

# PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

## Escuela de Posgrado



**“Nos hicimos un sitio tocando, cantando y jaraneando”:  
Representaciones históricas y prácticas contemporáneas de  
mujeres músicas en la escena musical criolla (s. XXI) de Lima,  
Perú.**

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Musicología  
que presenta:

*Claudia María Manrique Urbina*

Asesora:

*Zoila Elena Vega Salvatierra*

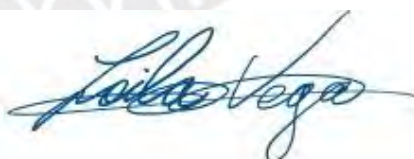
Lima, 2025

## INFORME DE SIMILITUD

Yo, **Zoila Elena Vega Salvatierra**, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada **“Nos hicimos un sitio tocando, cantando y jaraneando”**: Representaciones históricas y prácticas contemporáneas de mujeres músicas en la escena musical criolla (s. XXI) de Lima, Perú, de la autora Claudia María Manrique Urbina, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 8%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software Turnitin el 20/08/2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Arequipa, 20 de Julio de 2025

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Vega Salvatierra, Zoila Elena	
DNI: 29738283	Firma:
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0002-6748-7648">https://orcid.org/0000-0002-6748-7648</a>	

## **DEDICATORIA**

*A mis padres, María y Ernesto,*

*A mi esposo Gabriel,*

*A mis compañeras musicales en esta escena*

*Porque el amor, la empatía y sororidad  
son fundamentales para habitar nuevos mundos.*



## AGRADECIMIENTOS

Para mí, escribir e investigar es como componer: un acto creativo en el que se activa mucho más que conocimientos, requiere ingenio, empatía, cuidado y mucho corazón. Por ello, cada persona que comparte conmigo este proceso es importante.

Mi más profundo agradecimiento es a mi asesora, Zoila Elena Vega Salvatierra, por guiarme con empatía y sabiduría en esta investigación, enseñándome los múltiples caminos que existen para la musicología hoy. Gracias porque, con tu ejemplo, enseñas a esta nueva generación de musicólogos que es posible imaginar y hacer una musicología rigurosa, pero al mismo tiempo creativa y emocionada, que hay que dejarse sorprender por la investigación, y lo necesario que es para la musicología peruana continuar trabajando en equipo en un marco de confianza, amistad y respeto.

Este camino no habría sido posible sin el aliento y complicidad de mis compañeras de ruta en este camino musical y musicológico. En primer lugar, a quienes compartieron su testimonio conmigo: Ana Espinoza, Ruth Torres, Ligia Lena Tapia y Leticia Curay, muchas gracias por su desinteresada generosidad, su confianza y valentía, por enunciar juntas en voz alta cosas que -a veces- sólo se dicen a media voz. Como me dijo Ana, este camino lo estamos recorriendo de la mano, y el crecimiento de una es el crecimiento de todas. Estaré siempre para ustedes. Al mismo tiempo, agradezco profundamente a las amigas músicas y artistas con quienes he compartido escenarios y crecido en estos años, quienes me han sostenido durante el proceso autoetnográfico: Lessia Limas, Eliana Rosas, Diana Cribilleros, y María Paz Rossini. Gracias, porque las tantas conversaciones que tuve con ustedes fueron indispensables para recordar(me), entender(me) y no juzgar(me). Revisar la propia experiencia es un proceso complejo, por lo que su sororidad y empatía ha sido fundamental, muchas gracias.

Quiero dedicar unas líneas especiales a mi compañera en la militancia musical, María Alejandra C. Fídel quien, con sus pompones, stickers, *memes* y hasta jaladas de oreja me animó a siempre seguir escribiendo, entregándolo todo. Gracias por tus consejos, por leer la versión previa de esta tesis, y por tus comentarios tan pertinentes. Eres una amiga y colega inspiradora, es genial coincidir contigo en este camino musicológico.

No podría dejar de agradecer, con sincero aprecio, a la memoria de Rosa Elena Vásquez Rodríguez. Gracias, Chalena, por ser la primera musicóloga mujer que conocí, y sembrar en mí hace ya tantos años la semilla de la curiosidad por esta disciplina, y lo imprescindible que es que las voces de las mujeres estén presentes en cómo la academia ve a la música criolla. Gracias, porque tu ejemplo e inspiración temprana encendió en mí el deseo de convertirme en musicóloga.

Este trabajo es fruto de muchos años de estudio, los que no hubieran sido posibles sin los importantes lazos que me sostienen en la vida y el cotidiano. Muchas gracias a mis padres, María Urbina y Ernesto Manrique, por escucharme mil veces hablar de lo que iba escribiendo; a mis hermanos Christian y Andrés por sostener mi buen humor a base de *memes* y *reels* por Instagram, los quiero y extraño todos los días. Gracias también a mi esposo, Gabriel Vizcarra, por acompañarme en centros musicales, peñas, conciertos y en la vida misma. Gracias por escuchar mis idas y vueltas con esta investigación, y también por simplemente darme un abrazo y una taza de té en todas las veces que esta investigación me llevó al silencio, porque algo dolió o fue difícil de recordar.

Finalmente, una tesis también se teje con *miaus*, *gaaus*, y muchos pelitos. Gracias Tasha, Lucy y Leopoldo, por ronronearme, obligarme a salir a la calle a pasear un poco, por ponerse en mi regazo en las largas jornadas de escritura, y hacerme reír tantas veces. No me cabe duda que Gastón, quien cruzó el arcoíris durante este proceso, les dejó advertido que se venían varias amanecidas por delante. Lo han hecho excelente.

## RESUMEN

El propósito de este estudio es examinar el surgimiento y desarrollo de prácticas artísticas -colectivas e individuales- impulsadas por mujeres músicas en la escena actual de la música criolla en Lima, las que parten de reflexionar sobre su rol histórico y proponer nuevas formas de concebir su performance artística. Para ello, articula una metodología cualitativa que combina el análisis crítico del discurso sobre fuentes académicas y de divulgación vinculadas a la historia del criollismo, con un trabajo de campo que incluye entrevistas semiestructuradas y una aproximación autoetnográfica desde la propia experiencia de la investigadora en la escena.

El estudio constata cómo las mujeres músicas enfrentan una doble tensión: por un lado, la invisibilización sistemática en el relato histórico del criollismo; por otro, las condicionantes y prejuicios de género que atraviesan las dinámicas musicales actuales. A partir de ahí, examina los modos en que estas músicas han aprendido a negociar, resistir y transformar los márgenes de la escena criolla, mediante curadurías conscientes del repertorio, relecturas críticas de la tradición, reapropiación de dinámicas y creación de nuevos espacios físicos y simbólicos, y formas de acción colectiva que tensionan los límites de lo permitido. De tal forma, los testimonios revelan el dinamismo con el que las músicas mujeres sostienen una agencia situada, creativa y colectiva, que reconfigura la tradición y genera conocimiento desde su práctica artística. En esa medida, este trabajo aporta a una comprensión más compleja del criollismo como campo de disputas simbólicas y afectivas, y visibiliza las prácticas que reconfiguran las múltiples formas de ser mujer y hacer música criolla en la actualidad.

**Palabras clave:** música criolla, mujeres músicas, musicología feminista, musicología de género, agencia musical, autoetnografía, prácticas musicales entre mujeres.

## ABSTRACT

The purpose of this study is to examine the emergence and development of artistic practices—collective and individual—driven by women musicians in the current creole music scene in Lima. These practices begin by reflecting on their historical role and proposing new ways of conceiving their artistic performance. To this end, it articulates a qualitative methodology that combines critical discourse analysis of academic and popular sources linked to the history of *criollismo* with fieldwork that includes semi-structured interviews and an autoethnographic approach based on the researcher's own experience in the scene.

The study demonstrates how women musicians face a double tension: on the one hand, systematic invisibility in the historical narrative of *criollismo*; on the other, the gender constraints and prejudices that permeate current musical dynamics. From there, it examines the ways in which these musicians have learned to negotiate, resist, and transform the margins of the peruvian creole scene through conscious curation of repertoire, critical rereadings of tradition, reappropriation of dynamics and the creation of new physical and symbolic spaces, and forms of collective action that push the boundaries of what is permissible. In this way, the testimonies reveal the dynamism with which female musicians sustain a situated, creative, and collective agency, reshaping tradition and generating knowledge through their artistic practice. To this extent, this work contributes to a more complex understanding of *criollismo* as a field of symbolic and affective disputes and makes visible the practices that reshape the multiple ways of being a woman and making peruvian creole music today.

**Keywords:** peruvian creole music, women musicians, feminist musicology, gender musicology, musical agency, autoethnography, musical practices between women.

## ÍNDICE

<b>DEDICATORIA</b> .....	ii
<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	iii
<b>RESUMEN</b> .....	v
<b>ABSTRACT</b> .....	vi
<b>ÍNDICE</b> .....	1
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	4
<b>Capítulo I: Voces, cuerpos y escenas: Coordinadas para una investigación situada acerca de mujeres y la música criolla en el Perú.</b> .....	7
<b>1.1. Planteamiento del problema y propuesta de investigación</b> .....	8
<b>1.2. Objetivos y preguntas de investigación</b> .....	12
<b>1.3 Justificación</b> .....	14
<b>1.4. Estado del Arte</b> .....	15
<b>1.5. Marco teórico</b> .....	23
<b>1.5.1. Estudios de género y teoría feminista</b> .....	24
<b>1.5.2. Musicología</b> .....	26
<b>1.5.3. Musicología feminista</b> .....	27
<b>1.5.4. Sociología de la música</b> .....	33
<b>1.5.5. Análisis crítico del discurso y estudios histórico-culturales</b> .....	34

1.6. Metodología .....	37
<b>Capítulo II: Las mujeres y la música criolla en el Perú: Análisis crítico del discurso de la producción académica y de divulgación sobre la música criolla desde una perspectiva de género .....</b>	<b>41</b>
2.1. Entendiendo el punto de partida: la literatura académica y de divulgación sobre la música criolla en el Perú, y la presencia o ausencia de las mujeres en ella. ....	44
2.2. Entre ecos y silencios: presencia de mujeres y perspectiva de género en la historiografía musical del criollismo peruano .....	57
2.3. Presencias marginales y memorias inconclusas: aportes para una relectura crítica del criollismo desde el análisis crítico del discurso con enfoque de género .....	79
<b>Capítulo III: Ser mujer y hacer música criolla el día de hoy: primeros acercamientos al mundo criollo, el rol de maestras y maestros, y el mandato de vivencialidad en los Centros Musicales como factores que moldean la <i>persona musical</i> criolla de las músicas.....</b>	<b>85</b>
3.1. Primer acercamiento a la música criolla y la germinación de potenciales carreras artísticas .....	89
3.2. Estableciendo las primeras conexiones con la escena criolla: El rol de los maestros y referentes .....	98
3.3. Participación en la escena criolla: Diferentes rutas, el vaivén afectivo con los centros musicales, y el impacto del mandato de <i>vivencialidad</i> en las experiencias de las mujeres en el mundo criollo. ....	110

<b>Capítulo IV: Contra el compás impuesto: Condicionantes y prejuicios de género que atraviesan las dinámicas musicales criollas, y las maneras creativas en las que las mujeres responden a ello.....</b>	<b>122</b>
<b>4.1. ¿Ante qué reaccionamos?: Tensiones y poder en la experiencia diferenciada de crecer musicalmente en una escena siendo (y sabiéndose) mujeres. ....</b>	<b>123</b>
<b>4.1.1. La escena criolla como un espacio de experiencias de difícil decodificación, y cómo las mujeres lidian con ello. ....</b>	<b>126</b>
<b>4.1.2. Porque hasta en los males, nos tratan diferente: Una primera mirada a cómo se experimentan los condicionantes y prejuicios de género en las dinámicas musicales y de aprendizaje de cantantes e instrumentistas .....</b>	<b>135</b>
<b>4.2. Estrategias creativas y de performance desarrolladas por mujeres para desplegar su persona musical en la escena criolla contemporánea .....</b>	<b>149</b>
<b>4.2.1. “Volverse más criolla que el criollo”: La construcción de una personalidad <i>chacotera</i> como acto performativo de la persona musical para navegar el mundo criollo. ....</b>	<b>152</b>
<b>4.2.2 “Y si no hay espacio para nosotras, entonces ¡nos lo creamos!”: Nuevas rutas y formas de práctica entre mujeres en la escena contemporánea de música criolla.....</b>	<b>156</b>
<b>4.2.3. “Canta más fuerte, hermana... canta, que todos te escuchan”: Curaduría de repertorios y creación de nuevos contenidos lírico-musicales para el mundo criollo .....</b>	<b>163</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>169</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>177</b>

## INTRODUCCIÓN

Tenía solo 21 años, en el 2007, cuando vi *esa foto* por primera vez, y fue como si algo hubiera hecho un cortocircuito en mí. Era estudiante de sociología, y aun veía como algo imposible para mí el estudiar música profesionalmente... era, para entonces, solo un sueño que guardaba mientras me refugiaba semanalmente en las cálidas aulas de CEMDUC, aprendiendo de música criolla, ya yendo a los Centros Musicales, y perdidamente enamorada de la que sabía que era mi mundo: cantar. Por eso, cuando vi la foto de Rosa Ascoy, tocando una guitarra, y que exista evidencia de microfónica en vivo en medio de una presentación real en la televisión peruana, el primer pensamiento que se me salió de la mente y la boca fue: “*¿Es que acaso las mujeres también han tocado instrumentos en la música criolla? ¿Y por qué no se ve eso ahora?*”.

**Fotografía #1: Participación del dúo “La Limeñita y Ascoy” en el programa “Jarana Criolla”, el 15 de julio de 1960**



Fuente: Archivo Histórico “El Comercio” (Redacción EC, 2021)

Fue en ese momento en el cual reparé que, en todo lo que había aprendido, practicado y oído sobre la música criolla, jamás había escuchado sobre una mujer guitarrista y menos aún que ella ejecute en el plano profesional. Había escuchado mucho sobre las renombradas dinastías de guitarristas criollos, como los Dávila y los Velásquez, e indudablemente también sobre insignes magos de las seis cuerdas como Oscar Avilés, Carlos Hayre, Álvaro Lagos, Félix Casaverde, y, de hecho, dos de mis maestros en ese entonces eran ellos mismos guitarristas: Adolfo Zelada Arteaga y Alejandro Velásquez Rocha. Pensé entonces en percusionistas, y sucedió prácticamente lo mismo: todos nombres de hombres, incluyendo ciertamente mi también maestro, Alfredo Calderón.

Eso me hizo darme cuenta de algo que no me había cuestionado hasta entonces: que las mujeres de la música criolla que yo veía, y con quienes interactuaba en ese momento en los Centros Musicales, en los espacios de enseñanza, en la radio y en muchos otros espacios, eran todas cantantes. En ese momento algo se movió en mí, fue como unos lentes que me hicieron ver el mundo diferente. No tenía claridad de por qué sucedía, pero empecé a darme cuenta que era una constante y, por lo tanto, no debía ser una casualidad. Mi socióloga interior, ciertamente tenía pocas respuestas, pero sí muchas sospechas.

Empecé a imaginarme que, si Rosita Ascoy tocaba guitarra, entonces muchas otras mujeres también han debido de hacerlo... ¿por qué, entonces, sus nombres no habían trascendido? ¿Por qué no se les grabó en las producciones discográficas profesionales? ¿Por qué, a la propia Rosita Ascoy, no se le “permitió” cantar y tocar al mismo tiempo, y más bien la mayoría de sus fotos y en la iconografía de sus discos profesionales apareció solo como cantante? Empecé a imaginar, pero también a buscar, y me volqué horas en internet a tratar de encontrar fotos o información sobre mujeres instrumentistas, y encontré muy poco: solo una foto de Lucy Avilés sosteniendo una guitarra haciendo el acorde de mi menor con su mano izquierda, una foto de Chabuca tocando un acorde de

mi mayor, u otras vagas referencias. No tenía mucha idea de por dónde empezar, pero se me quedó instalada la duda, y eso fue, realmente, una revolución en mí. Es por eso, que esta tesis nació en mi corazón y en mis inquietudes hace 18 años, los mismos que tengo participando en la escena criolla. Los mismos que vengo compartiendo, viendo, pensando, analizando e imaginado los futuros caminos que pueden depararnos a las mujeres de esta escena. Por ello, al estudiar luego la carrera profesional de canto, y posteriormente la maestría en musicología, siempre lo tuve claro: quiero entender **por qué**. Ahora, después de dos años de trabajo autoetnográfico sumergiéndome en la -nada fácil- tarea de comprender mi propia experiencia en la escena, y gracias a la infinita generosidad de amigas y compañeras cuyas experiencias están también aquí en estas páginas, puedo sentir que estoy un pasito más cerca. Creo firmemente que esta tesis no describe fehacientemente toda la complejidad que implican las múltiples aristas de género, clase y etnicidad que interpelan a la participación de las mujeres en la música criolla, pero sí es un punto de partida para visibilizar cuán dinámica sigue siendo esta escena y cómo es que en ella las experiencias de hombres y mujeres son diferentes. Nomenclar tiene el poder de tangibilizar lo abstracto, de otorgarle una realidad en las mentes y cuerpos, de comprender cómo la música no son solo sonidos en sí mismos, sino que funge como recurso para construir realidades: ahí radica la importancia de que -desde la musicología- empecemos a incorporar estos tópicos y categorías en nuestros análisis.

Hoy, a mis 38 años, agradezco en el alma haberme cruzado con esta foto de Rosita Ascoy, porque fue ella fue quien, sin proponérselo, me movió el mundo para bien. Por ello entrego esta tesis, con la esperanza de que en 20 años pueda leerla y decir: “¡vaya! ¡cómo han cambiado los tiempos!”.

**Capítulo I: Voces, cuerpos y escenas: Coordenadas para una investigación situada  
acerca de mujeres y la música criolla en el Perú.**



## 1.1. Planteamiento del problema y propuesta de investigación

Esta investigación parte de la necesidad de visibilizar la participación y los aportes de las mujeres en la música criolla peruana. Se inscribe en una línea de pensamiento musicológico influenciada por las corrientes postmodernas y, en particular, por el surgimiento de la *New Musicology* en la década de 1990, que propone una comprensión de la música más allá de la interacción entre sus sonidos. Desde esta perspectiva, la tesis se alinea con los estudios de música popular y género, que no solo promueven -en palabras de Viñuela- la “recuperación histórica de las mujeres [sino que] se complementa con un esfuerzo teórico por comprender y explicar las razones de su exclusión en las historias de la música” (2009, pág. 13), visibilizando las connotaciones de género presentes tanto en la práctica musical como en la concepción tradicional de la musicología. Al mismo tiempo, la investigación se sitúa en un marco auto-reflexivo, fundamentado en la experiencia musical de la autora, construida a lo largo de dieciocho años de participación en la escena criolla limeña. Esta trayectoria ofrece insumos empíricos significativos para observar desde una perspectiva *emic* las dinámicas, valoraciones, conceptualizaciones y espacios mediante los cuales se reproduce y difunde la música criolla como manifestación cultural y musical.

Desde la academia y también desde los propios portadores de la tradición, la preocupación por entender y teorizar los orígenes de la música criolla ha sido un tópico recurrente. Ello ha propiciado la aparición de variadas perspectivas que, a lo largo del tiempo, han cristalizado en múltiples discursos sobre el criollismo peruano que conviven e interactúan. Una singularidad recurrente en estos relatos, presente tanto en las colectividades que lo sustentan como en los abordajes académicos a dicha materia, es la especial relevancia que se le otorga a ciertas figuras individuales, cuyos aportes

individuales se consideran clave para el desarrollo del género musical. En otras palabras, parece sobreentenderse que la música criolla ha sido construida por sujetos específicos que -de alguna manera- han impulsado el desarrollo del género musical. La presente tesis parte de la premisa de que esta visión, centrada en sujetos específicos, ha tendido a invisibilizar los aportes colectivos de la comunidad de cultores en su conjunto y, de manera más marcada, ha dificultado una comprensión situada de la participación de las mujeres<sup>1</sup> en la música criolla.

En contraste, ha sido prácticamente inexistente la atención musicológica al estudio de cómo la música criolla *entra en acción*, entendido desde la perspectiva de DeNora (2003), en el que la música se constituye como un recurso para la agencia, tanto en su dimensión corporeizada como en su potencial para generar pensamiento y conciencia de la acción, incluyendo en ello la materialidad y la experiencia afectiva de la música. Esto ha limitado nuestra comprensión sobre los modos en que la práctica musical criolla posibilita la interacción entre personas o comunidades, contribuye a la conformación de identidades, y cómo las condicionantes de género, clase, etnicidad u otros estructuran las dinámicas de esta práctica.

La presente tesis parte de la identificación de evidencia empírica que demuestra cómo las condicionantes de género no solo han influido en la manera en que se ha estudiado el fenómeno criollo, sino también en las prácticas musicales en sí mismas. En particular, destaca la centralidad otorgada a la figura del compositor para la construcción

---

<sup>1</sup> Si bien se reconoce la complejidad de sostener una perspectiva en torno al género que pre-asuma patrones dicotómicos, binarios y cis, la presente investigación toma como punto de partida dicha perspectiva en la medida que no existe, a la fecha, evidencia suficiente que apunte hacia una de-construcción de dichas categorías en el conjunto de cultores y cultoras que forman parte de la escena musical contemporánea de música criolla en Lima Metropolitana. Dicha limitación deja como tarea pendiente el muy necesario abordaje de la especificidad de la práctica musical y procesos de aprendizaje recorridos por disidencias y personas de la comunidad LGTBIQ+ en la escena actual, lo que se convierte en una tarea urgente para la academia peruana y la musicología de género en el país.

del relato oficial, aspecto que resulta necesario problematizar ante la constatación de que las figuras reseñadas han sido, en su mayoría, varones. De tal forma, la historiografía sobre la música criolla parece haber dejado escaso margen para incorporar a las mujeres creadoras<sup>2</sup>, generando la impresión de que la actividad musical criolla ha sido -o debiera ser entendida como- un quehacer predominantemente masculino.

Esta representación encuentra un correlato en las prácticas performativas de la escena criolla del siglo XX y de las primeras décadas del siglo XXI. Aunque en la actualidad no existe un discurso explícito que segregue la participación musical de acuerdo al género, la observación empírica de espacios como las peñas y centros musicales permite identificar una división implícita en los roles de performance. En ellos, los hombres mantienen una mayor visibilidad, especialmente en la interpretación instrumental y la composición. Sin embargo, ello no significa que las mujeres hayan estado ausentes de la escena o que en la actualidad se encuentren al margen de la misma, incluso cuando ello implica reconocer que -en ocasiones- la participación de las mujeres ha sido subalterna y/o instrumentalizada por varones como una estrategia para su propio posicionamiento o para la obtención de beneficios dentro del campo musical. Por el contrario, esta investigación parte de la premisa de que las músicas mujeres han desarrollado -ya sea de forma internalizada o como respuesta a sus experiencias de socialización en este circuito- un conjunto de estrategias que configuran formas particulares de desenvolvimiento artístico en un entorno mayoritariamente masculino.

Dichas formas no se limitan a reproducir prácticas performativas y discursivas heredadas, sino que, en muchos casos, implican cuestionamientos explícitos sobre esos

---

<sup>2</sup> A efectos de la presente investigación, se concibe la categoría de “mujeres creadoras” desde una perspectiva amplia que incorpora tanto a compositoras, cantautoras, intérpretes vocales y ejecutantes instrumentales.

aprendizajes y sobre los modos en que se configura la escena criolla contemporánea. Desde sus propias experiencias, estas mujeres generan negociaciones y posicionamientos que delinear nuevas maneras de concebir su práctica artística y de relacionarse con los materiales musicales del acervo criollo. Esta transformación se expresa en diversos proyectos que, desde la década del 2000, han buscado visibilizar y problematizar el papel de las mujeres en la música criolla. Entre ellos, destacan iniciativas que fomentan la participación musical femenina, como *Ambiente Criollo* (2007), *La Peruvian Sound* (2023) y *Cantoras de jarana* (2024), así como otros proyectos liderados por mujeres que promueven una narrativa y performance que busca visibilizar la obra de compositoras de la música criolla, como los conciertos “*Cantares de mujer*” (2024) y “*Cantares de mujer II*” (2025) de Tania Arbizu, “*A mis rosas del Perú*” (2024) y el ciclo “*Homenaje a grandes compositoras*” (2025) de Victoria Villalobos, “*Artífices: Compositoras y cantautoras de la música afro-costeña*” (2023) de la autora de esta tesis.

En este marco, la presente tesis se propone comprender la especificidad de la participación de las mujeres en la música criolla, así como las implicancias de ser mujer y hacer música en esta escena. Para ello, combina una mirada histórica orientada a problematizar las formas en que las mujeres han sido representadas en el relato oficial del criollismo, con una aproximación auto-etnográfica y cualitativa que busca dar una primera aproximación a cómo las mujeres se insertan, participan, negocian y transforman activamente la configuración actual de la escena criolla en Lima.

## 1.2. Objetivos y preguntas de investigación

A partir del planteamiento expuesto, esta investigación se orienta a comprender las formas en que las mujeres músicas han participado en la música criolla peruana, así como las implicancias que conlleva su presencia en la escena contemporánea limeña. Desde una perspectiva de género, el estudio busca problematizar las narrativas históricas y académicas que han moldeado la comprensión del criollismo, y examinar cómo dichas narrativas han condicionado la representación, participación y visibilidad de las mujeres. Para ello, se ha formulado un objetivo general y tres objetivos específicos que articulan una mirada crítica sobre los supuestos que han sostenido la construcción del conocimiento sobre esta tradición musical, a la vez que proponen una aproximación situada a las experiencias actuales de las mujeres en esta escena.

El objetivo general de esta investigación es analizar cómo se ha configurado históricamente la participación de las mujeres músicas en la música criolla peruana, así como comprender las implicancias de ser mujer y hacer música en la escena contemporánea donde se desarrolla este género musical en Lima. De manera específica, se propone, en primer lugar, examinar las representaciones que se hacen de las mujeres músicas en el relato histórico y académico del criollismo peruano (1950-2025), con el fin de identificar los supuestos con los que se ha construido este conocimiento, las formas en que aparecen las mujeres en estos relatos, y los vacíos que subsisten para comprender la relación entre mujeres y música en el criollismo. En segundo lugar, se busca describir y analizar las formas actuales de participación de las mujeres músicas en la escena criolla limeña (2000 - 2025), atendiendo a sus percepciones sobre cómo su condición de género ha influido en el desarrollo de su subjetividad artística como cantantes, ejecutantes y/o compositoras. Finalmente, se plantea identificar y analizar las estrategias actuales que

estas mujeres desarrollan para transformar, negociar o resignificar sus propuestas artísticas en relación con la tradición criolla.

En línea con lo expuesto, las preguntas que guían esta investigación, son las siguientes:

### **General:**

¿Cómo se ha configurado históricamente la participación de las mujeres músicas en la música criolla peruana, y que implicancias tiene ser mujer en la escena contemporánea de la música criolla de Lima?

### **Específicas**

- ¿De qué manera han sido representadas las mujeres músicas en el relato histórico presente en la producción académica y de divulgación del criollismo peruano, y qué supuestos y vacíos subyacen a cómo se ha construido este conocimiento?
- ¿Cómo participan actualmente las mujeres en la escena criolla limeña, y qué factores han facilitado o inhibido su presencia en distintos roles artísticos como cantantes, ejecutantes y/o compositoras?
- ¿Cómo las condicionantes de género se hacen presentes en las dinámicas musicales criollas experimentadas y qué estrategias creativas activan las mujeres para transformar, negociar o resignificar sus propuestas artísticas en relación con la tradición criolla?

### 1.3 Justificación

Esta investigación es relevante para la academia musicológica peruana en tanto propone una arista novedosa para los estudios sobre la música criolla: la musicología feminista. Lejos de pretender establecer un nuevo discurso totalizante, esta perspectiva - al estar enmarcada en el pensamiento posmoderno- se orienta a la formulación de aproximaciones parciales, locales e históricamente situadas. Como señala Ramos, la musicología feminista “no intenta responder a todos los interrogantes que podamos plantearnos ante la música, ni excluye el adoptar otras metodologías” (2003, pág. 23), sino que se configura como una herramienta crítica capaz de desnaturalizar construcciones aparentemente neutras sobre el quehacer musical. En esa línea, esta tesis busca problematizar la manera en que se ha construido el relato histórico del criollismo desde la academia, proponiendo nuevas formas de leer, desde el enfoque de género, las relaciones de poder, las jerarquías performativas y los modos en que la música actúa en los cuerpos femeninos que habitan esta escena.

El principal vacío que esta investigación busca atender es la ausencia de estudios que, a modo general, aborden cómo las músicas operan como dispositivos que posibilitan la acción social. Asimismo, en modo particular, aborda el vacío en la comprensión de cómo la música criolla funge como recurso para la agencia de las mujeres, tanto en el ámbito del pensamiento y la conciencia de la acción, como en el plano de la acción corporeizada. Al poner en el centro del análisis a las mujeres músicas -y sus propias voces-, esta tesis contribuye a comprender cómo se relacionan con los materiales musicales del acervo criollo y cómo dichas relaciones están mediadas por mandatos y condicionantes de género histórica y socialmente configuradas. Como plantea Ramos, “hay problemas concretos sobre los cuales el feminismo puede arrojar una luz inaccesible

desde otros enfoques” (2003, pág. 24), y uno de ellos es precisamente el que articula esta investigación.

La apuesta metodológica de esta tesis también representa un aporte. El enfoque autoetnográfico permite acceder a códigos no escritos y valoraciones sutiles que permean las dinámicas de aprendizaje, permanencia y desenvolvimiento dentro de la escena criolla limeña. Esta mirada situada se potencia mediante el diálogo con otras trayectorias de mujeres músicas contemporáneas, y se complementa con un análisis documental que examina las representaciones de las mujeres en el relato histórico presente en textos académicos y de divulgación sobre el criollismo. Esta combinación metodológica permite trazar comparaciones entre las experiencias actuales y las de generaciones pasadas, así como identificar continuidades, rupturas y desplazamientos en los retos y oportunidades que han atravesado las mujeres en esta tradición musical.

#### **1.4. Estado del Arte**

Si bien hasta la fecha no existen estudios específicos desde la investigación en música que aborden la especificidad de la participación de las mujeres en la música criolla peruana, ello no implica que la problemática de género y música haya estado ausente del campo académico. Por el contrario, esta investigación se nutre de un conjunto de estudios que, aunque no aborden directamente el campo de estudio de esta tesis, ofrecen perspectivas relevantes desde las cuales es posible dialogar y construir una mirada relacional. Este apartado propone, en ese sentido, un recorrido crítico por aquellos aportes que permiten enmarcar y contextualizar la investigación, organizados en dos bloques: estudios culturales que versen sobre la relación entre música y mujeres en el Perú, y estudios que problematicen las implicancias de los mandatos, condicionantes y prejuicios de género en el discurrir de trayectorias artísticas.

En el primer grupo, son interesantes las perspectivas de Rohner y Borrás incorporadas en la publicación *Género y mujeres en la historia del Perú* (2019) quienes, si bien versan sobre escenas musicales de finales del s. XIX e inicios del s. XX, se aproximan a comprender cómo se construyó esta poca estudiada relación entre mujeres y música. Rohner (2019), por su parte, reflexiona en torno a cómo la materialidad de las partituras -objetos musicales impresos de la industria sonora de fines del s. XIX- contienen información que brinda indicios para conocer la participación de grupos subalternos en la práctica artística, contando dentro de ellos a las mujeres. Dentro de dichos indicios, Rohner relata las múltiples dedicatorias a mujeres -a quienes asume como intérpretes, trazando un símil con el universo literario-, pero son especialmente relevantes la constatación de abundantes piezas compuestas por mujeres para ser interpretadas en el piano y dentro del espacio del salón. Esta aproximación nos es relevante en tanto es un signo de una preocupación creciente en el ámbito académico: ¿dónde están presentes las voces de las mujeres? Ante ello el autor es enfático en mencionar que a pesar de la amplia evidencia sustentada de forma material, la práctica musical de las mujeres se ha visto invisibilizada por la historia, señalando cómo historiadores como Basadre y Raygada deciden omitirlo por completo de sus relatos. De tal forma, se evidencia la necesidad de abordar este tipo de cuestionamientos y reflexionar no sólo por el contenido de los relatos históricos, sino también por las dinámicas de poder y representación que atraviesan su construcción.

En el plano de la representación, la presente tesis considera pertinente reflexionar sobre cómo las dinámicas de poder se expresan (y negocian) también a través de los materiales musicales con los que las artistas interactúan y cómo los hacen propios. En ese sentido, el análisis del contenido lírico de los repertorios -y de cómo están representadas las mujeres en él- supone un espacio de posicionamiento ante el que se suscitan reacciones

positivas, negativas o neutras. De tal manera, el estudio de Borrás (2019) en torno a la representación de las relaciones amorosas en la canción limeña de principios del s. XX es fundamental en tanto pone al centro de la discusión bajo qué atributos, cualidades y adjetivos es que las mujeres aparecen en los vales de inicio de siglo. De tal forma, a través de un exhaustivo análisis de letras publicadas en cancioneros de la época, Borrás explicita cómo la figura femenina está principalmente relacionada a categorías como una *limeña seductora y cautivadora* cuando es un sujeto de admiración fuera de una relación amorosa, y cómo pasa a ser una *mujer dominadora, mujer ingrata, falsa y mentirosa* ya en el contexto de una relación amorosa establecida, donde el enamorado limeño aparece como un “juguete de la voluntad y de los deseos femeninos” (2019, pág. 337). Esta aproximación es fundamental ya que trae al debate un tema álgido que -como explicita el autor y como se desarrollará en la tesis- no se circunscribe únicamente a un contexto social propio de inicios del s. XX, sino que es una permanencia que se constata muchas décadas después, evidenciando que -en los vales- el sujeto que enuncia es un hombre, estando la voz femenina ausente y desprovista de su capacidad de nomenclar, “como si fuera incapaz de ofrecer su percepción de las relaciones amorosas, aunque las canciones muchas veces fueran cantadas por mujeres” (2019, pág. 349)

En el segundo grupo, son fundamentales los trabajos que han problematizado las implicancias que tienen -en la vida de hombres y mujeres- los mandatos, condicionantes y estereotipos de género en el modelamiento de escenas musicales, las posibilidades de ejercer profesionalmente y las trayectorias artísticas, destacando cómo ellos no solo influyen cómo se organiza el mundo musical, sino que también moldean dinámicas de poder que impactan las decisiones que toman los individuos en su carrera artística.

El interés por conocer el impacto del género en las prácticas artísticas, las decisiones personales/sociales que trazan trayectorias musicales y en la configuración de escenas

musicales es un tópico que, desde inicios del s. XXI, ha ido ganando terreno en el ámbito académico a nivel internacional. En ese sentido, la presente tesis se inscribe dentro de un marco mayor de estudios feministas y con enfoque de género que buscan problematizar las implicancias que tiene el género para la performance y creación musical. Un antecedente particularmente relevante para la presente investigación por las semejanzas que guardan las prácticas performativo/musicales de esta escena con la criolla limeña, basada en la activación y activación de repertorios socialmente construidos, es la publicación de Buscatto (2022) en la que aborda la situación de marginalización y discriminación que enfrentan las mujeres músicas de la escena profesional francesa de jazz la que -al estar mayormente conformada por hombres- se percibe como un espacio masculinizado.

De tal forma, a lo largo de su texto, la autora desarrolla cómo los mandatos y prejuicios de género asociados a la interpretación musical construyen una paradoja para las mujeres: expresarse de manera muy “femenina”, especialmente a través del uso del cuerpo en escena, provoca una denigración de su labor profesional, pero al mismo tiempo, actuar de forma “masculina” supone también una devaluación de su percepción por su falta de feminidad. En ese sentido, Buscatto concluye que las cantantes femeninas se encuentran constreñidas a los estereotipos de feminidad dentro de su labor profesional, mientras que las instrumentistas terminan interpretándose a sí mismas en formas más propias de lo que la escena entiende por masculino. Por lo tanto, la escena profesional del jazz francés representa una experiencia de doble segregación para las mujeres: una de tipo horizontal, que se articula bajo la preñoción de que existen “trabajos musicales femeninos” y “trabajos musicales masculinos”, a la par que instrumentos feminizados y masculinizados (2022, pág. 1), y una vertical, en la que -como evidencia el abordaje etnográfico a la escena- las mujeres cuentan con mayores dificultades para acceder a las

posiciones de prestigio musical más altas y, con ello, ganarse la vida haciendo música en el largo plazo.

Es importante destacar que, la reflexión sobre género y música no es una temática nueva en el marco de investigaciones musicológicas en Perú. Así pues, esta tesis se inscribe dentro de una línea de trabajos promovidos por musicólogas y musicólogos en los que se exploran las múltiples formas en las que el género interactúa con el ejercicio artístico.

Uno de los primeros trabajos que aborda esta problemática en relación a las músicas hechas en el Perú es el de Mendívil (2017), en el que analiza cómo en la década de 1940, se dio un movimiento que buscó cambiar la idea que se tenía de la música incaica que - para ese entonces- era visto como un tipo de música femenina, subyugada, triste y melancólica al usar frecuentemente el modo menor en sus composiciones. En ese sentido, el texto expone cómo musicólogos peruanos y ecuatorianos emprendieron la cruzada por crear una imagen más “masculina” y “valiente” de estas músicas, para reflejar nuevos constructos ideales sobre un indígena rebelde y fuerte propios del movimiento indigenista que surgía en dichas décadas. De tal forma, el autor demuestra cómo las construcciones de género en la musicología sobre las músicas de los Andes no tienen un carácter neutral, ni se limitan a generar descripciones objetivas de la realidad, sino que se entrelazan profundamente con las relaciones sociales, políticas y de poder que operan en los contextos históricos culturales en los que se enmarcan.

Asimismo, Mendívil continúa trazando nuevas implicaciones de los mandatos y estereotipos de género en la música en su publicación de 2022. En ella, aborda la figura de Flor Pucarina -como persona musical (Auslander, 2006; 2021) separada de la persona real Leonor Efigenia Chávez Rojas- en tanto punto de partida para discutir y visibilizar

las estructuras de violencia simbólica de género en el Perú. Para ello, el autor emplea tanto una perspectiva de análisis documental como autoetnográfica, a través de la cual visibiliza cómo el cuerpo de Flor Pucarina se convierte en un espacio de disputa en el debate público, atravesado por discursos encontrados en torno al carácter moral o inmoral de su vida privada. Para Mendívil, no es anecdótico ni casual que un aspecto privado - como lo es los afectos y expresiones sexuales de la persona real Leonor Chávez- se debatan con tal intensidad y apasionamiento tanto por sus detractores como defensores; más sí es sumamente significativo cómo -los unos y los otros- en su afán de mancillarla o desagraviarla, terminan por ejercer una doble violencia hacia el cuerpo de Flor Pucarina: unos, por cuestionar violentamente su actuar transgresor desde su libertad sexual y prácticas cotidianas fuera del escenario vinculadas al alcohol, y otros por una defensa férrea y moralizante que mutila (genital y simbólicamente) el cuerpo de Flor Pucarina, convirtiéndolo en un cuerpo colectivo, asexuado, virginal y sagrado. De tal forma, ambos bandos buscan subsumir su cuerpo a una regulación en la que se le imponga una sexualidad consonante con los estereotipos de género imperantes en la sociedad peruana (2022, pág. 121). En dicha línea, el texto concluye haciendo un llamado a incorporar la reflexión sobre el cuerpo y las prácticas situadas dentro de la musicología peruana, a la par que a la necesidad de incorporar nuevas formas de análisis -sensibles, reflexivas y conscientes- que contribuyan a problematizar la violencia sexual presente en los trabajos de campo y objetos/sujetos de estudio.

En la línea de cómo los mandatos de género impactan en la formación de trayectorias musicales, uno de los trabajos que reseña esto con mayor claridad es el realizado por Vega Salvatierra. En él la autora parte de la reflexión sobre cómo en la cotidianeidad musical suceden un cúmulo de situaciones, conflictos y realidades generadas por estructuras invisibles que no pueden ser calificadas como anécdotas o hechos aislados, ya que

cuentan con efectos potentes en las decisiones que músicos y músicas toman, afectando tanto su vida personal como artística (Vega Salvatierra, 2022). Si bien su reflexión parte de la acción de la memoria revisora, suya y de sus alumnos, principalmente desde la escena académica en general -y de la escena musical arequipeña en particular- este texto es fundamental en tanto es un llamado urgente a la necesidad de romper la “normalización” de las visiones aprendidas y aprehendidas con las que músicas y músicos interactuamos, señalando cómo aspectos tan fundamentales en la carrera artística tales como la elección del instrumento, el uso del cuerpo, y la forma de presentarse en escena no se encuentran exentos de las “condicionantes del género y la influencia invisible del patriarcado como poder colectivo [que] aparecía en cada historia como una constante subrepticia, disimulada pero inconfundible” (2022, pág. 15). De tal manera, esta reflexión es fundamental para el análisis de las tensiones que las mujeres músicas experimentan en el marco de las decisiones que toman en su ejercicio musical, a la par que de las reacciones y estrategias que construyen en torno a ello.

Por su parte, Carrillo Fídel realiza un acucioso y pertinente análisis sobre el rol de Flor Pucarina y Pastorcita Huaracina dentro de la escena musical andina y desarrollo discográfico de 1960 a 1965. En ella, la autora apuesta por dejar atrás el carácter testimonial construido alrededor de dichos personajes, centrándose en la materialidad de los vestigios musicales y su producción musical, concluyendo que “a pesar de los esfuerzos por denominarlas feministas o trasgresoras de un orden masculino, el camino musical desde la materialidad de los objetos no es políticamente feminista, ni busca la deconstrucción de los sujetos andinos femeninos dentro de un orden masculino” (Carrillo Fídel, 2023, pág. 113), sin que ello implique que su presencia y agencia en la escena fungieron como catalizadores para la presencia futura de otras mujeres.

En atención a lo expuesto, si bien la presente tesis se erige como el primer estudio que problematiza y analiza la implicancia del género en la particular experiencia de ser mujer -y ser música- dentro de la escena criolla peruana, no es una investigación huérfana. Existe así un amplio abanico de estudios previos que promueven la reflexión sobre esta relación, evidenciando que -independientemente de las escenas musicales- las condicionantes y prejuicios de género ejercen su presencia y poder, creando realidades y moldeando subjetividades, que terminan trocando las experiencias musicales y las dinámicas con las que mujeres, hombres y diversidades interactuamos en el ejercicio de nuestra trayectoria artística.

Finalmente, un aspecto fundamental a problematizar es tratar de entender por qué -a pesar de los ejemplos previamente citados- en líneas generales, los estudios de género han tenido terreno tan poco fértil en la investigación musical peruana. Mendívil aborda la compleja tarea de responder: ¿Por qué incomodan los estudios de género en la musicología peruana? (2022). El autor propone que ello se debe, en primer lugar a la persistencia de una visión esencialista de la música como fenómeno universal, el que parte desde el idealismo alemán y que llega a los estudios musicológicos peruanos a través de lo que Quijano denomina un proceso de colonización que no sólo conquistó cuerpos sino también “los esquemas cognitivos de grupos conquistados” (2020, p. 326-327, citado por Mendívil). Así, esta perspectiva propició la omisión de que el ejercicio musical implica inevitablemente la manipulación y exhibición del propio cuerpo. Sin embargo, Mendívil es enfático al señalar cómo esta percepción parte de un equívoco fundamental: ignorar al cuerpo. De tal forma, enfatiza la inviabilidad de aproximarse al estudio de las prácticas musicales sin tener en cuenta los cuerpos que las generan y transforman, ya que es únicamente a través de dichos cuerpos que la música se hace real. En consecuencia, es imperativo reconocer la función primordial que desempeñan los cuerpos en la práctica

musical, conscientes de que están inmersos en un sistema de género que se replica en la ejecución de la música como un mecanismo comunicativo social (2022).

Además, el autor destaca que la ausencia de una tradición democrática en Perú constituye un factor adicional que obstaculiza el progreso de perspectivas alineadas con políticas de inclusión, perpetuando la circulación y consolidación de estereotipos de género. La música no se presenta como un espacio de negociación de poder ajeno a este fenómeno. Por lo tanto, la música suele replicar y reafirmar los estereotipos de género que se propagan en la sociedad desde el poder, replicando concepciones sobre masculinidad y feminidad promovidas por la colonialidad del poder y el conocimiento, tal como mencionado por Quijano (2020). Este fenómeno, tal como señala Mendívil, no se debe a que los músicos o intérpretes sean personas de moral cuestionable, sino a las estructuras de dominación que los incitan a replicar comportamientos y concepciones a través de pedagogías de género y raza adquiridas (2022).

### **1.5. Marco teórico**

En este acápite se desarrollan los principales marcos conceptuales que orientan la investigación, construyendo un marco de análisis multimodal con herramientas provenientes de la musicología, la musicología feminista, los estudios de género, el análisis crítico del discurso y los estudios culturales. Estos enfoques, en conjunto, permiten aproximarse a la música criolla como práctica viva que se encuentra atravesada por relaciones sociales y estructuras de género, en lugar de estudiarla únicamente desde su dimensión sonora, estética o estilística. Se parte así de la premisa de que las experiencias musicales están profundamente imbricadas en contextos sociales y que, en el caso de las mujeres músicas, dichas experiencias están marcadas por

condicionamientos y posicionamientos que decantan en formas específicas de participación, por lo que es preciso analizarlas desde una mirada situada.

### 1.5.1. Estudios de género y teoría feminista

En concordancia con los objetivos propuestos, la presente investigación afirma que “lo femenino” y “lo masculino” no son considerados como entidades objetivas, naturales y/o circunscritas a determinadas características. Por el contrario -en línea con lo propuesto por Butler<sup>3</sup> (2007)- se entiende al género no como una categoría esencialista con identidad fija, sino como una práctica en sí misma que se llena de contenido al *performar* el género. En otras palabras, el género es el resultado de una actuación repetitiva que le otorga sentido. Asimismo, Butler desafía la propia conceptualización de la dicotomía sexo-género, al afirmar que el sexo no es de tipo biológico y natural, sino también una construcción. De tal forma -y tal como explicitado por Guerra y Fernández-para Butler, el sexo es una construcción social y el género un acto performativo sostenido culturalmente (2021, pág. 4)

Ahora bien, en conformidad con los objetivos y hallazgos, es pertinente establecer una diferencia conceptual entre las categorías *mandatos de género, condicionantes de género, y prejuicios o estereotipos de género*. El primero de ellos se entiende como el conjunto de normas sociales prescritas -transmitidos de forma oral, ejemplar, gráfica o

---

<sup>3</sup> Es importante destacar que, como expuesto por Vásquez Parra (2020), el modelo propuesto por Butler puede suponer limitaciones teóricas a pesar de su innegable aporte en cuestionar las concepciones fijas del “ser mujer” o “ser hombre” en la sociedad. En ese sentido, el autor afirma que en la noción misma de género persiste una estructura binaria arraigada y difícil de abolir, muy a pesar de perspectivas contemporáneas que apuestan por ampliar la visión del mismo con la inclusión del concepto de tercer género, o teorías de transición sobre feminismos y nuevas masculinidades. No obstante, a efectos de la presente investigación, la propuesta de Butler sigue siendo teóricamente pertinente en tanto -como mencionado previamente- el trabajo de campo ha demostrado que un grupo importante de actores de la escena inscritos en el marco de los Centros Musicales no cuestiona abierta y activistamente los conceptos de “hombre” o “mujer”. Por lo tanto, a pesar de que en los testimonios de las mujeres sí está presente una visión más diversa de lo que significan e implican estas categorías en la vida cotidiana y participación musical, la exposición de resultados no incorpora esta problematización, dejando ello para futuras investigaciones.

intersubjetiva- que tienen como objetivo introyectar códigos morales sobre qué es *ser mujer* y *ser hombre* en una determinada sociedad. En ese sentido, son los mandatos de género los que reproducen la división sexual del trabajo y confinan a las mujeres al ámbito de lo privado, lo doméstico y a las tareas de cuidado, fungiendo como preceptos que se erigen por sobre las mujeres bajo mandatos de abnegación, sumisión, dependencia, escasa autonomía, a la par que su orientación hacia el cuidado y atención de los demás (Sánchez, 2018).

Por su parte, se entiende por *condicionantes o roles de género* a las construcciones socioculturales, mecanismos estructurales e institucionales que influyen en (y limitan) las oportunidades de las personas según su género a través del establecimiento del sistema sexo-género que difunde expectativas de comportamiento, conminando a hombres y mujeres a performar un tipo específico de personalidad (Velasco Sesma, 2020). Finalmente, los *prejuicios o estereotipos de género* son el conjunto de creencias ideológicas, sesgos cognitivos y culturales que determinan los modelos de masculinidad y feminidad. Ellos no solo buscan explicar y justificar las diferencias entre hombres y mujeres, sino que también se orientan a validar la desigualdad en derechos, responsabilidades y asignación diferenciada de sanciones basadas en el sexo/género (Velasco Sesma, 2020). En la presente investigación, se concibe que los mandatos de género actúan como marcos prescriptivos socialmente heredados que producen ciertas condicionantes de género, las que se expresan en los discursos y formas en las que se organiza la vida social, y son ambos -en su interacción- los que dan lugar a los prejuicios de género, que actúan como justificantes y validadores de estas mismas normas.

### 1.5.2. Musicología

El concepto de “*escenas musicales*” delimitado por Bennet aporta al análisis en tanto “ofrece la posibilidad de examinar la vida musical en sus innumerables formas, orientadas tanto a la producción como al consumo y las diversas maneras, a menudo localmente específicas, en que estas se entrecruzan entre sí” (Bennet, 2004). De esta manera, se recoge este concepto para mejorar la comprensión de la escena musical criolla en la actualidad entendiendo a la actividad musical también como una actividad social que establece relaciones entre actores y se basa en un discurso que -realizándose en un lugar y tiempo definidos (y cuyo contenido debe de especificarse a través de la presente investigación)- permite a sus participantes experimentar un gusto musical común (Mendivil, 2016).

Teniendo delimitado el espacio geográfico musical y social en el que se plantea la investigación, resulta pertinente aproximarse a definir al sujeto que se desarrolla dentro de la escena musical. Para ello, se adopta el concepto de *persona musical* propuesto por Philip Auslander, el que nos permite acercarnos al análisis de la subjetividad artística más allá de las personas en su cotidianidad. En palabras de Auslander, el concepto de *personae*, inicialmente planteado para el ámbito actoral, requiere de un tipo específico de traducción en tanto los músicos, a diferencia de los actores, no encarnan personajes ficticiales. Su argumento es que en el acto mismo de la performance musical, los públicos no están simplemente viendo a ‘la persona real’ tocando sino que de manera similar a como se da en el caso de los actores: “hay una entidad que media entre los músicos y el acto de la *performance*. Cuando escuchamos a un músico tocar, la fuente del sonido es una versión de esa persona construida con el propósito específico de tocar música bajo circunstancias particulares” (Auslander, 2006, pág. 113). En línea con lo expuesto, Auslander propone que un artista performa su identidad alrededor de cuatro

marcos de referencia interrelacionados: el de la música, el de la performance, el del género musical ejecutado, y el del entorno social en el que se ejecuta la música (2021, pág. 91). El concepto de persona musical es relevante para esta tesis en tanto permite pensar en la posibilidad de que exista un mayor acercamiento (o alejamiento) entre la persona musical -sujeto atravesado por los estereotipos, dinámicas normalizadas y jerarquías de poder de la escena- y la persona de todos los días, permitiendo el análisis de en qué medida las mujeres hemos aprendido e internalizado un conjunto tácito de normas que guían nuestra acción en la escena contemporánea de la música criolla.

### **1.5.3. Musicología feminista**

La incorporación de una mirada feminista al campo musicológico exige reconocer la complejidad del acto mismo de hablar sobre las mujeres y la música. Para María Ángeles Zapata, la magnitud de esta problemática es tal que no surge recién al momento de sistematizar y analizar la información que se quiere revelar sobre las mujeres, sino que empieza desde el acto mismo de qué decisiones se toman al realizar el planteamiento, método y análisis de un tema de esta naturaleza. De esta manera, destaca la importancia de tomar consciencia del riesgo que se corre de realizar una aproximación epidérmica en la que únicamente se realice “una especie de lista de compositoras/intérpretes, como cuando hacemos la lista de la compra, [ya que con ello] corremos el peligro de convertirlas en un exotismo” (2021, pág. 6).

Coincidiendo con la autora en que no todos los estudios que versen sobre las mujeres son, a su vez, estudios de género, una musicología que se reconozca a sí misma como feminista debe problematizar los supuestos básicos sobre los que se asientan las tradiciones musicales y académicas que sustentan dichas prácticas. En ese sentido, y siguiendo a Ramos y a Butler (1990), estas prácticas musicales (y, en específico, el

género) son maneras de actuar en el mundo social, una *performance* que deviene “de la obsesiva repetición de actos que construyen una identidad” (2003, pág. 18)

Así, la crítica feminista desde la musicología, plantea la necesidad de abordar la problemática de la participación de las mujeres en la música desde una perspectiva más amplia que –tal como lo señala Mc Clary– no implica necesariamente “dejar la partitura a un lado y concentrarnos [únicamente] en cuestiones extramusicales” (1991, pág. 20). Para el caso específico que nos atañe, no se trata de dejar de estudiar las composiciones y los materiales musicales que forman parte de la música criolla, sino comprender también cómo los contenidos (líricos y estéticos) de estos materiales musicales provocan imágenes o respuestas en las personas, delimitando así una forma en que la música *opera* en contextos humanos, con una triple perspectiva específica en torno a la reflexión sobre las mujeres: a) una perspectiva histórica, para subrayar las ausencias historiográficas; b) una perspectiva sociológica, para indagar en los condicionamientos sociales y barreras que permean su participación; y c) una perspectiva epistemológica, para plantear interrogantes relevantes sobre las sensibilidades diversas y su posible implicancia en la musicalidad desde el ser mujer (Zapata, 2021, págs. 12-13). Es esta triple perspectiva la que guía el planteamiento y marco de interpretación de la presente investigación.

Yendo un paso más allá, es importante reconocer lo propuesto por Zapata e incidir en la relevancia de hablar de las mujeres en vez de “la mujer” a modo genérico, como signo de una apuesta por visibilizar la participación plural de las mujeres en situaciones y realidades distintas, heterogéneas, polifacéticas e irreductibles a un modo único de participar desde el ser mujer en la música (2021, pág. 7). De esta manera, para el caso que nos atañe, se reconoce la imposibilidad de hablar de un único papel de la mujer en la música criolla, sino que son múltiples los significados que ello puede adquirir debido a factores socioeconómicos, territoriales, de etnicidad y de representación, resultando así

en diversas maneras que existen para el ser mujer y hacer música criolla. En ese sentido, la presente tesis apuesta por un punto de partida autoetnográfico y una aproximación exploratoria desde la cual aproximar respuestas y nuevas interrogantes específicas para posteriores abordajes que se circunscriban al marco de las prácticas musicales criollas en Lima, ya sea desde una perspectiva histórica o contemporánea.

En el marco de la presente tesis, son especialmente relevantes los postulados teóricos de Mc Clary, Citron y Cusick. Para Mc Clary, el introducir una perspectiva reflexiva sobre las músicas, sus sujetos y sus contextos es una labor necesaria para la musicología crítica en la actualidad, tanto en el ámbito de las músicas populares como clásicas, ya que sin ella difícilmente se podrá abordar la problemática específica de la significación en la música (2011). En dicha línea, en su texto del año 2011 -que es una mirada reflexiva al impacto de su icónica obra *Feminine Endings* a 20 años de su primera publicación- la autora destaca que desde el inicio de la década del 2000 se ha dado un resurgimiento académico que ha abierto las puertas a nuevas formas de pensar la teoría musical. Ello da cabida a la perspectiva cultural e incorpora nuevos tópicos previamente considerados prohibidos tales como “la metáfora, el gesto, el cuerpo, y la temporalidad de los sujetos” (Mc Clary, 2011, pág. 8), reflexionando a su vez sobre las implicancias de estas categorías al momento en que los sujetos ejercen la música.

En ese sentido, y en referencia a *Feminine Endings*, Mc Clary propone una serie de espacios que deberían de ser reflexionados desde una teoría y una metodología feminista para comprender mejor los puntos de encuentro e implicancias mutuas entre música y sujetos femeninos. De ellas, a efectos del presente trabajo, es relevante mencionar *las estrategias del discurso de las mujeres músicos* que -si bien en su texto aparece de manera más vinculada al ámbito de la composición musical- es de relevancia para la presente tesis en tanto refiere al conjunto de maniobras que despliegan para

navegar en un mundo musical que no sólo es masculinizado, sino en el que también la propia condición de ser mujeres acarrea obstáculos adicionales que impiden su participación plena en el mundo musical.. Este punto es importante destacar que, en conformidad con lo destacado por Piñero Gil, navegar a través de escenas musicales masculinizadas implica desincentivos y barreras para que las mujeres puedan acceder a un entrenamiento técnico musical apropiado, lo que implica una situación estructural de empobrecimiento creativo y menores posibilidades de desarrollo para la musicalidad profesional de las mujeres (2003)

Por su parte, Citron se aproxima a la problemática de las mujeres en la música a propósito de su estudio del canon. Su propósito es comprender cómo es que en la producción musical estandarizada se ha dado esta situación de marginalización de las mujeres en los diversos ámbitos implicados en el quehacer musical. En dicha línea, se recoge de la autora la propuesta de que dicha marginalización no implica que las mujeres no hayan estado presentes en la música, o que se les haya mermado toda posibilidad de participación en ella, sino que se refiere específicamente que su presencia es definida (y admitida) desde una perspectiva estereotipada que sólo se compatibiliza con en qué medida la mujer reproduce aquellas características consideradas como *femeninas* en un determinado contexto social e histórico (2003).

En línea con lo anterior, Piñero Gil -en referencia a Citron- afirma que la performance profesional es un espacio particularmente adverso para la mujer en tanto se encuentra ligado a la esfera pública de la vida social. Esto genera una situación conflictiva para las mujeres, en la medida que secularmente ellas han sido relegadas a la esfera privada (las casas, los salones, las familias, entre otros), siendo estos espacios los que han contenido su actividad performativa. Destaca además que esta exclusión no se limita a los espacios físicos que permiten/cierran las performances musicales femeninas, sino que

también implica el contenido y medio de su expresión musical, destacando que la presencia de la mujer en la dirección musical y la composición es sumamente baja (Piñero Gil, 2003, págs. 53-54).

Asimismo, se recoge de Cusick que -así como en la crítica literaria- el trabajo de las mujeres puede ser diferente que el de los hombres en respecto a su situación y codificación de género, ya que éste es un sistema de relaciones de poder del que se derivan experiencias diferenciadas para ambos. No obstante, destaca que esta relación es difícil de ubicar en el campo de la música entendida como sonoridad en sí misma, ya que “el análisis formal y tonal, por sí solo, parece no revelar mucho sobre el género de los compositores o su experiencia de la diferencia” (1994, pág. 13). No obstante, dichas metáforas de género circulan a través de los discursos sociales, permeando la agencia de los individuos en el marco de una sociedad, siendo factible que tengan incidencia en aspectos tales como “los sonidos que los compositores escogen, en la manera que las personas escuchan esos sonidos, y en las asociaciones que hacen respecto a esos sonidos” (Cusick, 1994, pág. 14).

Otro punto fundamental que se recoge de la autora es que la música no existe sin la presencia e interacción de los cuerpos que la realizan y los cuerpos que la reciben, por lo tanto, una aproximación integral -feminista, teórica y performática- implica necesariamente teorizar y analizar las prácticas de los cuerpos reales que ejecutan las acciones musicales. Es especialmente pertinente el concepto de *intérprete encarnado* el que, en el marco de su acción interpretativa, activa una serie de estrategias mentales y corporales, por lo que la interpretación musical deja de ser únicamente algo *que se piensa*, sino que realmente es algo *que se hace* de una manera íntimamente relacionada con quien uno(a) es, y que se hace presente no solo en la forma que se usa el cuerpo en escena sino también en las decisiones que se toman para realizar una performance musical. Por ello,

performar es necesariamente un proceso activo de negociación en el que el intérprete debe de poner en juego una serie de criterios y consideraciones sobre el propio ser en relación a lo que el compositor quiso decir en una obra particular. Implica también un posicionamiento frente a dicha intención, a la par que un entendimiento de lo que se requerirá de uno(a) -o, en buena cuenta, lo que los públicos considerarán exigible- en caso el intérprete decida ya sea alinearse a esa intención o contradecirla. (Cusick, 1994, pág. 18).

Finalmente, en relación a los objetivos y a la realidad a la que se aproxima la presente investigación, es de especial relevancia el concepto de *patriarcado musical* propuesto por Lucy Green (2001). La autora entiende el patriarcado como una relación fundada en la separación/asignación -empírica y simbólica- de hombres y mujeres en la vida pública y privada, en la cual los hombres tienen suelen tener más poder que las mujeres. Desde este punto de partida, Green propone que el patriarcado musical es un concepto que contribuye al conocimiento de las historias de las prácticas musicales, en tanto permite visibilizar los mecanismos por los cuales la práctica musical de los hombres se ha vinculado históricamente al espacio público, mientras que la de las mujeres a la escena privada (Green, 2001, pág. 25). Desde su propuesta, ello no implica una diferencia taxativa que niega la posibilidad de las mujeres de performar musicalmente en el ámbito público, mas bien complejiza dicho concepto afirmando que, en general, “el trabajo musical público de las mujeres se ha basado en gran medida en las características de su trabajo musical privado” (2001, pág. 25). En otras palabras, Green afirma que las mujeres han participado -principalmente y con menor disrupción- en actividades musicales que reproducen, reafirman y socializan la expresión simbólica de sí mismas en tanto poseedoras de características femeninas.

#### 1.5.4. Sociología de la música

Desde la sociología de la música, son especialmente relevantes las herramientas conceptuales que facilitan la comprensión de la producción artística como una práctica social compleja, mediada por relaciones de poder y sistemas de significado.

Desde este enfoque resulta fundamental el aporte de Howard Becker, quien propone entender el arte como una actividad colectiva equiparable a cualquier otra actividad humana. Su interés se centra en tratar de ubicar el espacio y la forma en que ocurren las interacciones entre las personas involucradas. Así pues, su preocupación no se centra en la *obra de arte per-sé* sino en la actividad y componentes simbólicos que se articulan alrededor de la misma. En dicha línea, Becker esboza el concepto de “mundo del arte”, el que se entiende como las redes de cooperación que dan lugar a un fenómeno artístico y los componentes simbólicos que se articulan alrededor mismo (Becker, 2008). Este concepto permite mejorar la comprensión sobre cómo se establece la materialidad de los circuitos donde las mujeres ejecutan su acción artística, a la par que las convenciones y juicios simbólicos ante los que negocian y reaccionan.

Complementariamente, Tia DeNora propone un enfoque distinto al de Becker al insistir en que no solo es importante comprender cómo organiza el mundo alrededor de los objetos de arte, sino también considerar a los objetos (en este caso las prácticas y sus resultantes) en sí mismos. La autora realiza una crítica importante a la “*culturología*”, entendiendo por ello a la idea de que todos los elementos que constituyen el sonido musical están intrínsecamente relacionados a elementos culturales de la sociedad que lo producen. La crítica no se centra en negar esta relación entre música y cultura, sino en el hecho de que ella pone al fenómeno musical como una manifestación de segundo orden, como un objeto con carácter pasivo dentro de la dinámica de la sociedad. De esta forma,

la autora explicita que es necesario superar aquellas aproximaciones semiológicas y deterministas que se centran principalmente en entender a la música desde sus significados simbólicos y textuales, como si la música fuera algo que pudiera leerse y tener un sentido unívoco. Por el contrario, la apuesta de DeNora insiste en la importancia de comprender la materialidad y la experiencia afectiva de la música, prestando especial atención a cómo la música opera en la vida cotidiana y al interior de los grupos que la practican. (DeNora, 2003).

En ese sentido, DeNora introduce el concepto de “*music affordance*”: aquello que la música *posibilita hacer*. Desde esta perspectiva, la música -tal como la entiende Spataro siguiendo de DeNora en su texto “*Music in everyday life*” (2000)- es un dispositivo habilitante que propicia la acción humana (Spataro, 2012). Para DeNora, ello sucede en al menos dos sentidos: a) Como un recurso para la acción corporizada, y b) como un recurso para el pensamiento y la conciencia de la acción. Esto se llena de contenido y se define de manera empírica, no teórica. Así, en el marco de esta investigación, la música se erige como un recurso estético que es relevante por su capacidad de influir en la vida social. Así pues, es relevante preguntarse cómo una canción, o las estrategias de construcción de un repertorio, hacen que unas personas o grupos se relacionen con otros y los términos en los que esta relación se establece.

#### **1.5.5. Análisis crítico del discurso y estudios histórico-culturales**

El análisis crítico del discurso es una perspectiva teórica y metodológica que entiende al lenguaje como una práctica social atravesada por relaciones de poder, estructuras ideológicas y procesos históricos. En dicha línea, se reconoce que el lenguaje y el discurso no tienen un comportamiento inocuo en la sociedad limitándose únicamente a representar la realidad, sino que la constituyen, la transforman, y la negocian. A

propósito de la presente tesis son especialmente relevantes las propuestas de Norman Fairclough y Teun A. Van Dijk, en tanto permiten reflexionar cómo se construyen, reproducen y naturalizan visiones sobre la realidad desde y a través de los textos, revelando en ellas dinámicas de desigualdad, luchas por la legitimación y prácticas de exclusión.

La perspectiva de Fairclough concibe al discurso como una práctica social situada que consta de tres niveles: una dimensión textual, una práctica discursiva y un contexto sociocultural amplio en el que se inserta. De esta manera, el análisis crítico del discurso busca comprender la relación dialéctica entre texto, discurso y sociedad afirmando que este tipo de análisis se enfoca en comprender la manera en la que el discurso moldea (y es moldeado) por las relaciones de poder presentes en una sociedad, y cómo ello impacta en el cambio social al contribuir a generar un sentido de realidad. De tal forma, el objetivo de este tipo de análisis es comprender qué rol tiene el lenguaje en la reproducción y transformación de las estructuras sociales (Fairclough, 1992).

Son igualmente pertinentes los aportes teóricos de Van Dijk (1999), quien destaca de manera especial como este enfoque de investigación supone una propuesta explícitamente política y comprometida, orientada a desentrañar las múltiples maneras en las que el poder, la dominación y la desigualdad son practicados, reproducidos, perpetuados y -en algunos momentos- desafiados desde el discurso. Asimismo, el autor describe que existe el análisis crítico del discurso y los estudios feministas guardan relación y son compatibles, ya que -por lo general- estos últimos también apuntan a examinar cómo las estructuras de poder y desigualdad de acuerdo al género se hacen presentes a través del lenguaje y el discurso (Van Dijk, 1999), aspecto que es de especial interés en la presente investigación.

En el marco de la presente investigación, las publicaciones académicas, tratados y textos de divulgación analizados son concebidos como fuentes primarias, en las que se busca comprender cómo y bajo qué contextos han sido producidos, priorizando la comprensión intertextual e interdiscursiva presente en los mismos. En otras palabras, el interés se centra en comprender qué preceptos subyacen a estos textos, qué condicionantes históricos y/o ideologías rodean su producción, y en qué formas estos textos sobre la música criolla en el Perú han reflejado y, a su vez, contribuido a cimentar una narrativa androcéntrica que marginaliza o invisibiliza a las mujeres de la música criolla.

Asimismo, en tanto esta propuesta de investigación apunta a realizar un análisis sobre la producción académica y de divulgación como objetos en sí mismos, es pertinente comprender cómo los estudios históricos musicológicos y culturales se han aproximado al estudio de las músicas populares latinoamericanas. Para ello se recoge la conceptualización de *historiografía musical* propuesta por Eckmeyer, quien la entiende como un registro no neutral de hechos pasados, sino más bien una construcción activa que genera exclusiones, invisibilidades y vacíos. De tal forma, “la historiografía musical [es] una producción activa de ausencias” (Eckmeyer, 2020). Para el autor, este es un aspecto especialmente importante al aproximarse al estudio de las músicas populares latinoamericanas ya que -por la propia especificidad y complejidad de sus prácticas musicales- las maneras tradicionales de hacer historia musical provenientes de Europa Occidental no logran abarcar el carácter mestizo, nómada, situado e intersticial de las músicas producidas en Latinoamérica desde finales del s. XIX en adelante. De tal forma, en concordancia con el autor, se originan:

“verdades historiográficas muy resistentes al cambio: la separación compositor/actuante; la identificación del hecho musical con un objeto/obra que se explica como forma; la periodización en estilos; la confusión entre soporte, fuente y

hecho musical; y la atribución histórica de la música sólo en base a su fecha de composición, única inscripción posible de creación” (Eckmeyer, 2020, pág. 175).

La postura de Eckmeyer es particularmente relevante para el presente caso de estudio en tanto permite problematizar cómo es que construyen las narrativas históricas en torno a las músicas. De tal forma, si bien el autor afirma que -debido al giro epistémico de las ciencias sociales y el impacto de la *New Musicology*- la producción científica contemporánea suele ya evitar la elaboración de narrativas totalizantes y de largo aliento, estos sesgos aún son posibles de encontrar en textos de grados universitarios, en los textos de divulgación, en los cursos de historia de música y en contenido informativo sobre la música que discurre en los medios de comunicación; siendo algunas de ellas precisamente los textos que esta tesis busca analizar.

## **1.6. Metodología**

Esta investigación se enmarca dentro del enfoque cualitativo, de nivel descriptivo y de tipo fundamentalmente puro, en tanto busca generar conocimiento desde una reflexión situada y no necesariamente orientada a la aplicación inmediata. Se inscribe dentro de dos líneas de investigación relevantes para los estudios musicológicos contemporáneos: *Música popular y culturas urbanas contemporáneas* y *Música académica y popular: nuevas teorías de análisis*.

La presente tesis apuesta por una estrategia metodológica combinada que integra el análisis crítico del discurso con herramientas de investigación cualitativa aplicadas al trabajo de campo, integrando en ella una dimensión autoetnográfica sustentada en la experiencia de la autora como mujer música en la escena criolla limeña. Este enfoque híbrido permitió no solo analizar los discursos y representaciones históricas sobre las

mujeres en la música criolla, sino también explorar las formas actuales de participación y construcción de subjetividades artísticas desde sus propias voces y trayectorias.

En lo que respecta al análisis crítico del discurso, se concibe a las publicaciones académicas y de divulgación sobre música criolla como fuentes primarias. Al entender a dichos textos como prácticas discursivas en sí mismas, en la presente investigación interesa analizar cómo estos han sido producidos, con qué propósito, que intertextualidades se producen con otros textos y qué tipos de discursos se encuentran presentes. Asimismo, es de interés comprender cómo la producción de estos textos se relaciona con condiciones sociales y estructuras de poder más amplias, tales como el contexto histórico, ideológico y social en el que fueron creados.

El punto de partida de la tesis es un enfoque autoetnográfico, entendiendo por ello una apuesta metodológica en la que se combina la autoexploración personal con la reflexión crítica sobre los contextos sociales y culturales que albergan y moldean dicha experiencia. De tal forma, en consonancia con Barlett & Ellis, la autoetnografía es un método de investigación dinámico, relacional, encarnado y subjetivo a través del cual se pueden expresar conocimientos específicos que residen en el cuerpo de los músicos, en las intersubjetividades que se activan, y en el acto físico/mental de hacer música (Barlett & Ellis, 2009). En dicha práctica, siguiéndose de las autoras, los autoetnógrafos se enfrentan a retos éticos importantes al enfrentar “la vulnerabilidad que conlleva revelar sus historias, vidas y decisiones creativas” (2009, pág. 11) por lo cual debe de enfrentarse como un proceso cuidado y documentado a través de diversas herramientas. En la presente investigación, la autoetnografía ha sido conducida a través de una bitácora autoetnográfica, herramienta que abarca el periodo 2022-2025. En ella, se ejecutó el ejercicio de memoria revisora tal como propuesto por Vega Zalvatierra (2022), a través de los siguientes ejes temáticos articulando la reflexión: a) primeros acercamientos al

género musical, b) primeros encuentros con la escena criolla, c) dinámicas de aprendizaje del género musical criollo, d) análisis y relato de experiencias siendo mujer en la escena criolla, y e) identificación de posicionamientos ante los materiales musicales criollos.

Ahora bien, en conformidad con Sikes (2022), es necesario comprender que la autoetnografía no debe de ser entendida únicamente como una narración personal, sino un proceso de reflexión crítica “que conecta lo autobiográfico con los significados sociales, culturales y políticos” (pág. 23), lo que implica un giro epistemológico que valora el conocimiento situado del investigador y las conexiones sociales que éste realice con su entorno en el marco del proceso investigativo. Por lo tanto, la autoetnografía es una práctica profundamente ética, relacional y dialógica que “reconoce la interdependencia y las construcciones compartidas de significado entre el investigador y los participantes” (pág. 27) a la par que reconoce la imperiosidad de una cuidadosa negociación del “consentimiento, la confidencialidad y el impacto de la representación en quienes comparten y aparecen en la obra” (pág. 28). Por ello, en la presente investigación se compartieron segmentos de la bitácora autoetnográfica con otras mujeres músicas de la escena criolla, con el objetivo de contrastar, validar y complementar los hallazgos de la investigación.

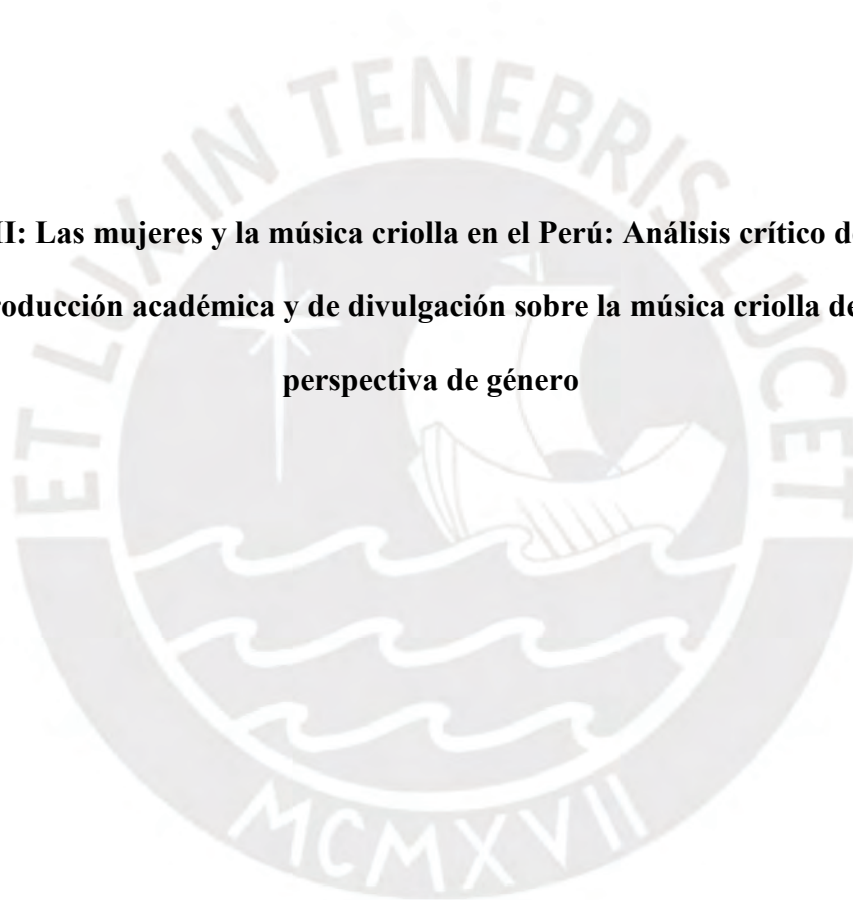
Este abordaje se realizó a través de entrevistas personales dirigidas a mujeres mayores de 18 años que se desempeñan como artistas de música criolla con dedicación parcial o exclusiva, ya sea en el canto, la ejecución instrumental, la composición y/o como cantautoras. La selección de las unidades de estudio se realizó a través de la técnica de bola de nieve, priorizando la selección de perfiles específicos y trayectorias artísticas antes que un número exhaustivo de entrevistadas. De tal forma, se priorizó la participación de aquellas mujeres que lideran proyectos que promueven la práctica musical entre mujeres o que músicas que promueven iniciativas artísticas con discursos

que apelen a la reflexión situada del rol de las mujeres en esta escena musical a través de nuevos repertorios y/o estrategias de curaduría artística.

Con el propósito de promover la representatividad de miradas y una reflexión comparativa de experiencias, se tomó en cuenta criterios etarios para la selección de entrevistadas, contando con al menos una participante para los rangos etarios de 18 a 25 años, de 25 a 40 años y de 40 a más. Asimismo, se procuró identificar perfiles que respondan a tener al menos una participante en los roles de interpretación instrumental, interpretación vocal y composición. Con dichas participantes se realizó un ejercicio dialógico híbrido en el que -partiendo a su vez de la práctica de la memoria revisora- se ejecutaron prácticas mixtas de entrevista semi-estructurada y retroalimentación de hallazgos, los que se articularon a través de los siguientes tópicos de conversación: a) primeros acercamientos al género musical, b) primeros encuentros con la escena criolla, c) dinámicas de aprendizaje del género musical criollo, d) percepción de la influencia del ser mujer como barrera o posibilitador del desarrollo artístico, y e) estrategias de interacción y negociación ante los materiales musicales criollos.

Finalmente, el análisis e interpretación de los datos se realizó mediante matrices cualitativas, lo que permitió organizar y contrastar la información obtenida, identificando patrones, tensiones y significados relevantes para los objetivos de la investigación.

**Capítulo II: Las mujeres y la música criolla en el Perú: Análisis crítico del discurso de la producción académica y de divulgación sobre la música criolla desde una perspectiva de género**



Sobre la música criolla se ha escrito diversas de publicaciones que reflejan la amplitud de intereses y preocupaciones que han convocado a diferentes investigadores y difusores a lo largo del tiempo. Desde anecdotarios, relatos testimoniales, ensayos periodísticos y publicaciones académicas, todas ellas denotan las diferentes miradas desde la que se ha intentado comprender qué es la música criolla en el Perú, entendiéndola como una manifestación musical, cultural y práctica popular cuyo origen actualmente se sitúa hacia fines del s. XIX e inicios del s. XX. Este conjunto de fuentes son muestras de las distintas formas de narrar y organizar el pasado de la música criolla para -desde ahí- aproximarse a su presente. De tal forma, estos textos -o partes de ellos- han contribuido a cimentar una *narrativa oficial*, una *memoria colectiva* y un relato histórico del criollismo que interactúan y -en ocasiones- se superponen<sup>4</sup>. Es este último el que, en particular, atañe a la presente investigación.

Guha, en una conferencia de 1993, reflexionaba acerca de los distintos criterios y cuotas de poder que intervienen en decidir lo que es un hecho espurio de un hecho histórico, concluyendo que “en las reglas de la escritura de la historia (...) los principios de selección y evaluación comunes a toda historiografía están de acuerdo [con una]

---

<sup>4</sup> En el marco de la presente investigación, se establece una distinción conceptual entre estas tres categorías, promoviendo referirse a cada una de ellas de manera específica conforme sea pertinente en el análisis historiográfico. Para ello, son útiles las definiciones de Jelin en torno a “*memoria colectiva*” y “*narrativa o memoria oficial*”. La primera de ellas se entiende como una construcción social que entrelaza lo individual y lo social; de tal forma la memoria colectiva no es una entidad independiente que opere de manera reificada por encima de los individuos, sino que siguiéndose de Halbwachs (1992), se entrelaza con las memorias individuales -que están insertas en este marco- integrando representaciones generales de la sociedad, ya que solo es posible recordar a través de un acto dialógico con otras y otros a través de códigos culturales compartidos (Jelin, 2002). Por su parte, la *narrativa oficial*, siguiéndose de Pollak (1999) es una construcción institucional ligada al poder que busca consolidar una visión dominante sobre el pasado que genere una sensación de cohesión social, un sentido de otredad y fronteras simbólicas; para ello, realiza una selección en la que se enfatizan ciertas figuras y hechos en detrimento de otros, con el objetivo de promover una visión homogeneizante de la historia. Finalmente, se recoge de Ojeda Lopeda la definición de *relato histórico* en la que, en concordancia con White (1992, 2003), se le entiende como una construcción interpretativa originada en la imaginación del historiador en la que los hechos no tienen una existencia propia *per sé*, sino que es “la perspectiva interpretativa del historiador la que ‘los hace hablar’” (Ojeda Lopeda, 2021, pág. 4) de manera legitimada y validada mediante elementos extratextuales como la prueba documental y la conceptualización disciplinar.

perspectiva estatista prefabricada [que] sostiene una visión jerarquizada de las relaciones de género, sin ningún reconocimiento del papel activo de las mujeres” (Guha, 2002, pág. 29). De tal forma, el relato histórico sobre la música criolla se ha ido escribiendo (y creando) tanto desde los relatos colectivos erigidos por sus propios actores como, de manera posterior, por las diferentes sistematizaciones y aproximaciones que la investigación musical académica ha tendido hacia ella. En este camino, se han priorizado un conjunto de hechos que al día de hoy adquieren la categoría de verdad, lo que siguiéndose de Eckmeyer (2020), forma parte de una historiografía musical que no es registro objetivo del pasado, sino una construcción activa en la que persisten un conjunto de omisiones sobre las múltiples circunstancias y/o actores que han contribuido al desarrollo del criollismo peruano, entre ellos las mujeres.

En línea con estas preocupaciones, este acápite presenta un análisis crítico del discurso de las diversas fuentes académicas, tratados, crónicas, biografías y diversas fuentes de divulgación que abordan la música criolla peruana y que buscan dar cuenta del desarrollo histórico de esta manifestación cultural y musical<sup>5</sup>, con énfasis en aquellos publicados desde mediados del siglo XX y lo que va del siglo XXI. Este análisis entiende a dichas fuentes como artefactos que contribuyen a delinear los contornos de la escena y práctica musical criolla, favoreciendo determinadas visiones sobre sus orígenes, trayectorias y protagonistas en detrimento de otras. Esta reflexión se realiza desde una perspectiva de género, con el propósito de comprender en cómo estas fuentes construyen significados, reproducen jerarquías y articulan visiones del pasado en las que el papel de

---

<sup>5</sup> En consonancia con dicha perspectiva, se excluyen del presente análisis las publicaciones de tipo testimonial y diversos textos dedicados a explorar el universo musical de compositores o intérpretes varones, tales como los distintos libros dedicados a Oscar Avilés (1994), Caitro Soto (1995), Andrés Soto (2002), Manuel Acosta (2008), Felipe Pinglo Alva (2014 y 2018), Félix Casaverde (2019), Willy Terry (2020) y Pepe Villalobos (2021). Asimismo, se excluyen del análisis estudios específicos en torno a espacios geográficos considerados emblemáticos en la tradición popular criolla, tales como el Rímac (2017) y Malambo (2024).

las mujeres creadoras como agentes activos en el desarrollo histórico de esta manifestación musical esté presente o ausente.

En diálogo con los aportes de Fairclough (1992) y Van Dijk (1999), se propone entender el relato histórico como un discurso que no es un reflejo de la realidad, sino como una práctica social situada que configura estructuras de poder, relaciones de género e ideologías específicas. De tal forma, el análisis crítico del discurso permite visibilizar los supuestos que han sostenido la construcción de dichas narrativas, identificar las formas en que se menciona a las mujeres, los roles creativos desde los que son representadas, y los diversos momentos en los que las voces de las propias mujeres aparecen para brindar cuenta de su experiencia en la práctica musical criolla de su época.

A través de este análisis, se propone comprender y situar las experiencias de las diversas mujeres de la música criolla no sólo identificando de qué forma sus rutas de participación musical se vieron permeadas por su condición de mujeres, sino también promueve la reflexión sobre cuántas de dichas condicionantes persisten en la configuración y desarrollo de la práctica musical criolla actual.

### **2.1. Entendiendo el punto de partida: la literatura académica y de divulgación sobre la música criolla en el Perú, y la presencia o ausencia de las mujeres en ella.**

Una aproximación desde el análisis crítico del discurso hacia el relato histórico presente en la literatura sobre la música criolla requiere partir por reconocer los marcos desde los cuales esta ha sido narrada, sistematizada o celebrada. En ese sentido, este primer apartado se enfoca en revisar de manera conjunta las publicaciones académicas, crónicas y textos de divulgación que buscan dar cuenta de su origen y evolución, identificando los enfoques predominantes que han orientado la construcción de una

historia del criollismo peruano<sup>6</sup>. Esta revisión permite reconocer tanto las perspectivas que dan forma a los relatos sobre la música criolla como a las omisiones persistentes en torno a la participación de las mujeres. Mas allá de determinar si las mujeres están o no presentes en los textos, el interés central es comprender en qué términos se les ha representado, desde qué roles y cómo esas representaciones responden a determinados imaginarios colectivos sobre lo que se considera legítimo o central dentro del campo musical criollo.

Una interpretación analítica y conjunta sobre el contenido de los mencionados textos evidencia que un interés común ha sido entender el surgimiento y evolución de la música criolla a lo largo del siglo XX, en el contexto de una Lima en constante cambio. Con este objetivo, se observa principalmente la presencia de dos aproximaciones: El primer enfoque, una visión macro que parte del análisis del contexto histórico, social, económico o tecnológico, utilizando lo que Lloréns denomina "criterios más sistémicos" (1983, pág. 24), y que busca entender cómo estos factores influyen en la práctica, sonoridad y temáticas líricas de las composiciones musicales criollas. El segundo enfoque pone el énfasis en las narrativas, las figuras y las composiciones de aquellos individuos que se consideran fundamentales para el desarrollo y consolidación de la música criolla. Entre estos, la figura del compositor ha sido objeto de especial atención, estableciendo una especie de línea temporal del criollismo peruano. Es notable que, a pesar de esta diferenciación, ambas perspectivas coexisten en el conjunto de la literatura académica y de divulgación analizadas.

---

<sup>6</sup> Cabe destacar que, si bien la revisión de textos académicos y divulgatorios en la presente tesis inicia con una publicación del año 1956, el análisis de los contenidos, hechos y discursos a los que aluden corresponden a una temporalidad mucho más amplia. De esta manera, la reflexión abarca desde finales del s. XIX hasta el s. XXI. Asimismo, en la presente investigación se excluyen por el momento el análisis hemerográfico y de otros soportes materiales como periódicos y los Cancioneros de la época radial ya que, por su naturaleza, requieren otro tipo de abordaje analítico y conceptual.

En relación con esta última perspectiva, es crucial subrayar el considerable valor que las diversas antologías, tratados y anecdotarios ostentan en la construcción de la historia de la música criolla. Estas constituyen la cristalización de un conjunto de vivencias y experiencias que, tal como Rohner caracteriza, conforman el "relato del insider" (2018, pág. 30). Estos datos representan las primeras iniciativas de los propios cultores para proporcionar comprensibilidad y construir un conocimiento objetivo sobre este universo musical. Es relevante subrayar que, siguiendo al mismo autor, estos primeros textos de naturaleza recopilatoria son los que inician la creación de imaginarios sonoros sobre el fenómeno musical criollo y son, simultáneamente, con quienes los estudios académicos empiezan a interactuar y proponer, ya sea en concordancia o en contraposición. Por consiguiente, resulta relevante realizar una revisión concisa de estas diversas publicaciones relativas al criollismo, con el objetivo de discernir en qué medida han asumido la responsabilidad de destacar a las mujeres que han contribuido a esta manifestación musical y cultural.

Uno de los primeros textos que se propone sistematizar la experiencia musical criolla, desde la perspectiva de sus protagonistas, es "*Historia de la canción criolla*" de Aurelio Collantes (1956), el que se presenta como una antología de sesenta años de la música criolla (1896-1956), consignando así "la historia de varios criollos genuinos exponentes de nuestra música costeña, como cantores, tocadores y compositores" (1956, págs. Valores de la canción criolla, párrafo 2). Esta publicación propone una periodización de la música criolla en tres etapas (Guardia Vieja, Pinglo y Radio), señalando en cada una de ellas a quienes -a criterio del autor- son las personalidades más representativas de la actividad musical de los primeros criollos del s. XX. Es importante anotar que, en su mayoría, los individuos mencionados en este libro son guitarristas, compositores, cantores o jaranistas hombres, de quienes se ofrecen exhaustivas reseñas

sobre sus anécdotas y labor. En relación con la representación de mujeres, se registran veintitrés menciones a cantoras y compositoras de la música criolla. Estas se presentan, principalmente, hacia la sección final del libro y en su mayoría se refieren a mujeres cantantes de la época radial<sup>7</sup>. Cabe destacar que estas menciones suelen ser breves y únicamente enunciativas, realizadas a propósito de la inclusión de alguna fotografía en la que aparezcan, existiendo solo ocho reseñas personalizadas sobre sus biografías y obras.

Es relevante subrayar que, según Rohner (2018), esta obra será la que marque la el rumbo y la forma con la que se iniciará la reflexión en torno a la música criolla. Así, este espíritu de plasmar pinceladas celebratorias, que en el fondo buscaban la legitimación del fenómeno criollo, continuará siendo enriquecido por tratadistas posteriores como Miranda Tarrillo (1989), Niko Cisneros (1972) y Valverde y Serrano (2000). En consecuencia, es esta perspectiva -con sus alusiones y también omisiones- la que establece los cimientos para lo que, con el transcurso del tiempo, se consolida como la narrativa oficial del criollismo al interior de círculos sociales e instituciones del mundo criollo, configurando así un conjunto de preceptos normativos que discurren socialmente en la escena criolla en relación a quiénes “merecen ser recordados” y quiénes son los sujetos subalternos, incluyendo a las mujeres.

Una segunda publicación relevante viene de la mano de César Santa Cruz, compositor criollo, docente, saxofonista y clarinetista egresado del Conservatorio Nacional de Música (Familia Santa Cruz Gamarra, 2025). Santa Cruz, en su texto de 1977, propone una descripción detallada de las condiciones tecnológicas y dinámicas

---

<sup>7</sup> Entre las mencionadas destacan Delia Vallejos, Rosa Mercedes Ayarza, Estela Alva, Esther Granados, el Dúo Las Criollitas, Rosita Passano, María Jesús Jiménez, Carmencita Pinglo, el Dúo Las Peruanitas (Hermanas Loayza), Amparo Baluarte, Rosa “La Limeñita” Ascoy, Las Estrellitas, Serafina Quinteras, Alicia Lizárraga, Teresa Bolívar, Yolanda Vigil, Gina Dean, Chabuca Granda, Berta Campos, Norma Wetzell, Irma Céspedes y Las Limeñitas.

sociales que -a su entender- influyeron en la configuración del valse criollo desde el periodo de 1900 hasta la década de 1970, a la par que incorpora su testimonio y establece juicios categóricos respecto a “*lo que es*” la música y el valse criollo, lo que denota un caso muy particular en el que el relato histórico sobre la música criolla se construye de manera intrínseca al propósito expreso de construir una narrativa oficial sobre el criollismo. En este texto, las menciones a personalidades del medio criollo son escasas en comparación a Collantes; no obstante, diversas fotos y extractos del libro permiten distinguir quiénes -a criterio del autor- fueron agentes relevantes para el desarrollo del género musical: Santiago Pantoja, Samuel Joya Neri, Manuel Fajardo Mora, Arturo Martínez, Víctor Correa Márquez, Pedro Santa Cruz Gamarra, Mauro Garcés, Teodoro Ernesto Soto Agüero, Juan Álvarez Alarcón, Carlos Saco, Miguel Almenerio, Justo Arredondo, entre muchos otros.

En lo que respecta a las mujeres, se mencionan de manera particular en dos momentos. El primero, a propósito de la descripción del autor sobre las preferencias de los artistas radiales para participar en los centros musicales, indicando que artistas como Jesús Vásquez, Eloísa Angulo y Margarita Cerdeña, Rosa Ascoy (mencionada únicamente como “La Limeñita”), Yolanda Vigil, y Rosa Passano eran asiduas al Centro Musical Carlos A. Saco, mientras que María Jesús Jiménez y Clara Aguilar eran participantes del Centro Musical Felipe Pinglo Alva (Santa Cruz Gamarra, 1977). El segundo es, quizá, el más interesante de ambos pues deja entrever cómo el autor construiría sus juicios internos y cómo se erigiría una concepción jerárquica de quién sí (y quién no) está legitimado para construir conocimiento en el mundo criollo. En el texto, el autor expresa su parecer respecto a “los graves errores que cometieron compositores y periodistas al redactar su apreciación en lo que concierne a la presencia del vals” (Santa

Cruz Gamarra, 1977, pág. 124) y utiliza a Chabuca Granda como ejemplo para probar su punto. En dicha línea, el autor menciona:

“Forman legión, a nivel mundial, los compositores del género popular que **nunca estudiaron música**. Sus obras pueden ser, y de hecho son, de extraordinaria belleza y éxito. [...] No obstante, dichos compositores no serían capaces de opinar técnicamente respecto a sus propias obras y, menos aún, de intervenir en debates relacionados con la historia de la música [...]” (Santa Cruz Gamarra, 1977, pág. 124) (Énfasis propio)

A manera de ejemplificar su postura, el autor decide diseccionar, frase a frase, una breve declaración de Granda<sup>8</sup> brindada en el año 1966, estableciendo una extensa crítica, ácida y dura, que revela una percepción de sí mismo como jerárquicamente superior a otros -en este caso específico, a Granda- por el hecho de contar con estudios académicos en música. De esta manera, la crítica no solo discurre a través de discrepancias en el significado técnico de algunas palabras, sino que arriba hacia descalificaciones directas y personales hacia la autora a razón de su edad y clase social, arguyendo que:

“A quien, en la primera mitad de este siglo, nunca asistió a una fiesta familiar de barrio, porque aún no estaba en este mundo o porque su posición social correspondía a un nivel diferente, **no le queda otra sino aceptar las suposiciones, deducciones e invenciones referentes [...] del valse criollo de antaño**” (Santa Cruz Gamarra, 1977, pág. 125) (Énfasis propio).

Un aspecto importante que emerge a la luz del análisis crítico del discurso en relación a los textos de Collantes y el de Santa Cruz es que, aunque las mujeres han aparecido escasamente con nombre propio en ambos libros, esto no implica que las referencias a su participación en la dinámica social de la música criolla hayan sido

---

<sup>8</sup> No deja de llamar a reflexión el ácido carácter de la crítica establecida hacia la compositora, a la par que el por qué de su elección en un contexto en el cual -sin pretensiones de historiar- no fue la única persona dedicada a la composición que expresó su perspectiva sobre la historia de la música criolla.

inexistentes. Así, ambos documentos deslizan la existencia de mujeres que participaban de espacios como jaranas, reuniones y centros musicales. Sin embargo, no se les menciona como sujetos con participación activa y capacidad de decisión en estos espacios, sino únicamente en función de atributos que aluden a sus cuerpos, condición de feminidad o a roles sociales tradicionalmente asignados a las mujeres, como ilustran las siguientes referencias:

“Una de esas encerronas, en que la llave se echaba al fondo de una botija de pisco, y que se invitaba a **lo más graneado de las hembras que eran todo un primor** en los rituales de la marinera” (Collantes, 1956) (Énfasis propio)

“Un auspicio económico acordado por la Municipalidad de Lima a los centros musicales [...] permite que **la gracia y belleza de la mujer criolla**, representada por las “reinas”, pasee las calles de la ciudad llevando como marco la alegría de polcas, valeses y marineras” (Santa Cruz Gamarra, 1977, pág. 82) (Énfasis propio)

De esta forma, en este punto específico, el análisis crítico de la construcción del relato histórico en ambos autores deja entrever cómo sus textos reproducen los mandatos de género predominantes en Latinoamérica, durante el s. XX, sobre el cuerpo de las mujeres: perfección, belleza y feminidad. (Muñiz, 2014)

La aproximación académica al universo musical y social criollo se inicia en la década de 1980, siendo “*Música popular en Lima: criollos y andinos*” de Lloréns (1983) uno de los primeros textos en abordar esta temática. Esta obra se fundamenta en la propuesta de investigación de que es factible discernir etapas en esta manifestación musical mediante una perspectiva sistémica que pone el énfasis en cómo el contexto histórico, tecnológico y social condiciona la creación musical y la agencia de los individuos. No obstante dicha postura, el texto también presta atención a los personajes de esta historia.

En este contexto, Lloréns enfatiza las contribuciones de jóvenes intérpretes y compositores, a quienes asigna un papel crucial en el desarrollo subsecuente de la música criolla, destacando la figura de Felipe Pinglo, a quien pone a la cabeza de una generación completa de compositores. Adicionalmente, se hace referencia a figuras como Pedro Espinel, Samuel Joya Neri, Víctor Correa Márquez, Máximo Bravo, Pablo Casas, Jorge Huirse, Juan Criado, Manuel Raygada, Luis Dean, Laureano Martínez Smart, Eduardo Márquez Talledo, Mario Cavagnaro, Augusto Polo Campos, Manuel Acosta Ojeda y Luis Abelardo Takahashi Núñez. Sin embargo, a pesar de la abundante referencia a personalidades de la música criolla, es necesario esperar hasta casi el final de esta sección del libro para que se haga alusión a las mujeres intérpretes y creadoras. La primera se encuentra en un pie de página, donde se hace referencia al "veterano dúo La Limeñita y Ascoy" (1983, pág. 70) en referencia a su debut en Radio Goycochea en 1938. Posteriormente, y enmarcado en lo que el autor percibe como un homenaje al pasado aristocrático de Lima (Lloréns J. , 1983, pág. 83), se presentan breves alusiones a figuras como Chabuca Granda y Alicia Maguiña. A excepción de la primera de ellas, a quien se ofrece una breve descripción de su obra, temáticas y ciertas alusiones a su estilo musical, el presente texto no hace referencia a otras mujeres ni proporciona datos que faciliten la comprensión de su participación en los procesos de construcción, creación, interpretación y diseminación de la música criolla.

El conocimiento sobre los rostros e historias del criollismo es retomado por Lloréns en una investigación posterior del año 2009. Dicho texto incorpora el concepto de *star system* en la reflexión, el que Lloréns y Chocano entienden como un conjunto de cantantes, intérpretes y compositores que –por diversos motivos relacionados al desarrollo de los espacios mediáticos y la comunicación radial– obtuvieron un posicionamiento favorable en el imaginario de los públicos consumidores de música

criolla (Lloréns & Chocano, 2009, pág. 49). Según ello, la existencia de esta suerte de “conjunto titular de estrellas del criollismo” provoca que un grupo de personalidades tenga fuerte predominancia en los medios y -añado- en el relato histórico y en la narrativa oficial del criollismo. Ello termina por invisibilizar la presencia de otras voces y experiencias, tanto contemporáneas como anteriores. Desde una perspectiva reflexiva, se concluye que, si bien el texto aporta una mirada renovada que aproxima una reflexión post década de 1960 y evidencia un escenario más diverso de personalidades como agentes activos del desarrollo de la música criolla, la disparidad de representación entre hombres y mujeres persiste. Asimismo, llama a reflexión que aunque las menciones a diferentes mujeres de la música criolla se amplían en número, ello no necesariamente implica una profundización en la aproximación a sus obras y/o formas de participación en el circuito criollo de la época, salvo únicamente los casos de Chabuca Granda y Alicia Maguiña en su calidad de compositoras. En consecuencia, persiste la ausencia de una mirada que ponga la luz sobre la especificidad de las relaciones entre ser mujer y hacer música en el mundo musical criollo.

Renato Romero (1985), por su parte, propone una perspectiva que entiende a la música criolla como fenómeno cultural que inicia a finales del s. XIX y que se consolida hacia la década de 1950. Si bien su propósito no es abordar la problemática de la participación de las mujeres, brinda data relevante para visibilizar la aproximación histórica que ha tenido la academia respecto a las mujeres del criollismo. Destaca el reconocimiento a la labor de Rosa Mercedes Ayarza –en tanto recopiladora de las tradiciones musicales populares de fines del s. XIX– como uno de los pilares documentales fundamentales para comprender lo que sería el universo musical criollo durante el s. XX. Aparecen también menciones a compositores que considera centrales para comprender la identidad del género y, si bien la mayoría de ellos son varones, resalta

la mención a Chabuca Granda y Alicia Maguiña como mujeres en una generación de compositores que representan las nuevas tendencias y estilos musicales del vals post década de 1950 (Romero R. , 1985, pág. 260). Asimismo, aunque en referencia específica al universo sonoro de la música afroperuana y en un escueto pie de página, Romero menciona a Victoria Santa Cruz como una de las protagonistas en la difusión de lo “afroperuano” (Romero R. , 1985, pág. 265).

En una aproximación posterior, hacia el año 2012, Romero analiza a la figura y obra de Chabuca Granda puntualizando cómo sus creaciones no se encuentran aisladas de su entorno político y, por ende, permiten entrever sus posturas frente a cómo percibe que se configuran las relaciones de poder en su entorno social. En dicho texto, el autor señala cómo la obra de Granda va transformándose no como si fuera un espejo que refleja la realidad, sino en estrecha relación a sus propias reflexiones y negociaciones políticas, que decantan en una toma de consciencia por parte de la compositora ante los conflictos y el poder que atraviesan su tiempo (Romero R. R., 2015). En ese sentido, el texto de Romero -si bien no aborda en su reflexión la especificidad de la experiencia de vida de Granda en tanto mujer, sino desde su posición de clase- es fundamental para visibilizar cómo la música es un espacio donde la subjetividad, individual y colectiva, expresa las ansiedades, frustraciones y expectativas de sus creadores y de una sociedad, incluso en casos donde no se hace de ella una plataforma explícita de lucha social.

En ese mismo año, Borrás publica *“Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)”*, obra que aborda el surgimiento y desarrollo de la escena criolla limeña desde una mirada particular hacia los vestigios materiales de esta etapa, analizando cómo estas -en tanto huellas de la cotidianeidad- nos proveen de nuevas aristas de reflexión e información sobre este momento histórico. Aunque sin un particular enfoque de género que ponga el acento en la presencia de las mujeres durante esta etapa, en el primer capítulo de este libro

el autor aborda brevemente el análisis de quiénes fueron los creadores e intérpretes del vals criollo. Partiendo del reconocimiento de la propuesta de Valverde y Serrano (2000) de distinguir entre la “Guardia Vieja” y “la Generación de Pinglo”, se menciona a un total de 32 compositores hombres que participaron en ambas etapas, entre los que se reseña a Abelardo Gamarra, Federico Barreto, Víctor Correa Márquez, Filomeno Ormeño, Oscar Molina Peña, Alejandro Sáez, entre otros.

No obstante, un aporte fundamental de Borrás es enriquecer el panorama de quiénes participaron en estas dinámicas y contexto, a través del estudio documental en revistas, cancioneros y hemerotecas. De esta manera, el autor visibiliza con su trabajo los nombres de artistas y compositores ya olvidados, como son los 21 artistas que grabaron para la Victor TM entre las décadas de 1920 a 1930. De ellos, aunque la mayoría son solo reconocibles por sus apellidos, destaca que tres de dichos intérpretes se reconocen explícitamente como mujeres, como las Hermanas Arata, las Hermanas Anselmi y las Hermanas Gastelú. Este sólo hecho evidencia la necesidad de, como dice el propio autor, continuar llevando a cabo investigaciones que permitan “dibujar con mayor exactitud los contornos de la vida musical” (2012, pág. 53) durante este periodo.

Un enfoque académico alternativo es el propuesto por Rohner en 2015, que, a partir de su debate sobre la figura histórica de Felipe Pinglo Alva en relación con su generación y la denominada Guardia Vieja, proporciona también indicios que facilitan la reconstrucción de la escena musical de aquel periodo y de los individuos que participaron en ella. En el presente trabajo, el autor propone que la Guardia Vieja y la generación de Pinglo no son etapas excluyentes, sino que co-existen y se permean mutuamente (Rohner F. , 2015). Si bien el autor apunta la mirada hacia procesos de tipo macro, otorga también importancia explicativa a la figura del compositor como dinamizador de la musicalidad criolla. De esta forma, Rohner alude a figuras que considera icónicas en la composición,

como Felipe Pinglo, y destaca la existencia de duplas familiares de cultores, como por ejemplo Mateo y Braulio Sancho Dávila, Eduardo y Pedro Espinel como evidencia de relaciones estrechas entre músicos de la Guardia Vieja y la Generación de Pinglo. A pesar de esta mirada novedosa, el presente texto tampoco ahonda en la comprensión específica de los espacios en los que las mujeres han participado activamente en la interpretación y creación de la música criolla.

Hacia 2018, Rohner continúa desarrollando su perspectiva en torno a la Guardia Vieja y el rol que cumplió el valse en la formación de ciudadanía entre los años 1885 a 1930. En esta publicación, son particularmente relevantes las reflexiones del autor respecto a cómo se construye lo que él denomina “el parnaso criollo”, entendido como una construcción mitológica (no genealógica) sobre quiénes fueron los “padres del criollismo”. Desde su perspectiva, en el proceso de consolidación del valse criollo no solo era necesario que se fueran asentando las estructuras rítmicas y características armónicas del género musical, sino que “también era necesaria la construcción de un no-tiempo y un no-lugar entre el último tercio del s. XIX y la década de 1930” (2018, pág. 421). En esta línea, la necesidad de crear una idea de tradición hizo que construir el mito sea más importante que recordar a los propios músicos y compositores, por lo cual, con el paso del tiempo sólo se salvaron unos nombres mientras que otros fueron borrados. Puntualiza el autor que -en la medida que la reflexión sobre la ‘invisibilización’, a su criterio, se ha convertido en un tópico frecuente en las ciencias sociales de finales de la década de 2010- le parece que no existe un mejor contexto en el que se exprese con más claridad que en el caso de los músicos e integrantes de la Guardia Vieja, en el que muchos rostros y nombres quedaron en situación de subalternidad. No obstante, la integración de una perspectiva de género en la reflexión tal como propone esta tesis, evidencia que dicha frase es solo

parcialmente cierta: son las historias, rostros y voces de las mujeres las que han permanecido en situación de doble subalternidad.

Finalmente, una muy reciente publicación de Gómez Acuña (2025) aborda la temática de cómo la música criolla -de ser una práctica de poblaciones urbano populares de Lima Metropolitana- pasa a ser un símbolo nacional en el Perú del siglo XX por intermedio del establecimiento del Día de la Canción Criolla en 1944. A propósito de ello, el autor centra su interés en conocer cómo se construye dicho proceso que, a su criterio, inicia a finales del s. XIX como una construcción intelectual de la “idea sobre la existencia de una llamada música criolla en Lima (...) producto del impacto de un proceso de modernización [en la capital peruana]” (2025, pág. 27). De tal forma, el autor centra su interés en identificar los procesos que llevaron a dicha Declaración de 1944, tomando como suya la propuesta de Hobsbawm de que la invención de las tradiciones -y, en consecuencia, de las narrativas oficiales- era un aspecto fundamental para los Estados Nación en la era industrial capitalista. En dicha línea, a propósito de la reflexión que atañe a la presente investigación, se identifica que el presente texto comparte con sus predecesores la existencia a menciones aisladas de mujeres participantes de la música criolla, mas no ahonda en la especificidad de su participación en este proceso.

De tal forma, es pertinente traer a la mesa una pregunta álgida para la investigación musical actual. Si los estudios recientes no abordan el comprender la diversidad de espacios, mecanismos y dinámicas desde las que las mujeres han participado de la música criolla, salvo la aproximación a algunos nombres de compositoras consideradas emblemáticas, producto de una continuidad en las formas de construir las historiografías musicales, ¿dónde están las voces, experiencias y la música hecha por las múltiples mujeres que han formado -y forman- parte de lo que hoy entendemos como música

criolla? ¿cómo comprender las múltiples aristas de la participación de las mujeres en esta práctica musical?

## **2.2. Entre ecos y silencios: presencia de mujeres y perspectiva de género en la historiografía musical del criollismo peruano**

Habiendo evidenciado que la producción académica y de divulgación sobre la música criolla ha prestado escasa atención a la participación de las mujeres en ella, este apartado se orienta a identificar y analizar aquellas publicaciones que, si bien no han sido elaboradas desde una perspectiva de género, contienen elementos que permiten visibilizar cómo las experiencias de las mujeres han estado atravesadas por mandatos, condicionantes y prejuicios de género. Para ello, se analizan textos académicos, libros testimoniales, crónicas y materiales de divulgación que abordan parcial o tangencialmente la presencia de mujeres en la música criolla, ya sea a través de biografías, menciones episódicas o reconstrucciones de escenas y trayectorias individuales.,

El análisis del discurso sobre el relato histórico presente en estas fuentes ha permitido advertir un conjunto de tensiones comunes en los relatos de muchas artistas: la dificultad de acceder a espacios de formación, el conflicto entre maternidad y carrera, la vigilancia moral sobre su comportamiento y las disputas por legitimidad artística en entornos masculinizados. Aunque en la mayoría de textos no se emplean categorías como feminismo, patriarcado o machismo, estas experiencias dejan entrever cómo el hecho de ser mujeres influyó directamente en sus recorridos musicales. En ese sentido, este apartado constituye un ejercicio reflexivo que, al visibilizar voces y huellas del pasado, permite poner en perspectiva las condiciones actuales de las mujeres en el criollismo y subraya la vigencia de muchas de las barreras que ellas ya enfrentaban.

En dicha línea, una aproximación significativa para identificar los diferentes rostros y voces de mujeres de la música criolla se encuentra en la antología “*Canción Criolla: Memoria de lo nuestro*” de Zanutelli (1999), texto que –si bien está a medio camino entre lo académico y periodístico– realiza una nutrida recopilación de personalidades, constituyendo un tratado fundamental para visibilizar la participación activa de las mujeres en la consolidación de la música criolla. No sólo menciona sus nombres, sino que también facilita la comprensión de los roles en que se involucraron. Así pues, el autor explicita la participación de las mujeres en cuatro momentos de su libro: El primero es una nutrida reseña de Rosa Mercedes Ayarza, realizada a propósito de su inclusión dentro de un grupo de quince (15) personalidades de los inicios del criollismo catalogadas por el autor bajo el rótulo de *Músicos del tiempo viejo*, catorce de las cuales son varones. El segundo momento consta de una abierta referencia a una *generación femenina de 1940* (1999, pág. 79), la que cataloga como una exitosa promoción de cantoras de rotundo suceso radial. Elabora una extensa lista en la que incluye a:

“Eloísa Angulo, Margarita Cerdeña, Angélica y Norma Wetzell, Alicia Lizárraga, Jesús Vasquez, Delia Vallejos, María Jesús Jiménez, Yolanda Matos, Rosa Passano, Yolanda Vigil [...] Leonor García, Avelina Loayza, Genoveva Guzmán, Rossina y Aída Martorell, Elva Durand, Constanza Leveroni, Carlota Calderón, Esther Cornejo, las hermanas Palacios, Olga del Río, Carmen Cueto, Aída Valencia, Palmira Orjeda, Silvia Lamas, Teresa Del Valle, Blanca Torres, Cecilia Miller, Meche Herrera, Gloria Chávez, Esther Granados, Luisa y Juana Estrella [...] las hermanas Gamarra [...] Clara Aguilar” (Zanutelli, 1999, págs. 79-80), entre otras.

En un tercer momento, el autor menciona a Rosa Ascoy (integrante del dúo mixto “La Limeñita y Ascoy”), Lucha Reyes, y–como parte de los intérpretes de la generación

del 50– a Graciela y Noemí Polo (Las Limeñitas), e Irma Céspedes, integrante del dúo mixto Irma y Oswaldo (1999, pág. 81). Finalmente, un cuarto momento relevante en el texto es la mención a las mujeres creadoras del criollismo, tales como Serafina Quinteras, Amparo Baluarte, Estela Alva, Gina Dean, Chabuca Granda y Alicia Maguiña, a quienes menciona explícitamente bajo la categoría de compositoras. Ciertamente, no deja de llamar la atención el que –de las seis compositoras aludidas por el autor– los nombres de la mitad de ellas (las tres primeras) corresponden a seudónimos artísticos (Zanutelli, 1999, págs. 83-85).

El análisis realizado permite confirmar que, más allá de su naturaleza como antología y no como publicación académica, el texto de Zanutelli constituye una fuente documental fundamental que evidencia la amplia participación de las mujeres en la creación, la performance y el desarrollo de lo que hoy entendemos como música criolla. Al mismo tiempo, resulta significativo que la alusión más clara a la existencia de compositoras y creadoras dentro del criollismo provenga precisamente de esta publicación, que no se presenta como una investigación académica. Tal vez sea justamente esa distancia la que le permite abordar el fenómeno con mayor libertad y diversidad.

En esa misma línea se ubica el texto de Eloy Jáuregui, crónica que parte de la propia experiencia del autor con las dinámicas, espacios y personajes de la música criolla de su época. Tal como el mismo texto lo indica, *El Pirata* (2011) no pretende ser ni un libro de historia ni un libro académico, sino únicamente un testimonio personal sobre diferentes entrevistas realizadas y experiencias vividas por el autor en el entorno criollo. Es quizá esa libertad la que llena a este texto de una data enriquecedora que permite vislumbrar la manera en que diferentes mujeres de la música criolla fueron percibidas por sus contemporáneos, e incluso recoge directamente sus voces a través de relatos que

parten desde encuentros amicales y conversaciones con algunas mujeres de la escena, decantando ocasionalmente en una reflexión sobre su propia condición de mujeres en la música.

Son particularmente interesantes las aproximaciones que realiza este libro a las figuras de Chabuca Granda y Tania Libertad, incluso a pesar de que muchas de sus afirmaciones sólo se enuncian más no se profundizan. Sobre la primera de ellas, Jáuregui resalta que -a su criterio- resulta imposible separar la obra de Granda de lo que ella fue como mujer latinoamericana en su contexto. Así pues, el autor menciona que en la obra de Chabuca -específicamente en sus letras- se parece advertir un posicionamiento artístico que no se detiene en entretejer recuerdos, sino que se aproxima a los cambios sociales de su época y que subsiste una vena “que tiene que ver con las reivindicaciones feministas y hasta ecologistas, como es el caso de *María Sueños*” (Jáuregui, 2011, pág. 47). Asimismo, Jáuregui asume una postura categórica al enunciar que una de las características importantes de la obra de Granda recae precisamente en la configuración de un sujeto abiertamente femenino desde la composición. En ese sentido, el autor menciona como todo un acontecimiento el hecho de que las canciones de la autora le canten al hombre ya que con ello: “se rompía el rito machista y los aportes de Chabuca siguieron enriqueciendo el acervo; Al Perú lo percibe como un *Bello Durmiente*, ahí donde los demás compositores hablan de *mi tierra* en femenino” (2011, pág. 52).

Por su parte, respecto a Tania Libertad, el autor realiza un extenso relato, en tono poético, de un conjunto de comunicaciones personales que tuvo con la artista, citando en ella frases textuales que evidencian una reflexión abierta y lúcida sobre las implicancias que tuvo para ella el hecho de ser mujer en medio de la consolidación artística de su carrera. Estos testimonios son relevantes no sólo porque permiten visibilizar cómo su condición de género marcó su experiencia musical y las decisiones que tomó para

desarrollar su carrera artística, sino que constituyen a su vez la primera evidencia en una fuente escrita donde aparece la categoría “machismo” como una situación estructural que atraviesa la experiencia de las mujeres en la música.

En una de las citas más extensas y significativas, Libertad reconstruye aspectos centrales de su infancia y juventud desde una perspectiva reflexiva sobre cómo influyeron en la configuración de su carrera artística, resaltando las formas de dependencia que la rodeaban, la estructuración familiar que se erigió alrededor de su lanzamiento como cantante, y su reacción ante ello hacia la etapa adulta:

“y esta actitud tan radical [de divorciarse y migrar sola a México], a la primera persona que sorprendió fue a mí, porque jamás imaginé ser tan drástica con mis cosas, con mis dependencias. Y quién te ha dicho que en el Perú las mujeres somos débiles. No, señor. Yo estaba matrimoniada, tenía un futuro como la perfecta casada, **pero siempre dependía del marido, de mis padres o de mis siete hermanos hombres, todos hombres**. Porque tú sabes que además, mi papá, que era buena gente, trabajaba para la policía y como que me vigilaba siempre, y mi madre que era enfermera más parecía mi mánager. **Ella me escogía el repertorio y yo era una niña y cantaba unos temas, tan pero tan fuertes, de malas mujeres, de amores truculentos, de sacavuelteras** y así fue que debuté en la radio de Chiclayo a los cinco años. Había pues una tendencia a vivir en una situación sojuzgada. Y un día me tuve que ir. ¿Raro no?” (Tania Libertad, como citada en Jáuregui, 2011, pág. 117) (Énfasis propio).

En dicha cita, Libertad explicita cómo su camino artístico estuvo marcado por relaciones de poder asimétricas -desde su entorno más cercano, como la familia y su pareja- quienes ejercían influencia en la forma en que se configuraba su carrera artística y su manera de desenvolverse en la escena musical. En dicha línea, este testimonio revela una fricción importante en cómo su entrada temprana al mundo musical se dio en condiciones poco autónomas: con una madre que seleccionaba su repertorio de manera

inconsulta, integrando contenidos líricos poco afines a su etapa vital, y provocando una exposición precoz a temáticas adultas que -en teoría- favorecerían su inserción en la industria musical. De esta manera, el uso de los términos “tendencia” y “sojuzgada” son significativos pues revelan un reconocimiento latente de que esta situación no era una experiencia aislada, sino presente de manera estructural en las condiciones sociales de la época.

Esta expresión de conciencia de haber crecido en un entorno marcado por una cultura patriarcal persiste en otra de las intervenciones del texto, donde Jáuregui explicita de manera directa cómo enfrentarse a dicho fenómeno estructural supuso un esfuerzo adicional y una cuota de valor por parte de Libertad para conducir su carrera:

“Entonces Tania me cuenta que esos eran otros tiempos, que aunque fuera criada en una madriguera del machismo tuvo valor para irse a triunfar a un país que adolece de lo mismo, del inveterado machismo, y a prueba de balas y hartos charros” (Jáuregui, 2011, pág. 118)

Finalmente, en un tercer testimonio, Libertad reflexiona de manera retrospectiva cómo esta situación estructural -y sus reacciones ante la misma- permeó la percepción que se tuvo de ella tanto como persona y música, impactando el desarrollo de su actividad artística a la par que su lugar en la escena, sus decisiones técnicas y sus formas de trabajo:

“Sí, las críticas me molían la vida porque casi todo lo que yo hacía era rotulado de reaccionario. **Y hasta depilarme las piernas era también reaccionario, como afinar la guitarra y hacer prueba de micros.** (...) Y entonces me tuve que enfrentar a circuitos más oscuros. No sé si fue muy difícil o no, pero al final gané yo, sí, al machismo y al rechazo de algunos señores, y señoras también ¿por qué no?” (Tania Libertad, como citada en Jáuregui, 2011, pág. 120) (Énfasis propio).

Esta cita ilustra cómo su presencia como mujer artista fue constantemente evaluada, tanto por lo que hacía como por cómo lo hacía. La percepción de que incluso acciones cotidianas propias del cuidado personal, al igual que las actividades técnicas estándar propias de una prueba de sonido en el marco de su desempeño musical, podían ser vistas como “reaccionarias” revela la intensidad de las tensiones que vivió en el campo artístico, muchas veces reproducidas no solo por varones, sino también por mujeres. De tal manera, su declaración final -“al final gané yo”- constituye no sólo un cierre afirmativo que revela orgullo por consolidar su presencia y permanencia en un medio adverso, sino que es un signo claro de cómo la artista percibió que su condición de mujer permeó permanentemente su experiencia y crecimiento profesional.

La aproximación biográfica a mujeres de la música criolla se encuentra presente también en publicaciones posteriores como *Sabor peruano: Apuntes sobre música y cultura popular* (2021), un libro que compila perfiles sobre distintas figuras de la música peruana. El presente libro constituye un momento interesante a reflexionar desde la mirada del análisis crítico del discurso ya que -al ser una publicación de la década de 2020- evidencia en su estructura una preocupación por incorporar biografías de mujeres en una sección denominada “Ellas”, lo que guardaría correspondencia con recientes discursos que buscan visibilizar la participación de las mujeres en la vida social y cultural. No obstante, el análisis de la forma en que se enuncian los contenidos, de la selección de conceptos, y explícitamente la elusión de palabras que puedan alinear a esta publicación con la corriente de estudios feministas, evidencia que este libro no sólo omite, sino que escapa activamente de una aproximación desde una perspectiva de género. Por ello, el relato histórico que presenta no se traduce en una reflexión sobre las condiciones diferenciadas en las que estas artistas han desarrollado sus trayectorias. En general, se trata de semblanzas celebratorias centradas en destacar logros individuales, sin

problematizar los marcos sociales y culturales que han atravesado sus experiencias como mujeres músicas.

En este conjunto, destacan dos textos en particular: los dedicados a Tania Libertad y a Susana Baca. En el caso de Tania, la aproximación resulta notoriamente más superficial en comparación a lo abordado en el libro de Jáuregui. Si bien en algunos pasajes se sugiere que su decisión de migrar estuvo vinculada a una necesidad de ruptura frente a ciertas restricciones experimentadas desde su condición de género, esta perspectiva no se desarrolla y más bien aparece de una forma abiertamente eufemística. Aun así, se recoge una cita relevante que permite observar una dimensión poco explorada en la literatura sobre música criolla hasta el momento: el vínculo entre autoría, género y experiencia situada, a partir de una conversación entre Libertad y Chabuca Granda en torno a su composición *Cardo o Ceniza*<sup>9</sup>: “Ella me dijo que no debía cantar *Cardo o Ceniza*: ‘Está hecha para mujeres mayores. Te falta vivir mucho para cantarla’. No le hice caso. Pero ahora entiendo por qué me lo dijo, y tenía toda la razón”. (Antonio Benito, 2021, pág. 82)

Esta afirmación deja entrever lo advertido párrafos antes: que Chabuca concebía a sus composiciones como expresiones vinculadas a experiencias de género, y que componía desde sujetos femeninos concretos al imaginar su interpretación posterior. De esta manera, el tono reflexivo expresado por Libertad ya desde la adultez, sugiere una lectura retrospectiva que reconoce esta intencionalidad.

Por su parte, la semblanza sobre Susana Baca es destacable en tanto incluye una mención directa a su postura como artista feminista, tal como aparece en la siguiente cita:

---

<sup>9</sup> Este ejemplo se desarrollará con mayor detalle en el apartado correspondiente a la revisión bibliográfica de la biografía de Chabuca Granda.

“Susana aborda temas como el feminismo, la libertad y la educación; reflexiona sobre su vida y embarca al oyente en un recorrido por el romance, el dolor, la fuerza y la esperanza” (Jáuregui, 2021, pág. 63). Sin embargo, más allá de esta afirmación, el texto no profundiza en qué términos se define su relación con el feminismo, ni cómo esta mirada ha influido en su propuesta artística o en su trayectoria. En ese sentido, la mención queda como un apunte aislado, sin desarrollo posterior. Aunque el libro recoge algunos datos y testimonios valiosos, no plantea una lectura que permita comprender con mayor claridad qué lugar han ocupado las mujeres en la escena musical peruana, ni cómo su condición de género ha influido en su experiencia artística.

Más allá de las publicaciones de tipo evocativo, es importante resaltar la existencia de estudios específicos en torno a célebres mujeres de la composición musical criolla, los que –si bien son un número reducido– constituyen una aproximación interesante que se enmarcaría en lo que Zapata describe como un proceso global de recuperación de las experiencias individuales de las mujeres a través del re-conocimiento de sus biografías y obra en distintos campos de la cultura (Zapata Castillo, 2021, pág. 7).

El primero de estos textos es la recopilación dedicada a la obra de Serafina Quinteras (Gonzales, 1989), cuyo nombre real era Esmeralda Gonzales. Se trata de una publicación editada, escrita e impulsada por la propia autora que reúne 81 letras escritas por ella y musicalizadas por compositores como Eduardo Márquez Talledo, Raúl Varela y Laureano Martínez Smart, entre otros. Estas composiciones, son organizadas en tres etapas de producción: de 1940 a 1943, de 1960 a 1982, y de 1983 a 1988. Es importante anotar que la obra de Quinteras (Gonzales) no cuenta con extractos testimoniales o reflexiones propias que hablen de su experiencia como compositora en la escena criolla, sin embargo, este texto es un registro valioso al ser uno de los pocos casos en el s. XX

donde una mujer compositora buscó activa y autónomamente sistematizar, periodizar y publicar su obra para preservar su legado.

Un elemento clave presente en el libro son las menciones a las diversas colaboraciones que la autora tuvo con otras mujeres de su época. Aunque ellas suelen aparecer únicamente a nivel nominal, y no desarrollan el tipo u alcance de esta colaboración, sí permite identificar la existencia de vínculos creativos sostenidos entre mujeres entre 1940 a 1980, incluyendo Joaquina Quinteras, Carmen Umbert de Barreda, Teresa Bolívar, Edelmira Lizarzaburu, y Gladys María Pratz. La sola aparición de sus nombres, es ya, un aspecto a resaltar dado que rara vez aparecen en otros textos. De tal forma, esta publicación ofrece indicios valiosos para pensar en la posible configuración de una red de colaboración y circulación de obras entre mujeres, cuya visibilidad ha sido históricamente limitada.

Un segundo libro relevante es la obra colectiva coordinada por Alonso Cueto (2009), dedicada a la figura de Rosa Mercedes Ayarza con motivo de los cuarenta años de su fallecimiento. El texto, construido desde testimonios, materiales de los familiares de la compositora, análisis documental y fuentes periodísticas, cuenta con un carácter híbrido que combina lo biográfico con lo histórico. Se trata, hasta la fecha, de la recopilación más completa sobre su vida y su trayectoria, y permite una aproximación detallada a su desarrollo artístico en el contexto de la Lima de finales del s. XIX e inicios del s. XX.

Nacida en 1881, Rosa Mercedes Ayarza ocupa una posición intersticial entre el ámbito académico y el universo criollo. En ese sentido, el texto ofrece información relevante para comprender su formación y su vinculación con el mundo popular, a la par que situar su experiencia en relación con dos ejes fundamentales: su condición de mujer

y su pertenencia a una clase social acomodada, marcada por jerarquías sociales y culturales. A través de este texto, se revelan sus interacciones con el mundo criollo y su participación en diversos festivales folklóricos hacia la década de 1950. Si bien la obra no ha sido elaborada desde un enfoque de género, contiene información valiosa que permite aproximar cómo fue la experiencia de Ayarza en tanto mujer en la escena musical criolla y académica.

Uno de los datos más destacados del libro es la mención de que Rosa Mercedes fue la primera mujer en dirigir una orquesta sinfónica en el Perú y en Latinoamérica, hecho que se documenta mediante una fotografía tomada en el Teatro Municipal en 1938 (Cueto, 2009). Este acontecimiento es presentado como un hito de gran trascendencia para su época. En ese marco, resulta especialmente reveladora una cita extraída de una de una entrevista publicada en el diario *El Comercio* en 1962, bajo el título “Inventario Confidencial” en la que se le pregunta si le hubiera gustado ser hombre. Su respuesta es directa: “**Sí. Para ser director de orquesta**” (Cueto, 2009, pág. 176) (Énfasis propio).

Esta afirmación -sintética pero elocuente- permite intuir que, a pesar de haber dirigido una orquesta, su continuidad en ese campo probablemente se vio limitada por la percepción social de la dirección orquestal como una labor reservada a los varones, hecho que -como se ha abordado en el acápite teórico de la presente tesis- constituye una perspectiva extendida en las músicas académicas de tradición europeo central. Así, el libro no solo permite conocer su trayectoria y aportes musicales, sino también acceder a fragmentos de una conciencia situada sobre las restricciones que implicaba, para una mujer de su tiempo, el ejercer autoridad artística en espacios tradicionalmente masculinizados.

Un tercer estudio destacado sobre una compositora criolla es “*Mi vida entre cantos*”, obra con tintes biográficos presentado por Alicia Maguiña (2018) en la que brinda testimonio sobre los procesos, espacios y personas implicadas en su trayectoria dentro de la música criolla. Si bien el libro no desarrolla una perspectiva de género explícita ni teórica, Maguiña ofrece un testimonio íntimo y reflexivo que revela las múltiples tensiones y desafíos que implicó su condición de clase y de mujer en esta escena, especialmente en sus inicios. Una de las fricciones más representativas aparece con la respuesta de su familia ante su decisión por desarrollarse musicalmente desde muy temprana edad, tal como lo ilustra su testimonio sobre la primera vez que fue a escondidas a un concurso radial de la Canción Criolla de 1954 del programa *Radio Club Infantil*, el cual ganó:

“Feliz regresé a casa creyendo que nadie se había enterado, pero mi madre, muy fastidiada, me llamó seriamente la atención y me quitó el trofeo por un tiempo. Ahora entiendo que no solo por no pedir permiso y mentir, sino por haberme atrevido a ir primero a una fiesta al barrio de Acomayo a orillas del río Ica, y luego **a lo “mal visto”: una radio (...)**” (Maguiña, 2018, pág. 52). (Énfasis propio).

Esta frase, permite vislumbrar el impacto que tuvo en la vida de Maguiña los mandatos de género y el control social ejercido sobre las mujeres que transgredían los modelos tradicionales de feminidad, especialmente cuando aspiraban a ocupar espacios públicos como el escenario o la radio. Mas aún, revela también las tensiones que dicha labor supone ante las nociones de decoro y decencia, fuertemente expresadas en los mandatos género sobre lo femenino en determinadas clases sociales, y cómo ello entró en conflicto con lo que implica participar del circuito y desarrollar una carrera en el entorno artístico. Sobre ello, las siguientes citas -que deben de leerse conjuntamente- son también un ejemplo elocuente:

*“[Sobre mi formación musical] fue Avilés quien me dio la base en lo criollo [...]. Avilés me estableció el orden que más adelante, sin proponérmelo, me facilitó componer. Fue un acierto haber acudido a ese maestro. (Maguiña, 2018, pág. 59)*

*“No asistí a la fecha definitoria [del concurso “Luminarias Artísticas”, en el que participé acompañándome con guitarra en la competencia de canto, y en el que disputaba el primer lugar] porque mis padres, que respiraban juntos, incumpliendo el compromiso conmigo no me lo permitieron, pues dijeron que **Avilés me estaba volviendo bohemia. Nunca más volví a la Escuela de Guitarra Peruana**”.* (Maguiña, 2018, pág. 65) (Énfasis propio).

Estos testimonios revelan la dureza con la que ciertas convenciones sociales se erigieron sobre la vida de Maguiña, siendo la intervención familiar un síntoma de cuáles eran los límites que imponía la moral tradicional sobre el comportamiento femenino, especialmente cuando se trataba de acceder a espacios artísticos ejerciendo el canto y la interpretación instrumental, lo que era percibido como actividades y entornos “bohemos”, poco compatibles con el modelo de respetabilidad atribuido a las mujeres educadas en un entorno conservador.

La relación con otras mujeres artistas se hace presente en su testimonio con un carácter dual: en ocasiones tejiendo redes de colaboración e interacción, en otras estableciendo distancias y competencias. Esta información, lejos de un carácter anecdótico, es relevante en tanto permite una breve comprensión sobre los posibles puentes y redes entre mujeres de dicha época. En diversos pasajes, Maguiña expresa su cercanía y admiración hacia distintas mujeres cantantes de la escena criolla con quienes interactuó y admiró, como Delia Vallejos, Olga e Irma Avilés, Lola Marchena, Bertha Campos, Carmen Montoro, Las Hermanas Wetzell, Las Limeñitas, Maritza Rodríguez, Rosa Dolores Ascoy “La Limeñita”, entre otras. Es especialmente distinguida la mención

que realiza de Jesús Vásquez, a quien menciona como su principal referente y figura fundamental para su carrera artística:

“Un día que no he podido olvidar, [fue cuando] escuché cantar, pero lo que se llama cantar, a una mujer cuya voz y cuya manera de decir, de adornar y de frasear me zamaquearon e hicieron latir con más fuerza el corazón, a tal punto que sentí que esa música criolla que por primera vez escuchaba era mi razón de ser. Estoy segura de que todo empezó ahí, con el vals “Todos vuelven” de César Miró puesto en la voz femenina más bella que ha tenido nuestro cancionero, la que me marcó, la que movió las fibras más íntimas de mi espíritu, con un repertorio extraordinario. La voz diáfana, afinadísima, la voz maravillosa de María de Jesús Vásquez fluía de la radio de tal manera que me fascinó. **Es evidente que allí descubrí mi vocación**” (Maguiña, 2018, pág. 35) (Énfasis propio).

Caso contrario se relata sobre la relación establecida entre Maguiña y Granda, compositora dieciocho años mayor que Alicia con quien, no obstante, desarrollaron sus carreras artísticas prácticamente en paralelo ya que sólo se llevaban escasos seis años en el inicio de sus carreras como compositoras<sup>10</sup>. Los testimonios brindados por Maguiña permiten entrever dinámicas de competencia y jerarquía dentro del mismo campo musical. Aunque Alicia expresa su respeto hacia Granda, menciona que nunca sintió un reconocimiento recíproco en las diferentes interacciones que tejieron a lo largo de los años, tales como la siguiente sucedida en una comida benéfica en el Casino Náutico de Ancón (sin fecha):

“Para regresar a mi sitio tuve que pasar inevitablemente por el lugar en que se encontraba Chabuca [...] la compositora, que estaba de espaldas, giró sobre su silla y sujetándome del brazo me dijo refiriéndose a mi pronunciación en ‘Estampa limeña’: ‘Es gritan y no gritam, y el anticucho no perfuma’. Le di las gracias y

---

<sup>10</sup> Al respecto, en el texto de Sarmiento (2021) se relata a través de una paráfrasis a Bulnes (1990) que Chabuca Granda se inicia profesionalmente en la composición en el año 1948, con el valse *Lima de Veras*. Por su parte, en su texto autobiográfico, Maguiña (2018) relata que su primera composición data del año 1954, siendo el valse *Inocente amor*.

cuando me disponía a avanzar a mi destino me fue imposible hacerlo, pues continuó reteniéndome del brazo, para terminar diciéndome en voz alta: ‘Te falta aprender a hacer y a cantar marinera limeña’”. (Maguiña, 2018, pág. 100).

Este testimonio permite observar cómo el reconocimiento entre pares femeninas no estaba exento de jerarquías, fricciones o disputas simbólicas en torno a la legitimidad del conocimiento musical, especialmente en un entorno artístico predominantemente masculino. Asimismo, permite intuir que la rivalidad entre Maguiña y Granda -más allá de una incompatibilidad de caracteres- pueda deberse a un trasfondo mucho más profundo: eran dos mujeres, dentro de un mismo círculo social, pugnando ambas por sobresalir en la composición en un mundo musical de hombres.

Por otro lado, la tensión entre el desarrollo de su carrera artística y las exigencias del cuidado familiar aparecen de manera notoria en su autobiografía. En 1962, luego de ser contratada con gran éxito en Buenos Aires para su primera presentación internacional, y se le requiriera extender su estadía, Maguiña se enfrentó ante la dura decisión: su familia o su carrera artística. Para Alicia no hubo duda: “no resistí la separación [de mi hijita de tres meses] y regresé para dedicarme solamente a ella, **retirándome un año de la actividad artística**” (Maguiña, 2018, pág. 180) (Énfasis propio). Este testimonio evidencia un dilema frecuente en la vida de muchas mujeres músicas: el conflicto entre la proyección profesional y la responsabilidad maternal, que en su caso se resolvió a favor de la crianza, aunque a costa de interrumpir su trayectoria en un momento decisivo.

Finalmente, el relato de su separación matrimonial y la reconfiguración de su vida laboral pone en evidencia el impacto y sobrecarga que implicó para Maguiña conciliar la continuidad de su actividad creadora, la responsabilidad de mantener la economía familiar, y el mandato de las labores de crianza de sus hijos, que ahora caían exclusivamente en ella. Al respecto, la autora comenta: “Nos divorciamos en 1966... y

así, como en un suspiro, me encontré sin Eduardo” (Maguiña, 2018, pág. 190), recuerda, y poco después señala: “por la nueva situación en que me encontraba (...) aumenté el ritmo de mi trabajo, (...) me multipliqué -Dios sabe cuánto- para estar atenta [a mis hijos] tanto a su cuidado físico como intelectual y moral” (Maguiña, 2018, pág. 194). Esta imagen de la artista, “multiplicándose” constituye un ejemplo claro de las formas de esfuerzo y entrega que muchas mujeres debieron desplegar para sostener sus proyectos personales y artísticos en un entorno en que las responsabilidades de cuidado recaían casi exclusivamente sobre ellas.

En base a lo expuesto y analizado, *Mi vida entre cantos* se convierte en un valioso archivo testimonial en el que el análisis crítico del discurso permite reconstruir las múltiples formas en que los mandatos de género atravesaron la vida y obra de Alicia Maguiña. La ausencia de un posicionamiento explícitamente feminista no impide reconocer, en su relato, una memoria individual que aporta elementos fundamentales para una enriquecedora lectura y análisis desde la perspectiva de género.

El cuarto estudio relevante llega de la mano de Sarmiento (2020), el que gira sobre la figura de Chabuca Granda y aporta una mirada biográfica, íntima y documentada sobre la vida y obra de la compositora, relatando las diversas formas en que el desarrollo de su vida artística se vio permeada por su experiencia de ser mujer en la sociedad de su tiempo. Desde sus inicios, Chabuca Granda encontró en la música un espacio de expresión, pertenencia y apuesta por la agencia, en un contexto en el que las mujeres veían reducidas sus posibilidades de dedicarse a la vida musical en la esfera pública. Apenas egresada el colegio, en 1937, formó el dúo *Luz y sombra* junto a Pilar Mujica con quien se presentó en Radio Nacional. Es así que Granda inició su carrera profesional tempranamente en los circuitos culturales limeños, tal como lo indican las palabras de Sarmiento: “Así, si las

leyendas han de tener un comienzo, podemos establecer que cuando la joven María Isabel Granda y Larco, con apenas 17 años, se dio a conocer como artista fue que nació Chabuca Granda” (2020, pág. 36)

Durante los años previos a su matrimonio, Chabuca desarrolló una intensa actividad artística que incluyó tanto performance artística como teatral. Es así que, en 1940, propició la formación de un trío musical junto a Martha y ‘Charo’ Gibson, dedicado principalmente a la interpretación de música mexicana, a la par que una participación constante en obras de la Asociación de Artistas Aficionados – AAA (Sarmiento Herencia, 2020). Sin embargo, el desarrollo artístico y creativo de Granda se vio interrumpido de manera abrupta por su matrimonio en 1943, cuando “dejó la música y su empleo, y se fue a vivir a los Estados Unidos” (pág. 165). Este hecho marca un momento clave en el que se evidencia el impacto que los mandatos de género respecto a la decencia, el matrimonio y la crianza pueden tener en la vida artística de una mujer: la decisión de dejar de cantar y trabajar no surge como un acción voluntaria de poner pausa a su actividad creativa, sino de una expectativa socialmente impuesta sobre lo que una esposa *debía* o *no debía* hacer, aun cuando ello la llevara a una estancia en el extranjero con amplios días de soledad, y a “diez años con la sonrisa ausente” (pág. 45).

Un aspecto interesante a analizar es cómo, en la vida de Chabuca, el quiebre de la vida conyugal fungió como catalizador para su retorno a la actividad creativa. Es en dicho contexto que Granda tuvo una revelación: otras mujeres componían. Así pues “tras escuchar a la cantautora venezolana Conny Méndez, y **descubrir que ‘una mujer podía componer canciones’**, comenzó a ‘contar sobre todo y sobre todos, pero cantadito’” (Rodríguez Villar, 1995, p. 27, como citado en (Sarmiento Herencia, 2020, pág. 45) (Énfasis propio). Esta afirmación resulta significativa: la conciencia de no estar sola en

su deseo, descubrir que esta era una opción artística posible para las mujeres, se convierte en un aliciente concreto que dinamiza su impulso creativo.

Esta mirada situada, y toma de conciencia de que las mujeres pueden escribir música desde sus propias experiencias, atraviesa mucha de sus composiciones. En línea con el análisis propuesto y las composiciones documentadas por Sarmiento, son especialmente relevantes los casos de *¿Dónde estás, Adelita?* y *Cardo o Ceniza*. Sobre la primera de ellas, Chabuca construye -principalmente desde la lírica- un relato múltiple de la mujer revolucionaria que parte de sujetos históricos concretos: no como una heroína de mito, desde la grandilocuencia, sino también desde un lado muy humano, siendo una mujer que está “¿o cargando un fusil / o cocinando / o lavando camisas / o pariendo?” (2020, pág. 192). Esta imagen poderosa, de representar a la mujer como un sujeto político múltiple, constituye una apuesta de la autora por visibilizar que el campo de acción de las mujeres en la revolución no sólo se circunscribe al combate, sino que se ve enfrentada a conciliar con cumplir las tareas de cuidado y reproducción históricamente despreciadas en los relatos heroicos. La dedicatoria explícita de la compositora refuerza su apuesta: “Es mi homenaje a la valiosa mujer anónima de América (...) tratando de estrecharla dentro de mi corazón (...) en alguna nieta, también anónima” (2020, pág. 85)

Es importante anotar que este posicionamiento para la enunciación desde los sujetos femeninos es una apuesta que Granda asume no solamente desde las letras de sus composiciones, sino que abarca también la elección de géneros y materiales musicales con los que decide crear. En esa línea, es pertinente detenerse brevemente a analizar el caso de la composición *Cardo o ceniza*, y cómo su letra centrada en la expresión del erotismo y disfrute femenino, se relaciona con la elección del género musical por parte de su creadora. Esta composición, es uno de los ejemplos más destacados de cómo desde

la composición se explicita un vínculo directo en relación música-texto desde la enunciación de una mujer, siendo su letra: “¿Cómo será mi piel junto a tu piel? ¿Cómo será mi piel junto a tu piel?... ¿cardo o ceniza? ¿Cómo será?”, donde “cardo” es una metáfora sobre el dolor representado por las espinas de dicha flor, mientras que “ceniza” alude a lo que queda luego de un fuego intenso, entendido aquí como la pasión al final del acto amatorio.

En dicha línea, la elección del género musical landó por parte de Granda para esta pieza musical permite leer una sensibilidad a las emociones y tensiones que atraviesan la experiencia femenina. Tal como señala Tania Libertad citada por Sarmiento, “la sensualidad y la división rítmica del landó permiten la síncopa, y los espacios donde caben la duda y la falta de respuestas (...) Así de genial era Chabuca” (2020, pág. 145). De esta manera, la composición se convierte para Chabuca en un espacio donde puede expresar libremente diversos pensamientos, experiencias y situaciones pensadas desde, por y para mujeres.

En conjunto, el análisis crítico del discurso desde la perspectiva de género sobre la obra biográfica de escrita por Sarmiento, permite afirmar que la vida y obra de Chabuca Granda estuvieron profundamente atravesadas por su experiencia como mujer. De tal manera, las diferentes situaciones que experimentó la posicionaron como una autora y música consciente de las tensiones que implicaba ser mujer en el ámbito musical y en la sociedad peruana. Su trayectoria biográfica, como muestran estas citas, estuvo marcada por renuncias impuestas, pero también por afirmaciones conscientes, búsquedas personales y elecciones estéticas que ampliaron el horizonte de lo que una mujer podía decir, componer y cantar en el Perú del s. XX.

A las fuentes escritas previamente analizadas, se suma un conjunto de reflexiones recientes que, si bien no se han desarrollado en el formato de una publicación académica, constituyen un aporte significativo al ejercicio crítico de repensar la historia de la música criolla desde una perspectiva de género. En el episodio *Mujeres en la escena del criollismo* del pódcast *La Antígona* (La Antígona, 2021), el investigador Rodrigo Sarmiento -autor del libro sobre Chabuca Granda- plantea observaciones que permiten reforzar algunas de las conclusiones alcanzadas en este apartado y aportar nuevos elementos de análisis.

Sarmiento señala que, en la historia construida sobre la música criolla “lo preocupante es que se trata de una historia que invisibiliza, más que una historia [en la que las mujeres] no hayan estado presentes, más allá de que no hayan sido históricamente las condiciones más favorables para su presencia” (La Antígona, 2021, min. 9:10 – 10:39). De tal forma, para Sarmiento es importante resaltar cómo, más allá de lo compleja que pudo haber sido la integración de las mujeres en la práctica musical criolla, las mujeres estuvieron ampliamente presentes en el nacimiento de la canción popular limeña moderna. Esta afirmación destaca que no es que las mujeres hayan estado ausentes en la historia de la música criolla, sino que su participación -aunque activa- ha sido invisibilizada a través de diversos mecanismos mediante los cuales ciertos relatos fueron legitimados como hegemónicos, mientras que otros quedaron desplazados o relegados al margen.

Sarmiento ejemplifica su afirmación a través del relato de cómo se han construido las figuras fundacionales del criollismo. De tal forma, afirma que:

“En la mitología que se ha ido construyendo a partir de la música criolla, lo interesante es que así como al Tunante Abelardo Gamarra se le pone como **padre**

[del criollismo] al ser autor de la letra [de la composición “Ángel Hermoso”, aunque se comprobó 100 años después de que esta letra no le pertenece y fue una adaptación de un poema español], **nunca se habla ni se ha buscado saber más del otro personaje de la leyenda: su prima Zoila Bustamante y Gamarra, y lo único que ha trascendido por ahí es que era una mujer rubia y hermosa, como si eso fuera importante en la historia**” (Sarmiento, en La Antígona, 2021, min. 11:08).

Este contraste evidencia cómo, incluso cuando las mujeres han estado asociada a episodios fundacionales de la historia de la música criolla, su presencia pocas veces ha trascendido al nivel de ser incorporada en la historiografía musical. Por el contrario, la evidencia apunta a que su presencia se reduce a la mención de atributos físicos o anécdotas, mientras que la agencia creadora se percibe ligada preferentemente a los varones. De tal manera, el caso de Zoila Bustamante ilustra cómo los mandatos y prejuicios de género, en este caso los presentes a finales del s. XIX, contribuyeron a generar una omisión: mientras los hombres son reconocidos por sus aportes artísticos, las mujeres quedan asociadas a cualidades personales o físicas.

Por otro lado, en un pasaje breve, pero significativo, Sarmiento cuestiona las afirmaciones de diferentes tratados y libros según los cuales “supuestamente las primeras cantantes femeninas aparecieron en la escena musical criolla a finales de 1930 o hacia 1940” (Sarmiento en La Antígona, 2021, min. 12:30). Esta afirmación no solo cuestiona la cronología establecida por las publicaciones previas, sino que sugiere un mecanismo constante, aunque tal vez inadvertido, con el cual se ha tendido a dejar fuera de la historia criolla a figuras anteriores, cuya memoria sea hoy menos visible por haber sido poco grabada en las plataformas de difusión musical de la época.

El testimonio de Sarmiento, recogido en este formato de pódcast, no solo enriquece las fuentes revisadas en este apartado, sino que refuerza la necesidad de ampliar

el espectro de fuentes con las que se construye el relato histórico de la música criolla, incluyendo en ellos el análisis autoetnográfico. Es en la integración de estas otras apuestas metodológicas donde pueden emerger, con mayor libertad, preguntas, cuestionamientos y voces que permiten problematizar las narrativas tradicionales y re-escribir, desde una mirada crítica, el lugar que han ocupado las mujeres en la historia del criollismo.

A modo de cierre, se evidencia que los textos analizados contienen elementos valiosos para reconstruir las experiencias de mujeres en la música criolla y entender cómo los mandatos y prejuicios de género permearon sus experiencias artísticas en distintos momentos históricos, incluso cuando estos textos no han sido concebidos desde una lectura feminista. La condición de ser mujer permeó profundamente la forma en que estas artistas accedieron, participaron y fueron reconocidas dentro del campo musical criollo. La experiencia de vida de las mujeres -aproximada a través del análisis crítico del relato histórico en sus textos- evidencian tensiones estructurales vigentes: conciliación entre maternidad y vida artística, vigilancia moral, legitimación desigual del saber musical, relaciones jerárquicas entre pares y decisiones condicionadas por roles de género.

Los retos aún pendientes para que la presencia y las voces de las mujeres sean reconocidas de manera plena en el relato histórico y la narrativa oficial del criollismo se pueden reflexionar a partir de este conjunto de hallazgos, los que complejizan la comprensión histórica del criollismo desde una mirada situada. El balance crítico desarrolla los principales hallazgos del análisis documental desde el análisis crítico del discurso y la perspectiva de género, identificando omisiones, representaciones y condiciones que han configurado el lugar de las mujeres en los relatos históricos del criollismo peruano.

### **2.3. Presencias marginales y memorias inconclusas: aportes para una relectura crítica del criollismo desde el análisis crítico del discurso con enfoque de género**

El análisis crítico del discurso desarrollado a lo largo de este capítulo permite observar que la producción académica y de divulgación en torno a la música criolla peruana ha sido construida, en gran medida, desde marcos interpretativos que reproducen una mirada androcéntrica que -como propuesto por Eckmeyer (2020)- representan una permanencia de las formas tradicionales de hacer historia musical. De tal forma, si bien ello no implica necesariamente la exclusión absoluta de las mujeres en el relato histórico, el análisis realizado permite afirmar que sí ha favorecido su representación en posiciones subalternas con una dimensión estética que refuerza los mandatos y prejuicios de género vistos desde el lado masculino, antes que como agentes creativas activas dentro del campo musical. En ese sentido, más que una ausencia general, lo que se constata es una forma de presencia específica: subalterna, reducida en muchos casos a menciones aisladas o registros nominales, sin desarrollo extenso ni análisis sobre las condiciones de su participación.

Esta constatación remite a lo planteado por Zapata Castillo (2021), quien -en coincidencia con Erckmeyer- advierte que buena parte de las historias musicales siguen estructuradas por un “discurso histórico tradicional (...) desde una perspectiva androcéntrica (...) [en la que las] mujeres han orbitado alrededor de (...) los hechos como satélites de los hombres” (Zapata Castillo, 2021, pág. 7). Esta imagen resulta útil para comprender cómo se ha consolidado una narrativa que, aunque puede incluir a las mujeres, lo hace desde un posicionamiento periférico, sin situarlos como sujetos históricos capacidad creadora, contexto y trayectoria propia.

Un hallazgo recurrente a lo largo del análisis ha sido la tendencia a situar a las mujeres principalmente a partir de la década de 1940, en lo que se ha denominado la “época de oro de la radio”. La presencia creciente de cantantes mujeres en ese periodo ha sido interpretada, en algunos casos, como un punto central para su incorporación al criollismo, cuando en realidad esta mayor visibilidad puede explicarse más por un cambio en las dinámicas de producción, práctica musical y de consumo cultural antes que por una mayor participación inédita de las mujeres.

Al respecto, lo expuesto por Bustamante en su publicación “La Radio en el Perú” (2012) permite reconstruir los cambios que se dieron en las formas de producción y consumo cultural de la música criolla, producto de su integración al mundo radial. Según lo señalado por el autor, entre los años 1925 a 1934 - etapa previa a este supuesto *boom* de la presencia de las mujeres en la música criolla- el acceso de los nuevos cantantes y compositores criollos a la radio fue limitado. Esto se dio de dicha manera a pesar de que la renovación de la canción criolla, producto de la consolidación de nuevos cantores y compositores durante las dos primeras décadas del siglo XX, era ya un proceso con gran auge y desarrollo para mediados de 1930. De tal forma, se evidencia que la vida musical criolla al interior los barrios era activa y que -como afirma el autor- la celebridad de estos artistas se circunscribía a los límites barriales.

La evidencia recopilada por Bustamante confirma que, de las diez personalidades criollas de la época que se integraron a la radio -aunque haciendo la salvedad que en esta etapa no interpretaron repertorio únicamente criollo sino principalmente internacional-, una de ellas era mujer: Alicia Lizárraga, en su rol como cantante. Los nueve restantes, corresponden a compositores e intérpretes instrumentales, tales como Carlos Saco, Luis de la Cuba, Nicolás Wetzell, Laureano Martínez, entre otros. Según el autor, fueron dos

factores los que promovieron que la música criolla gane espacio en la radiodifusión: el que “se ponga de moda” (pág. 115) hacia el año 1936-1937 producto del apoyo estatal promovido por el Gobierno de Benavides y que, a finales de 1934 se inaugure “La Cabaña”, espacio desde el cual se iniciaron las transmisiones musicales radiales en directo.

Partiendo de la evidencia presentada por Bustamante, es posible advertir como ambos factores interactuaron a favor de mayores posibilidades de visibilidad del rol en que las mujeres -en tanto cantantes- ya participaban en la práctica musical criolla de esa época. La apuesta nacionalista promovida por el Gobierno de Bustamante encontró en la música criolla su vehículo para generar un sentido de identidad, por lo que apoyó abiertamente la presencia de este género musical en ciertas emisoras radiales, como Altavoz. Ello conllevó a un nuevo dinamismo en la composición criolla, a través de concursos en radios, e impulsó el incremento de transmisiones musicales en vivo de este género musical, hecho que ya era posible debido a la existencia un espacio físico como “La Cabaña”. En consecuencia, nuevas composiciones requerían a su vez, de más intérpretes y más voces que las interpreten. De tal manera, las dinámicas de producción, de práctica musical y consumo cultural de la música criolla cambiaron: la práctica artística encontró en la radio un nuevo lugar en el que aquellos que -desde décadas anteriores- ya practicaban este género musical, obtuvieron nuevas oportunidades laborales y de visibilidad. No es, por lo tanto, preciso afirmar que la radio le abrió la puerta a la participación de las mujeres: ellas ya estaban presentes desde mucho antes, fue más bien la radio una ventana de visibilización y constatación pública de esta realidad precedente.

En este punto, adquiere relevancia el testimonio de Eloy Jáuregui, quien en una entrevista para el programa *Sucedió en el Perú* señaló que, ya en 1952, se tenía registro

de “56 cantantes mujeres, activas en la escena radial” participando tanto en presentaciones en radios, cines y barrios (Sucedió en el Perú (TV Perú), 2016). Esta información, aún poco explorada por la investigación académica, revela el desfase entre la participación efectiva de las mujeres en la música criolla y la atención que este tópico ha recibido en la investigación musicológica del s. XX. Esta distancia evidencia una continuidad en el modo en que las trayectorias de las mujeres han sido tratadas dentro del discurso historiográfico: reconocidas en lo anecdótico, pero escasamente analizadas desde una perspectiva estructural.

Un aspecto importante a problematizar es que en los textos más difundidos sobre la música criolla -en especial aquellos que adoptan una perspectiva testimonial, o que estructuran el relato desde la continuidad de figuras emblemáticas- tienden a privilegiar la reconstrucción histórica a partir de aportes individuales. Esta propuesta de trabajo ha contribuido a cimentar una perspectiva teleológica del devenir histórico criollo, en la que las figuras reconocidas como centrales son mayoritariamente varones. Si bien esta forma de presentar el relato histórico y la memoria oficial criolla responden a paradigmas positivistas aún presentes en la historiografía musical, es pertinente problematizar cómo esta configuración delimita el campo de lo que *es* visible y valioso, dejando fuera otras prácticas artísticas, en particular las colectivas y aquellas desarrolladas por mujeres.

Un hallazgo relevante del análisis crítico del discurso realizado es que las mujeres que cuentan con mayores posibilidades de aparecer en los textos, y por ende recibir la atención de la academia, son aquellas que han ostentado el rol de compositoras. Esta tendencia parece confirmar lo señalado por Zapata Castillo (2021), quien advierte que incluso dentro de las perspectivas musicológicas que intentan incluir a las mujeres como sujetos de estudio, se siguen utilizando “categorías tradicionales, buscando grandes

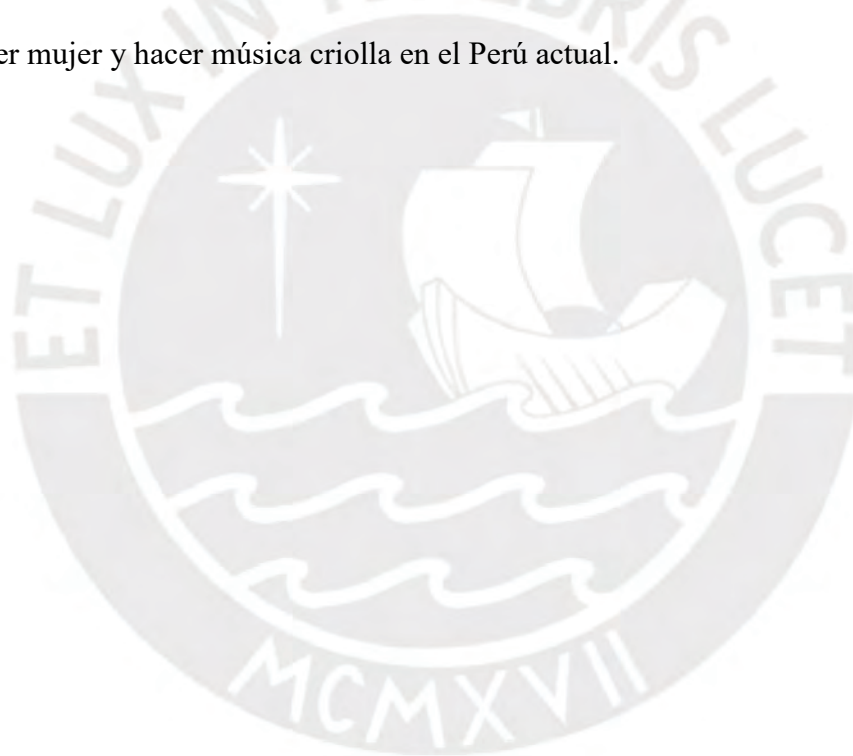
compositoras y obras maestras, contempladas solamente desde el punto de vista de la composición” (Zapata Castillo, 2021, pág. 13). En consecuencia, otras formas de participación de las mujeres -como la interpretación vocal, instrumental, docencia y gestión- se han visto escasamente problematizadas en los relatos musicales actuales.

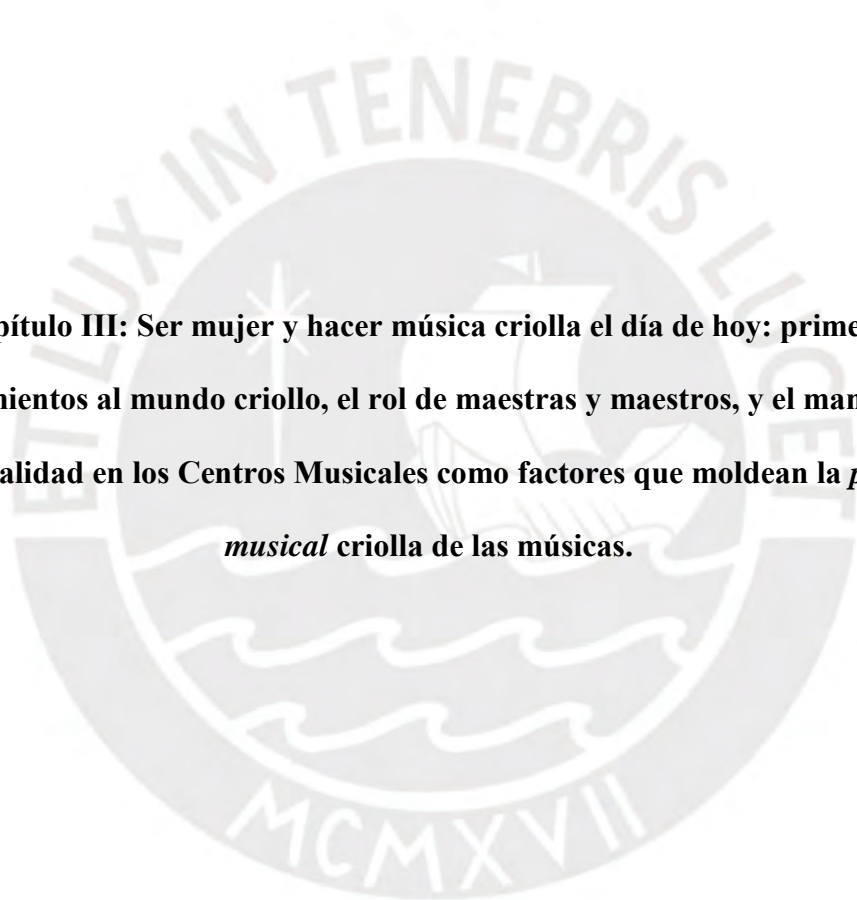
Al mismo tiempo, el análisis realizado sugiere que las ausencias son a su vez una forma de elocuencia: deben de ser leídas como información significativa. El escaso desarrollo que presentan las menciones a mujeres, así como su mención en las periferias del texto -tales como pies de página, pies de fotos o listados sin comentarios- permite advertir que la situación marginal de las mujeres no es solo cuantitativa, sino también cualitativa. Estas formas de aparición limitan las posibilidades de comprender las complejidades de las prácticas artísticas de las mujeres, y refuerzan un tipo de relato donde su aporte se percibe como menor, esporádico u accesorio.

Por otro lado, si bien en años recientes algunos textos comienzan a mostrar indicios que evidencian una mayor conciencia sobre la importancia de visibilizar a las mujeres dentro de las tradiciones musicales, ello no se ha traducido aún en investigaciones sistemáticas que permitan comprender con mayor profundidad las condicionantes de su participación. De tal forma, una perspectiva desde la musicología feminista que se interese por la música criolla encuentra una tradición académica poco consolidada, lo que representa un reto significativo para las nuevas investigaciones. Este campo, como ha quedado evidenciado, permanece abierto, con vacíos notables que urgen ser abordados desde enfoques que reconozcan la diversidad de experiencias, trayectorias y formas de agencia presentes en las prácticas musicales de las mujeres.

Finalmente, si bien este capítulo representa un avance en el camino hacia una comprensión más representativa y situada del criollismo, que incorpore la reflexión desde

una perspectiva de género, también ha puesto evidencia que las condiciones para una relectura integral de la memoria oficial sobre la música criolla es aún una tarea pendiente. El hecho de que muchas de las trayectorias de mujeres sigan siendo recuperables solo a través de registros parciales, menciones tangenciales o relatos testimoniales dispersos, reafirma la necesidad de continuar ampliando las fuentes, revisando los marcos interpretativos y reconociendo la validez de otras formas de generación de memoria. Como se planteará en el capítulo siguiente, el trabajo de campo y la aproximación autoetnográfica, pueden ofrecer nuevas claves para acceder a las voces de las propias músicas, permitiendo tensionar los discursos heredados y abrir caminos para repensar qué significa ser mujer y hacer música criolla en el Perú actual.





**Capítulo III: Ser mujer y hacer música criolla el día de hoy: primeros acercamientos al mundo criollo, el rol de maestras y maestros, y el mandato de vivencialidad en los Centros Musicales como factores que moldean la *persona musical* criolla de las músicas.**

Ser mujer y hacer música criolla es una experiencia que, ciertamente, no tiene un sentido unívoco y tampoco una ruta natural. Son muchas las aristas, condicionantes simbólicas y estructurales que permean el tránsito entre la mujer que se es en la vida cotidiana, y la mujer que se para en un escenario a performar como música. De tal manera, ser artista en el criollismo limeño contemporáneo no es fruto de un proceso espontáneo, sino que -como esta investigación lo demuestra- es el resultado de una socialización compleja y situada, en la que las mujeres músicas se vinculan de manera progresiva tanto con los materiales musicales que conforman el acervo del criollismo como con los espacios, agentes y circuitos que sostienen y legitiman su práctica.

Tal como proponen Bennet (2004) y Mendivil (2016), las escenas musicales constituyen espacios social y localmente definidos donde las formas de producción, transmisión y consumo musical son atravesadas por identidades, trayectorias y experiencias situadas. De tal forma, la escena criolla no es únicamente un repertorio sonoro, sino un entramado cultural que articula sentidos compartidos, reglas tácitas y micro-jerarquías que modelan las formas de hacer y de sonar, a la par que los marcos que modelan la participación, interacción y validación artística.

Este capítulo se propone examinar cómo las mujeres han tejido sus vínculos con ese universo sonoro y simbólico, combinando el análisis auto etnográfico con la reflexión comparada entre mujeres de la escena criolla actual, a través de un ejercicio de memoria revisora sobre las trayectorias artísticas recorridas en el camino de profesionalizar nuestra labor como músicas. El propósito es visibilizar aquellos aprendizajes tácitos y explícitos, prácticas, tensiones y estrategias que se han internalizado como parte de las herramientas necesarias para desenvolverse en un mundo musical donde las categorías de

tradicionalidad imbuyen no solo los repertorios y las sonoridades, sino también las valoraciones, normas y expectativas de género que atraviesan la experiencia artística.

En ese proceso, resulta clave adoptar el concepto de *persona musical* (Auslander, 2006), que permite analizar cómo las mujeres construyen una subjetividad artística que trasciende el dominio técnico o estilístico para incorporar los modos en que navegan las expectativas de género, las tensiones del espacio escénico y las formas de validación social y profesional. En el caso específico de la escena criolla, esta investigación afirma que -en la medida que la profesionalización implica *hacerse un lugar* dentro de un entramado social específico- la persona musical criolla se encuentra en diálogo constante con la persona cotidiana, configurándose así como una mediación entre lo que la escena espera de una intérprete criolla y lo que cada mujer desea expresar desde su propio lugar en el mundo del arte.

El capítulo se organiza siguiendo el tránsito de un conjunto de vivencias compartidas identificadas a través de un proceso de reflexión comparativa y conjunta con otras mujeres de la escena, evidenciando que en el mundo criollo del día de hoy subsisten experiencias comunes que -aunque transversales a la experiencia de muchas mujeres, e incluso similares a las experiencias de mujeres que nos precedieron en la escena- se viven de manera particular, e incluso a veces en silencio. En dicha línea, este capítulo articula estas reflexiones en torno a momentos clave que marcaron las trayectorias de vida analizadas: desde sus primeros acercamientos al universo sonoro del criollismo, pasando por su ingreso a los circuitos artísticos, hasta las dinámicas y desafíos propios de la profesionalización de su quehacer musical. Las experiencias sistematizadas en este acápite son, ciertamente, la foto de un momento en particular: no recoge las experiencias de todas las mujeres, y no todas las mujeres han pasado por estas experiencias, o las

recuerdan así. De tal manera, el relato y análisis no pretende agotar la diversidad de vivencias posibles, sino contribuir a la comprensión de cómo la integración de un enfoque de género permite iluminar aspectos que, durante largo tiempo, fueron vividos como experiencias aisladas, o permanecieron velados bajo lo no dicho, lo anecdótico o lo trivializado.

Por ello, lo que aquí se presenta -aunque en ocasiones aludan a experiencias muy duras atravesadas por las mujeres del estudio- no se formula con afán de denuncia, pero sí una invitación a reflexionar y problematizar de manera situada sobre las condiciones, retos y estrategias que configuran el ser y el hacer de las mujeres en el mundo criollo limeño contemporáneo. En algunos casos, se ha resguardado la profundidad de detalle de experiencias de las participantes que así lo solicitaron, y se han omitido nombres propios cuando fue requerido, en respeto a la confianza depositada por quienes compartieron sus testimonios.

Comprender el lugar que hoy ocupan las mujeres en la escena criolla requiere observar no solo su participación actual, sino también los caminos a través de los cuales esta participación comenzó a tomar forma. De tal forma, la presente investigación constata que la construcción de la persona musical en el criollismo no se inicia en el escenario, sino mucho antes, en esos momentos en que la música empieza a hacerse presente como un lenguaje posible, ya sea desde el entorno familiar, las primeras escuchas o los gestos tempranos de interés. Por ello, el siguiente apartado se centra en explorar esas experiencias iniciales, en las que la música criolla se convierte en una presencia significativa y en la que diversos factores -como el ambiente sonoro del hogar, los primeros acercamientos al instrumento o la voz, y los apoyos o resistencias encontrados

en el entorno cercano- comienzan a delinear las rutas que podrían, o no, transformarse en proyectos artísticos futuros.

### **3.1. Primer acercamiento a la música criolla y la germinación de potenciales carreras artísticas**

Este primer acápite parte de la constatación de que el acercamiento inicial a la música criolla no implica, necesariamente, un vínculo directo con la escena artística. Mas bien, constituye un momento preliminar en el que comienzan a cimentarse las bases para el eventual desarrollo de una carrera musical. En este periodo, cobran especial relevancia factores como la familia, el entorno sonoro del hogar y otras experiencias del contexto cercano, que pueden actuar como catalizadores del interés por la música criolla.

Asimismo, el primer acercamiento a la práctica musical -ya sea instrumental o vocal- se presenta como un momento clave. Aquí pueden surgir incentivos, desincentivos o dificultades que marcarán el desarrollo posterior. En esta línea, la persistencia de prejuicios asociados a determinados instrumentos -tal como señalado por Green (2001)- afectan de forma diferenciada a las mujeres condicionando sus posibilidades de formación y continuidad en el ámbito musical.

Este acápite abordará las diferentes formas en que, para las mujeres del estudio, surgió el interés por la música criolla y qué papel tuvo la familia o el entorno sonoro en el hogar; asimismo, se reflexiona sobre cómo fue ese primer acercamiento a la práctica musical, y qué factores intervinieron en facilitar o dificultar ese proceso.

El análisis comparado de las trayectorias de las mujeres entrevistadas apunta a que el interés por la música criolla se configura como un vínculo temprano que precede a cualquier participación formal en la escena. Este acercamiento inicial se da en marco de

una socialización musical situada, donde el entorno familiar y la atmósfera sonora del hogar actúan como principales catalizadores. Así, incluso en contextos donde no existen prácticas musicales profesionales precedentes, la presencia de la música criolla como parte del paisaje sonoro cotidiano genera disposiciones favorables hacia esta práctica, promoviendo que estos primeros círculos de socialización temprana funjan como espacios de transmisión simbólica y afectiva que, en términos de Bourdieu (1988), provocan un espacio privilegiado para la adquisición de un capital cultural y simbólico que alimenta las disposiciones hacia esta práctica musical

Las experiencias de Ana Espinoza, Leticia Curay y Ligia Lena ilustran con particular claridad cómo la música criolla se inscribe en la cotidianeidad familiar y generan un entorno que estimula el interés y la práctica desde edades muy tempranas. En el caso de Ana (percusionista) y Leticia (cantante), su primera exploración musical estuvo guiada por el padre, quienes promovieron la incorporación de sus hijas en la práctica de la jarana familiar desde el ámbito privado del hogar, considerado un espacio íntimo y seguro. El caso de Leticia, es particularmente interesante de analizar, al ser ella hija de una familia tradicional criolla y cuyo padre fue un destacado guitarrista de la escena del Callao y Lima Metropolitana; tal como lo indica su testimonio, al descubrir la vocación musical de su hija, decidió activamente promover la exploración musical de su hija con una práctica dirigida más allá de la interpretación vocal, que es al día de hoy su especialidad. Al respecto, la siguiente cita es ejemplificadora:

“Yo recuerdo, a los 3 años, jugar con una grabadora de cintas magnetofónicas, esas que tenían el micrófono direccional, antiguas. Y ahí jugábamos y cantábamos con mi hermanita (...), jugábamos a cantar, yo era la que cantaba y ella me grababa. Cantábamos, en esa época (circa 1975), *Limeña* que canto Lucía De La Cruz, que estaba de moda. (...) Esa grabación le dio a entender a mi papa [guitarrista criollo tradicional, que se desempeñaba en la

escena] que yo gustaba de la música. Entonces, ¿él qué hacía? Cuando había reuniones, él me decía, **ya siéntate en el cajón y haz esto... Y él me enseñó a tocar cajón, de chica**. Entonces, yo tenía 4 o 5 años y yo la acompañaba. **Claro, en cosas muy íntimas**. Mis hermanas un poco mayores también cantaban” (Curay, comunicación personal, mayo 2025). (Énfasis propio)

En este relato, la música criolla se naturaliza como parte del universo cotidiano, y el padre actúa como figura mediadora que facilita el acceso a un repertorio y a una práctica, contribuyendo a la internalización de un bagaje cultural y sonoro incorporado desde el juego y la convivencia familiar. Al mismo tiempo, esta transmisión familiar dota a la práctica musical de un carácter central en el entorno doméstico e íntimo (y, por lo tanto, seguro), donde se promueve la familiaridad y fluidez entre práctica vocal e instrumental como formas legítimas de expresión y socialización que no despiertan mayor fricción.

De manera análoga, el testimonio de Ligia Lena (cantautora y productora musical), da cuenta de un entorno sonoro donde la transmisión musical es sistemática y deliberada, lo que refuerza el carácter socialmente situado de este primer contacto:

“En cuanto a conexión [con la música criolla], yo sí podría decir que desde el momento en el que salí al mundo (...). Mi tío es músico, es Willy Cano (...). Cuando nacimos, él siempre nos sacaba la flauta dulce, ¿no? Cuando tenía tres años, me acuerdo, me enseñó la canción de *La Contamanina*, y hasta ahora la recuerdo... es más, con esa canción audicioné para ingresar a la Carrera [de música]. Siempre, todos los fines de semana, él nos enseñaba un tema nuevo del cancionero de música criolla y hacíamos solfeos en mi casa, dictados rítmicos, o sea... como que mi tío hizo su trabajo para que por lo menos dos de los primos salgamos músicos. Y, como yo siempre digo, **yo creo que hago música criolla por inercia casi, porque es la conexión que tengo con mi familia, con mi abuela. Es lo natural que me sale del corazón porque es lo primero que he escuchado.**” (Ligia Lena, comunicación personal, abril 2025).

Aquí, la presencia de una sistematicidad deliberada en la formación musical temprana revela una voluntad familiar con brindar herramientas técnicas y audioperceptivas que fungen como una ventaja potencial para futuras carreras profesionales. En ese sentido, se suaviza el tránsito entre la educación musical informal y la institucionalizada, siendo la participación en la práctica musical una forma de pertenencia y continuidad familiar.

En los relatos precedentes se reconoce que el interés por la música criolla germina en un espacio donde los sonidos y las prácticas del criollismo no solo circulan, sino que son activamente compartidos y legitimados. Esto permite afirmar que, en el tránsito hacia la escena profesional, la familiaridad temprana con el repertorio y la práctica musical, lejos de ser un factor accesorio, constituye el primer peldaño en la configuración de la futura persona musical (Auslander, 2006), en tanto prepara el terreno para el desarrollo de una subjetividad artística que se asume desde el afecto, la pertenencia y el reconocimiento, lo que influirá de manera potencial en el lugar que ocupará la artista en la red de significados compartidos que articula la escena criolla (Bennet, 2004; Mendivil, 2016).

En los casos de las mujeres en cuyas familias no se encuentra presente una práctica profesional previa, el proceso de familiarización con los repertorios y las dinámicas musicales del criollismo se presenta a través de formas que privilegian la escucha y acompañamiento en los intereses. De tal manera, es una experiencia común el crecer en un entorno sonoro rico en estímulos musicales desde la radiodifusión, asistencia a conciertos, práctica aficionada y espacios de escucha compartida entre padres, abuelos e hijos. De tal forma, el testimonio de Ana Espinoza es muy elocuente respecto a las

posibilidades que se aperturan cuando las dinámicas al interior del hogar fomentan la exploración musical:

“Yo toco cajón desde los seis años... mi papá es ingeniero, pero uno de sus hobbies es la carpintería, y en las fiestas de los abuelos, norteños ellos, siempre eran de peña, eran de jarana (...) Mi papá, [es quien me hace] el primer cajón, el que yo toco a los seis. [Mi papá] tocaba guitarra, pero también cajón, y entonces ahí tocábamos. Las jaranas eran jaranas de familia, en los cumpleaños siempre se bailaba, se cantaba, se tocaba” (Ana Espinoza, comunicación personal, abril 2025)

En otros casos, como el de Ruth Torres (guitarrista), su testimonio revela cómo el acompañamiento familiar en los intereses -incluyendo el apoyo directo y, especialmente, el no desincentivo- despliega todo su potencial para conducir una futura carrera musical, fungiendo como articulador de oportunidades, dirección y soporte para acceder a espacios y dinámicas de formación que potenciarán las futuras capacidades para insertarse en la escena profesional, incluyendo el acceso a maestros y formación técnica especializada. En dicha línea, el siguiente testimonio es elocuente:

**“Finalmente desemboqué en la guitarra criolla por mi papá.** Mi papá, un poco me ha llevado por ahí (...) **mi papá me propuso matricularme en la ingeniería de sonido** y yo le dije sí a todo, ¿no? (...) Entonces, pero como no me funcionó muy bien la ingeniería de sonido, porque ese es otro rubro [en el que también habían muchas dificultades para las mujeres]. Me cansé de tocar esas puertas. Esta vaina no está funcionando. **Mi papá me vio y me dijo, a ver, ¿qué vamos a hacer? Te propongo otra cosa, estudia otra carrera.** Y ahí fue donde ingresé a la Universidad de Lima, yo era ingeniería de sistemas (...) Y paralelamente me empecé a meter al mundo criollo (...) dentro de la necesidad que tenía mi cuerpo por aprender música criolla [sentí la necesidad de aprender sobre percusión]. Y vi en [el diario] *El Comercio*, ‘Clases de cajón con María del Carmen’, en el Centro Cultural de la Católica en San Isidro. Esta vez no fue mi papá, esta vez fui yo. Le digo, papá, ¿te acuerdas que me llevaste a donde Pepe Torres? ya, ahora quiero ir a donde María del Carmen. (conversación simulada) ¿Qué? Me dijo. ‘Nomás que

cuesta como cuatrocientos y cuantos soles'. '¿Ah, sí?'. "No me digas que no... no me digas que no". 'Ya... ¿Estás segura?' Me dice. 'Sí', le digo. '**Ya, pues... vamos**'". (Ruth Torres, comunicación personal, abril 2025)

Desde otra arista, el análisis conjunto de las entrevistas identificó que - independientemente de la existencia o no de prácticas profesionales previas en la familia- la presencia de espacios de escucha compartida al interior de las familias se convierte en un núcleo de experiencia donde la familiarización con los repertorios criollos se entrelaza con dinámicas de afecto y pertenencia, los que influyen fuertemente en la futura subjetividad artística y persona musical que se asumirá en el entorno profesional. Al respecto, el propio testimonio, ilustra el potencial socializador y afectivo de estas dinámicas al interior del hogar:

"Si bien empecé a cantar de manera constante música criolla hacia los 18 años, la música criolla es algo que es algo que siempre ha estado en mi familia, a pesar que mi familia no es familia de músicos. Pero mi papá siempre ha sido muy melómano, y muy conocedor. **Yo tengo recuerdos de estar escuchando música criolla y boleros con mis papás, con mis abuelos (...). Entonces, para mí era lo normal, era lo natural. Era, yo ser una niña de 12, 13 años y en vez de estar escuchando a los Backstreet Boys, estaba escuchando a los Morochucos** y es como que... ¡qué bacán los Morochucos y los Chamas! (...) **Mi papá es quien me ha acompañado en todo este proceso** [de hacerme música, de escoger mis repertorios]. Recuerdo que el día que yo le cuento que ingresé a CEMDUC, mi papá fue me trajo una antología de Felipe Pinglo Alva, y me dijo que me sería útil porque en CEMDUC hacían repertorios diferentes, y más rebuscados, (...) Y siempre, **incluso en la carrera profesional y hasta ahora, mi papá me acompaña mucho en escoger repertorios**". (Manrique, 2022. Bitácora de investigación autoetnográfica) (Énfasis propio).

El análisis conjunto de los testimonios, permite concluir que la familia, como primer espacio de socialización, es el núcleo en el que las futuras carreras profesionales y subjetividades artísticas empiezan a germinar, sentando las bases de lo que será la

persona musical. Los impactos de esta temprana adquisición de herramientas y familiarización con repertorios es particularmente notorio en los testimonios de mujeres con un entorno familiar en el que la práctica profesional es una realidad, ya que actúa como un recurso diferenciador en el posterior tránsito hacia la escena profesional. La familiaridad temprana con los repertorios, las prácticas y los códigos del criollismo ofrece a estas mujeres un respaldo legitimador que amortigua, al menos en las etapas iniciales, las tensiones de género que atraviesan su participación en el ámbito público, y facilita su inserción en etapas más tempranas de la vida. De este modo, el haber crecido en un entorno donde la práctica musical es reconocida y valorada posibilita que su ingreso al mundo criollo no parta del vacío, sino de un espacio donde ya se les ha otorgado un lugar como músicas, aunque sea en el marco íntimo del hogar.

En lo que respecta al primer acercamiento hacia la práctica musical, y sus posibles incentivos o desincentivos, el análisis conjunto de las trayectorias de las mujeres de la escena criolla actual revela cómo el entorno familiar o social se configura como un espacio que posibilita o limita sus exploraciones musicales tempranas. En los relatos analizados se observa que, aunque el interés por la música suele aflorar desde edades muy tempranas, y muchas veces implican una exploración simultánea y fluida entre práctica vocal e instrumental, las probabilidades finales de decantar su acción profesional por el canto o la interpretación instrumental se encuentran mediadas por la presencia de condicionantes de género que inciden sobre las decisiones en torno a los instrumentos, los repertorios y los caminos posibles.

Al respecto, el testimonio de Ligia Lena permite reflexionar cómo la experiencia emocional y vivencial temprana funge como dinamizador para el interés por una vocación

multi-instrumental que -en la actualidad- son herramientas fundamentales en su labor como productora musical. En dicha línea, la siguiente cita es ilustrativa:

“Cuando tenía diez años, conocí por primera vez a Lucy [Avilés], fue a mi casa junto a Willy Terry, los dos cantaron a dueto con la guitarra... y yo dije, ¡quiero tocar guitarra! (...) cuando a Lucy la escuché cantar, sentí como una sensación que recorría todo mi cuerpo, (...) pero no sabía exactamente qué cosa era lo que me había hecho sentir tanto, si era la guitarra, si era la voz, si era el maestro Pacheco que también estaba tocando con el piano, o si era mi tío... entonces dije ¡quiero hacer eso, pero quiero hacerlo todo!... y mi abuelita ‘pero no puedes hacer todo, una cosa a la vez’. Me compré una guitarra, empecé a tocar la guitarra y dije sí... voy a probar con el piano, a ver como que empecé a probar varias cosas... (...) compré varias cosas, **quería descubrir qué era lo que me había hecho sentir tanto... más adelante descubrí que, en realidad, es el conjunto de todas las cosas, pero me di cuenta que mi instrumento era el canto**, porque es el único en el que realmente [yo me sentía más cómoda] y no tenía que pensar mucho para hacerlo.” (Ligia Lena, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio)

Este testimonio evidencia cómo la construcción del significado musical (Green, 2001) se da en el entrecruce de los materiales sonoros y las vivencias simbólicas, donde el significado intrínseco y el significado evocado dialogan en la conformación de una experiencia artística situada. Asimismo, revela cómo un apoyo familiar decidido -y la ausencia de prejuicios de género en la dinámica familiar- es fundamental para propiciar espacios virtuosos para el desarrollo de la subjetividad artística. No obstante, la historia puede ser muy diferente en los escenarios donde el apoyo familiar a esta vocación es limitado. En el caso de Leticia Curay, se hace visible cómo la incursión en la percusión, si bien inicialmente alentada, fue luego desalentada por los prejuicios de género presentes en algunos miembros cercanos de su familia:

**“Yo, más que cantante, era cajonera, percusionista.** Mi papá me enseñaba en el cajón, me enseñaba lo que era la marinera, lo que era el valse. Entonces, poco

a poco me fue interesando. Y cantábamos. Después del almuerzo. Siempre nos enseñaban más. Jalaba su guitarra. [y a pesar de que yo me inicié en la percusión, terminé en el canto]... lo que pasa es que venía ese problema de que ¡ay una mujer percusionista, que feo!, ¿no? (...) incluso hay fotos de donde yo estoy tocando el cajón y está Luis Ríos, y yo estoy tocando el cajón. [Pero no lo seguí haciendo porque] como que no veían bien a una mujer sentada en un cajón [incluso en mi familia]... **Escuchaba el murmullo, sentía la crítica, como que ‘ay, ¡qué feo! ¿toca el cajón? ¿Qué, eres machona?’**” (Leticia Curay, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio).

La experiencia de Leticia revela una de las formas en las que el *patriarcado musical* (Green, 2001) opera en las dinámicas cotidianas: como una estructura en ocasiones invisible (aunque, en este caso, muy explícita), pero presente, que busca influir en qué instrumentos y qué formas de performar se consideran legítimas para las mujeres. De esta forma, orienta sus trayectorias hacia espacios simbólicamente compatibles con lo que se espera de ellas y su condición de feminidad, operando desde murmullos, miradas desaprobatorias, pero también desde afrentas directas hacia su persona y su identidad como mujeres. En este sentido, el canto -desarrollo profesional que posteriormente fue elegido por Leticia- puede haber emergido como una opción válida para continuar su desarrollo musical desde una posición con menor conflicto siendo que, como propone Green a través de su concepto de *exhibición institucionalizada*, el canto funge como un territorio en el que la exhibición pública de la feminidad no sólo es admitida, sino también alentada en tanto se ajusta a los imaginarios de lo femenino que la tradición criolla reproduce y legitima.

De tal manera, el análisis conjunto de las trayectorias de vida evidencia que el tránsito desde la exploración musical inicial hasta la consolidación de un camino artístico no es un proceso lineal ni determinado únicamente por la vocación o las habilidades de las jóvenes, sino que está atravesado por una constante negociación entre una subjetividad

artística en exploración y los marcos simbólicos y afectivos que configuran el entorno familiar y/o la escena criolla. Esta negociación se expresa claramente en el testimonio de Leticia, que es una muestra de cómo las mujeres exploran diversos instrumentos o formas de participación, pero terminan por asentarse en aquellos espacios o roles que la tradición y las normas de género consideran más “apropiados” o compatibles con su condición femenina.

De esta manera, la persona musical (Auslander, 2006; 2021) se construye en el cruce de lo que cada mujer desea expresar y lo que el entorno legitima como posible, reforzando las tensiones que se producen entre las aspiraciones artísticas y las formas normadas de lo que se espera de la performance de una mujer. En ese sentido el canto, al estar culturalmente asociado a una forma de feminidad aceptable y visible -y haber sido históricamente el principal espacio en el que las mujeres han participado en la música criolla- se convierte en un camino habilitado, mientras que la exploración de otros instrumentos o roles (como el de ingeniera de sonido o productora musical) pueden verse truncados o invisibilizados en el proceso de crecimiento profesional.

### **3.2. Estableciendo las primeras conexiones con la escena criolla: El rol de los maestros y referentes**

El proceso de inserción de las mujeres en la escena criolla limeña, y la consecuente formación de su persona musical, no solo está marcado por sus primeros vínculos afectivos y sonoros con el criollismo, sino también por el momento en que comienzan a tejer conexiones directas con los agentes que se encuentran insertos en esta dinámica, quienes sostienen y legitiman esta práctica: los maestros y maestras. Son estas figuras quienes ocupan un lugar simbólicamente decisivo en este tránsito. El acceso o la elección de estos referentes no siempre es el resultado de una decisión consciente: muchas veces

responde a las posibilidades materiales y sociales de cada trayectoria, a las oportunidades que el entorno brinda o limita, y al modo en que los circuitos criollos se abren (o cierran) frente a las aspiraciones artísticas de las mujeres.

Estos primeros maestros y maestras no sólo transmiten conocimientos técnicos o repertoriales: actúan también como tutores, mediadores, y en muchos casos como verdaderos *gatekeepers* de la escena criolla. En el marco de un mundo artístico donde el prestigio y el reconocimiento constituyen formas de capital, tal como entendido por Bourdieu (1988), la relación con estos referentes se convierte en un primer peldaño hacia la integración en el circuito profesional. A través de estas figuras, las músicas no sólo aprenden a tocar, cantar o interpretar, sino que se dotan de un aval que -en buena medida- funge como una suerte de carta de presentación que posibilita el acceso a determinados espacios u oportunidades.

En este apartado se exploran dos preguntas clave que permiten comprender estas primeras conexiones con la escena: ¿Quiénes fueron sus primeros maestros y cómo se construye el vínculo con sus referentes y tutores? Y ¿Cómo se valora la figura de tener una maestra, en vez de un maestro, en el proceso de crecimiento musical? De esta forma, el análisis se adentra en los significados, las tensiones y las oportunidades que emergen de estas relaciones formativas, evidenciando su impacto en la construcción de las trayectorias artísticas y de la persona musical de las mujeres de la escena criolla contemporánea.

En lo que respecta al rol de los primeros maestros y referentes en el ingreso a la escena criolla, el análisis conjunto de las trayectorias de vida analizadas permite afirmar que en el mundo criollo limeño, el acceso a la escena y la proyección de una carrera musical no dependen únicamente del talento o de la formación técnica adquirida: están

profundamente mediados por los vínculos que las artistas construyen con quienes fungen como sus primeros maestros, tutores o referentes. Estas figuras, y la calidad de la relación establecida con ellos, facilita o limita el ingreso a los circuitos de sociabilidad y legitimación que sostienen la práctica criolla. En este proceso, como señalan Bennet (2004) y Mendivil (2016), las escenas musicales se configuran como espacios socialmente definidos donde el prestigio, las jerarquías y las relaciones personales pueden fungir como predictores y/o posibilitadores sobre quién puede participar y bajo qué términos. Así, el maestro no solo forma, sino que comparte un capital simbólico que, como parte del mundo del arte (Becker, 2008), se convierte en un recurso que abre puertas y legitima la pertenencia de las mujeres al criollismo.

Los espacios, momentos y circunstancias en los que estos vínculos entre maestros y pupilos se producen son variados, y el análisis realizado evidencia que están en constante cambio. El testimonio de Ruth Torres ilustra con claridad cómo este vínculo inicial puede no surgir en un contexto académico formal, sino en la propia dinámica musical, espacios de práctica y encuentros informales, donde los compañeros se transforman también en referentes y mediadores:

“[Yo empecé a trabajar en el Oíta Nomá] y ahí fue donde conozco a Roberto Ancaya, cajonero ya de años, y a Paúl Chávez. Gracias a este par de amigos, es que yo empiezo a conocer el medio criollo. Osea, ellos fueron los que un poco te dicen la ruta (...) Porque yo de este chico, Paul Chávez, él no lo sabe, ¿no? Pero yo aprendí mucho de él. Como muchas personas que no saben todo lo que me han enseñado (...) porque yo aprendo viendo nomás (...) y paralelamente, me empecé a meter al mundo criollo, Roberto y Paul, bueno, más que todo Roberto, fue el que agarró [esta labor de acompañarme y llevarme a los sitios criollos] (conversación simulada) ‘Oye, ¿no conoces Don Porfirio [peña tradicional de música afroperuana en Barranco]? ¿Por qué no conoces Don Porfirio? No, no, no. ¿No conoces Las López? [Una peña tradicional de música criolla en Lince] No, no, no. ¿No conoces El Breña? [Centro musical tradicional en Breña] Uy, mamita, ¿dónde

estás?’ (...) y él me respondió ¿no, no, no, no, de acá no vas a la universidad, ya te vas conmigo a Don Porfirio’. (...) Yo les agradezco mucho a Roberto, a Paul, que yo aprendí a tocar más de lo que sabía en Pepe Torres, o sea, como el doble, gracias a verlo a él, porque él estaba en la primera guitarra”. (Ruth Torres, comunicación personal, abril 2025).

El testimonio de Ruth evidencia cómo estas figuras operan como guías dentro de un espacio que, para quienes se inician en él, resulta enigmático y codificado. Los tutores informales no solo brindan acceso a espacios clave y comparten información que consideran útil desde su propia experiencia de cómo moverse en la escena y qué es lo valioso, sino que también modelan las primeras experiencias dentro del entramado social del criollismo, posibilitando procesos de inserción que combinen aprendizaje técnico y acceso simbólico.

Por su parte, el caso de Ligia Lena resulta especialmente ejemplificador de cómo generaciones más jóvenes construyen los vínculos con sus maestros. A diferencia de Ruth o mi persona, quienes estamos por encima de los 35 años y establecimos vínculos con nuestros maestros o tutores a través de interacciones presenciales, Ligia -quien pertenece a la Generación Z- consolida la relación con su maestra a través de dinámicas propias de sus formas de socializar, donde las redes sociales y los entornos digitales median los encuentros y las oportunidades. Al respecto, la siguiente cita es clarificante:

“Entonces yo, particularmente, siempre me he quedado embobada con Lucy [desde que la conocí a mis 10 años], porque ¡parece un midi, es recontra afinada! Y yo decía, así quiero ser cuando sea grande, yo a ella ya la había *stalkeado* un montón (...) Hace un par de años, mi tío trabajó con ella en un evento privado y me llevó (...) llegamos antes de que ellos salgan, [vi a Lucy] y estábamos como que sentados en la misma mesa y yo dije... no, no puedo quedarme callada (...) y me presenté. Y bueno, Lucy como que se interesó en mí, y nos empezamos a escribir por Instagram, entonces empecé a [hacerle preguntas sobre la música

criolla, o pedirle recomendaciones sobre las canciones que yo quería cantar]... y me dijo que le gustaba mucho, que le inspiraba mucho el interés que tenía por la música criolla, y entonces empecé a tener sesiones privadas con ella (...) Yo, como pupila de Lucy Avilés, yo a Lucy la quiero como una madre. Y yo la sigo a todos lados. Hemos ido juntas a un montón de lugares” (Ligia Lena, comunicación personal, abril 2025).

Como se desprende del testimonio, Ligia no accede a su referente mediante los canales tradicionales (academias, peñas, centros musicales o espacios de enseñanza), sino a través de un acercamiento deliberado, mediado por el entorno digital y por la gestión activa de sus propias oportunidades. Este testimonio ilustra cómo el acceso a los maestros, si bien sigue siendo clave para abrir puertas y legitimar trayectorias, se adapta a las nuevas formas de interacción y sociabilidad propias de su generación.

Finalmente, el propio testimonio me permite identificar cómo la dimensión simbólica de la figura del maestro puede tomar la forma de una carta de presentación y garante de legitimidad dentro de la escena criolla, poniendo en evidencia cómo el prestigio del maestro funciona como un capital simbólico que se transfiere al pupilo, operando como un salvoconducto que permite el acceso y la validación en los espacios más emblemáticos del criollismo limeño.:

“Hoy fui nuevamente a un centro musical, después de mucho tiempo, y me encontré con Willy Terry, con quien nos tenemos un cariño especial (...) Hoy noté algo particular, él me presentó a alguien que yo no conocía, y cuando lo hizo fue de esta forma: ‘Ella es Claudia Manrique, es una excelente cantante, y ha sido alumna de Adolfo Zelada’. (...) He recordado, por ejemplo, cómo la primera vez que se me dio la posibilidad de cantar en el Breña y, en otro momento, en Don Porfirio, fue también luego de que se me presentara de esa manera al anfitrión. (...) Esto me hace notar lo importante que es, en nuestra escena, el tener un maestro que sea respetado y muy valorado, ello te puede abrir oportunidades y conexiones” (Manrique, 2022. Bitácora de investigación autoetnográfica).

En conjunto, el análisis de las trayectorias artísticas confirma que el primer vínculo con un maestro o referente constituye un paso fundacional en la configuración de la persona musical (Auslander, 2006), ya que no solo aporta técnicas e información, sino que posiciona a las mujeres dentro de un sistema de significados compartidos que define lo posible y lo legítimo en la escena. Asimismo, es importante destacar cómo -si bien la función de mediación simbólica entre maestros y pupilos se mantiene a través del tiempo- el avance de las nuevas tecnologías sí cambia las vías en las que esta relación se establece, abriéndose la posibilidad de caminos alternativos que combinen entornos híbridos entre lo presencial y lo digital. Este punto, y su implicancia para la continuidad de las dinámicas de socialización criollas, será ahondado en acápite posteriores.

Respecto a la relevancia de la figura de la maestra en el proceso de crecimiento, el análisis de las trayectorias que contaron con este tipo de guía de manera cercana -Ana Espinoza, Ligia Lena, y Ruth Torres- evidencian que la figura de la maestra adquiere un significado profundo y multifacético, que trasciende la mera transmisión de destrezas musicales. Tal como señala Green (2001) el patriarcado musical no solo estructura el acceso a los espacios de formación, sino que delimita lo imaginable. Ello, consecuentemente, influye de manera significativa en la futura configuración de la *persona musical* (Auslander, 2006; 2021) que las mujeres llevarán a la escena. En este marco, las maestras no solo representan referentes artísticos, sino que funcionan como modelos de posibilidad, guías en la gestión de tensiones de género en la escena y agentes de legitimación en un campo históricamente masculinizado.

El testimonio de Ana Espinoza ofrece un ejemplo muy claro de cuánto puede impactar la ausencia de referentes femeninos en la práctica instrumental. En su caso, no contar con referentes mujeres en la percusión criolla, durante su niñez y adolescencia,

significó una dificultad para proyectarse como música profesional: al no con un modelo en el cual mirarse, concluyó que este camino no era posible o -en palabras de Green (2001)- vio limitado sus horizontes de posibilidad.

“Básicamente, creo que el conflicto [de no saber qué carrera escoger] llega a ser mío cuando, efectivamente, yo [terminando la secundaria] uno empieza a pensar qué cosa va a ser en la vida. ¿Quiero esto [ser percusionista] como un hobby, o la música me va a mantener en la vida? (...) yo no vi a ninguna persona que me hiciera confiar en mi visión de mujer percusionista. En mi sueño, o sea, no veía mujeres en el escenario peruano, en la escena peruana, que hicieran percusión, eso no existía” (Ana Espinoza, comunicación personal, mayo 2025)

Este relato permite advertir que, como plantea Green (2001), las relaciones entre música y género se construyen en el entrecruce de prácticas y experiencias simbólicas. La falta de figuras visibles no solo desincentiva, sino que debilita el proceso de construcción de una subjetividad artística sostenida. Los testimonios de Ana confirman esta idea, al relatar cómo el descubrimiento de referentes femeninos más adelante en su vida -como María del Carmen Dongo, Laura Robles o la agrupación las Chicas del Sol- actuó como un “gatillador” que reavivó la certeza de su vocación.

“[Es importante que las mujeres tengan otras mujeres como referentes en las cuales reflejarse], Y a mí la chispa me la movieron las Chicas del Sol en 1998. Ellas son las que nos precedieron a las Ambientes Criollos de esa época. Las anteriores Chicas del Sol, las primerísimas, primerísimas Chicas del Sol. O sea, ¡asu madre, mujeres músicas! ¡Dios mío! (Ana Espinoza, Comunicación personal, octubre 2023).

“Yo en su momento no tuve este, estas referentes de manera tan clara, pero Cata y Peta sí lo tuvieron [Vicky Izquierdo, percusionista, que era su maestra y su tía]. Yo cuando conozco María del Carmen, me doy cuenta de... entonces creo que el visibilizar a otras mujeres, creo que gatilla lo importante en nosotras cuando

estamos moviéndonos en esta escena.” (Ana Espinoza, Comunicación personal, mayo 2025)

La figura de María del Carmen no sólo llenó un vacío simbólico, sino que proporcionó un marco de profesionalización que reforzó la mentalidad de Ana respecto a que la práctica artística de una mujer es, y debe de ser, entendida plenamente como profesional. Ana relata en varios momentos cómo María del Carmen fue una maestra cálida, pero muy exigente, que intencionalmente inculcaba la apuesta por la autoexigencia y el reconocerse a sí mismas como profesionales. Al respecto, la siguiente cita es ejemplificadora:

“Yo empiezo tocando cajón a los seis años, sin embargo, de manera profesional, me inmiscuyo en la agrupación *Mano Madera* de María del Carmen Dongo en el 2002, hace poco más de 23 años. (...) Mi formación inicial, así tajante, fue ella fue en talleres en donde había un montón de personas, pasaban 40, 50 personas, y ella tenía horarios por todos lados y tenía todo bien programado (...) tienes 45 minutos para aprender [y tenías que aprovecharlos], (...) [Luego pasé al grupo estable y había algo] que decía ella textualmente, o sea, **‘esto es profesional’, ese ese era su impulso: ‘esto es profesional’**. Literalmente siempre es, esto es profesional. Tu desarrollo, **tú eres artista. O sea, ya de acá, ya no estás en el grupo, ya no estás en el taller, tú eres artista**. Entonces, todo el momento fue estricto, todo el momento fue muy, muy, muy profesional” (Ana Espinoza, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio)

En el caso de Ligia Lena, el vínculo con Lucy Avilés evidencia cómo la existencia de una maestra mujer contribuye a la construcción de una identidad musical que desafía las limitaciones impuestas por el género, y permite habitar el espacio artístico desde la seguridad y la confianza:

“Yo a ella [a Lucy] la escucho bastante, también a mis tíos... **Más que a mis tíos, a Lucy. Porque es creo que la única figura femenina, aparte de mi abuela,**

**que me da poder dentro de la pequeña y miedosa industria.** Yo todavía soy chibola. (...) **Para mí Lucy Avilés ha influido en poder dejar la timidez,** en poder decirle al mundo: ‘sí, estudio música, y no está mal que todavía me siga sintiendo como una chiquilla al escuchar una canción’, y creo más bien que eso es algo genuino que a veces muchos músicos pierden, y no se debería” (Ligia Lena, comunicación personal, abril 2025) (Énfasis propio).

Este testimonio subraya que la maestra no solo entrega técnica: actúa como sostén emocional y modelo de agencia, favoreciendo el desarrollo de una persona musical que se percibe como legítima y capaz. De manera similar, su relación con July Pumarada (productora musical, cantante, y coreuta), presentó para la Ligia la oportunidad de tener una maestra que, desde su experiencia como mujer, le enseña a habitar la escena con confianza y resiliencia:

“Y fue a los 13 que empecé formalmente a cantar, con July Pumarada. July es una de mis referentes, la verdad... también es una de las personas que más quiero en el mundo, y ella fue la que empezó a darme la educación, por así decirlo... (...) Con July más que una formación artística, ella me dio en el momento que yo necesitaba así, de puberta, me dio una figura materna y me dio esa seguridad... porque cuando yo llegué con ella, yo cantaba, pero, al toque sentía que me desafinaba y ya no quería cantar. Con July como que empecé a terminar de cantar la canción, **a pesar de que el mundo se está cayendo, o si es que me desafiné, no pasa nada, voy a seguir.** Para mí ha sido una figura materna muy importante, para darme cuenta de decir pucha **sí puedo** ser cantante, y que como profesión hay muchas aristas, no solamente es ser la diva del escenario (...) y como te digo, me dio esa fuerza que necesitaba para decir **voy a postular, voy a arriesgarme que otras personas me escuchen, voy a subirme al micro, voy a cantar en la calle porque creo que... sí hay algo importante en mí**” (Ligia Lena, comunicación personal, abril 2025) (Énfasis propio).

Aquí se observa cómo el proceso de enseñanza se entrelaza con un acompañamiento ético y emocional que permite a Ligia sortear las tensiones de la

exhibición pública, desafiando los mandatos de perfección y control asociados a los cuerpos femeninos en escena (Green, 2001). Esta función se refuerza en el acompañamiento brindado por July en situaciones de acoso al interior de centros de formación superior, donde la maestra actúa como aliada para hacer frente a esta situación y dotarla de herramientas de empoderamiento para transitar por el problema:

“Cuando yo sufrí acoso [en esta institución], un chico empezó a seguirme hasta mi casa, empezó a tomarme fotos (...) lamentablemente vivimos en una sociedad donde se normaliza mucho de que ‘como ella se ve como coqueta en el escenario, seguro que es así en todo lado, entonces yo tengo permiso y derecho de poder seguirla a su casa y molestarla’, lo cual no está bien. (...) Se lo comenté a muchos profes [varones], me decían como que, “ah bueno, pero es así... tú sabes” y no lo hacían con maldad (...) pero también yo digo, **si ellos nunca lo han vivido, obviamente que no saben el temor que estoy sintiendo** (...) Entonces la diferencia es de que, cuando yo se lo comento a July, si sentí apoyo (...) ‘sí -me dijo- **¿sabes que Ligia? es cierto, sí te va a pasar, pero ¿sabes qué?, no es algo que debas normalizar, ni mucho menos es algo que debas dejar pasar**’, me dice, ‘tú dime cuándo y vamos las dos juntas, yo voy a hablar con ese profesor, yo voy a hablar con esas personas’, y me empoderó y es mucho más tranquilizador que, porque obviamente, ella tiene razón, va a pasar, pero eso, o sea, por el hecho de que vaya a pasar, no quiere decir que lo tengamos que aceptar, simplemente estar preparados y decir, ya... me está pasando esto, ya sé qué es lo que voy a hacer” (Ligia Lena, comunicación personal, abril 2025) (Énfasis propio).

Ruth Torres, por su parte, recuerda cómo su maestra de piano le transmitió una ética del detalle y la autoexigencia que marcó su proceso formativo, a la par que le brindó herramientas prácticas y teóricas para enriquecer su posterior autoaprendizaje en su instrumento principal:

“Yo estudié piano clásico (...) Gracias a eso empecé a leer partituras. Estudié tres meses en el conservatorio con una maestra de piano que me sacaba la michi, el ancho y el largo (...) [Las clases con ella eran] ‘Siéntate, Ok. Empezamos la

práctica. Mira’. Tenía unas manos increíbles, negras, largas, grandes y con una facilidad para el piano era como que sus manos volaban. Y yo ¡Guau! Y me enseñaba un ejercicio ya... De aquí, para allá... De lo más grave al agudo... ‘¡Alto! -me corregía- El dedo en medio’... avanzaba hasta la mitad ‘¡Alto! ¡Regresa! ¡Otra vez!... Porque el dedo de acá’ ¡Dios mío! Yo creo que ahí aprendí a ser bien perfeccionista... (...) Entonces con esa facilidad del piano ya empecé a descubrir quien era Castro Nalli [pianista criollo]. Ya adentrándome en la guitarra (...) como yo sabía cosas en el piano, pero no sabía nada en la guitarra [empecé a trasladarlo todo]. O sea yo conozco la guitarra criolla a través del piano, y el piano criollo a través de la guitarra. No es que haya estudiado, ni nada... Fue un tema que los dos instrumentos se autoeducaron” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025).

Asimismo, en el testimonio de Ruth, al igual que en el de Ligia, está presente la centralidad de cómo una maestra puede fungir como guía y modelo de qué esperar en la industria musical. En su caso, María del Carmen Dongo fungió como una guía que le brindó estrategias para empezar a navegar en la industria musical local, especialmente cuando se tiene que enfrentar situaciones nuevas, como negociaciones, oportunidades con grupos, pero también el aprender a interpretar circunstancias y decodificar lo ‘no dicho’ en la escena:

“Ella ha sido mi referente en la industria musical, no necesariamente en la guitarra, [por ejemplo], ¡Uy! Me han llamado Las Chicas del Sol para ir a tocar, ¿Qué hago? ¿Cuánto cobró? (...) [y llamo a María del Carmen] ‘Ruth -me dice - anda nomás, vas a seguir aprendiendo. Anda, que te paguen (insiste en eso)’ (...) ‘Tú me avisas, me vas avisando, y así vas a ir subiendo’. Dicho y hecho. Toqué con las Chicas del Sol cinco años, y ahí un poco que me dio... El soporte, ¿no? Es como mi mamá musical. ¿A quién le preguntas a tu mamá? ‘Mamá, me ha pasado esto’, ¿no? Ya, una cosa así. (Conversación simulada) ‘Ahora me han dicho esto’, ‘Yo creo que no está bien...’ o también podía ser... ‘No, no, no, vete de ahí. No vayas ahí’ (...) Ella ha sido como que de las personas que tocaba en ese tiempo... tocaba con Eva, tocó con Tania, ha pisado muchos escenarios fuera. Conoce también la

realidad del Perú, o sea, en cuanto a industria musical en ese momento. Entonces, era un poco así, ¿no? (...) [fue gracias a ella que] entendía varias, varias situaciones. Ella y Pepe Torres, la verdad, para mí han sido como mi base. Mi base siempre, que ha estado constante”. (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025).

El análisis conjunto de los testimonios de trayectorias de vida que han contado con la presencia gravitante de maestras mujeres, permite afirmar que la figura de la maestra en la experiencia de las mujeres músicas contemporáneas desborda los marcos tradicionales de la enseñanza musical y adquiere un carácter multidimensional. La maestra no sólo transmite técnicas o repertorios, sino que se convierte en una figura de acompañamiento ético, emocional y estratégico, cuya labor contribuye a problematizar las asimetrías de género en la escena, y fomentar el acceso de las mujeres a los espacios de validación artística. Al operar como mediadora entre la persona musical y el mundo del arte, la maestra articula un soporte integral que abarca desde la formación artística hasta la negociación de los códigos de la escena, y visibilizar las relaciones de poder que la configura.

En este marco, se puede concluir que las maestras encarnan un contrapeso a la capacidad del patriarcado musical para imponerse por sobre las jóvenes aprendices, ofreciendo claves para habitar la música como un espacio social. Así, estos vínculos entre mujeres configuran redes que actúan como mecanismos de resistencia y transformación, promoviendo la construcción de subjetividades artísticas ancladas en una mirada crítica y situada a las condiciones de la escena local. Este hallazgo, invita a reflexionar sobre cómo las redes de apoyo y enseñanza entre mujeres no sólo forman parte del proceso de profesionalización musical, sino que constituyen un elemento clave para la apertura de caminos propios y la permanencia de las mujeres en un espacio históricamente masculinizado, lo que será abordado con mayor detalle en el Capítulo 4.

### **3.3. Participación en la escena criolla: Diferentes rutas, el vaivén afectivo con los centros musicales, y el impacto del mandato de *vivencialidad* en las experiencias de las mujeres en el mundo criollo.**

La participación de las mujeres en el mundo criollo limeño contemporáneo no puede comprenderse a cabalidad sin una mirada crítica a los espacios en los que se desarrolla, ni a las rutas que marcan sus trayectorias dentro de este ámbito. A través del análisis de los testimonios recogidos y la observación de campo sistemática en los últimos años (2022-2025) se constata que es difícil hablar de *una* escena criolla, el término debe entenderse más bien como una categoría que subsume un conjunto diverso de rutas, antes que un campo integrado y cohesionado<sup>11</sup>. En ese sentido, la evidencia señala que ella está conformada por un entramado de circuitos diversos, con lógicas y dinámicas específicas que, si bien pueden entrelazarse en ciertos momentos o espacios, no configuran un sistema unificado<sup>12</sup>. Esta propuesta, basada en los hallazgos de la investigación, matiza las definiciones tradicionales de las escenas locales como espacios localmente definidos donde producción y consumo musical se articulan con identidades y trayectorias compartidas (Bennet, 2004; Mendívil, 2016). De esta manera, en el caso del criollismo limeño, lo que encontramos es un conjunto de rutas de experiencias que se intersectan en determinados nodos, actuando como puntos de validación, legitimidad y prestigio para quienes transitan por ellos.

Uno de los primeros retos enfrentados por esta investigación fue, precisamente, identificar el alcance de este carácter múltiple y cuál era el rol que cumplían (y cumplen) los centros musicales como espacios que contienen y promueven la práctica de las

---

<sup>11</sup> Cabe precisar que esta tesis no ha planteado dentro de sus objetivos un estudio de la escena criolla en sí misma: sin embargo, los indicios recogidos apuntan a la necesidad de profundizar en estas dinámicas en futuros trabajos.

<sup>12</sup> En dicha línea, se identifica preliminarmente que existiría una ruta de participación para la marinera limeña, otra para las músicas y tradiciones afroperuanas, una tercera para la marinera norteña, entre otros.

mujeres. La premisa inicial de trabajo buscó aproximarse a la participación de las mujeres a través de los centros musicales para pronto descubrir que -como se profundizará posteriormente- las dinámicas de performance que se reproducen dentro de estos espacios no acogen de forma equitativa a la totalidad de roles en los que una mujer se puede desempeñar en el criollismo. Se hizo entonces necesario empezar a buscar a las mujeres en otros espacios.

Este esfuerzo por ir trazando la ruta actual de su participación evidenció que, ante los retos y tensiones en estos circuitos, un grupo cada vez mayor de mujeres ha comenzado a crear sus propios espacios y redes. No obstante, la fase final de esta investigación -en la que los hallazgos y reflexiones autoetnográficas fueron compartidos y validados con otras mujeres de la escena- condujo a una conclusión importante: a pesar de que reconocemos que, por las condicionantes de género prevalecientes, estos espacios resultan poco acogedores para la práctica musical irrestricta de las mujeres- especialmente de las instrumentistas- y de que en ocasiones se han vivido dentro de ellos experiencias catalogadas por las mujeres del estudio como poco agradables, estos lugares persisten en nuestro imaginario como escenarios fundamentales donde nuestra labor como artistas debe mostrarse para ser, en palabras de Contreras, “criollas de verdad, y no criollas de ventana” (Mónica Contreras, comunicación personal, julio 2024). Es esta dualidad es, precisamente, la fuente de este vaivén afectivo identificado entre los centros musicales y las mujeres.

El análisis conjunto de los testimonios y trayectorias de vida estudiadas permite concluir que estos espacios han sido relevantes para el modelamiento de la persona musical de las mujeres, actuando como lugares de socialización cultural y musical en los que hemos continuado aprendiendo lo que significa *ser criollas*, tanto mediante la internalización de nuevos repertorios como a través del establecimiento de vínculos

afectivos y profesionales con nuestros pares. Al mismo tiempo, estos espacios transmiten códigos no escritos sobre “*cómo debe de ser*” una performance criolla. Más allá, el conjunto de testimonios coincide en reconocer que, aunque los centros musicales persisten como lugares donde las mujeres pueden encontrar limitaciones para su performance, y aunque una es consciente de que los públicos de estos espacios pueden mostrarse reticentes ante ciertas expresiones artísticas con formas musicales y sonoridades más contemporáneas -que forman parte neurálgica del proyecto artístico de algunas mujeres-, continúan siendo fundamentales para el desarrollo de la práctica musical criolla en la actualidad.

Si bien sus dinámicas y significados han sido objeto de debate, en particular por diversas voces de la escena que lamentan los cambios en las formas de performance, señalando que han perdido su prestigio como centros musicales para pasar a ser únicamente locales, lo cierto es que los hallazgos de la investigación confirman que los Centros Musicales Criollos conservan un peso simbólico central en la escena. Este apartado se centra, por tanto, en explorar cómo se configuran estas primeras inserciones en los distintos circuitos del criollismo, con especial atención a las experiencias en los centros musicales, y en qué medida estos espacios continúan siendo, para muchas, un lugar esencial para hacerse un nombre y sostener una trayectoria en el mundo criollo.

El análisis de los testimonios recogidos en este estudio permite constatar que el valor simbólico de la *vivencialidad* sigue constituyendo un elemento central en la forma en que se construyen las trayectorias artísticas y se negocia la pertenencia en los circuitos de la música criolla. La vivencialidad -entendida aquí como la experiencia de co-habitar los espacios, compartir los códigos y participar activamente en los entornos donde se produce y reproduce el criollismo- se configura como un criterio de validación sin el cual

resulta difícil ser reconocido dentro de la red de significados compartidos que articula esta tradición musical.

El valor asignado a la vivencialidad produce un entramado en el que lo musical no basta: es preciso *estar, ser visto, y ser parte*. De tal forma, la persona musical -en los términos propuestos por Auslander (2006:2021)- se va configurando no solo a partir de las competencias técnicas, adecuación sonora al estilo musical, o repertorio poseído, sino en el cruce entre los saberes musicales y las formas de participación legitimadas socialmente.

El testimonio de Ana Espinoza a propósito de la guitarrista y compositora Mercedes Vargas -a quien conoce por intermedio del Encuentro de Mujeres en la Música Peruana, iniciativa que impulsa desde Ambiente Criollo-, resulta paradigmático en ese sentido. Ana relata cómo, a pesar del dominio estilístico y la probada capacidad compositiva dentro de los cánones musicales considerados como tradicionalmente criollos, su ausencia en los espacios de vivencialidad criolla tradicional la mantiene en una suerte de invisibilidad dentro de la escena:

“Hay un grupo de mujeres de música peruana, en donde está una guitarrista que se llama Mercedes Vargas, y ella tiene composiciones de música criolla, de valsos ¡hermosos! Pero claro, como no está metida en centros musicales, sino que es docente más de música de cámara, en el Conservatorio o en colegios... (...) No está metida en el mundo criollo, y la gente del mundo criollo no la conoce, ni conoce sus temas... yo la tuve que conocer por fuera” (Ana Espinoza, comunicación personal, mayo 2025)

Este relato ilustra cómo, en el criollismo limeño, el valor de una obra o de una trayectoria no se mide únicamente por sus méritos artísticos o por su adecuación estilística al lenguaje musical criollo, sino por la manera en que dicha obra o trayectoria guarda alguna relación positiva con los espacios socialmente legitimados de interacción. Como señala Bennet (2004), las escenas musicales se sostienen sobre la interacción, en este caso

de los repertorios y las prácticas sociales localizadas; sin esa interacción, el reconocimiento simbólico no se activa, aunque la producción artística exista.

Esta lógica de vivencialidad y presencia compartida se refuerza en los testimonios de quienes describen sus primeros accesos a los centros musicales, donde el ingreso no solo se habilita por el conocimiento del lugar, sino por el acompañamiento y la validación de *alguien*, quien actúa como un garante ante el mundo criollo. Ruth Torres rememora el papel de Roberto Ancaya como quien le abrió las puertas de los centros musicales, donde él ya era conocido. De esta manera, el testimonio sobre cómo fue su primera presentación en la Peña Las López -espacio criollo que en 2024 cumplió 50 años de funcionamiento- es ejemplificador de cómo la mediación de la figura acompañante actúa como respaldo y posibilitador:

“Roberto siempre es el que me ha lanzado. En Las López también. Me decía: ‘Ya, coneja, chapa la guitarra y toca’. Y yo: ‘¿Qué? Vengo de hacer tundete en el Oita, ¿y quieres que toque acá yo solita? ¡Te pasaste!’’. ‘No, no, no... ahorita yo le digo a Las López’. Y él: ‘Mamita, la chiquita toca, pasa la guitarra por favor’. Las señoras dudaban un poco, me miraban, y al final decían: ‘Ya, hijito, yo te voy a dar la guitarra’. Roberto la agarraba y me la entregaba. Ufff, ¡ansiedad! Esto fue en 2007, y toqué (...) Ahí fue donde las señoras me conocieron, y desde entonces, cada vez que llegaba a Las López me daban la guitarra directamente a mí. Ya no siempre iba con Roberto; yo ya conocía y quería seguir yendo. Sabía que abrían los viernes, y nos quedábamos hasta cerrar el local” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025).

De modo análogo, el propio ejercicio de memoria revisora sobre cómo se dio mi ingreso al Centro Musical Tipuani -uno de los más antiguos y tradicionales de Lima, que actualmente solo abre de manera ocasional- guarda coincidencia con lo expuesto por Torres:

“Yo fui por primera vez al Tipuani cuando tendría tal vez 18 años, fue más o menos en el 2006. Estaba chiquilla, acababa de ingresar a CEMDUC, y fui porque Alejandro [Velásquez, uno de mis maestros] nos llevó. Yo no me di cuenta en ese momento, sino hasta varias veces después, que a los Centros Musicales no se podía entrar así nomás (...). Tomé conciencia cuando, una vez, con mis amigos quisimos ir al Tipuani pero Alejandro no pudo ir con nosotros. ‘¡Vamos igual!’, dijimos. Así que ahí estábamos, cuatro chiquillos en Jr. Zavala (Centro de Lima, al costado del Hospital Obrero, en la Av. Grau) a las once de la noche, bien parados, tocamos la puerta. Y no nos abrieron sino una pequeña mirilla... nos miraron, y ahí sí sentí todo el peso de esos ojos que nos examinaban... yo pensé que ya fue, pero de repente nos dijo: ‘¡Ah! Los alumnos de Alejandro, pueden pasar’... ¡ahí recién entendí todo! (Manrique, 2022. Bitácora de investigación autoetnográfica).

Ambos testimonios evidencian cómo -tradicionalmente- los centros musicales han operado como espacios de confianza regulados por dinámicas de apadrinamiento, donde el acceso está mediado por la posibilidad que el nuevo miembro tenga de ser presentado y respaldado por alguien con prestigio y vínculos previos con este espacio. Esta dinámica, no solo se evidencia como una continuidad de las lógicas tradicionales de las escenas musicales -entendido desde la perspectiva de Mendivil (2016)-, sino que contribuye a la reproducción de jerarquías simbólicas que pueden dificultar la inclusión de quienes por diferentes motivos cuentan con menor capacidad para acceder a estos referentes. En dicho sentido, las propias posibilidades de la escena para crecer y perpetuarse pueden verse impactadas de manera negativa, lo que también puede provocar que simpatizantes de la misma la perciban como un espacio muy cerrado y se desanimen de participar.

Pero, ¿es este un problema para quienes habitan el mundo criollo? En principio, se percibe que sí, pues se aboga por la llamada a nuevos miembros y el crecimiento de la escena. No obstante, es en los pequeños detalles y conversaciones casuales donde, muchas veces, pueden percibirse otras miradas y perspectivas. En dicha línea, un segundo

testimonio aportado por Ruth, respecto a un comentario leído en redes sociales -hecho en la publicación de una reconocida persona de la escena criolla-, expone cómo esta propuesta de apertura de la escena criolla también cuenta con sus detractores:

“Hace poco vi un comentario en Facebook. No recuerdo quién lo puso ni quién lo comentó, pero la idea del texto era que la música criolla también necesita ser masiva para que la gente la conozca. Y alguien le respondió (paráfrasis): ‘La música criolla no necesita ser masiva, nunca lo ha sido, siempre ha pertenecido a una élite y estamos muy bien con eso’. Ese comentario me quedó clavadísimo. Dije: ‘¡Por eso no se conoce!’. Y una queda como sonsa tratando de difundir, y tú, con tu élite... demasiado frío, no entiendo. (...) Por eso creo que cuando hay grupos que empiezan a difundir la música criolla en otros lugares, hay cierta aversión: ‘¿Qué estás haciendo? ¿Qué estás difundiendo? Eso no es **la** música criolla’. En lugar de que digan: ‘¡Qué bacán que lo estás haciendo! Voy a ir y te voy a enseñar cómo se hace acá, para que sepas y eso difundas’. Hay personas que todavía piensan así. Es rico preservar la música criolla en una casa, con alguna gente que todavía lo hace, pero creo que no entienden que humanamente tenemos un ciclo de vida, y esa gente que preserva, finalmente se va a ir. ¿Y quién recoge toda esa información? ¿Cómo se hace el traslado? Supuestamente decía que la música criolla pertenece a una élite y que todo está bien porque ‘hacemos cultura’. Y yo pensaba: ¿Cuál es su definición de cultura?” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio).

Este testimonio no solo afirma cómo esta percepción de la música criolla como una *expresión de unos pocos* contribuye a establecer límites *etic* y *emic* entre quienes forman parte de la escena y quienes aspiran a integrarla, sino que es un espacio en disputa donde potencialmente surjan puntos de fricción con las nuevas formas de socializar y aprender que son propias de la Generación Z, es decir, en entornos digitales o híbridos, que no necesariamente parten *desde* los espacios tradicionales de encuentro y validación. Al respecto el relato de Ligia Lena y Marianela -narrado desde una experiencia compartida con Ruth- ilustran estas tensiones y diferencias.

“Yo empecé a acercarme a los centros musicales por redes sociales. (...) Yo quería ir a una Peña, pero no quería ir sola. Veía en redes sociales y en La Oficina cómo se divertían en grupo, y preguntaba si podía ir sola. Tenía 17 años, era menor de edad pero ya por cumplir la mayoría, y me decían que no, que era por mesa. Por eso empecé a acompañar a mi primo [que es campeón de marinera norteña y limeña] y a hacer amigas que también disfrutaban la música criolla. (...) Empecé a frecuentar esos espacios, a hacer amigos y a ir a la peña La Oficina, que me gusta mucho porque es un lugar bastante amigable. Luego pensé en ir al Breña, pero mi abuela me decía: ‘¿Cómo vas a ir? Es muy lejos, es peligroso’ (...). Entonces empecé a hacer más amigos por redes, a meterme en grupos de Facebook, aunque no fuera de La Arguedas, para hacerme amiga de la gente y poder ir al Centro Cultural Breña. Así fue como empecé a ir”. (Ligia Lena, comunicación personal, mayo 2025)

Esta dificultad de acceder sin redes previas a un espacio por parte de los jóvenes cuenta también con un correlato en cómo pueden percibirse estos espacios: lejanos, enigmáticos, imbuidos por el peso de una tradición que la joven “ha oído”, pero desconoce. Al respecto, el relato de la experiencia de Marianela, aportado por Ruth, es muy descriptivo de esta sensación.

“Tal vez los jóvenes ya no van a los centros musicales porque piensan que no son accesibles para ellos, o porque creen: ‘¿Qué voy a hacer con los viejos? ¡Me van a comer viva!’. Te digo esto porque la bajista con la que trabajo en *La Peruvian Sound*, Marianela, una vez me habló asustada. Me dijo: ‘Oye, Ruth’. ‘¿Qué pasa, Marianela?’. ‘Voy a acompañar a Emy Castro porque el bajista que la acompañaba tiene otro evento y me pidió reemplazarlo’. ‘¿Qué chévere! —le digo— ¿dónde vas a tocar?’. ‘En El Breña’. ‘¿Y por qué estás tan desesperada? ¡Es bacán! Tu primera vez en El Breña’. ‘Sí, por eso te llamo’. ‘¿Qué sucede?’. ‘¡Quiero los tips! **¡Porque después me funan en El Breña si no sé tocar vals!** ¿Y si me hacen tocar otra cosa que no sé?’. Le dije: ‘Tranquila, debe ser un evento privado de Emy. Como en cualquier otro espacio’ (...). Marianela recién estaba estudiando en la UPC y no conocía ese mundo, y su idea era que la iban a funar si tocaba. Entonces le dije: ‘Mira, para que estés tranquila, voy a tu casa y te paso las fijas’.

‘Ya, ya, voy a apuntar’. (...) Después le dije: ‘Las cosas han cambiado mucho, esto es más accesible, si quieres puedes ir cualquier viernes y nadie te va a decir nada’. Y ella: **‘Lo que pasa es que los veo muy tradicionalistas, y si toco cualquier cosa, tal vez no les guste’**. ‘Tú vas a acompañar a Emy Castro, tranquila. Amárrate a tu cajón, amárrate a la guitarra y lo vas a hacer’. Pasó el concierto y le pregunté: ‘¿Y?’. ‘¡Uy, no sabes, qué éxito! Me sirvieron todos tus *tips*, la pasé súper bien, el concierto estuvo bacán. Gracias’.” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio).

Ambos relatos ejemplifican cómo el valor de la vivencialidad antes expuesto -y que es central al entendimiento de cómo opera la escena criolla para sus portadores- se convierte en un terreno de negociación donde las nuevas generaciones no sólo deben de aprender a habitar estos espacios, sino también a internalizar códigos que no les son del todo accesibles, al mismo tiempo que lidian con un conjunto de ideas sobre “el peso” de la tradición criolla. Este hallazgo se advierte como un campo en plena disputa al día de hoy, por lo que requerirá profundizarse en posteriores investigaciones; no obstante, se advierte que la importancia de la mediación de acompañamientos para este ingreso se mantiene parcialmente, y es ahí donde la generación y fortalecimiento de redes de mujeres -identificadas en esta investigación- apunta como uno de los objetivos de su labor.

Estas nuevas y diversas formas en que las generaciones más jóvenes acceden a los Centros Musicales resultan especialmente significativas para la reflexión, en particular a la luz de uno de los hallazgos principales de esta tesis: el Centro Musical conserva su peso como articulador de la escena y constituye un espacio clave de validación y legitimación de la práctica artística. Más allá de la existencia de múltiples circuitos, todos los caminos para “*hacerse un lugar en la escena criolla*” terminan por conducir, en última instancia, al Centro Musical. Ser reconocida en este ámbito, o haber transitado por sus escenarios, continúa siendo un hito significativo para las mujeres participantes de este estudio, lo que

sugiere que dicha importancia se percibe como un mandato que se erige por sobre las mujeres, incluso cuando ellas hubieran experimentado situaciones tensas producto de los mandatos y prejuicios de género, ante los que se encuentran en franco desacuerdo.

En otras palabras, el Centro Musical, lejos de haber perdido vigencia, se reafirma como un nodo esencial dentro de los circuitos que configuran el criollismo limeño: cantar en un centro musical, tocar en sus escenarios, y ser reconocida por su público siguen siendo expectativas que han estado -y en muchos casos permanecen- presentes en el horizonte de las mujeres. Al respecto, los testimonios de Ruth, Ana y Ligia son ejemplificadores:

“A mí me cuestionó mucho que solo hiciéramos lo que nos gustaba [hace 10 años]. Empecé a visitar a los maestros y a preguntarme por qué la gente nos veía como bichos raros al vernos tocar. Entendí que era porque no nos veían en espacios donde solían estar los hombres, y quise que subiéramos a esos escenarios (...). Como no quisieron, decidí hacerlo sola. Así empecé a pedir en los maestros en los Centros Musicales que me dejaran tocar, y así conocí a mucha gente: fue la primera vez [en el Tipuani y en Don Porfirio] que muchos vieron a una mujer guitarrista. (...) En Las López siempre me sentí bienvenida. Al inicio Roberto me impulsó a tocar, pero luego, cuando iba sola, las Hermanas López me decían: ‘Ahorita te consigo la guitarra para que toques’. **Las López fue de los primeros espacios donde pude tocar libremente, y siempre les agradezco porque fue un gran impulso: ahí dije, yo creo que sí puedo hacer esto**”. (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio).

Esta voluntad de querer estar presente en los espacios musicales tradicionales es una apuesta que, al día de hoy, otras agrupaciones y mujeres de la escena replican: tocar puertas, porque lo peor que va a pasar es que te digan que sí. En dicha línea Ana Espinoza relata:

“**¡Los estamos tomando por asalto [a los Centros Musicales]**, porque no nos están invitando! (risas). (...) Yo toco la puerta de los centros y hace poco nos dimos cuenta de que, aunque son espacios masculinos, casi todas las administradoras son mujeres: Mechita, Elsa, Zoila. (...) Esto recién lo estamos haciendo porque vimos la necesidad, ahora que nos han invitado a España, de buscar el apoyo de todos. ‘Si queremos hacer música tradicional, entonces hagamos que los tradicionales nos conozcan’, les dije a las chicas. Es un público del que necesitamos apoyarnos para llegar a más personas; esa es la consigna. (...) Llamo y pregunto: ‘¿Puedo ir a hacer tres canciones a tu evento?’. A veces me dicen que sí, otras que no, o que vaya tal día. Así vamos armando el circuito: siempre es una puerta abierta para que nos conozcan más personas que gustan de la música criolla.” (Ana Espinoza, comunicación personal, abril 2025). (Énfasis propio).

La percepción del Centro Musical como un espacio en el que es importante estar presente, ver, y ser vista toma -para las cantantes- un matiz particular: no solo es valioso que te escuchen cantar aquí, o que te den un estelar... el tener *tu propia* presentación en un Centro Musical como el Breña es percibido como un momento hito en el devenir artístico. Al respecto, el relato de Ligia Lena describe esta particularidad:

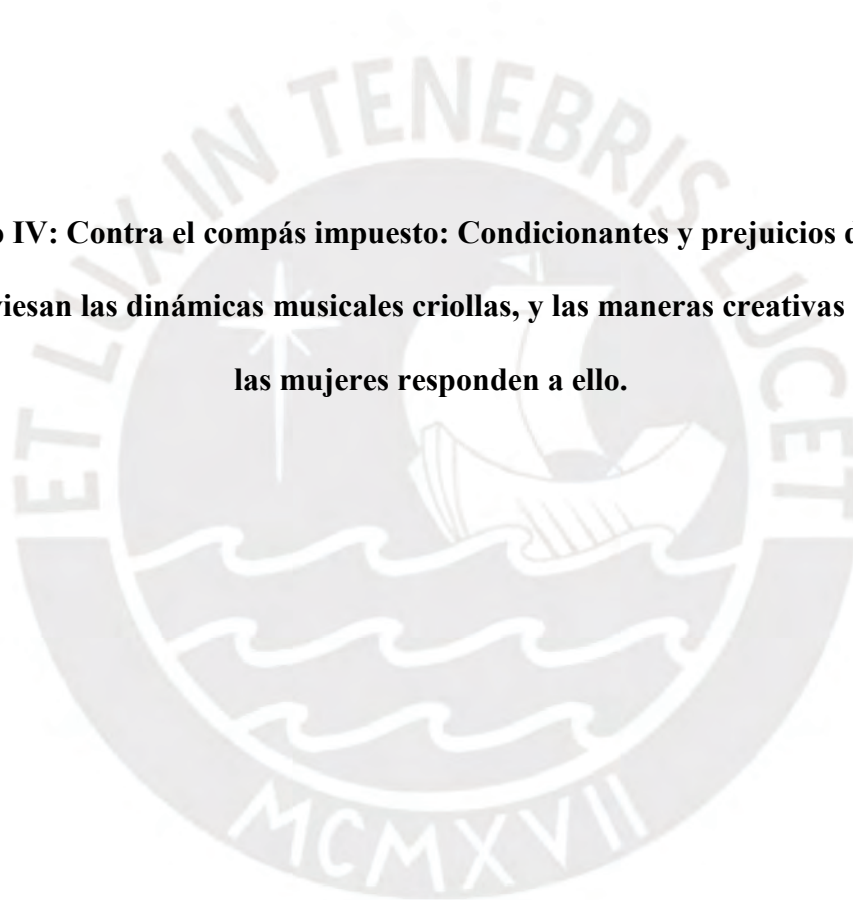
“He hecho conciertos, me he presentado en la Casa de la Cultura Criolla, en Tierra Baldía, y en varios eventos privados. Pero Lucy todavía me dice que no estoy preparada para tener ‘**mi momento**’ en El Breña. Yo creo que sí, pero si mi maestra dice que todavía no, debe ser por algo (...). Pero sí he cantado en El Breña, no de forma estelar, pero sí me he presentado, y me parece un lugar súper chévere. Espero que tal vez este año se junten los astros y Lucy sea un poquito más piadosa y me diga: ‘Bueno’. Para mí es importante que ella esté ahí, que me vea”. (Ligia Lena, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio).

El análisis conjunto de las trayectorias de vida permite constatar cuán importantes son aún los Centros Musicales como espacios de reunión, legitimación y validación dentro de la escena criolla contemporánea. No obstante, más allá de este rol central, es

profundamente necesario comprender las tensiones y desafíos experimentados por las mujeres durante su crecimiento profesional en la escena, pero en especial -y de manera muy específica- cómo lo experimentan al interior de las dinámicas musicales y cómo responden a ellas. En el siguiente capítulo, se abordará cómo las relaciones de poder, las condicionantes y prejuicios de género están presentes en prácticas musicales experimentadas por las mujeres, produciendo tensiones que impactan en el desarrollo de la persona musical y la subjetividad de las músicas; a la par que cuáles son las estrategias creativas y performativas que las mujeres están creando para navegar en estos mundos.



**Capítulo IV: Contra el compás impuesto: Condicionantes y prejuicios de género que atraviesan las dinámicas musicales criollas, y las maneras creativas en las que las mujeres responden a ello.**



En los capítulos precedentes, se ha constatado cómo la participación de las mujeres en la música criolla se encuentra atravesada por mandatos, condicionantes de género, prejuicios y estructuras de poder que impactan directamente en el curso que tomarán sus trayectorias artísticas. En este capítulo se aborda la descripción específica de un conjunto de tensiones y relaciones de poder que -de forma en ocasiones subrepticia y en otras con toda la fuerza del mandato- son vividas por las mujeres participantes del estudio como experiencias que atraviesan su caminar por el mundo criollo, que se reconocen como comunes y derivadas de su posición social como mujeres en estos entornos. Estas experiencias -que se encuentran tanto en el plano de la vivencialidad y cohabitación como en la dinámica de la práctica musical en sí misma- constituyen el núcleo de aquello ante lo que las mujeres reaccionan y se posicionan, lo que eventualmente deriva en las diferentes estrategias performativas y creativas con las que aprenden a navegar, negociar e incluso transformar la escena que habitan.

#### **4.1. ¿Ante qué reaccionamos?: Tensiones y poder en la experiencia diferenciada de crecer musicalmente en una escena siendo (y sabiéndose) mujeres.**

A partir del análisis comparado de las trayectorias de vida examinadas, más allá de en qué medida las mujeres enuncien o no de manera explícita si su condición de género ha constituido un factor que dificulta ciertos aspectos de su desarrollo profesional en la escena, el conjunto de testimonios revela que su experiencia es -efectivamente, y en coincidencia con lo propuesto por Cusick (1994)-, distinta a la de los hombres en el proceso de construcción de su carrera musical. Esta diferencia, se revela en experiencias particulares al interior de los espacios criollos, pero, además, de manera especial en dos aspectos que atañen a la práctica musical en sí: las dinámicas de poder ocultas en los procesos de aprendizaje y práctica musical, y las exigencias implícitas a su performance

artística. Todo ello, forma un conjunto de condicionantes que inciden de forma directa en sus posibilidades de desarrollar plenamente sus competencias musicales (del inglés, *musicianship*). En este marco, resulta importante subrayar que la distinción no radica sólo en el hecho de ser mujer, sino de *saberse* mujer dentro de la escena: es la propia dinámica del entorno, mediante diversas y a menudo sutiles señales, la que se encarga de recordarlo de manera constante.

Las formas concretas en que esto se manifiesta son múltiples y heterogéneas, y ciertamente no todas son abordadas en esta tesis ni experimentadas de la misma manera por las mujeres. Tal como lo revelan los testimonios de Ligia Lena y Ana, es posible que algunas mujeres afirmen genuinamente no haber experimentado alguna situación de subalternidad o sentirse vulnerada en los espacios criollos. Esto se explica, en palabras de Ligia, porque algunas mujeres son “*chalequeadas*”; es decir, son sus propios tutores o maestros quienes, mediante sus vínculos en los espacios criollos, procuran extender su cuidado a sus pupilas a través de prácticas como enseñarles explícitamente a qué espacios no debe de ir, o “avisar a sus amigos [en el espacio o Centro Musical] que yo voy a ir, que soy su sobrina, y que me estén viendo” (Ligia Lena, comunicación personal, mayo 2025).

Esta lógica de protección se reproduce también en ámbitos más íntimos, como los hogares o callejones, que -aunque se encuentren en zonas de difícil acceso o zonas rojas- no son percibidos como peligrosos debido a la existencia de figuras protectoras. Así lo ilustra el testimonio de Ana: “siempre estuve debajo del manto de la dueña de la casa, entonces no me ha pasado nada” (Ana Espinoza, comunicación personal, mayo 2025). No obstante, cuando la pregunta se orienta a si han presenciado este tipo de situaciones en la escena hacia otras mujeres, las respuestas no sólo cambian, sino que se vuelven abundantes.

El análisis conjunto de las trayectorias de vida y reflexiones conjuntas producidas en el marco de esta investigación permite afirmar que -sin lugar a dudas, para las mujeres participantes- la escena criolla se vive como un espacio masculinizado. Esta percepción no solo se sustenta en la constatación de que, por ejemplo, un monitoreo de la conformación de los marcos musicales estables de los principales Centros Musicales de Lima Metropolitana y Callao, realizado por la autora entre 2021 a 2025, evidencia que -aún con la alta rotación en algunos espacios- ninguno de esos puestos fue conformado por una mujer; o en el hecho de que en las paredes de los Centros Musicales y Peñas, donde se exhiben las fotografías de los rostros de quienes *merecen ser* recordados para la posteridad -tal como constatado por la autora durante dicho periodo- persiste la presencia de rostros mayoritariamente masculinos. También lo confirma el dato, nada anecdótico, de que en julio de 2024, durante una muy celebrada reunión de guitarristas criollos de todas las generaciones, los 18 asistentes fueran hombres, quedando fuera no solo la guitarrista mujer con mayor trayectoria en el medio (Ruth Torres), sino al menos otras seis guitarristas mujeres que -al día de hoy- se desempeñan en distinta medida dentro de la escena y que han formado parte de Ambiente Criollo, la agrupación de práctica musical criolla entre mujeres que lleva ya 17 años de actividad musical ininterrumpida (Manrique, 2022. Bitácora de investigación autoetnográfica).

Este último hecho, ampliamente comentado en ese entonces entre los círculos de jóvenes mujeres artistas de la escena criolla, constituyó uno de los puntos de inflexión que no solo dinamizó la reflexión en torno a la percepción de lo criollo como un espacio preferentemente habitado por hombres, sino también propició el intercambio de perspectivas sobre el sentir de las mujeres ante estos hechos y sobre cómo ello induce al aprendizaje tácito de las estrategias necesarias para desenvolverse en este ámbito. Como resultado del trabajo autoetnográfico y de la reflexión comparada con otras mujeres de la

escena, se identificó un conjunto de tensiones y conflictos que atraviesan las experiencias de las mujeres en el marco de su labor performativa y de relación con otros músicos, los cuales -por su prevalencia y coincidencias- se relatan a continuación.

#### **4.1.1. La escena criolla como un espacio de experiencias de difícil decodificación, y cómo las mujeres lidian con ello.**

El análisis conjunto de las percepciones y sentires de las mujeres participantes en este estudio, permite concluir algo importante: para participar en la escena criolla, hacerte un sitio aquí, y permanecer en él, primero tienes que entender cómo funciona. Esta imperiosidad por decodificar las dinámicas de la escena -que puede ser vivida como una práctica consciente o inconsciente- no sólo nace desde una voluntad de comprender cómo operan los espacios, sino también por ir brindando razonabilidad a qué es lo que el medio dice acerca de cómo construirse una carrera en él y cómo establecer conexiones.

Habiendo comprendido que, como se estableció en acápites anteriores, la vivencialidad y el mutuo reconocimiento son elementos fundamentales en las dinámicas del criollismo actual y que pueden aplicarse tanto a hombres como a mujeres, el conjunto de los relatos analizados indica que la preocupación por *estar presente y hacerse un espacio* en el mundo criollo presenta formas muy específicas de operar en las experiencias de las mujeres. De tal forma, el análisis de las experiencias de las participantes en la escena criolla revela la existencia de espacios y prácticas de difícil codificación, en los que las mujeres deben activar necesariamente todas sus alertas para entender cómo desenvolverse y cómo responder a los desafíos que ello implica<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> En esta línea, la evidencia recabada para esta tesis identifica que en el ámbito de saber cómo responder a las situaciones que se dan en la escena criolla, aparece un tipo de respuesta específico que implica la internalización de códigos performativos de comportamiento con un carácter lúdico y de desafío que se encierran en el concepto de *ser chacotera*. Este tipo de estrategia de respuesta para navegar en el mundo criollo, al tener un carácter performativo y corporal, será abordada en el siguiente acápite.

Uno de los primeros problemas a enfrentar es la necesidad de definir cómo posicionarse y actuar de manera segura en un entorno donde, si bien se reconoce que persisten prácticas como las amanecidas, el consumo de alcohol, e incluso la existencia de estupefacientes, se asume al mismo tiempo que *estar presente* es fundamental. O, como lo expresa Ruth en su testimonio, “hay que encajar, pero también saber cómo moverse” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025). En dicha línea, se establecen dinámicas de normalización y transaccionalidad, como aprender a identificar a qué espacios ir, con quiénes moverse, pero sobre todo aprender a decodificar lo *no dicho* y las expectativas del entorno. Al respecto, Ruth lo expresa con abierta claridad en el siguiente pasaje:

“Del medio no sabía nada. Empecé a conocer guitarristas, cantantes y a entender cómo se manejaba un poco ese mundo: qué cosas hacían, y hablo puntualmente de las amanecidas y del alcohol (...). Hoy me doy cuenta de que es muy probable que en ese momento yo -muy humanamente- haya querido pertenecer tanto a esta comunidad, ser parte de algo, que empecé a sentir la necesidad de tomar y trasnocharme, porque era ‘parte de la cultura criolla’. **De alguna manera mi cerebro y mi cuerpo entendieron: ‘¡Ah! Para estar acá hay que tomar’. Ok, entonces tomemos.** Si hubiera entendido otra cosa, otra cosa habría hecho: ‘Hay que tomar café’, ya, tomaba café y me hacía adicta al café.” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025)

Este testimonio pone de relieve cómo las dinámicas del mundo criollo activan un conjunto constante de negociaciones y razonamientos orientados a anticipar las formas más seguras de transitar por los distintos espacios que conforman este circuito, reconociendo el potencial mayor peligro que ello puede significar para una mujer. No obstante, las propias dinámicas de vivencialidad del criollismo también desafían a sus participantes mujeres a comprender las lógicas internas de la *jarana* en cada espacio, y trazar cómo -y en qué medida- es posible realizar ciertas concesiones en favor de los

propios objetivos, con el propósito explícito de no negarse la presencia en aquellos espacios y momentos que se consideran valiosos. En ese sentido, el propio testimonio ilustra este tipo de negociación interna:

“Cuando íbamos al Tipuani, sabíamos que lo mejor de la noche recién se venía de las 2 de la mañana en adelante, cuando los músicos que habían estado actuando en otros espacios o centros musicales vinieran para, ya después de trabajar, ahora sí ponerse a jaranear. Ahí era donde salían las verdaderas joyitas del repertorio criollo, que eran precisamente las que a mí me interesaban conocer... Entonces, yo, **a mis recién cumplidos veintiún años, entendí que, si quería aprender ‘el verdadero criollismo’, pues me tocaba amanecerme... y me amanecía.** Mis papás al principio me mandaron una requintada enorme por aparecerme en la casa tardísimo sin haber avisado, hasta una vez le dije a mi papá que me castigara si quería, pero que yo estaba feliz (risas). **Luego, cuando supieron que no iba sola, sino con Carlos, Alex y Lessia, y ellos cuidaban de nosotras, las cosas fueron más llevaderas.** (...) Lo curioso es que incluso hoy, a mis treinta y ocho, este ‘*y qué importa mañana la condena, si estuvo un rato el corazón contento*’<sup>14</sup>, sé que sigue activo en mi mente, porque cada vez que vamos a una Peña y termina el *show*, sé que el levantarse e irse inmediatamente no es una opción... hay que esperar, para poder leer en el ambiente si es que ‘se arma’ y salen las guitarras, o ‘¿de acá, a dónde?’” (Manrique, 2022, Bitácora de investigación autoetnográfica)

En conjunto, tanto el testimonio de Ruth como el propio ilustran cómo el ‘soportar la amanecida’ se configura como una acción deliberada que trasciende el mero divertimento, pues adquiere un significado relevante y distintivo de pertenencia a la comunidad: es el saber *dónde seguirla*, es encontrar el espacio para poder *mostrarse*, y también poder identificar *si se arma*<sup>15</sup>. En dicha línea, y como lo ejemplifica el testimonio

---

<sup>14</sup> Cita a la letra del valse “Dulce Agonía” de Manuel Acosta Ojeda.

<sup>15</sup> Entendido como la probabilidad de que, una vez culminada la programación del día en los escenarios, la práctica musical en el espacio haga que *salgan las guitarras* y se activen las formas tradicionales y antiguas de socialización musical que estuvieron presentes hasta aproximadamente el año 2010: hacer música sin micrófonos ni amplificación, con las guitarras rodando de mesa en mesa por turnos, con la voz ‘a cuello vivo’, y con el repertorio ‘rebuscado’, mientras que los músicos en las mesas performan uno tras otro, con dinámicas de escucha activa entre ellos.

precedente, las mujeres participantes en el estudio reconocen que el consolidar redes de amistad y mutuo cuidado -ya sea mixtas o entre mujeres- constituye un recurso poderoso para navegar las rutas de esta escena musical.

Ahora bien, es importante señalar que -tal como apuntan los testimonios- contar con estas redes sólidas de confianza y acompañamiento representa una ventaja diferencial, pero no garantiza por completo la seguridad. En ese sentido, son numerosos los relatos de mujeres que han presenciado o vivido situaciones ambiguas, ese terreno gris que oscila entre la broma y el aprecio genuino, donde resulta difícil identificar si se está gestando un potencial peligro. Así lo ejemplifica Ana Espinoza, al referirse a frases que suenan a coqueteo pero que una se apresura a desestimar porque “ay este... ya está borracho” (Ana Espinoza, comunicación personal, mayo 2025), o a momentos en los que no resulta claro si las están observando demasiado o si el acercamiento es una aproximación no solicitada. En esta línea el propio testimonio, surgido como evocación en diálogo con una de las entrevistadas, ilustra cómo se experimentan esos momentos de duda y de escasa claridad:

“Estoy segura que tenía menos de 23 años, aún seguía descubriendo muchas cosas. Y también me pasaba esto que mencionaste: como [estaba en] un centro tradicional, obviamente, a nosotros el medio nos ha enseñado que a la gente mayor hay que tenerles respeto. Eso es algo que hemos aprendido, que valoramos. (...) Recuerdo un momento en el que [habiéndome quedado inusualmente sola en la mesa], un señor -no me acuerdo su nombre, ni su rostro, solo la situación- se me acercó y me hablaba, un poco insistente en invitarme a bailar. Y yo, como que no... no sabía si debía salir a bailar con él o no. La verdad que no quería, pero estaba ahí, dudando de sí, tal vez, el decirle que ‘no’ pueda ser tomado como un desplante equivocado en este espacio. Me acuerdo claramente de ese debate en mi cabeza. (...) Y en eso, por el rabillo del ojo, veo que viene mi amigo Alex, así, como una saeta, y se para a mi lado en silencio. El caballero deja de mirarme, lo

mira a él, me mira a mí, y lo que hizo fue dirigirse a él y decirle: ‘Disculpa’, y se va. Y nunca me pidió disculpas a mí; la disculpa fue para mi amigo. (...) Esto se me quedó grabado, y desde ahí me dije que mejor no iría a un Centro Musical sola”. (Manrique, 2022. Bitácora de investigación autoetnográfica).

El testimonio precedente ejemplifica una de las formas en que estos espacios grises se construyen y pone en evidencia los distintos elementos que entran en tensión: los valores que se aprenden en la escena, las dinámicas internas de los espacios, el temor a actuar de manera inapropiada en un entorno al que se desea pertenecer y, finalmente, la sensación de “necesitar” algún tipo de figura protectora. Ahora bien, otra reflexión compartida que emerge del diálogo entre las mujeres es que, podría pensarse que -dadas las formas tradicionales y la interacción entre los mandatos y condicionantes de género que aún persisten en algunos de estos espacios- resultaría más seguro andar en grupo o acompañada por colegas hombres. Sin embargo, la realidad demuestra que esto no sólo no garantiza la ausencia de situaciones comprometedoras, sino que, además, abre la puerta a otro tipo de lectura no deseada: que piensen que una es la “*algo*” de alguien.

Esta situación estuvo presente exactamente de la misma forma en los relatos de las mujeres que participaron en el ejercicio, y en todos los casos generó una misma reacción: un marcado fastidio y un cuestionamiento abierto expresado bajo la forma de un “¿por qué serán así?”. Los extractos de diálogo que se presentan a continuación - transcritos íntegramente con fines ilustrativos- reflejan esta situación con elocuencia.

**“[Claudia]**

Hubo un tiempo, alrededor del 2015, en el que yo iba a muchos Centros Musicales con Joel Peredo, que es un gran amigo mío desde hace muchos años. Íbamos a todo lado, y todo el mundo pensaba que yo era su novia. Se asumía que, si había una mujer y un chico, ella era algo de él. ¿Tú has visto eso también o te ha pasado?

[Leticia]

**¡Claro! Imagínate yo, que no he tenido un esposo al lado.** Llegaba al centro musical con un alumno, porque generalmente mis alumnos no son jovencitos, son personas mayores. (...). Con él y otros alumnos hacíamos la ruta de los centros musicales: primero en Las López, ellos cantaban; luego íbamos al Círculo o al Pipo Cómena. Buscábamos estar una hora en un lugar, otra hora en otro. Y siempre decían: **‘¡Ay! ¿Has venido con tu saliente?’ o ‘¿Hoy has venido con otra persona?’.** Y yo: **‘¿Qué te pasa? ¡Son mis alumnos!’.** Siempre te tiran de algo.” (Leticia Curay, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio).

Esta situación, vivida con particular intensidad, llega al punto de no solo afectar la autonomía de las mujeres en la escena, sino también -según lo evidencian los testimonios- de invisibilizar su capacidad artística y el reconocimiento de su competencia como músicas en ciertos espacios de práctica tradicional. Al respecto, Ruth Torres rememora una situación ocurrida en una Peña:

“Eso pasa todo el tiempo. Si yo iba con Roberto o con otros amigos, y me sentaba en la mesa, todo el mundo pensaba que éramos enamorados. Entonces, una vez le dije a Roberto: ‘Todo el mundo pensó que somos enamorados’. Y él: ‘Sí’. Y yo: ‘No pues... o sea, **yo no vengo acá como guitarrista, vengo como *la enamorada de Roberto***, o sea el punto de Roberto, ¿sí?’. Y él: ‘Ay, sí, la gente piensa así’. (...) Así era. Todo el mundo pensaba eso. Entonces, **cuando alguien se acercaba a hablar y Roberto estaba ahí, le pedían permiso a él: ‘¿Puedo?’.** Y Roberto: ‘¿Sí? ¿Por qué no?’. Y él mismo, como que: ‘Ay, esta gente’. En verdad [nosotras] somos esa generación de: ‘¡Ay! ¿Por qué hacen eso?’” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio)

El testimonio brindado por Ruth, muestra una arista aún más profunda en cómo esta visión impacta de manera diferenciada a las instrumentistas, incluso cuando se presentan en un espacio haciendo un uso visible de su instrumento:

“A muchas amigas guitarristas también les ha pasado que llegan con su guitarra y les dicen: ‘Ah, ¿tú eres la novia del guitarrista?’. A mí también me ha pasado.

[Llegaba a un lugar donde, siempre había tocado, pero había gente nueva] y me decían: ‘Buenas noches, ¿Es usted la novia del guitarrista? ¿quiere un asiento?’. Porque me veían con la guitarra. (...) ‘Sí quiero un asiento -respondía- el del escenario. Y no tengo novio: yo soy la guitarrista’. ‘¿Tú eres la guitarrista? Ah... ok’. Y se iba (...).” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025)

Es importante subrayar que, a primera vista, podría pensarse que se trata de una situación del pasado o que ha dejado de producirse. Sin embargo, la perspectiva intergeneracional incorporada en esta tesis, permite afirmar que esta dinámica persiste en la escena y sigue siendo vivida por mujeres muy jóvenes que inician su trayectoria profesional en este circuito. En ese sentido, el testimonio de Ligia Lena -el que relata cómo esto se reproduce en el caso de una joven cantautora que incursiona en la escena- lo ilustra con claridad:

“O sea... tal cual, lo mismo. Cuando mi profesor, el que me enseñó Ensamble Criollo en Orson, (...) me pidió que acompañe a dos compañeros que nunca habían ido a una peña, y que eran cantantes (...) yo dije pues ¡vamos a “La Oficina”!, porque ahí me siento más cómoda, porque ahí trabaja Lucy (...) Llegamos, y tal cual y **¡ah! que el enamorado de la sobrina de Willy Cano... que no sé qué’ y ya era como... pedirle permiso [a él] para sacarme a bailar o algo, empecé a sentirme incómoda...**” (Ligia Lena, comunicación personal, mayo 2025)

Además de las experiencias previamente mencionadas, las mujeres participantes del estudio afirman que en los espacios criollos también se producen situaciones que distan de ser ambiguas, en las que de forma directa -y también bajo el velo de “el calor del momento”- han presenciado micro-machismos y conductas machistas. Estas se manifiestan, por ejemplo, en frases en doble sentido como: “*métele mano nomás, como a mujer*” cuando un guitarrista incita a otro que toqué más fuerte (Manrique, 2022, Bitácora de investigación autoetnográfica), o en la expectativa de que, por el solo hecho

de ser mujer, se le asignen automáticamente tareas vinculadas al servicio o al cuidado, tradicionalmente adjudicadas a las mujeres en el marco del sistema sexo-género. En esta línea, el testimonio de Ana Espinoza ilustra cómo estas situaciones pueden presentarse. Ella relata un episodio ocurrido durante un ensayo grupal para una presentación, en el que uno de los miembros del ensamble le solicitó directamente y de forma poco amable -en su propia casa- que se encargara de comprar las galletas y los cafés para todos los miembros del equipo:

“Claro, claro, o sea, [este guitarrista joven] ha sido patán. Mira, yo creo que, hasta los señores [en su mayoría de tercera edad] que asisten a [este Centro Musical muy cerrado], que pueden hacerse a veces los muy *pendejis*, **son hasta más caletas para ser faltosos que los patanes estos de ahora.** [Los señores] ya se miden, ¿no? Si ven que hay dos o tres mujeres [en el espacio], se miden para hacer bromas. **En cambio, [es este otro, más chibolo] directamente el que te degrada, directamente el que te manda a hacer ‘la secre del ensayo’** [a traer el agua y las galletas, en mi propia casa]. Ese me parece lo más faltoso, irrespetuoso (...) al final, le dije a la cantante que lo trajo, que ella lo cuadre”. (Ana Espinoza, comunicación personal, mayo 2025)

Un aspecto importante a destacar es, conforme la evidencia lo revela, persiste un amplio margen de situaciones de machismo que hacen de la *licencia de la broma* su vehículo preferente para ejercer su poder por sobre los sujetos femeninos. En dicha línea, el siguiente testimonio de Ligia es muy representativo:

“[a mí como productora musical] me pasa que tengo que soportar chistes machistas, cosas que no me causan gracia... Y tengo que reír, porque si no, hay problemas (...) Incluso hay un músico [muy conocido en el medio criollo] con el que no me siento muy cómoda trabajando (...) **Es un machismo a tal punto que incluso llegó a insinuar de que yo estaba trabajando ahí [en el estudio] porque yo me metía con uno de los chicos que trabajaban aquí, y dijo ‘¡Ja, ja, ja! Oye, es que era broma’. Pero, yo no me estoy riendo... me está ofendiendo, y mucho. Porque yo, al igual que todos ellos de acá, soy capaz, muy capaz de poder**

dirigir una sesión, de grabarte, de editar, de mezclar, de dirigirte, de hacer todo eso. Me quemo las pestañas para hacerlo”. (Ligia Lena, comunicación personal, mayo 2025)

No obstante, el análisis conjunto de los testimonios confirma que, no importa qué tan sutiles o explícitos sean estas expresiones de machismo o micromachismos, ellas no siempre son abiertamente confrontadas por las mujeres que las experimentan. Ello ocurre no porque se dude de una misma, o porque se cuestione la magnitud de lo vivido -pues, de hecho, estas situaciones suelen ser compartidas y comentadas entre mujeres-, sino porque se percibe que enunciarlas de manera explícita, en una escena musical de carácter vivencial como la criolla, podría volverse en contra de quien las denuncia. Esta percepción no solo se experimenta, sino que constituye un mensaje que circula al interior de estos espacios, siendo el testimonio de Ligia Lena una muestra de ello:

“No soy una persona muy de enfrentar, pero he visto cosas. Yo, como pupila de Lucy Avilés (...) hemos ido juntas a un montón de lugares. Creo que solamente con ella he sentido un poco de respeto. **Cuando no estoy con ella, me han pasado cosas muy feas y hasta me han llegado a decir tal cual. ‘uy, te recomiendo no decir esto, porque tú sabes, ¿no? Después te van a agarrar como problemática’**” (Ligia Lena, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio).

Este testimonio abre el cuestionamiento acerca de cuánto, y a través de qué formas, las mujeres de la escena criolla perciben los riesgos de hablar sobre aquello que ven o experimentan, como si el costo social de enunciar fuese tan alto que pudiera ir en detrimento de sus carreras profesionales. Sobre cómo se vive esta situación y las formas en que las mujeres están buscando subvertirla desde el plano de la expresión creativa, se profundizará posteriormente.

En atención a lo expuesto, el análisis conjunto de las trayectorias de vida compartidas en el marco de esta investigación permite concluir que, efectivamente, existe una experiencia diferenciada vinculada a la condición de ser hombres o ser mujeres en este espacio, la cual se expresa mediante dinámicas naturalizadas que atraviesan la escena. No obstante, un hallazgo de la tesis -no previsto en el planteamiento que su alcance sería de tal profundidad, lo que apunta a la necesidad de continuar indagando su real alcance- es cómo estas diferencias obedecen algo más que solo a ser mujer: están íntimamente relacionadas a la función performativa que cumplen y cómo ello las expone a dinámicas musicales específicas. En otras palabras, la experiencia de las mujeres instrumentistas, cantautoras y cantantes no es la misma. En el siguiente acápite se mencionan algunos hallazgos previos en esta línea.

#### **4.1.2. Porque hasta en los males, nos tratan diferente: Una primera mirada a cómo se experimentan los condicionantes y prejuicios de género en las dinámicas musicales y de aprendizaje de cantantes e instrumentistas**

El análisis comparativo de las experiencias detalladas revela que, aunque existe un núcleo común de retos y experiencias diferenciadas a los que las mujeres se enfrentan en la escena criolla por el hecho de ser mujeres, las diferencias son aún más profundas: hay experiencias muy específicas, y que se derivan de las propias interacciones que se dan en el marco del aprendizaje y performance artística, que calan fuertemente en la formación de la subjetividad artística y la consecuente persona musical.

De tal manera, los testimonios de las instrumentistas acentúan la presencia de un matiz particular que no ha aparecido en la experiencia de otras músicas: la plena conciencia de que ganarse un lugar en la escena criolla requiere una buena dosis de ser muy atrevidas y disruptoras. En ese sentido, este hallazgo apuntaría a que -en las

vivencias de las instrumentistas- la necesidad de enfoque en el *simplemente hacer* se experimente con especial intensidad. Al respecto, el testimonio de Ruth, donde coordina con Miluska Agama (cantante) cómo ejecutarán una próxima presentación musical en un Centro Musical, es muy elocuente:

"Yo tenía unas ganas tremendas por trepar a los escenarios. Entonces, empecé a contactar maestros. Una vez, llamé a Willy Terry. Y le dije: 'Maestro Willy, usted va a tocar en el Breña la otra semana con Lucy, ¿no quiere que yo le haga su intermedio? Para que ustedes descansen', 'Sí, vamos a hacer un intermedio, ¡ya pues, súbete!', (...) Entonces fui donde Milu y le dije: 'Ya, Milu, vamos a hacer el intermedio de Lucy y Willy Terry', '¿Qué? ¿Estás loca? ¿Y qué vas a cantar? Esa es una semana', '¿No quieres hacer esto conmigo?', 'Ay (duda)... ¿y a quién vamos a llamar en el cajón', 'A la Rulos pues, ¿quién más?'. Y ahí sí se sorprendió '**¿Y las tres mujeres nos vamos a subir al escenario del Breña?!**' (...) Era el 2019, y la Milu todavía seguía con su vaina... '¡Sí! -le digo- ¡es necesario de verdad!' (...) Entonces todavía le digo 'Cántate canciones de Chabuca, hagamos un intermezzo solamente de Chabuca'... '**¡Y encima vas a llevar a Chabuca al Breña!**'... Es que sí pues, yo soy bien disruptiva (risas). (...) y al final fuimos el número más aplaudido de la noche, hasta Willy Terry interrumpió su intermedio para salir a felicitarnos (...) **Cuando terminamos, le dije a Milu: '¿Ya ves Milu? Hay que seguir haciendo esto'**" (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio).

El testimonio anterior revela con particular elocuencia cómo el horizonte de tener que cumplir con un mismo objetivo (en este caso, subirse al escenario de un Centro Musical) puede ser experimentado de manera tan distinta por una cantante y por una instrumentista. De tal forma, demuestra cómo el *enfoque en simplemente hacer y dejarse de vainas* de la instrumentista actúa como dinamizador de la situación, no porque desestime o ignore las condicionantes de género y posibles cuestionamientos a los que se va a enfrentar, sino porque -precisamente- es algo con lo que lidia cotidianamente; por

ello, se han ido generando una serie de recursos y estrategias para enfrentarlo, en el que incluso no traer frecuentemente a la mente el que “porque son mujeres” las cosas les serán más esquivas, resulta algo que consideran necesario.

Otro hallazgo preliminar de cómo instrumentistas y cantantes experimentan situaciones distintas se evidencia en la abierta enunciación de que su camino es más pedregoso que aquel que recorren las otras mujeres en la escena criolla. Por un lado, las instrumentistas perciben con toda fuerza cómo la escena, los públicos y la industria musical las retan constantemente a tener que demostrar que son competentes y que realmente son músicos. Por lo tanto, como lo describe el siguiente testimonio de Ruth, su palabra no basta: hay que ver para creer.

“Si yo le digo a alguien que no me conoce: ‘Soy mujer guitarrista criolla’, lo primero que van a pensar es: ‘¿Qué?’ (risas). Y me pasa hasta ahora: ‘¿Tú tocas guitarra?’. ‘Eso te acabo de decir’. ‘A ver, demuestra’. (...) Creo que esa es la mayor dificultad que puede tener una mujer instrumentista. Es distinto si dices: ‘Soy cantante de música criolla’. Te responden: ‘Ah, qué bonito’, y ni te piden que cantes; de frente preguntan: ‘¿Dónde cantas?’. En cambio, si dices: ‘Soy percusionista, soy cajonera’, es: ‘¿En serio? ¿Tienes videos? A ver, pruebas’. Esa es la mayor dificultad.” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025).

Esta imperiosidad de tener que estar constantemente demostrando que *sí son* parece no solo aplicar a espacios nuevos, donde no sean tan conocidas. Los testimonios analizados, problematizan el hecho que -incluso dentro de la propia práctica musical en la escena, teniendo ya un lugar establecido en ella- a veces, cuando tocan con hombres, las mujeres son capaces de identificar a través de gestos y miradas cuando uno de ellos quiere alardear de sus conocimientos por encima de los de una. En ese sentido, el testimonio de Ana sobre cómo se sintió en el medio de una performance, es ejemplificador:

“(…) obviamente yo sé que él puede tener más técnica y más años, **pero no tenía que hacer eso, o sea, el *showing off extra***, estaba fuera lugar (...) [cuando terminó el show] todo el mundo me comentó ‘pucha, todo mal con este chico’” (Ana Espinoza, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio)

Un aspecto particular descrito por las instrumentistas en su camino de construir su *musicianship* en esta escena es cómo la propia complejidad de la música a la que se enfrentan -si bien es un reto vivido tanto por hombres y mujeres- pareciera tener un efecto particular en la probabilidad de que surjan nuevas vocaciones instrumentales de mujeres dentro de este género. De esta manera aprender a *tocar criollo*<sup>16</sup>, dentro de los cánones estilísticos y sonoros comúnmente aceptados en la comunidad, no es algo que “se aprenda en un año, o en dos, o ni siquiera habiendo ido a la universidad” (Ana Espinoza, comunicación personal, mayo 2025). Ello, aunado a la imperiosa necesidad de la vivencialidad, complejiza el proceso. En ese sentido, ser una *guitarra criolla*, un *bajo criollo*, una *percusión criolla* es una tarea de largo aliento y no se puede entrar a la escena sin dominarlo a un nivel suficiente.

Por lo tanto, el ingreso de nuevas vocaciones requiere de un cuidado proceso de maduración y acompañamiento hasta que las instrumentistas “*estén listas*”, camino en el que pueden ocurrir desincentivos donde -además de los descritos en relación a la experiencia diferenciada las mujeres en la escena- se añaden los que se derivan de los mandatos de géneros que se ciernen sobre las mujeres, donde el mandato de cuidado por ser madres o tener familia a cargo, complejiza de manera especial que las mujeres puedan quedarse en la escena “pagando derecho de piso”. De esta manera, esto no solo actúan en detrimento de la continuidad de mujeres en la práctica instrumental criolla, sino que -en coincidencia con lo propuesto por Piñero Gil- profundiza la situación de

---

<sup>16</sup> Entendiendo por ello a la internalización de sus recursos estilísticos, el reconocimiento y familiaridad con su lenguaje musical, y el proceso de hallar una propia voz en el instrumento

empobrecimiento creativo de las mujeres instrumentistas en esta escena. Como consecuencia, la evidencia empírica indica que no es inusual que las mujeres migren a otras escenas como la andina, la tropical, la de salsa y la urbana. Al respecto, el testimonio de Ana lo ilustra de la siguiente forma:

“Yo veo un montón de guitarristas [en otros géneros musicales], pero en verdad, lo criollo siempre sale perdiendo un poco porque **es muy difícil de tocar, además que requiere de una cuestión vivencial**. No es tan fácil encontrar a un maestro que te enseñe criollo en un centro educativo, en una universidad, es difícil; Es como encontrar una aguja en un pajar. (...) [Tocar criollo] demora, es un trabajo grande. Yo puedo llamarte como cantante, pero decirte que mi guitarrista aún no está preparada para hacer música criolla, y entonces hay que aguantar un montón todavía. (...) Es un trabajo retador que deviene de la música criolla, no solo por ser mujer, sino por el propio nivel musical que exige. Y claro, por ser mujer, es más difícil todavía (...) muchas de ellas necesitan que se les pague, tienen familia que mantener, no pueden estar esperando... entonces, terminan yéndose a tocar otras músicas y en otros espacios”. (Ana Espinoza, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio)

Finalmente, una vivencia muy particular experimentada por las mujeres instrumentistas -y con lo que han tenido que aprender a navegar constantemente- es que más allá de todo el tiempo invertido en la búsqueda de la voz propia en el instrumento, uno de los halagos más frecuentes que reciben es: “¡Qué bien tocas! ¡Tocas como hombre!” (Ana Espinoza, comunicación personal, octubre 2023). Esta situación, que -según los testimonios- es experimentada no solamente en la escena criolla, se ilustra en el siguiente testimonio:

“¡Uy! ¿Cuántas veces me han dicho eso a mí? Hace poquito nomás... [fui a tocar apoyando en un evento profundos] y había una señora. [Cuando terminé de tocar] ella se me acerca y me dice ‘Chiquita, chiquita... Te quiero felicitar, no me quiero ir de aquí sin felicitarte (...) ¡Qué excelente es tu guitarra!... estas dos orejas, no

se equivocan... ese toque, ese toque... **yo no sabía quién estaba en el escenario, volteé ¡y eras tú, una mujer! Pero si yo sentí, el toque ¡de un hombre!** (...) y sí pues, el halago fue que ‘toco como hombre’... y yo pensé ‘Gracias... creo (risas)’. (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025)

Algo particularmente llamativo en los testimonios brindados por las instrumentistas -que requeriría estudios posteriores y problematización desde la perspectiva de Müller (2022)- es que “*el sonido de las mujeres*” en el instrumento, sí podría ser diferente “*al sonido de los hombres*”, lo que implicaría que las intérpretes construyen una imagen sonora compartida según lo percibido como masculino o femenino. Al respecto, el testimonio de Ruth lo explica de esta forma:

“Fui a visitar a [la cantautora] Carmen Flores, quería aprender sus temas y a acompañarla. (...) Empecé a trabajar algunos temas, y en una de esas visitas ella me dijo: ‘No, esa nota no’. Me pidió la guitarra, la tomó y empezó a tocar. Y yo: ‘¿Usted sabe tocar guitarra?’. Me dijo que sí, pero que se había dedicado más a la composición y al canto. Fue la única mujer, compositora y cantante, que me enseñó algo en la guitarra. (...) El toque de la señora Carmen tenía otra sensibilidad [diferente a todos los hombres de quienes había aprendido], (...) fue totalmente diferente a todo lo que venía escuchando. La señora Carmen me hizo ver que hay otras opciones y posibilidades” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025)

En el caso de las cantantes y cantautoras, podría pensarse que -tal como lo plantearan Green (2001) y Cusick (2004)-, la performance de una mujer en escena constituye un espacio con menor potencial disruptivo, y que, por ello, el tránsito de las mujeres podría resultar más suave en comparación con el de sus colegas instrumentistas. Sin embargo, el análisis compartido de las experiencias revelaría la existencia de otro tipo de dificultades que enfrentan estas artistas.

El análisis global de las trayectorias de vida permite identificar que, por la propia dinámica de la práctica musical de la cantante y su posición de *front musician*, ellas estarían especialmente atravesadas por dos grandes tensiones: por un lado, las relaciones que establecen con otros músicos -que incluyen dinámicas de control y cuestionamientos sobre sus competencias musicales derivados de prejuicios de género- y, por otro lado, el impacto de los mandatos de género vinculados a la decencia y la belleza en su performatividad corporal, que se expresan en dilemas en torno a “mostrar” u “ocultar” el cuerpo, y las formas diferenciadas en que estas decisiones impactan a las cantantes dentro de la escena.

Estas tensiones se manifestarían de manera particular en la interacción con otros músicos, donde resulta evidente una particular fricción en la relación con los guitarristas. En ese sentido, se abre el debate acerca de cómo las formas tradicionales de formación de las cantantes quienes -en la práctica criolla y fuera de la enseñanza superior universitaria suelen aprender bajo la tutela de guitarristas, y no de otras cantantes- estaría perpetuando la búsqueda de sonoridades “criollas” bajo prácticas no saludables de emisión vocal. Ello no solo provocaría un amplio abanico de lesiones vocales y escasos hábitos de salud vocal, sino que también puede comprometer el desarrollo de carreras artísticas y recortar la longevidad profesional de las intérpretes vocales en la escena. En dicha línea, el propio testimonio ilustra una de las formas en las que esta dinámica de formación tradicional puede comprometer la salud vocal:

“Durante mucho tiempo, mientras estuve en CEMDUC, viví inconforme con mi voz (...) pensé que era ‘fea’ y que ‘no era buena’ (...) y es que, ahora sé, que salir de los ensayos con dolor en la garganta, enfermarme a cada rato antes de las presentaciones, sentir una punzación en la laringe cuando escalaba hacia los agudos no era normal. Eso no estaba bien. Solo me di cuenta de ello cuando llevé canto profesionalmente en la universidad, y mis docentes me enseñaron todo eso.

Ahí también comprendí que, aunque mis maestros criollos me guiaron con todo aprecio, no contaban con las herramientas para educar una voz. Ellos sabían cómo querían que yo *suene*, pero desconocían cómo hacer que eso suceda, funcional y fisiológicamente hablando, en un instrumento como la voz (...). Si no hubiera decidido tomar formación profesional, estoy segura que hoy mi voz estaría tremendamente maltratada y lesionada”. (Manrique, 2022, Bitácora de investigación autoetnográfica)

Esta situación, tal como lo evidencia el testimonio de Ligia Lena, no sólo estaría dándose al interior de espacios de aprendizaje bajo las formas tradicionales, sino que también estaría presente en los “amables consejos” que se reciben en la escena constantemente. En ese sentido, Ligia Lena menciona:

“Hay muchos instrumentistas -sobre todo guitarristas hombres- que no saben **nada de canto**, pero nada de canto... al punto de que te hablan que ‘sí, cómete tu papita Lay’s para que cantes bien’, o ‘tómame un traguito antes de cantar’... o que te hablan de que apoyes y que busques tu diafragma (...) [y sorprende la seguridad con que te dicen que antes de cantar] te tomes tu clara de huevo, o ¡tus gárgaras de limón con miel!... cuando, nosotras, que estamos educadas, sabemos que... ¡nada que ver!, es peor todavía si consumes algo que te irrite antes de cantar”. (Ligia Lena, comunicación personal, mayo 2025).

Este modelo de formación escondería, además, una relación asimétrica de poder entre ambos músicos, que -entre otras formas- se expresaría en la imposición de la tonalidad en que se debe de cantar, privilegiando muchas veces el confort del guitarrista y la sonoridad de este instrumento por encima de la comodidad del intérprete vocal. Ello está presente en, por ejemplo, la reticencia de algunos guitarristas a que las canciones se canten en tonos intermedios -como si bemol, la bemol, entre otros- porque, como la memoria evoca “los maestros decían cosas como que en esa tonalidad la canción no va a *sonar bien*, es mejor tener más cuerdas al aire en la guitarra porque, así va a sonar *más*

criollo; por lo tanto, tocaba adaptarse, aunque eso no sea del todo cómodo para la voz y una cante incómoda” (2022, Manrique, Bitácora de investigación autoetnográfica).

Esta situación, compartida por las cantantes y cantautoras participantes del estudio, se ha identificado que estaría presente no sólo en los procesos formativos tradicionales sino también en los espacios de peñas y centros musicales, donde se señala que no es inusual que situaciones de este tipo se den:

“Hay cantantes que llevan sus tonalidades anotadas en sus cuadernos, pero aun así he visto guitarristas que se quieren imponer y [dicen cosas como] ‘no, no, es que yo estudiado (en un Centro de Formación Superior), y yo escucho su voz cuando habla, y yo creo que su tonalidad es tal otra’ (...) o sea, no entiendo, ¿por qué no respetan a la señora?” (Ligia Lena, comunicación personal, mayo 2025).

Y es que, como el testimonio de Leticia lo ilustra y explica, “hay guitarristas bien flojos para mover los dedos, mi papá era uno de ellos (risas); pero aun así él me enseñó ‘hija, cuando tú cantes, tú mandas, tú eres la que va a estar al frente... el guitarrista, ya tendrá que ver cómo se las ingenia, para eso están las notas obligadas” (Leticia Curay, comunicación personal, mayo 2025).

De igual manera, este desconocimiento sobre el funcionamiento del instrumento vocal, estaría impactando también la comprensión del proceso de aprendizaje del cantante, privándole de sus capacidades para interiorizar herramientas de propiocepción y reconocimiento de las cualidades vocales. Ello, por ejemplo, se presentaría en situaciones en las que -ante la más mínima desafinación los agudos, una nota calante o una imprecisión en las melodías ascendentes- no es inusual que una situación así se dé “[guitarrista]: ‘no, la voz no te da, hay que bajarte la nota’, [pupila]: ‘pero, maestro, yo siento que sí puedo hacerlo’, [guitarrista]: ‘no... chicos [dirigiéndose al resto del ensamble], lo bajamos a mi menor” (Manrique, 2022, Bitácora de investigación

autoetnográfica). Como consecuencia, y ante la recurrencia, se terminarían fijando miedos y concepciones erróneas sobre la propia voz que podrían conducir a situaciones de confronto vocal y comprometer la confianza en el propio desarrollo artístico.

En conformidad con las historias compartidas entre las participantes del estudio, esta asimetría suele romperse únicamente cuando la cantante cuenta con formación técnica y recursos teóricos que le permiten subvertir esta dinámica y desmontar los prejuicios impuestos, como por ejemplo las enseñanzas que Leticia -por indicaciones de su padre- comparte con sus alumnos al instruirles en cómo actuar ante esta situación: “así que si un guitarrista te viene a decir no [va a tocar en la tonalidad que tú pides], tú le dices ‘no, tú te basas en los obligados del círculo armónico y así acompañarás la canción’, así nomás dile” (Leticia Curay, comunicación personal, mayo 2025).

No obstante, las historias compartidas entre grupos de cantantes sobre las formas en que se ponen en tela de juicio sus competencias musicales, o que se cuestione su criterio para tomar decisiones artísticas, son numerosas, siendo un común denominador el que se les haga sentir que “como he escuchado varias veces, ‘ellas no son músicos, sino solo cantantes’” (Ligia Lena, comunicación personal, mayo 2025). Este fenómeno es imperativo de profundizar en estudios posteriores, ya que puede terminar por socavar la autoconfianza de las intérpretes para ser sus propias directoras musicales<sup>17</sup>, y refuerza la subordinación de su *musicianship* a los cánones, expectativas y sonoridad definida desde

---

<sup>17</sup> Cabe destacar que, en la escena criolla actual, la figura del “director musical” tiene una acepción muy específica. Ella es entendida de manera muy distinta a su concepción en el marco del mundo académico sinfónico de tradición europeo central, ya que en esta escena adquiere la acepción de ser el músico líder que -desde su perspectiva artística- define la sonoridad del proyecto musical, realiza los arreglos musicales, dirige los ensayos, y toma las decisiones artísticas que el resto de músicos deben de seguir. Así pues, en el mundo criollo actual, esta posición es ocupada principalmente por guitarristas (en primer orden) o por pianistas (menos frecuente), y aparece incluso en conciertos donde la figura central es la solista vocal. En ese sentido, la posición del “director musical” en el mundo criollo tiene una connotación de prestigio que - en la actualidad, y conforme la evidencia empírica sugiere- se encuentra ejercida principalmente por hombres.

la guitarra, lo que -en palabras de Piñero Gil- cimenta las bases para un empobrecimiento creativo sostenido y estructural en el que las mujeres cantantes pierden la opción de pilotar sus propios aprendizajes y carreras. Esta situación se ilustra de manera ejemplar en el testimonio de Ligia Lena, quien menciona que:

“[En el Centro Musical] también he tenido un par de desencuentros con ciertos músicos ahí, jóvenes de (X Centro de formación), que se ponen en la típica pose de ‘¿sabes qué acorde es este?’ (...) una vez le dije a un guitarrista, ‘oye, mejor, ¿por qué no rearmonizas ese acorde?, porque yo con la melodía estoy cantando una tensión’... y me dice, ‘ah, ¿qué, **sabes?**’ y le dije, ‘sí, soy músico...’ y él [con toda pose de superioridad] me dice, ‘**¡Ah!, ¿sí? no parece**’ (...), o sea... ¿cómo debe de parecer un músico? ¿acaso hay un color, un uniforme para ser músico?, no lo sé... pero sí me pasó”. (Ligia Lena, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio)

Cabe subrayar que esta situación, como lo atestigua Ligia Lena, no se limita a los guitarristas de mayor edad -con los que podría explicarse por la distancia generacional y diferentes perspectivas-, sino que también ha sido vivida en interacciones con músicos jóvenes que forman parte activa de la escena criolla. Esta constatación hace que estas dinámicas que se producen entre guitarristas y cantantes sean un tópico urgente a profundizar en estudios posteriores, ya que no sólo estarían perpetuando una relación asimétrica, sino que actuarían en directo detrimento de la autonomía de los cantantes que, como se ha constatado, en el criollismo son mayoritariamente mujeres. Al respecto, el testimonio de Ligia Lena expresa con elocuencia la necesidad de conocer más sobre este fenómeno:

“Es que esto sorprende, esto sorprende... este es el mismo chico que estuvo diciendo que él había escrito conmigo mi composición cuando no fue así (...). Todos son de mi edad, y ese ese es el peligro de seguir manteniendo “mentalidades de vieja escuela”, que no tiene nada que ver con las personas mayores, sino con

estas viejas ideas, de prejuicios, de mirarnos a menos a los cantantes (...) entonces, **¿por qué yo veo tantos chicos en la música criolla que siguen actuando así?** es porque de sus profesores han aprendido eso, y ellos han aprendido de los otros profesores... y se ha hecho una cadena así de malos hábitos que en algún momento tiene que parar” (Ligia Lena, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio)

En adición a lo mencionado, las mujeres cantantes y cantautoras enfrentan cuestionamientos constantes sobre la presentación del cuerpo en escena, y es importante continuar profundizando ello desde el análisis de la performance. Los testimonios compartidos de las trayectorias de vida muestran cómo el cuerpo en la escena se erige como un lugar de disputa en el marco de la performance musical, tal como lo señalaran Green (2001), Cusick (2004) y McClary (2021). En ese sentido, la evidencia apunta a que las cantantes continúan creciendo rodeadas de discursos que interrogan, de forma persistente, sobre cuál es el lugar y la función del cuerpo en la performance criolla, dejando en evidencia que no existe un único sentido o respuesta. Lo que sí pareciera ser un punto de coincidencia en las voces de las participantes es que, en más de una ocasión, han recibido comentarios sobre sus cuerpos y su uso en escena: algunos de ellos bienintencionados, nacidos de la genuina preocupación de un maestro por el desarrollo de su carrera artística, en los que recomiendan “vestirse de manera elegante, y no con huachaferías” (Ligia Lena, comunicación personal, mayo 2025)

Es importante anotar que estos mandatos cruzados sobre el uso de cuerpo en escena, que profundizan la paradoja sobre si usarlo o no como un recurso activo en la performance de las intérpretes criollas, pueden incluso coexistir dentro de un mismo espacio. En dicha línea el propio testimonio ilustra cómo estos mensajes pueden aparecer, de manera enfrentada entre sí, produciendo un desajuste no solamente en cómo las artistas

se auto perciben en escenario, sino que instalan un conjunto de ideas preconcebidas sobre cómo tendrían que conducir sus cuerpos y carreras:

“En el canto no solamente se trata de saber dar la nota, sino también de ser consciente cómo está siendo usado mi cuerpo en el escenario... si mi cuerpo está muy rígido, no voy a poder tener una emisión vocal libre, mucho menos si me llenan de inseguridades, o si tengo que estar más preocupada porque como los otros están interpretando mi cuerpo. (...) **Recuerdo que mi maestro me decía que no era necesario mostrar el cuerpo [sexualizarlo], ‘lo importante es que tú cantes y des las notas bien... tú te paras en el escenario derecha, ¡derecha! caminas tres pasos para acá, mueves el brazo, luego tres pasos para allá, mueves un brazo más, mira hacia un lado, hacia el otro, y no hay nada más que hacer’, porque esa era su manera de entenderlo.** Comprendo ahora que probablemente él me decía eso porque había interactuado mucho con cantantes de la época de las transmisiones en vivo en la radio, como Jesús Vásquez, Delia Vallejos, cantantes más antiguas (...). **En cambio, mi otro maestro, me proponía otra corporalidad en escena, una más libre, una que no ocultaba que era un cuerpo femenino. Es decir, él no me decía explícitamente ‘¡muestra tu cuerpo femenino! ¡úsalo!’**, pero sí me dejaba tener una **corporalidad más suelta en escena, ondulante yailable.** Durante un tiempo, eso mí me hacía mucho cortocircuito, porque yo recién estaba tratando de entender qué tipo de artista quería ser... en buena cuenta, tratando de saber cómo es que se ‘supone que debe de ser’ una cantante criolla. (Manrique, 2022, Bitácora de investigación autoetnográfica) (Énfasis propio).

El control sobre los cuerpos también puede tomar un matiz incluso más profundo y pernicioso: los mandatos no solicitados, los invasivos, los que colocan bajo la lupa cómo lucen sus cuerpos como objeto de exhibición en la performance y el requerimiento -por parte de líderes de agrupaciones o dueños de conjuntos- de que sean activamente usados con una connotación seductora y sexual a favor del entretenimiento. Ello puede, a su vez ir un paso más: solicitar explícitamente a las mujeres que intervengan sus cuerpos para

lograr esta finalidad. Al respecto, el siguiente testimonio de Ligia Lena, cuando estuvo en un proceso de casting para integrar un conocido grupo criollo, es muy descriptivo:

“Estaba muy emocionada, pasé muchos filtros y poco a poco empecé a sentirme un poco más incómoda. En el último filtro quedamos cuatro chicas que llegamos a la final, y ahí con una -que nos hicimos muy amigas- nos dimos cuenta, ‘esto está bien raro’. Primero [el director del grupo] empezó diciéndonos que él quería llevar este formato de música criolla tradicional a discotecas [y varios espacios mediáticos], (...) y que por eso **necesitaba** que nosotras cuatro, quien sea que se quede, **se comprometa a ir al gimnasio, a hacerse una cirugía plástica en específico de implantes, y a vestirse de cierta manera** (...) Ahí fue donde yo dije, tal vez esto no es lo que yo estoy buscando (...) Yo creo que el criollo, y un artista en general, tiene completa libertad de poder vestirse como quiera, estar en el escenario como quiera, yo soy bastante libre con eso (...) pero particularmente, yo no me quiero tocar *las lolas*, y yo no creo que tenga que pagar una membresía de gimnasio [todo obligado, solo para poder trabajar]” (Ligia Lena, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio)

En línea con lo expuesto, el análisis desarrollado en este acápite y ha permitido evidenciar cómo las diversas formas en que los mandatos, condicionantes y prejuicios de género son experimentados por las mujeres, y la forma específica en que se hacen presentes en el marco de dinámicas musicales en la escena criolla. Así pues, se encuentran de manera transversal a sus trayectorias, afectando tanto los procesos de aprendizaje como la manera en que las mujeres conciben sus performances y construyen su persona musical. Estas tensiones, que se desprenden de relaciones de poder, cuestionamientos a sus competencias artísticas, e imposiciones sobre el uso del cuerpo en la escena, constituyen un campo de disputas en el que las mujeres deben de aprender a navegar, con costos, pero también con resistencias. Estos hallazgos abren el camino a comprender de qué formas creativas, expresivas y performativas han venido desarrollando las mujeres para posicionarse y sostenerse en un medio que continuamente tensiona sus presencias. De

esta manera, en el siguiente acápite, se explorarán primeras aproximaciones a qué tipo de respuestas -desde la creación, la habitación de espacios, y la performance- han brindado las mujeres para desplegar y afirmar su persona musical desde la agencia y resignificación dentro del criollismo limeño.

#### **4.2. Estrategias creativas y de performance desarrolladas por mujeres para desplegar su persona musical en la escena criolla contemporánea**

Tal como los testimonios constatan en el acápite anterior, el mundo criollo del día de hoy es experimentado de manera diferente por hombres y mujeres. Ello, en concordancia con lo propuesto por Mc Clary- activa la creación de *estrategias del discurso* por parte de las mujeres músicas, como respuesta a la necesidad de navegar en entornos musicales y creativos masculinizados. Este hecho es ampliamente comprendido por las mujeres participantes del estudio, y reconocen su presencia también en la experiencia de otras de la misma escena.

Un aspecto importante a señalar es que el ejercicio de la memoria revisora, realizado de manera conjunta con las participantes, ha permitido reconocer que, a pesar de la existencia y persistencia de situaciones poco cómodas, poco seguras y ampliamente complejas en la escena, la situación en 2025 se siente muy diferente a la de hace tan sólo una década atrás. Así pues, como comentara Ana Espinoza, en los inicios de *Ambiente Criollo* (2008), la visibilidad del trabajo de las mujeres y poner estos temas en la mesa era algo infrecuente, pero hoy “ya es mucho más, somos muchas más, y hay sinergias entre mujeres” (Ana Espinoza, comunicación personal, mayo 2025).

No obstante, el análisis conjunto de las experiencias compartidas, permite arribar a una constatación importante de problematizar: y es que, aunque entre mujeres podamos compartir, debatir, enunciar las cosas que hemos visto o vivido, persiste una resistencia

implícita a decirlo a viva voz fuera de estos espacios y momentos de confianza, por lo que muchas veces “hemos elegido quedarnos calladas a enfrentar” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025). Y es que, como diversas voces en el estudio lo indican, enunciar -ni qué decir abiertamente de denunciar- es un acto que se percibe como algo muy costoso en una industria y escena musical muy pequeña como la criolla, donde todos se conocen y “no te puedes pelear con nadie, porque te enemistas con todos” (Ligia Lena, comunicación personal, mayo 2025). Ello se experimenta con particular dureza en una escena como la criolla, donde -como se ha demostrado- la vivencialidad y el *estar ahí* son parte fundamental de poder ejercer profesionalmente en esta escena. Al respecto, el testimonio de Ligia Lena demuestra una de las formas en que este debate interno -y con personas fuera de la escena- se expresa, especialmente respecto a por qué situaciones de acoso y violencia no se expresan o denuncian abiertamente:

“Es durísimo (...) Y si tú eres la que ha denunciado [en relación a personajes *funados* en la escena], a quien le van a cerrar los espacios no es a quien denunciaste, sino a ti, y nadie quiere sufrir eso. Esto es algo que mi hermana, que es feminista, no entiende. Ella me dice ‘¡pero tienes pruebas!’, pero no, porque sé lo que puede pasar (...) porque, aunque una vaya con pruebas, **aunque vaya con abogados, aunque incluso se llegara a ganar un juicio, yo sé que todo lo poquito que he logrado construir, lágrimas tras lágrimas, un pequeño nombre en la escena, se me va a bajar todo. Y más bien a él, a él ¿qué fue? Nada**”. (Ligia Lena, comunicación personal, mayo 2025)

El testimonio anterior, ahonda en la profunda complejidad con la que se puede experimentar esta situación por parte de las mujeres de la escena, donde parecen activarse procesos de negociación personal en los que por el bien de la propia carrera existen situaciones que prefieren dejarse de lado. De tal forma, quedarse calladas, como comentara Ruth, pareciera ser un patrón que se repite en la escena...:

“...cuando una se enfrenta a un espacio, ya sea un centro musical o un espacio donde hay personas de tradición; nos pasó a nosotras en Ambiente Criollo, y lo vi también cuando acompañé a Las Cantoras en una entrevista (...) y les afectó, así como a nosotras en su momento nos afectó, por no saber qué responder (...) pero yo les dije ‘mira, la mejor arma contra eso, no es responder y ponerte a pelear, sino ponerte a hacer bien lo que haces, hacer bien la música, llegar a cierto punto de calidad, y te juro que te empiezan a respetar más... o por lo menos a quedarse callados con su opinión” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025).

No obstante, los hallazgos de la investigación y reflexión conjunta demuestran que, si bien puede que efectivamente *nos estamos quedando calladas y no estamos denunciando*, ello no equivale a que nos estamos quedando quietas. Existen evidencias de que, es a partir de la propia música -y en sus dinámicas conexas- desde donde se está respondiendo a estas situaciones. De tal forma, la presente tesis identifica un conjunto preliminar de estrategias performativas y creativas en las cuales la música se constituye como un recurso activo de las mujeres para expresar su agencia y resignificar su posición en la escena criolla actual. Este conjunto de *music affordances*, tal como lo expresara DeNora (2003), permiten a las mujeres crear espacios de resistencia, memoria, identidad y debate sobre las experiencias que viven la escena y -desde este compartir- promover la acción y reflexión hacia otros espacios.

Estas *affordances*, también entendidas como posibilidades para actuar, pensar o sentir a partir de la experiencia musical, se manifiestan tanto en el cuerpo como en la conciencia y -en el mundo criollo- atraviesan todos los niveles, desde la acción individual hasta la colectiva, y, de manera no limitativa, pueden expresarse de las siguientes maneras: internalizar y adoptar una postura performativa para moverse en el mundo criollo, crear espacios de práctica musical con otras mujeres para promover nuevos lugares y dinámicas musicales sin asimetrías de poder, o también la integración de lineamientos de curaduría de repertorios en los proyectos artísticos, lo que contempla a

su vez la creación de nuevos contenidos líricos-musicales para el mundo criollo. A continuación, se describen las principales estrategias identificadas a la fecha.

#### **4.2.1. “Volverse más criolla que el criollo”: La construcción de una personalidad *chacotera* como acto performativo de la persona musical para navegar el mundo criollo.**

Como se expusiera en capítulos anteriores, el conjunto de los testimonios ofrecidos coincide en identificar que en la escena criolla actual -y en las dinámicas que la sostienen- están presentes un conjunto de situaciones en las que, bajo el velo de la broma, se denota la persistencia de machismos, micro-machismos, y otro conjunto de prácticas que se realizan por costumbre porque “como me dice Joel, ‘recordemos que en ese tiempo era así’” (Manrique, 2022. Bitácora de investigación autoenográfica). Este tipo de situaciones -como también se ha desarrollado- produce en las mujeres un amplio abanico de sensaciones y respuestas. En este acápite, el análisis se centrará en un tipo de respuesta muy particular que busca resignificar y subvertir dicha situación, que se denominará *el chacoteo* el que se erige como una práctica performativa que en consonancia con Auslander (2021) -siguiéndose de Goffman (1974)- puede formar parte importante de cómo se construye la subjetividad artística en la escena musical, donde *persona real* y *persona musical* interactúan de manera profunda.

En concordancia con los hallazgos identificados, postulo que el *chacoteo* no debe de ser entendido en su acepción más básica de “ser ágil de mente” o “aprender a tomar el pelo al otro”, sino como un acto performativo corporal y de disposición mental -complementario a las dinámicas de cohabitación y performance musical- que implica un muy agudo análisis y deconstrucción de los códigos que se dan en las interacciones entre pares -especialmente varones- para comprenderlos, internalizarlos y finalmente usarlos

en el propio beneficio. De tal manera, adoptar una personalidad *chacotera* -al interactuar con los pares hombres- se erige como una estrategia transaccional para navegar esferas masculinizadas del mundo criollo y que se activa en contextos donde se siente que se *tiene que* estar....:

“con la chispa en la mente’ para ‘devolverla al toque y no quedar en jaque’ (...)  
Fui plenamente consciente que -con los años- había decodificado y adoptado los códigos de comportamiento de mis pares hombres cuando en una reunión de estos amigos -mis mejores amigos, en su mayoría hombres, y con quienes hemos compartido la práctica y aprendizaje musical desde sus inicios- uno de ellos me miró de frente, y de manera indistinta y muy natural, en medio de un diálogo cualquiera me dijo: ‘oye brother’. Los demás estallaron en risa, yo ni cuenta me di... pero entre las risas, uno de ellos dijo: ‘naaa, no pasa nada... la negra es un brother más’. Y yo me quedé tipo pensando: ‘ah caray, sí es cierto’”. (Manrique, 2022, Bitácora de investigación autoetnográfica).

El testimonio precedente es relevante en tanto muestra la naturaleza dual de esta práctica performativa pues, si bien es posible identificar (ahora) que esta ha sido una estrategia construida para facilitar la comunicación en un entorno masculinizado, no se percibe esto como una estrategia de mimetización con los hombres, o como algo malo *per sé*: es una forma en la que, las mujeres que lo adoptan, se apropian de estos códigos para responder en sus propios términos. Más aún, la reflexión conjunta evidencia que las mujeres que lo practican disfrutan el sentido lúdico de la práctica, y reconocen cómo esta *forma de chacotear* les ha permitido tener vínculos más fuertes con sus pares hombres y construir lazos de genuino aprecio. Al respecto, el siguiente extracto de diálogo sostenido con Ruth, parece ilustrar bien la situación y, a razón de su elocuencia y riqueza de detalles, se reproduce íntegro:

**“[Claudia]**

Yo también participé mucho tiempo de esas dinámicas de bromas en doble sentido

que, bueno, creo que hoy me doy cuenta que no eran tanto así bromas (risas). Aún lo hago. Es que era esa necesidad de aprender a responder rápido, de ser más criolla que el criollo, para no dejarte.

**[Ruth]**

Claro, para que no pasen por encima de ti (risas). Si no, quedabas como pegada, sin responder. A mí no me gusta que me tiren la pelota y quedarme sin devolverla. Fue también una forma de visibilizarme, aunque no era mi intención. **La gente me fue conociendo así y, de alguna forma, tomándome cariño, porque quizá nunca habían visto a una mujer guitarrista que también respondiera a las criolladas**, digamos así, entre comillas.” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio)

En ese sentido, como lo muestra el diálogo anterior, el *chacoteo* es una respuesta performática, transaccional y lúdica que sirve para navegar en estos círculos masculinizados porque, “ya que estoy aquí, al menos de algo me tengo que reír... o, como diría Zelada, ‘ya que está, que esté’” (Manrique, 2022, Bitácora de investigación autoetnográfica). No obstante, se advierte que este acto performativo de la persona musical, que en el mundo criollo funge como un complemento de la personalidad y que algunas mujeres lo llevan a su práctica en escena, es una disposición del cuerpo y de la mente que sólo adquiere significado y cuenta con licencia para expresarse en el marco específico de estas dinámicas sociales y escena musical. En dicha línea, el propio testimonio ilustra cómo puede entrar en conflicto con las valoraciones, preceptos y dinámicas de otras escenas musicales:

“Una vez, cuando estaba en una reunión con unos amigos de un círculo musical completamente diferente al criollo -todos eran músicos clásicos y amigos de mi esposo- recibí un *meme* en mi celular que me hizo recordar a los ‘dichos criollos’ que había escuchado a mis maestros, era un dicho así medio faltoso (tipo, ‘*la mujer que quiere a seis, y con su marido siete... no tiene perdón de Dios, ni compasión de su ojete*’) y yo me solté una soberana carcajada mirando mi celular en la reunión.

Cuando mis amigos me preguntaron de qué me reí, yo me apresuré a explicarles... pero mientras lo iba haciendo, ahí recién, en vivo y en directo, empecé a darme cuenta de lo machista y altamente sexualizado que era eso de lo que me estaba riendo... me puse de mil colores y no sabía ni dónde meter la cara porque ya había empezado a hablar, y el punto de no retorno se me pasó hace rato... ahí también me di cuenta que esto de *ser chacotera* era algo que solo lo podía hacer en el circuito criollo, era una forma de performar específica que sólo tenía licencia en este espacio... hasta ahora no me recupero de la vergüenza” (Manrique, 2022, Bitácora de investigación autoetnográfica).

En suma, como los testimonios sugieren, el *chacoteo* emerge como una estrategia performativa creativa compleja, cargada de agencia y de lectura crítica del entorno, que permite a las mujeres navegar, habitar y sostenerse en un circuito marcado por códigos masculinizados y prácticas naturalizadas que suelen tensionar sus lugares de enunciación. No obstante, la efectividad y pertinencia de esta práctica se encuentra circunscrita de manera muy específica a los límites de lo criollo, en términos de prácticas, pero también de espacios sociales, por lo que adquiere un carácter ambivalente. Esta reflexión permite considerar que, si bien el *chacoteo* posibilita formas de inserción y pertenencia para las mujeres de la escena, algunas de ellas se sienten muy ajenas a este tipo de prácticas y cuentan con la necesidad de ir más allá: imaginar, construir y sostener nuevas rutas y espacios donde la práctica musical y la convivencia no estén mediados por estas tensiones. En ese sentido, el próximo acápite abordará las estrategias desplegadas por las mujeres para crear y fortalecer entornos propios y colectivos que les permitan construir y ejercer su persona musical con mayores márgenes de autonomía y libertad.

#### **4.2.2 “Y si no hay espacio para nosotras, entonces ¿nos lo creamos!”: Nuevas rutas y formas de práctica entre mujeres en la escena contemporánea de música criolla.**

Tal como lo revelan las indagaciones y testimonios recabados para la presente investigación, la existencia de prácticas musicales entre mujeres en el criollismo adquiere mayor visibilidad en la primera década del s. XXI, pero sorprende gratamente saber que no es algo nuevo. Tal como lo indica Ana Espinoza, si bien Ambiente Criollo se creó en el año 2008 con un abierto propósito de ser un espacio exclusivo de práctica para mujeres, esta no ha sido la primera iniciativa artística que -en el criollismo- ha adquirido esta forma, ya que “tal como me cuenta Zoraida Arias, mucho antes de nosotras existió otro grupo de mujeres que empezó a actuar así en el medio, y que incluso ellas le han dicho ‘¿te acuerdas, Zoraida?, nosotras fuimos primero’; eso es algo que siempre hay que decir, no invisibilizarlo” (Ana Espinoza, comunicación personal, octubre 2023).

En dicha línea, este acápite abordará comprender qué es lo que motiva a las mujeres a sacar su práctica de los centros musicales y qué nuevos circuitos se están activando, cuáles son los motivos y operatividad que subyacen a la implementación de iniciativas de práctica musical entre mujeres, y cuáles son los resultados y retos que han experimentado este tipo de iniciativas.

El análisis de los testimonios recogidos revela que la creación de nuevos circuitos y espacios de práctica musical entre mujeres en la escena criolla contemporánea responde a la importancia que ellas otorgan a la búsqueda de una mayor autonomía creativa. No obstante, también responden a la -no muy feliz- constatación de que los espacios tradicionales, como Centros Musicales y Peñas, siguen representando entornos marcados por condicionantes e ideas fijas que se emanan de mandatos de género y de la propia idea de “tradición” que existe en estos espacios. Ello muchas veces se ha evidenciado en las miradas de sospecha que se han levantado alrededor de sus capacidades artísticas. Tal

como señalan Green (2001) y Cusick (2004), el acceso a la práctica musical de las mujeres está mediado por dinámicas de poder que limitan sus posibilidades de creatividad artística; en el caso criollo, esto es lo que -directamente- ha provocado que se busque nuevos espacios no sólo físicos, sino también simbólicos, en los que la práctica artística de las mujeres pueda desarrollarse libre de estas condicionantes y prejuicios.

La fundación de Ambiente Criollo -iniciativa promovida por Ana Espinoza junto a Ruth Torres en el año 2008- emerge precisamente como una respuesta a la carencia de estos espacios que acogen y legitimen la práctica musical llevada por mujeres en sus propios términos. En dicha línea, Ana Espinoza expresa:

“Uno de los principales motivos por los que se creó Ambiente Criollo fue por la falta de espacios para que las mujeres puedan tocar libremente: no teníamos espacios para tocar como mujeres. Todas las peñas estaban abarrotadas de músicos varones y teníamos que lograr estar... o sea, si no hay el espacio para mujeres, nos lo creamos (...) *Ambiente Criollo*, un ambiente criollo que definitivamente rompe los esquemas de eso, de la participación de las mujeres y de lo posible que es que nosotros toquemos instrumentos musicales también como ellos.” (Ana Espinoza, comunicación personal, octubre 2023).

Este relato no solo pone en evidencia una acción deliberada de reaccionar ante la ausencia de espacio en el sentido físico, sino también un acto consciente de búsqueda para hacer frente a los prejuicios que actuaban en desmedro del desempeño musical de las mujeres en la escena. De tal manera, tanto Ana como Ruth explicitan que la creación de nuevos circuitos busca trascender el mero acceso al escenario: su propósito más importante es construir espacios donde las mujeres no se expongan al lente del prejuicio o la duda sobre “*qué tan buenas músicas son*”. En ese sentido, el testimonio de Ana lo ilustra de manera particular:

“No teníamos espacios únicos para tocar, o sea, a ver, no teníamos estos lugares que nos permitieran hacer lo que quisiéramos hacer, como lo que queríamos hacer sin ser miradas de manera incorrecta o ser prejuizadas, ¿no? A ver cómo toca ella, ¿no? A ver si toca ella (poniendo en duda su habilidad de tocar) ... Todo eso hace que se salgan de los centros musicales.” (Ana Espinoza, comunicación personal, octubre 2023).

Así, como parte de esta estrategia de resistencia y resignificación, los testimonios apuntan que el objetivo no solo es crear nuevos lugares físicos, sino reconfigurar las propias formas en que las mujeres experimentan la práctica musical: poner el acento en propuestas colectivas, construir redes solidarias e impulsar dinámicas de aprendizaje que reafirmen la necesidad de performar en condiciones de horizontalidad. Este impulso propuesto por Ambiente Criollo ha encontrado asidero por lo que, en la actualidad, las iniciativas se han multiplicado, existiendo hoy *La Peruvian Sound* desde el 2023, liderado por Ruth Torres, y el Colectivo *Cantoras de Jarana* (2024)<sup>18</sup>, un espacio liderado por Chaska Paucar, Verna Blue y Yaima Bacalao, que apuesta por una práctica de colectivo abierto e iteración en la dinámica de aprendizajes de la marinera limeña.

Un elemento clave identificado en los relatos es la gran importancia que tienen los espacios aliados liderados por mujeres, los que funcionan como plataformas para legitimar y fortalecer estas nuevas rutas. En dicha línea, destaca la mención a *Saicope* (hoy *Mestizos, casa cultural*) liderado por Celeste Acosta, hija del compositor Manuel Acosta Ojeda. Respecto a la importancia de cómo la articulación de estos liderazgos

---

<sup>18</sup> El colectivo Cantoras de Jarana se concibe a sí mismo como un espacio abierto para mujeres y disidencias, dedicado al estudio y difusión de la marinera limeña a través de entornos y prácticas concebidos como seguros e inclusivos. En dicha línea, entre sus objetivos se menciona – además del estudio y difusión del canto de jarana como práctica viva- la creación de puentes y formas de convivencia con el mundo criollo tradicional, al que se entiende como un espacio de práctica social y musical con un carácter más conservador.

femeninos contribuye de manera decidida a la apertura de públicos y la transformación de estructuras mentales, Ana declara:

“Hay espacios, como los de Celeste en *Saicope*, que nos da la confianza para atrevernos a romper esquemas y la manera de pensar de la gente. Ella nos apoya mucho en abrírnos las puertas ahí, vamos y tocamos. Y entonces se escuchan los comentarios ¡Wow! ¿de dónde salieron estas chicas? ¿Por qué recién las escuchamos? ¿Dónde más tocan? Y, todo eso, es precisamente lo que queremos seguir haciendo: irrumpiendo” (Ana Espinoza, comunicación personal, mayo 2025).

Esta expansión y la constatación de que, al día de hoy, hay mejores condiciones y posibilidades para la práctica de las mujeres no se ve como un proceso concluido sino como una tarea en curso, que necesariamente requerirá de una continua labor de expansión geográfica por todo el terreno de Lima Metropolitana y de aproximación hacia nuevos públicos. De tal forma, las propias participantes señalan la necesidad de seguir abriendo caminos y espacios fuera de los circuitos tradicionales, y de seguir consolidando aliadas que permitan llevar estos procesos -y, por qué no, cuestionamientos- a otras zonas y comunidades.

Finalmente, los puntos previamente expuestos permiten identificar un hallazgo relevante que dialoga con Cusick (2004) y Green (2001): la creación de nuevos circuitos no debe de entenderse como un acto de reacción ante la exclusión, sino como un acto propositivo y político que apuesta por seguir ampliando (y también redefinir) los márgenes de la escena criolla. En dicha línea, estos espacios son, en sí mismos, actos de performance que transforman la práctica musical de las mujeres en pro de ampliar su capacidad de crear y promover cambios en la escena y vida social. Lejos de iniciativas aisladas, estos espacios y prácticas se deben de leer como el punto germinal de un nuevo

mapa del criollismo contemporáneo, del que aún estamos por ver cómo continuará ampliándose y desarrollándose.

En lo que respecta a por qué -según las participantes del estudio- es importante y necesaria la implementación de espacios de práctica específica entre mujeres, uno de los principales motivos indicados es la necesidad de construir entornos seguros y equitativos para la actividad formativa en la escena criolla, donde se promueva el libre desarrollo de sus capacidades musicales y expresivas. Estos nuevos modos, que actuarían en contrapeso a las dinámicas que sustentan los espacios formativos tradicionales, son una respuesta precisamente a las barreras estructurales y simbólicas percibidas por las mujeres que han atravesado por estas *formas tradicionales de aprender*. A su vez, surgen también ante la constatación de que las nuevas generaciones ya no están del todo dispuestas a aprender “amaneciéndose, y exponiéndose a otras cosas” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025). Por lo tanto, para las mujeres que lideran y organizan estos espacios, es muy importante sostener prácticas y dinámicas en base a la retroalimentación que aseguren relaciones horizontales, empáticas y libres de juicio, donde se acepte con naturalidad el error como parte del proceso de aprender ya que, en palabras de Ruth, “vamos a aprender aquí todas juntas, de la manito... porque no veo de otra” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025).

Uno de los aspectos más valorados de estos espacios -tal como los testimonios lo señalan- es la posibilidad de ser un punto de encuentro para mujeres que vienen de contextos musicales y estilos de formación muy diferentes: estudiantes de instituciones de formación de música clásica, estudiantes de universidades de música en géneros populares, mujeres autodidactas, entre otros, pero todas con el objetivo común de aprender más sobre la música criolla. Cabe destacar que, en el caso específico de la *Peruvian Sound*, la agrupación extiende esta práctica a otros géneros musicales peruanos.

De tal forma, y así como Ruth lo afirma evocando una de sus conversaciones con Celeste Acosta: “parece que esto va a terminar siendo una escuela... yo creería que sí” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025).

Este testimonio pone especial relieve en algo muy particular: el objetivo de las prácticas musicales entre mujeres no es -necesariamente- terminar creando un elenco, sino facilitar estos espacios empáticos y a la vez rigurosos de intercambio de conocimiento sobre la música criolla, especialmente desde la propia práctica artística y del estilo musical que porta. En otras palabras, sin detrimento del objetivo de promover la práctica profesional de las mujeres en esta escena, es el proceso -mientras se busca el resultado-lo que se cuida de manera muy especial.

Asimismo, los testimonios recabados indican que es igualmente importante que estos espacios funcionen como plataformas para acompañar y empoderar a las cantantes ya que, como se explicitara en acápite anteriores, se es consciente de las múltiples relaciones asimétricas de poder a las que podrían exponerse en su interacción musical con sus pares varones. De tal manera, como señala Ana, esto constituye un hecho significativo en la escena criolla contemporánea ya que “ permitió que [muchas veces por primera vez] sean mujeres las que estén detrás [como soporte instrumental] de grandes maestras, como Bartola, Julie Freundt y muchas otras” (Ana Espinoza, comunicación personal, octubre 2023); o, así como afirma Ruth “lo que nos permite la Peruvian Sound es ser la banda de soporte de otras mujeres, estar ahí con ellas, sostenerlas” (Ruth Torres, comunicación personal, mayo 2025).

Una mirada reflexiva, aunque preliminar, a los resultados y retos enfrentados por este tipo de iniciativas de práctica entre mujeres revela un balance complejo: hay grandes avances, pero los desafíos son aún persistentes. Dentro de los principales logros de este tipo de iniciativas se encuentra el que -estos espacios en sí mismos- constituyen nodos de

visibilización de la labor de las mujeres en la música criolla. De tal forma, las nuevas generaciones -por intermedio de iniciativas como estas agrupaciones o los Encuentros de Mujeres en la Música Peruana, impulsado por Ambiente Criollo- cuentan con la posibilidad de tener referentes reales que fortalezcan los imaginarios de niñas, jóvenes y adultas que se aventuren a una carrera profesional en el ámbito de la música. Al respecto, Ana lo expresa con claridad en el siguiente testimonio: “El Encuentro de Mujeres en la Música Criolla se convierte en un espacio para que las nuevas generaciones se atrevan a soñar una carrera en la música: visibilizar a mujeres músicas, cerrar la brecha de género, inspirar a niñas y mujeres a que se atrevan por escoger la carrera que sueñan, más allá de que puedan ser músicas, cantantes o lo que quieran... no sé ¡astronautas!” (Ana Espinoza, comunicación personal, octubre 2023).

Asimismo, tanto Ana como Ruth coinciden en afirmar que este tipo de iniciativas ha tenido como correlato la progresiva participación -aunque bajo contextos y momentos específicos- de más mujeres al interior de espacios tradicionales como Centros Musicales y Peñas, lo que es percibido como gran satisfacción. No obstante, se reconoce que ese es un proceso que continúa generando muchas resistencias en el medio ya que -con solo una o dos presentaciones cada cierto tiempo en estos espacios- no se sostiene una iniciativa cultural. Este es un reto particular ya que -también en fidelidad con sus objetivos de transformación social- este tipo de prácticas artísticas entre mujeres se han alejado de espacios comerciales (como Restobars y discotecas) donde, en palabras de Ana “se hacen mucho de esas dinámicas tontas de ‘¿quiénes ganan? ¿los hombres o las mujeres?’ , no eso no va con nosotras” (Ana Espinoza, comunicación personal, octubre 2023). En dicha línea, la sostenibilidad de este tipo de iniciativas, es un reto persistente.

#### 4.2.3. “Canta más fuerte, hermana... canta, que todos te escuchan”: Curaduría de repertorios y creación de nuevos contenidos lírico-musicales para el mundo criollo

Al iniciar este acápite, se advierte necesario explicitar por qué un estudio musicológico como el propuesto apunta a prestar especial atención a cómo interactúan las mujeres de la escena criolla con los materiales lírico-musicales propios de la tradición a la que pertenecemos. Esta preocupación parte de, por un lado, una convicción teórica de que -como expuesto por DeNora (2003)- estos constructos sonoros ejercen un impacto real en la sociedad al fungir como posibilitadores de la acción; pero, además, también por la constatación empírica -también ya resaltada por Borrás (2019)- de que un buen grupo de los contenidos líricos del criollismo se genera desde un personaje masculino como voz de la canción, sino que la lírica en sí contiene un discurso misógino que representa a la mujer de manera perniciosa e-incluso- violenta. Esta razón es particularmente poderosa si se tiene en cuenta que, como también indica el autor, estas letras y tipo de discurso no ha cesado, sino que sigue presente en los circuitos musicales criollos bien a finales del siglo XX e inicios del XXI.

Ahora bien, es importante también explicitar cuál es el significado que adquiere el término *repertorio* en una escena como la criolla. Partiendo de la propuesta de Becker & Faulkner<sup>19</sup>, se concibe que el repertorio en el mundo criollo es una práctica continua de naturaleza enunciativa-performativa a través de la cual las o los intérpretes comunican un posicionamiento individual, estético y -en ocasiones- político, incluso cuando esto último no sea necesariamente explícito. Más aún, el repertorio en el mundo criollo

---

<sup>19</sup> En el marco de la presente investigación, se hace propia la postura de Becker & Faulkner quien entiende al repertorio no como una colección de partituras o piezas, sino principalmente como una actividad: una práctica escénico-musical -añado, de carácter efímero- que se construye a través de diversas tomas de decisiones sobre los materiales musicales disponibles en el marco de una escena musical, las condiciones y habilidades de los ejecutantes, el análisis del lugar y circunstancias de la ejecución, y *work repertoire*, entendido este último como el conjunto específico de materiales musicales que cada músico conoce (2015).

también funge como elemento de distinción en tanto -a través de él- se comunica a los pares y a los públicos cómo se concibe la propia subjetividad artística y, desde esta posición, establecer límites para con otros intérpretes contemporáneos. En ese sentido, a la luz de los resultados, es pertinente afirmar que las formas en las que se concibe y practican los repertorios constituyen una de las intersecciones más interesantes del *music affordance* y la *persona musical* en el mundo criollo.

En esta línea, los testimonios brindados por las cantantes y cantautoras que participamos en la investigación, vislumbran que el repertorio es concebido como una práctica personalizada y personalizable que genera tanta vinculación personal y emocional con el cantante que -en ocasiones, y especialmente en las generaciones mayores- el “atreverse” a cantar alguna canción del repertorio de otra persona, cuando ella está presente, puede ser percibido como una afrenta. Por lo tanto, dentro de los aprendizajes que la escena nos ha dejado, en nuestras mentes está presente la idea de que el repertorio del otro o de la otra, simplemente “no se toca”, como lo ilustra el testimonio de Leticia:

“A mí me daba miedo, a veces, pararme y cantar... especialmente si antes de ti habían cantado otras cantantes y no sabían qué canciones habían hecho... porque ¡ah! Pobre de ti si cantabas algo que hacía la señora [nombre de intérprete criolla]... **‘¡Me está robando mi repertorio, esa es mi canción!’ así decían que canción** (...) actualmente, hay personas que aún piensan así, y si tú cantas *su* repertorio, pues hay problemas” (Leticia Curay, comunicación personal, mayo 2025) (Énfasis propio)

Esta importancia de comprender las dinámicas vivas de cómo se construyen los repertorios se refuerza en tanto- como indica Mendivil (2022) siguiéndose de Auslander (2004)-, ellos forman una parte muy específica de la trifurcación de la persona musical: la persona real, la persona musical en el escenario, y el carácter o personaje específico

que se adopta durante la performance de una canción concreta (2022, pág. 124). Por lo tanto, las estrategias que se adopten para representar la realidad, y al mismo tiempo representarse a sí mismo en una escena musical, son un producto de un conjunto de negociaciones -personales o grupales- y posicionamientos vitales como parte de formación de una conciencia estética, política y social.

Para delimitar estos repertorios como entidades vivas, el análisis de los testimonios apunta a -en particular desde la década de 2010- han empezado a ganar visibilidad las propuestas artísticas lideradas por mujeres que estarían ejecutando prácticas de curaduría de los materiales lírico-musicales criollos en al menos tres sentidos. El primero de ellos entiende a la curaduría como un proceso de circunscripción del repertorio a solo el conjunto de materiales musicales compuestos por mujeres, el que -por lo general- toma en cuenta también la posición de enunciación del personaje de la composición.

“En el momento en que fuimos conscientes de nuestra visión y misión, de empezar a difundir especialmente las composiciones y el papel de las mujeres en la música criolla, dejamos de incorporar cualquier canción al repertorio y empezamos a construir para nosotras uno más *ad-hoc*. Es que nosotras pensábamos, si quiero hablar de las mujeres... ¿Cómo pues voy a estar cantando ‘que sufra mucho pero que nunca muera’?... No pues, ¿cómo va a ser? Así dejamos de cantar muchas cosas, y empezamos a trabajar más con repertorios de compositoras” (Ana Espinoza, comunicación personal, noviembre 2023).

El segundo, percibe a la curaduría como una práctica de desplazamiento semántico en la que se produce el cambio del género gramatical masculino al femenino. Esta práctica, no exenta de debate en el medio, consiste en analizar el contenido lírico-musical y apostar por el cambiar el género del personaje de la canción. No obstante, su efectividad es limitada ya que, por un lado, no siempre el desplazamiento semántico va acorde con

las otras ideas e imágenes que se imprimen en dichas letras, en ocasiones genera desfases rítmicos en la relación música-texto, y termina por provocar muchos cambios en la letra de la canción lo que puede ser percibido -en entornos muy tradicionales- como una falta de respeto al compositor. Al respecto, los siguientes testimonios ejemplifican dos formas en la que se hace presente en la práctica musical:

“Incluso cuando cantamos, ‘Cariñito’ de Aníbal Rosado, que lo hacemos en género peruano, nos ha tocado reescribirlo. En la parte final, queremos hacer una reivindicación con la letra para las mujeres, y por eso decimos ‘Yo no soy tu cariño, ni tampoco tu vida’, y también decimos ‘mujer, para de llorar, deja de sufrir. Ahora eres fuerte y mujer libre. No necesitas a nadie para vivir. El amor no te ata y te tienes a ti’” (Ana Espinoza, comunicación personal, noviembre 2023).

“Lucy siempre me habla del respeto al compositor... pero ella también está de acuerdo con esa flexibilidad... Y con la flexibilidad de tu forma de interpretar puede, en algunas ocasiones -sin faltar el respeto al autor- puede acomodarse a ti (Ligia Lena, comunicación personal, junio 2025)

Por su parte, el tercero practica la curaduría como proceso de selección de lírica en torno a tópicos específicos enunciados desde la tercera persona, con contenidos especialmente paisajistas, descriptivos o tradicionalistas, “como por ejemplo en Bouquet, o En un atardecer” (Leticia, comunicación personal, junio 2025). En cualquier caso, una constante que ha aparecido en el conjunto de testimonios brindados por las cantantes, cantautoras y líderes de agrupaciones participantes en este grupo es que no todo es *cantable*. Hay tópicos y discursos que, por su misoginia y violencia, no entran dentro de lo concebible como propio para las participantes de la presente investigación. Al respecto, los siguientes testimonios ejemplifican la profundidad de este sentir.

“Y, creo que lo único que yo no podría cantar es, si es que... me ponen una canción en la que tengo que hablar de maltrato... hacia mujeres, hacia personas de la comunidad LGTBIQ+ o hacia niños” (Ligia Lena, comunicación personal, junio 2025)

“Ya sea si el sujeto es masculino o femenino de la canción, si esa canción tiene una verdad que yo no sostendría en la vida cotidiana, no lo haría... Y si esa canción no me genera ningún ruido, cantarla con un sujeto masculino, lo hago... Y si lo quiero cambiar a femenino porque me suena más, lo cambio... Pero creo que para mí es muy importante cantar con verdad... que tú te conectes contigo misma con todo lo que eres tú, alinear pensamiento, palabra y acción”. (Manrique, 2022. Bitácora de investigación autoetnográfica)

Todo este conjunto de prácticas y formas de entender a los repertorios decanta en nuevos contenidos artísticos para el mundo criollo de hoy los que -en concordancia con los testimonios recabados- se expresan principalmente en tres formas: a) Conciertos curatoriales y puestas en escena interdisciplinarias<sup>20</sup>, b) Nuevos productos discográficos y, c) nuevas composiciones, donde el campo de acción se centra en nuevo posicionamiento del sujeto como neutro.

Asimismo, los testimonios revelan que las cantautoras y compositoras se valen de las propias características intrínsecas sonoras y formales presentes en algunos géneros musicales criollos (como el canto de contrapunto, la marinera limeña, o el landó) para - desde la música- reforzar y construir nuevos significados que generen esta búsqueda alineación cuerpo-mente-palabra. De esta manera, la evidencia empírica apunta a que las cantautoras y compositoras se valen de determinados géneros criollos, como la marinera limeña y el festejo, como vehículos para la transmisión de nuevos mensajes. Esto se daría de esta manera porque, en tanto esos géneros son tradicionalmente compuestos a través

---

<sup>20</sup> Como los conciertos “Cantares de mujer” (2024) y “Cantares de mujer II” (2025) de Tania Arbizu, “A mis rosas del Perú” (2024) y el ciclo “Homenaje a grandes compositoras” (2025) de Victoria Villalobos, “Artífices: Compositoras y cantautoras de la música afro-costeña” (2023) de la autora de esta tesis.

de la conjugación de coplas, permiten un mayor peso de la palabra, y parecieran prestar una mayor plasticidad.

Finalmente, cabe destacar que la tarea de la composición y la enunciación de nuevas miradas, o la preocupación por ello es algo transversal a cualquiera de las disciplinas. Componer es tomado como una tarea importante, incluso a sabiendas de que algunas de estas (por sus códigos estéticos y líricos) no entrarían en el circuito de sola valoración.



## CONCLUSIONES

Ubicar las formas en que han sido representadas las mujeres en el relato histórico y académico del criollismo peruano, así como los supuestos con los que se han construido estas historias, ha sido uno de los objetivos principales de esta tesis. En ese sentido, el análisis del discurso realizado en el **Capítulo II** a los distintos textos académicos sobre la música criolla del Perú entre los siglos XX y XXI, así como a las antologías y textos de divulgación donde se cristaliza la memoria histórica del criollismo desde sus propios cultores, revela un denominador común: la reproducción de un sesgo androcéntrico persistente que ha actuado en detrimento de los aportes creativos y de la agencia de las mujeres que han participado de manera constante en esta manifestación cultural y musical, contribuyendo a darle forma a lo que hoy entendemos por criollismo. Si bien ello no ha implicado necesariamente la exclusión absoluta de las mujeres en el relato histórico, lo que se constata es una forma de presencia específica: marginal, reducida en muchos casos a menciones aisladas o registros nominales, sin desarrollo extenso ni análisis sobre las condiciones de su participación. Esto ha perpetuado omisiones, vacíos y asunciones con escaso sustento que han invisibilizado a las múltiples mujeres que han formado parte de este fenómeno cultural y musical.

Estas ideas equivocadas -como, por ejemplo, la que ubica el ingreso de las mujeres principalmente a partir de la década de 1940, en lo que se ha denominado la “época de oro de la radio”- parten de la ausencia histórica de un enfoque de género que problematice los supuestos con los que estas memorias han sido construidas. Como los hallazgos han documentado y discutido, las mujeres formaban parte del quehacer criollo desde sus orígenes; sin embargo, las lógicas de archivo, transmisión oral y construcción de memoria actuaron en detrimento de su incorporación en la historia oficial, lo que se perpetúa hasta

el presente. Asimismo, se constata que los textos que buscan construir el conocimiento sobre la historia de la música criolla mediante relatos articulados en torno a figuras emblemáticas -en su mayoría, y casi exclusivamente, hombres- han contribuido a cimentar una perspectiva teleológica del devenir histórico criollo, en la que las formas de agencia y las prácticas artísticas colectivas, en particular las desarrolladas por mujeres, han quedado invisibilizadas.

Un hallazgo relevante del análisis del discurso realizado es que, aun existiendo publicaciones dedicadas a mujeres de la música criolla, se observa una continuidad epistemológica importante: las compositoras han sido prácticamente las únicas en recibir la atención de la investigación musical y de la musicología peruana, lo que reproduce categorías tradicionales en la construcción del conocimiento musicológico, tal como ha señalado Zapata Castillo (2021). En consecuencia, otras formas de participación de las mujeres -como la interpretación vocal, instrumental, la docencia o la gestión- persisten ausentes en los relatos. Si bien es cierto que las dos últimas décadas han sido favorables para visibilizar algunos espacios y momentos de participación femenina, las escasas producciones que, desde la musicología o la divulgación musical, han intentado visibilizar a las mujeres no han logrado superar las categorías tradicionales de análisis. No obstante, los detalles que contienen permiten realizar una metalectura que, desde un enfoque de género, deja entrever las tensiones experimentadas por las mujeres debido a su condición de género, entre las que destacan los dilemas entre maternidad y ejercicio profesional y las luchas por legitimarse en espacios artísticos masculinizados. Por lo tanto, resulta imprescindible seguir replanteando los marcos interpretativos desde los que se escribe la historia de la música criolla, incorporando de manera sistemática las voces y experiencias de las mujeres mediante nuevas metodologías y supuestos que contribuyan a la reescritura y enriquecimiento de las historias del criollismo peruano.

El análisis autoetnográfico y reflexión comparada entre mujeres en el marco de esta tesis evidencia que las formas de participación de las mujeres en la escena criolla limeña no tienen un sentido unívoco ni tampoco una ruta natural: son muchas las aristas, condicionantes simbólicas y estructurales que atraviesan el complejo proceso que se da entre ser la mujer de la vida cotidiana, y ser la mujer que se para en un escenario criollo para performar como música.

De tal manera, en el **Capítulo III**, se concluye que -en los casos analizados de mujeres en la escena contemporánea de música criolla- la construcción de la persona musical no se inicia en el escenario, ni mucho menos en el momento en que se ingresa a la escena: es el resultado de un proceso de socialización de largo aliento, complejo y situado, que se construye en el cruce entre lo que cada mujer desea expresar y aquello que el entorno -a través de las condicionantes de género prevalecientes- legitima como posible (entendido como la posibilidad de ser compositora, ser intérprete instrumental, o ser cantante). Se evidencia también que, en este proceso, las mujeres músicas se vinculan progresivamente con los materiales musicales y sonoridades propias del criollismo; ello le llevará a vincularse de manera diferenciada con los agentes que fungirán como gatekeepers de las diferentes rutas y circuitos que conforman la escena musical criolla, abriendo así un abanico de experiencias y oportunidades diferenciadas. En todo caso, queda claro que la escena criolla no es una unidad homogénea: es un entramado cultural, un conjunto de rutas que se intersecan, en las que -además que agentes- se articulan también sentidos compartidos, reglas tácitas y micro-jerarquías que moldean profundamente las formas de *ser y sonar*.

De manera adicional, se concluye que el Centro Musical Criollo o Peña -si bien no suele ser el espacio principal en el que centran su acción ya que, por las condicionantes de género prevalecientes, pueden ser poco acogedores para las prácticas de mujeres-

continúan siendo espacios fundamentales donde la labor de las mujeres debe de presentarse, ya que, en el mundo criollo, es muy importante *ver* y *ser visto*. Y es que, en el criollismo, saberse el repertorio y dominar extensamente el lenguaje musical propio de estas expresiones musicales no es suficiente. Es necesario ser reconocido como criollo. De tal forma, y en estrecha relación a que en el criollismo se experimenta *el mandato de la vivencialidad* -entendido como el valor simbólico intangible que se deriva de la experiencia de cohabitar, compartir y participar activamente en los entornos criollos- los Centros Musicales y Peñas conservan su peso articulador en la escena y siguen siendo nodos esenciales en el criollismo limeño, puesto que son los espacios clave de validación y legitimación de la práctica artística.

Ahora bien, se concluye también que -en la escena criolla- el prestigio de quién ha sido el maestro de una, funge como una suerte de capital y carta de presentación que incide directamente en la configuración de la persona musical en el criollismo: posiciona a las mujeres dentro de un sistema de significados compartidos que define lo posible y lo legítimo en la escena. Es importante destacar que los hallazgos de la investigación sugieren que contar con una maestra -en reemplazo de, o a la par, de un maestro varón- sí podría constituir una ventaja diferencial y factor que facilita la inserción y permanencia de las mujeres en la escena: es a través de ellas que acceden a un tipo específico de conocimiento y recursos, ya que las maestras no solo representan referentes artísticos, sino que funcionan como modelos de posibilidad, guías en la gestión de tensiones de género en la escena y agentes de legitimación en un campo históricamente masculinizado, lo que también influye en la configuración de la persona musical que se sube a escena.

En el **capítulo IV**, se aborda la compleja tarea de enunciar cómo las mujeres participantes del estudio vivencian los mandatos y condicionantes de género que

atraviesan las dinámicas musicales criollas, creando no sólo experiencias sociales distintas, sino -muy específicamente- tensiones en las dinámicas de práctica artística que decantan en experiencias diferenciadas para hombres y mujeres. Al mismo tiempo, se busca comprender cuáles son estas primeras estrategias creativas que las mujeres activan para hacer frente a ello, con el objetivo de transformar, negociar o resignificar sus propuestas artísticas en relación con la tradición criolla.

Como primera conclusión, se identifica que -más allá de si las mujeres explicitan en su discurso si su condición de mujeres en esta escena constituyó un factor que actuó en detrimento de su desarrollo musical- todas ellas afirmaron sin duda que la escena contemporánea de música criolla se vive como un espacio masculinizado en el que se negocia constantemente el poder. En esa línea reconocen que esta sensación se acrecienta en la medida que dicho espacio sea -a su vez- uno en el que las prácticas musico-sociales se alinean a parámetros tradicionales dentro del sistema sexo-género. Si bien se explicita también que la medida en que las mujeres perciban esto con mayor o menos intensidad depende a su vez de su propia posición en la estructura social criolla (estando más protegidas si son “chalequeadas” por sus maestros), se es plenamente consciente de que estos hechos son reales más allá de si le haya pasado a una o no. No obstante, las probabilidades de que esta conciencia pueda trocarse en una abierta enunciación -ni qué decir de una denuncia- son muy bajas: las mujeres perciben que el costo social de enunciar es muy alto, ya que actuará en detrimento de sus propias posibilidades de hacerse una carrera longeva en esta escena por lo que -ante ello y otras dinámicas propias de estos espacios- se suelen asumir posiciones de transaccionalidad.

Un hallazgo importante del estudio no previsto en el planteamiento que su alcance sería de tal profundidad, lo que apunta a la necesidad de continuar indagando su real

alcance, es cómo estas diferencias obedecen algo más que solo a ser mujer: están íntimamente relacionadas a la función performativa que cumplen y cómo ello las expone a dinámicas musicales específicas. En otras palabras, la experiencia de las mujeres instrumentistas, cantautoras y cantantes no es la misma: cada una está sujeta a negociaciones de poder específicas que deben de ver cómo resolver.

Un aspecto importante que esta investigación busca traer a la mesa es que la música no es un reflejo pasivo de la sociedad, no es un texto que hay que ir a leer para -a través de él- entender una sociedad o un contexto. Por el contrario, en coincidencia con DeNora (2003), se concibe a la música como un recurso activo para la agencia humana siendo -en ese sentido- es una fuerza que, así como puede moldearse por los contextos en los que se origina, puede también moldear los propios contextos y relaciones por los cuales discurre. De tal forma, la relación entre música y sociedad no es dependiente, sino simbiótica; estas *music affordances* constituyen entonces las estrategias creativas con las que - en el caso de estudio- las mujeres ponen en acción para -desde y a través de la música- crear espacios de resistencia, memoria y resignificar sus propias prácticas.

Estas estrategias creativas activadas por las mujeres, en el marco de esta investigación, son de tres tipos: a) la adopción de una postura performativa para moverse en espacios masculinizados dentro de la escena criolla a través del *chacoteo*, b) la creación de espacios de práctica musical con otras mujeres para promover nuevos espacios y dinámicas musicales sin asimetrías de poder, y c) La activación de lineamientos de curaduría de repertorios en los proyectos artísticos, lo que contempla a su vez la creación de nuevos contenidos líricos-musicales para el mundo criollo.

Sobre la primera estrategia, se postula que *el chacoteo* no debe de entenderse en su acepción básica de agilidad mental o “tomar el pelo” al otro, sino que se erige como

un acto performativo corporal y mental complejo que implica un agudo análisis y deconstrucción de los códigos imbuidos en las interacciones entre pares varones al interior de las dinámicas criollas. La adopción de esta postura, si bien constituye una estrategia para facilitar la interacción con sus pares varones, no constituye una estrategia de mimetización con los hombres: es una estrategia performativa creativa compleja, con un carácter transaccional y lúdico -muy específica y circunscrita al entorno criollo- con la que las mujeres aprenden a navegar en este entorno masculinizado, con el propósito claro de apropiarse de dichos códigos para responder *en sus propios términos*.

En lo que respecta a la creación de espacios de práctica musical entre mujeres, se concluye que esta es una respuesta creativa que surge ante la necesidad experimentada por las mujeres de la escena por construirse espacios de autonomía creativa -fuera de los circuitos tradicionales criollos- en los que, a través de dinámicas musicales horizontales, se promueva la existencia de espacios físicos y simbólicos que no limiten la capacidad de agencia musical de las mujeres. Así pues, a través de esta estrategia, las mujeres buscan participar de prácticas musicales donde -a través de una sinergia que busca cuidar tanto el resultado como los procesos que conducen a él- puedan tocar lo que quieran, como mejor deseen y fuera de miradas que permanentemente estén poniendo en tela de juicio sus competencias musicales. Se trata pues de una apuesta por generar un contrapeso a las prácticas tradicionales de aprendizaje que se encuentran la escena contemporánea de la música criolla, con el firme propósito de facilitar espacios empáticos y rigurosos de intercambio de conocimiento sobre la música criolla.

Respecto al tercer tipo de respuesta creativa identificada, la estrategia de activación de curaduría de repertorios en los proyectos musicales criollos liderados por mujeres es quizá una de las más interesantes en cómo se produce esta intersección entre

*music affordance* y *persona musical* en el mundo criollo. Partiendo de la constatación de que el repertorio en la escena criolla constituye un elemento de distinción en el mundo criollo que comunica a los pares musicales cuál es la propia personalidad musical, este actúa entonces como una forma *enunciativa-performativa* con la que se establecen límites. De tal forma, y siendo que los cantantes aprendemos implícita (y explícita)mente que -en el marco de dinámicas musicales muy tradicionales- es necesario no transgredir estos límites para evitar potenciales núcleos de disputa, la existencia de acciones de curaduría añaden una capa adicional al complejo proceso de construcción-enunciación de la persona musical criolla. En este caso particular, la incorporación de criterios de curaduría a los repertorios por parte de las mujeres equivale a sumar un componente de posicionamiento personal y político (muchas veces no explícito) ante la existencia de contenidos líricos cuyo sujeto musical es, evidentemente, un hombre, o que -como indicara Borrás (2019) expresen temáticas de tipo violento hacia las mujeres.

Finalmente, esta configuración de la persona musical se presenta en un variado abanico de formas, siendo uno de sus más interesantes el siguiente: la creación de nuevos contenidos lírico musicales para el mundo criollo, donde -a través de diversos procesos de criterio artístico y creación- las cantautoras y compositoras se valen de las propias características intrínsecas sonoras y formales presentes en algunos géneros musicales criollos (como el canto de contrapunto, la marinera limeña, o el landó) para -desde la música- reforzar y construir nuevos significados que generen esta buscada alineación cuerpo-mente-palabra, lo que constituye el fin último de la creación.

## Bibliografía

- Antonio Benito, Z. (2021). Tania Libertad, la intérprete que nunca pasa de moda. En L. Pacora, & E. (. Blanc, *Sabores peruanos, Travesías Musicales* (págs. 75-85). Lima: Editorial UPC.
- Auslander, P. (2006). Musical Personae. *The Drama Review* 50(1), 100-119.
- Auslander, P. (2021). *In Concert: performing musical persona*. Michigan: Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Barlett, B.-L., & Ellis, C. (2009). *Music autoethnographies: making autoethnography sing / making music personal*. Sydney: Australian Academic Press.
- Becker, H. (2008). *Art Worlds: Updated and expanded*. California: University of California Press.
- Bennet, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics* 32, 223 - 234.
- Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto de Etnomusicología - IDE PUCP.
- Borras, G. (2019). "La adúltera", "La pecadora", "La que fue"... pasiones y odios, una representación de las relaciones amorosas en la canción limeña de principios del siglo XX. En C. Rosas Lauro, *Género y mujeres en la historia del Perú: Del Hogar al espacio público* (págs. 333-349). Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Buscatto, M. (2022). *Women in Jazz: Musicality, Femininity, Marginalization*. New York: Routledge.

- Bustamante, E. (2012). *La radio en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Carrillo Fídel, M. A. (2023). Flor Pucarina y Pastorita Huaracina. Construcción de personajes musicales femeninos durante el desarrollo discográfico de 1960 a 1965 en Perú. Lima, Perú: Tesis de Maestría en Musicología - Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Collantes, A. (1956). *Historia de la canción criolla*. Lima.
- Cueto, A. (. (2009). *Rosa Mercedes Ayarza: la música, su vida... ser peruana, una pasión*. Lima: Edelnor S.A.A.
- Cusick, S. G. (1994). Feminist Theory, Music Theory, and the mind/body problem. *Perspectives of New Music*, Vol. 32, N°1, 8-27.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eckmeyer, M. (2020). La historiografía musical como una producción activa de ausencias: Para una historia popular de la música. *ORFEU*, v.5, n°3, 164-196.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Cambridge & Oxford: Polity Press & Blackwell Publishers.

- Familia Santa Cruz Gamarra. (2025). *César Santa Cruz Gamarra*. Obtenido de sitio web de la Familia Santa Cruz Gamarra:  
<https://www.familiasantacruzgamarra.org/c%C3%A9sar-santa-cruz>
- Gómez Acuña, L. (2025). *El Perú criollo: La construcción de una tradición cultural nacional durante la primera mitad del siglo XX*. Lima: Instituto Riva-Agüero PUCP.
- Gonzales, E. (1989). *Cancionero: 40 años después*. Lima: CONCYTEC.
- Green, L. (2001). *Música, Género y Educación*. Madrid: Ediciones Morata, S.L.
- Guardia, S. B. (2019). Historia de las mujeres: un derecho conquistado. En C. (. Rosas Lauro, *Género y mujeres en la historia del Perú: del hogar al espacio público* (págs. 353-367). Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Guerra Zabala, V. D., & Fernández Moreno, S. Y. (2021). Más allá de Judith Butler: reflexiones sobre "El género en disputa. Feminismo y subversión de la identidad". *La Manzana de la Discordia*, 16(1), e20311510, 1-30.
- Guha, R. (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica S.L.
- Jáuregui, E. (2011). *El Pirata, Historias de la música criolla*. Lima: Editorial Mesa Redonda.
- Jáuregui, E. (2021). Susana Baca: en un lugar del corazón. En L. Pacora, & E. (. Blanc, *Sabor Peruano, Travesías Musicales* (págs. 63-73). Lima: Editorial UPC.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno.

- La Antígona. (31 de octubre de 2021). Mujeres en la Escena del criollismo [Episodio de pódcast]. *La Antígona*. Obtenido de <https://open.spotify.com/episode/15EMxI7jbqFb3H4C4XrEbJ>
- Lloréns, J. (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: IEP Ediciones.
- Lloréns, J. A., & Chocano, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Maguiña, A. (2018). *Mi vida entre cantos*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres.
- Mc Clary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, gender and sexuality* (2002 ed.). Minneapolis - London: University of Minnesota Press.
- Mc Clary, S. (2011). Feminine Endings at Twenty. *TRANS - Revista Transcultural de Música* 15. Dossier *Música y estudios sobre las mujeres*, 1-10.
- Mendívil, J. (2016). "Lima es muchas Limas". Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno. En R. (. Romero, *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (págs. 17 - 45). Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Mendívil, J. (2017). Cosas de hombres: sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 2(2), 1-33.
- Mendívil, J. (2022). ¿Por qué incomodan los estudios de género en la musicología peruana? *Chischay - Revista de investigación musical*. Vol. 1, N°1, 64-79.
- Mendívil, J. (2022). El cuerpo de Flor Pucarina: huayno, estereotipos de género y estructuras elementales de la violencia en el Perú. En J. Mendívil, & R. R.

- Romero, *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana* (págs. 115-142). Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Muñiz, E. (2014). Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista. *Sociedade E Estado*, 29, 415-432.
- Ojeda Lopeda, P. C. (2021). La explicación histórica. Punto de quiebre entre el Relato histórico y la Narración histórica. *Páginas / año 13 - n° 31 Enero - Abril*, 1-15.
- Piñero Gil, C. C. (2003). La transgresión de Euterpe: música y género. *Dossiers feministes*, N°7, 45-63. Obtenido de <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102466>
- Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea S.A. De Ediciones.
- Ramos, P. (2003). *Feminismo y música: Introducción crítica*. Madrid: Narcea, S.A. de Ediciones.
- Redacción EC. (19 de septiembre de 2021). Alejandro Ascoy: un repaso a la carrera del músico criollo que falleció hace más de tres décadas. *El Comercio*. Recuperado el junio de 2025, de <https://elcomercio.pe/luces/musica/alejandro-ascoy-un-repaso-a-la-carrera-del-musico-criollo-que-fallecio-en-1985-historias-ec-noticia/>
- Rohner. (2019). De la intimidad del salón a la esfera pública: Música impresa y género en Lima. En C. Rosas Lauro, *Género y mujeres en la historia del Perú: del hogar al espacio público* (págs. 409-418). Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Rohner, F. (2015). Una aproximación a la generación de Pinglo: la Guardia Vieja y el rol de las industrias culturales en la configuración del canon musical criollo. En

- R. R. Romero, *Música Popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (págs. 69-99). Lima: Instituto de Etnomusicología - IDE.
- Rohner, F. (2018). *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares*. Lima: Instituto de Etnomusicología - IDE PUCP.
- Romero, R. (1985). La Música Criolla. En C. (. Bolaños, *La Música en el Perú* (págs. 257 - 265). Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Romero, R. R. (2015). Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda. En R. R. Romero, *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (págs. 100-129). Lima: Instituto de Etnomusicología - IDE PUCP.
- Sánchez, A. R. (2018). *Introducción a la perspectiva de género*. Recuperado el julio de 2025, de Unidades de Apoyo para el Aprendizaje. CUAED/FES Acatlán-UNAM: [https://repositorio-uapa.cuaed.unam.mx/repositorio/moodle/pluginfile.php/1906/mod\\_resource/content/9/contenido/index.html#:~:text=](https://repositorio-uapa.cuaed.unam.mx/repositorio/moodle/pluginfile.php/1906/mod_resource/content/9/contenido/index.html#:~:text=)
- Santa Cruz Gamarra, C. (1977). *El Waltz y el valse criollo*. Lima: Independiente.
- Sarmiento Herencia, R. (2020). *Llegó rasgando cielos, luz y vientos: vida y obra de Chabuca Granda*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.
- Sikes, P. (2022). Section Introduction: Doing Autoethnography. En T. E. Adams, S. L. Holman Jones, & C. Ellis, *Handbook of autoethnography* (Segunda edición ed., págs. 23-27). New York & London: Routledge.

- Spataro, C. (2012). "Señora de las cuatro décadas": un estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad. *evista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.15, n.2, 1-16.*
- Sucedió en el Perú (TV Perú). (26 de octubre de 2016). Las Seis Grandes del Criollismo. Lima, Perú. Obtenido de <https://youtu.be/Dp4MjTVgOcU>
- Van Dijk, T. A. (1999). El análisis crítico del discurso. *Antrophos (Barcelona), 186, 23-36.*
- Vázquez Parra, J. C. (2020). El género en perspectiva. 30 años de 'El Género en Disputa' de Judith Butler. *Revista Estudios, (40), Junio 2020-Noviembre 2020, 1-21.*
- Vega Salvatierra, Z. (2022). "Maestra, no se vista de hombre": música, género y disidencias en la cotidianidad de la música académica. *Chischay - Revista de investigación musical. Vol 1, N°1. UNSA., 14-24.*
- Velasco Sesma, A. (2020). Desigualdad, poder y dominación: un análisis histórico-filosófico del concepto de género. *Cuadernos Salamantinos de Filosofía, Vol. 47, 303-325.*
- Viñuela Suárez, L. (2009). *La perspectiva de género en la música popular: dos nuevos retos para la musicología.* Oviedo: KRK Ediciones.
- Zanutelli, M. (1999). *Canción criolla, Memoria de lo nuestro.* Lima, Perú: Editora La Gaceta S.A. para El Diario EL SOL.
- Zapata Castillo, M. Á. (2021). Tradiciones heredadas y subordinación. Construyendo una musicología feminista. En M. Zapata Castillo, A. Botella Nicolás, & J. y

Yelo Cano, *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes*. (págs. 6-19). Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia.

Zapata, M. Á. (2021). Tradiciones heredadas y subordinación. Construyendo una musicología feminista. En M. Zapata Castillo, A. Botella Nicolás, & J. y Yelo Cano, *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes*. (págs. 6-19). Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia.

