

Encantos de jarana. Una aproximación reflexiva a la fotografía documental y la música criolla en Lima

© Cáceres Álvarez L., 2026

Luis Cáceres Álvarez¹, investigador independiente (Perú).

ORCID: 0000-0002-1738-5483

E-mail: luis.caceres4@unmsm.edu.pe



Resumen. Este artículo analiza la relación entre la fotografía documental y las prácticas de música criolla en Lima, proponiendo el ensayo fotográfico como una herramienta analítica para comprender la jarana como una práctica urbana viva, atravesada por formas de sociabilidad, performance e interacción colectiva. A partir de aportes de la antropología visual, los estudios de performance y la teoría de la imagen, la fotografía es abordada no solo como medio de registro, sino como una forma de producción de conocimiento sobre la cultura popular. La investigación toma como núcleo etnográfico a La Catedral del Criollismo, espacio musical de carácter comunitario ubicado en el distrito de Breña, donde la práctica musical organiza vínculos afectivos, participación intergeneracional y formas ritualizadas de interacción. A partir de este trabajo de campo, el artículo analiza dos ensayos fotográficos desarrollados en distintos espacios del criollismo limeño — *El jardín de los autores. Dulce veneno del valse* (2015) y *A la limeña. Encanto de jarana* (2017) — para explorar las dimensiones performativas y relacionales del criollismo contemporáneo en la capital peruana. En lugar de entender la fotografía como un dispositivo meramente representacional, el artículo sostiene que el ensayo fotográfico permite una lectura más lenta y atenta de la performance musical, poniendo en evidencia gestos, jerarquías y formas de interacción colectiva que suelen diluirse en la circulación digital. En este sentido, se plantea como un aporte metodológico para el estudio de la cultura popular urbana en contextos latinoamericanos, desplazando la mirada desde el enfoque patrimonial del criollismo hacia sus formas cotidianas de interacción social y continuidad cultural.

Palabras clave: periodismo, antropología visual, ensayo fotográfico, música criolla, jarana, Lima, Perú

¹ Licenciado en Comunicación y Periodismo (UPC), tiene un máster en Antropología (UNMSM). Diplomado en Antropología Visual por el Centro de la Imagen (Lima). Es autor de *La Catedral del Criollismo, Guardia Vieja del siglo XXI* (2017) y coautor de *Casa de TODOS. Rostros de la calle en Plaza de Acho* (2020). Fue redactor de FOT (Revista Peruana de Fotografía e Investigación Visual /2018–2021/) y corresponsal en el Perú del servicio en español de la Agencia Anadolu de Turquía. Forma parte del Grupo de Investigación «Cuerpo, Género y Emociones» de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Para citar: Cáceres Álvarez L. (2026) Encantos de jarana. Una aproximación reflexiva a la fotografía documental y la música criolla en Lima, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 161–189. DOI: 10.46272/2409-3416-2026-14-2-161-189

Declaración de divulgación: El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ СТАТЬЯ

Ибероамериканские тетради. 2026. 2. С. 161–189
DOI: 10.46272/2409-3416-2026-14-2-161-189

УДК: 39:77.04(85)

Статья поступила 14.04.2025

После доработки 22.05.2026

Принята к публикации 25.05.2026

Очарование хараны: рефлексивный подход к документальной фотографии и креольской музыке в Лиме

© Касерес Альварес Л., 2026

Луис Касерес Альварес², независимый исследователь (Перу).

ORCID: 0000-0002-1738-5483

E-mail: luis.caceres4@unmsm.edu.pe

Аннотация. В статье рассматривается взаимосвязь документальной фотографии и практик креольской музыки в Лиме через призму фотоэссе как аналитического инструмента осмысления **хараны** — живой городской культурной практики, основанной на особых формах общения, музыкального исполнения и коллективного взаимодействия. Опираясь на подходы визуальной антропологии, исследований перформанса и теории изображения, автор рассматривает фотографию не только как средство фиксации реальности, но и как инструмент познания народной культуры. Этнографическим ядром исследования выступает «**Собор криоллизма**» (*La Catedral del Criollismo*) — музыкальное пространство общинного характера, расположенное в районе Бренья. Здесь криоллизм понимается как особая городская культурная традиция Лимы, объединяющая креольскую музыку, харану, коллективную память и характерные формы социального общения. Практика совместного музыкального исполнения в этом пространстве становится основой формирования эмоциональных связей, межпоколенческого взаимодействия и ритуализированных форм

² Луис Касерес Альварес окончил Перуанский университет прикладных наук по специальности «связи с общественностью и журналистика», а также магистратуру по антропологии в Главном национальном университете Сан-Маркос. Автор книги «La Catedral del Criollismo. Guardia Vieja del siglo XXI» («Кафедральный собор Криоллисмо. Гвардия Вьеха XXI века», 2017). Соавтор книги «Casa de TODOS. Rostros de la calle en Plaza de Acho» («Дом для ВСЕХ. Лица улицы на площади Ачо», 2020). С 2018 по 2021 г. работал редактором журнала FOT (Revista Peruana de Fotografía e Investigación Visual) и корреспондентом испанской службы турецкого агентства Anadolu в Перу. Входит в состав исследовательской группы «Тело, гендер и эмоции» факультета социальных наук Национального университета Сан-Маркос.

социальной коммуникации. На материалах полевых исследований автор анализирует два фотоэссе, созданных в различных пространствах лимского криольизма, — «Сад авторов. Сладкий яд вальса» (*El jardín de los autores. Dulce veneno del valse*, 2015) и «По-лимски. Очарование хараны» (*A la limeña. Encanto de jarana*, 2017) — с целью выявить перформативные и социальные измерения современного криольизма в столице Перу. В отличие от представления о фотографии как исключительно репрезентативном инструменте, в статье подчеркивается, что фотоэссе позволяет более внимательно и вдумчиво интерпретировать музыкальный перформанс, выявляя жесты, иерархии и формы коллективного взаимодействия, которые нередко теряются в потоке цифровых визуальных медиа. В этом смысле фотоэссе рассматривается как методологический вклад в изучение городской народной культуры в странах Латинской Америки, смещающий исследовательский фокус с криольизма как объекта культурного наследия на его повседневные формы социального взаимодействия и механизмы культурной преемственности.

Ключевые слова: журналистика, визуальная антропология, фотоэссе, креольская музыка, харана, Лима, Перу

Для цитирования: Касерес Альварес Л. (2026) Очарование хараны: рефлексивный подход к документальной фотографии и креольской музыке в Лиме. *Иberoамериканские тетради*. № 2. С. 161–189. DOI: 10.46272/2409-3416-2026-14-2-161-189

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2026. 2. P. 161–189
DOI: 10.46272/2409-3416-2026-14-2-161-189

UDC 39:77.04(85)

Received 14.04.2026
Revised 22.05.2026
Accepted 25.05.2026

Enchantments of Jarana: A Reflexive Approach to Documentary Photography and Criolla Music in Lima

© Cáceres Álvarez L., 2026

Luis Cáceres Álvarez³, independent researcher (Peru).

ORCID: 0000-0002-1738-5483

E-mail: luis.caceres4@unmsm.edu.pe

³ Luis Cáceres Álvarez is Bachelor in Communication and Journalism (UPC) and Master in Anthropology (UNMSM). Author of *La Catedral del Criollismo. Guardia Vieja del siglo XXI* («The Cathedral of Criollism. The Old Guard of the 21st Century»), 2017. Co-author of *Casa de TODOS. Rostros de la calle en Plaza de Acho* («Home for EVERYONE. Faces of the Street in the Plaza de Acho»), 2020. He was editor of *FOT. Revista Peruana de Fotografía e Investigación Visual* (2018–2021) and correspondent for the Spanish-language office of Turkey's Anadolu Agency in Peru. He is a member of the research group "Body, Gender and Emotions" at the Faculty of Social Sciences (UNMSM).

Abstract. This article examines the relationship between documentary photography and criollo music practices in Lima, proposing the photo essay as an analytical tool for understanding the *jarana* as a living urban practice shaped by collective interaction, performance, and shared musical practices. Drawing on visual anthropology, performance studies, and image theory, photography is approached not only as a means of documentation, but also as a form of knowledge production about popular culture. The research takes *La Catedral del Criollismo* — a community-based musical space located in the district of Breña — as its ethnographic core, where musical practice organizes affective ties, intergenerational participation, and ritualized forms of interaction. Building from this fieldwork, the article analyzes two photo essays developed across different criollo spaces in Lima — *El jardín de los autores. Dulce veneno del valse* (2015) and *A la limeña. Encanto de jarana* (2017) — in order to explore the performative and relational dimensions of contemporary criollismo in the Peruvian capital. Rather than understanding photography as a merely representational device, the article argues that the photo essay enables a slower and more attentive reading of musical performance, revealing gestures, hierarchies, and forms of collective interaction that often become diluted within digital circulation. In this sense, the study proposes the photo essay as a methodological contribution to the study of urban popular culture in Latin American contexts, shifting the focus from heritage-based understandings of criollismo toward its everyday forms of social interaction and cultural continuity.

Key words: journalism, visual anthropology, photo essay, criollo music, jarana, Lima, Peru

For citation: Cáceres Álvarez L. (2026) Enchantments of Jarana: A Reflexive Approach to Documentary Photography and Criolla Music in Lima, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 161–189. DOI: 10.46272/2409-3416-2026-14-2-161-189

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Introducción

Para el periodismo peruano, el estudio de la cultura popular —y en particular de la música— ha sido una vía privilegiada para comprender los códigos que estructuran la vida urbana en Lima. En este contexto, el contacto con la calle y con distintos espacios de encuentro permite aproximarse a expresiones culturales que encuentran en la música criolla uno de sus núcleos más significativos, presente en peñas, reuniones familiares y barrios. Desde el periodismo narrativo, esta cercanía ha dado lugar a crónicas que combinan observación y sensibilidad para abordar este universo cultural.

No obstante, desde la investigación académica se ha advertido la necesidad de evitar lecturas idealizadas de estas prácticas. Como señaló el antropólogo José A. Lloréns en comunicación personal, aunque nociones como “misticismo” o “entrega” pueden ser productivas en el lenguaje periodístico, el análisis etnográfico debe centrarse en las dinámicas concretas que organizan la experiencia musical: la improvisación verbal, la oralidad performativa, la memoria compartida y las formas de interacción en la jarana.

A pesar de su centralidad en la cultura popular limeña, la música criolla ha tenido una presencia irregular dentro de la producción académica. Lejos de reducirse a un repertorio nostálgico o a una práctica conmemorativa, constituye un campo de intensa producción cultural y social que involucra intérpretes, coleccionistas,

investigadores, gestores culturales y aficionados. Estudios de Lloréns [Lloréns, 1983], Chocano [Chocano, 2012], Borrás [Borrás, 2012], Rohner [Rohner, 2013; 2018], Benavides Alláin [Benavides Alláin, 2015] y Gómez Acuña [Gómez Acuña, 2007; 2025] han contribuido a ampliar su comprensión como práctica dinámica, marcada por procesos de adaptación, resignificación y continuidad en distintos sectores urbanos.

Más que un objeto cultural fijo, el criollismo puede entenderse como una práctica urbana en la que la música organiza vínculos, formas de pertenencia y mecanismos de transmisión intergeneracional. Esta continuidad se relaciona con la historia de Lima como ciudad marcada por procesos migratorios y diversidad social, donde coexisten múltiples temporalidades culturales. En este contexto, la música criolla ha producido un archivo heterogéneo — grabaciones, fotografías y registros audiovisuales — que constituye hoy una fuente relevante para pensar las relaciones entre representación, memoria y cultura popular urbana.

Este artículo propone una aproximación interdisciplinaria al criollismo limeño, analizando tanto su dimensión comunitaria como el papel de la fotografía documental dentro de la antropología visual. Desde esta perspectiva, el ensayo fotográfico es entendido no solo como una forma de registro, sino también como una herramienta de observación e interpretación capaz de explorar las dinámicas sociales y culturales que atraviesan estas prácticas musicales.

El estudio se centra en La Catedral del Criollismo, espacio musical comunitario ubicado en el distrito de Breña, donde la jarana se sostiene de manera constante y colectiva. A partir de este trabajo etnográfico inicial, la investigación se extendió hacia otros espacios vinculados al criollismo limeño que posteriormente formaron parte de los ensayos fotográficos analizados. La aproximación desarrollada se inscribe en una tradición de fotografía documental que entiende la imagen como una forma de conocimiento y no únicamente como representación.

Un momento clave en la construcción metodológica de este trabajo fue el Taller de Fotografía de Ensayo Periodístico impartido por Francisco Zeballos⁴ en Lima en 2015. Esta experiencia permitió articular herramientas del periodismo narrativo, la antropología visual y el lenguaje fotográfico, consolidando una metodología basada en la observación prolongada, la edición reflexiva y la construcción de secuencias visuales.

Desde esta perspectiva, el artículo se inscribe en un diálogo crítico con los estudios sobre música popular, performance y representación visual en el Perú. La sección siguiente presenta el estado del arte y el marco conceptual que permiten

⁴ Comunicador con amplia experiencia en el campo periodístico y artístico, especializado en tema cultural y ensayo fotográfico. Cuenta con más de 20 años de trayectoria docente universitaria en cursos de comunicación visual, análisis de la imagen y fotografía periodística. Ha realizado diversas exposiciones en el Perú y el extranjero, y ha sido reconocido con distintos premios de fotografía.

Se desempeña como especialista en curaduría, edición y crítica en el campo del arte, con participación en producciones artísticas, publicitarias y periodísticas. Ha concluido una maestría en Educación y Gestión Educativa.

situar estas prácticas como formas dinámicas de interacción urbana, además de fundamentar el uso de la fotografía documental y la antropología visual para su análisis.

El criollismo limeño: música, performance y sociabilidad urbana

En los últimos años, la novela *Le dedico mi silencio* (2023), de Mario Vargas Llosa, ha situado nuevamente a la música criolla en el centro del debate cultural peruano. Más allá de su impacto mediático, la obra proyecta internacionalmente esta escena musical y reabre interrogantes sobre su lugar en la construcción de la identidad peruana contemporánea⁶, retomando una discusión que en el ámbito académico ha aparecido de manera intermitente.

Más que un problema de visibilidad reciente, el criollismo ha sido objeto de una atención desigual dentro de las ciencias sociales. Según Fred Rohner, citado en [Cáceres Álvarez, 2017], su asociación histórica con sectores privilegiados de la Lima del siglo XX contribuyó a que gran parte de la investigación priorizara expresiones andinas consideradas más “auténticas” de lo popular. No obstante, esta lectura invisibiliza las experiencias culturales de amplios sectores urbanos más allá de las élites limeñas.

Desde esta perspectiva, la cultura peruana no puede entenderse a partir de oposiciones rígidas —andino u occidental, rural o urbano, popular o letrado—, sino como un entramado dinámico de prácticas que se superponen, se tensionan y se reconfiguran constantemente. En este contexto, el criollismo constituye un núcleo cultural urbano cuya complejidad ha sido menos explorada que otros fenómenos como lo *cholo* o lo *chicha*.

Esta tensión entre presencia cultural y marginalidad académica plantea ciertas preguntas: ¿por qué hay repertorios criollos que permanecen invisibilizados?⁷, ¿por qué los medios concentran su difusión en fechas como el 28



*Enrique Molina interpreta el vals Ocarinas.
Breña, Lima, Perú⁵*

⁵ Fotografías presentadas por el autor. – *Nota del editor.*

⁶ *Contigo Perú* es un vals criollo compuesto en 1977 por Augusto Polo Campos e interpretado originalmente por el dúo Arturo “Zambo” Cavero y Óscar Avilés. URL: <https://youtu.be/NeTifVIC8qA?si=8LopXe8kaS11gzGQ> (accessed: 15.05.2026). La canción evoca un profundo sentimiento de identidad y patriotismo, convirtiéndose con el tiempo en una expresión musical emblemática de la peruanidad. Si bien su popularidad ha sido constante desde su creación, experimentó un resurgimiento significativo tras la clasificación de la selección peruana de fútbol al Mundial de Rusia 2018, cuando fue adoptada de manera masiva por los hinchas como un “segundo himno nacional”. URL: <https://youtu.be/3MfJoAYsdm8?si=uzgAT9O8kbaCqhfa>; https://youtu.be/uMOF6u9OA2M?si=_UtC6l9MQ591tNP (accessed: 15.05.2026).

⁷ Como señalan Rohner y Contreras (2020), en el Perú, la música criolla se gestó en los núcleos urbanos de la costa desde finales del siglo XIX y, a diferencia de otras tradiciones criollas en América Latina, no está vinculada a lo rural, sino a los sectores populares urbanos. Pero, su reconocimiento como música nacional en el siglo XX se debió, en parte, a las dinámicas de discriminación que buscaban oponerla a la música andina, asociada al mundo indígena.

de julio⁸ o el Día de la Canción Criolla⁹, mientras la práctica ocurre en espacios domésticos y comunitarios?, y ¿cómo explicar la persistencia del criollismo entre distintas generaciones?

Responder estas preguntas exige desplazar la discusión más allá del repertorio musical. Lloréns sostiene [Lloréns, 1983] que lo “criollo” en Lima se transforma junto con sus propios actores, lo que permite entenderlo como una práctica cultural en constante redefinición, donde memoria y pertenencia se articulan de manera continua [Rohner, 2013].

En una línea complementaria, Gómez Acuña [Gómez Acuña, 2007: 117–118; 164–166] señala que el término “criollo” ha experimentado importantes desplazamientos históricos en el Perú republicano. Durante el virreinato aludía principalmente a lo oriundo o local; posteriormente pasó a asociarse con lo nacional y, ya en el siglo XX, comenzó a funcionar también en oposición simbólica a aquello percibido como “foráneo”, particularmente lo andino dentro de la propia Lima. Esta historicidad explica el carácter polisémico del término, que puede referirse simultáneamente a prácticas musicales, formas de vida urbana, tradiciones culinarias, usos lingüísticos e imaginarios nacionales en constante reformulación.

En este sentido, la música criolla funciona como un término paraguas que agrupa una diversidad de géneros y subgéneros —como el vals, la polca, la marinera y distintos ritmos afroperuanos—, configurando un campo musical heterogéneo de gran riqueza expresiva. Aunque el concepto abarca distintas dimensiones, este trabajo se centra específicamente en las prácticas musicales y en los espacios donde estas identificaciones se activan de manera performativa.

En su estudio sobre el criollismo en Breña, Benavides Allaín evita una definición cerrada de “identidad criolla” y enfatiza la diversidad de experiencias y vínculos construidos alrededor de esta tradición. Como señala, “cada persona tiene su particular lazo emocional y práctica que ayuda a definirse a uno mismo como ‘criollo’” [Benavides Allaín, 2015: 55]. Esta perspectiva permite entender el criollismo como un entramado de relaciones, más que como una identidad fija. En esta línea, ha sido descrito como un “poliedro” de múltiples dimensiones —popular y elitista, festivo e íntimo, nostálgico y contemporáneo—, cuya ambivalencia lo convierte en un objeto fértil para analizar cómo la sociedad peruana negocia sus continuidades y tensiones históricas. [Cáceres Álvarez, 2021; 2024; 2026: 6–8].

⁸ Día de la Independencia Nacional. El 28 de julio de 1821, el general argentino José de San Martín proclamó la independencia del Perú en la Plaza Mayor de Lima. Este acto marcó el fin de siglos de dominio español y el inicio de una nueva era para el país.

⁹ El Día de la Canción Criolla es una festividad peruana que se realiza el 31 de octubre de cada año con el fin de dar homenaje a la música criolla y afroperuana. La celebración fue establecida, por la resolución suprema del día 18 de octubre del año 1944, para ser celebrada el 31 de octubre de cada año. La misma fue promulgada por el presidente Manuel Prado Ugarteche. Posteriormente la fecha se haría especialmente conocida por ser, coincidentemente, el día del fallecimiento de la cantante, Lucha Reyes, la *Morena de Oro del Perú*.

Mientras la antropología visual y la fotografía documental en el Perú han privilegiado históricamente contextos andinos y amazónicos, las expresiones musicales urbanas — y en particular la música criolla — han recibido menor atención desde enfoques visuales críticos. Esta situación no solo revela jerarquías en la definición de lo estudiable, sino que limita la comprensión de la ciudad como espacio cultural complejo.

Como advierte Benavides Allaín, retomando observaciones de Rohner sobre los centros musicales limeños, gran parte de la dimensión material y simbólica del criollismo permanece aún poco explorada [Benavides Allaín, 2015: 1–3]. Elementos como la disposición espacial, los objetos rituales y los retratos conforman archivos culturales vivos que exceden el análisis estrictamente musical. Esta situación adquiere especial relevancia en un contexto donde muchos centros musicales sobreviven de manera precaria y donde predominan generaciones mayores, aunque Cáceres Álvarez observa también la incorporación progresiva de músicos y asistentes jóvenes [Cáceres Álvarez, 2025].

Aunque existen aportes históricos y musicológicos relevantes sobre el criollismo, aún resulta necesario profundizar en su dimensión performativa y en sus formas de transmisión cultural. En este contexto, la fotografía y el audiovisual adquieren relevancia analítica, incluso cuando ninguna imagen logra abarcar completamente la experiencia multisensorial de la música en vivo.

Estas limitaciones no son solo metodológicas, sino también representacionales: el criollismo ha oscilado entre la exotización y su reducción a narrativas identitarias homogéneas. Estudiarlo implica, por tanto, cuestionar las formas en que se ha construido su historia cultural en el Perú. En esta línea, el trabajo de Benavides Allaín en Paisajes idílicos: *El criollo en mí* propone una mirada íntima y autorreflexiva que se distancia de representaciones espectacularizadas del criollismo¹⁰. En su propuesta, la cercanía afectiva no debilita el análisis, sino que hace explícita la posición desde la cual se interpreta el fenómeno.

La jarana como ritual de encuentro

Desde una perspectiva histórica, Lloréns señaló que la música criolla ha funcionado como un espacio de expresión para sectores urbanos que



*Carlos Cerquín Hidalgo
y Enrique Molina a punto de abrazarse.
Breña, Lima, Perú*

¹⁰ Polar R. *Lima Bruja: retratos de la música criolla*. Lima. Sayariy Producciones / Tamare Films. 2012. 81 min. URL: <https://youtu.be/9BRNLcNul6g?si=12N13zwewyssrPmR> (accessed: 15.05.2026).

encontraron en ella una forma de canalizar emociones, tensiones y formas de vida compartida [Lloréns, 1983]. Esta dimensión social se mantiene vigente en las jaranas contemporáneas, donde la música no solo se interpreta, sino que organiza formas de encuentro, pertenencia y reconocimiento.

En el ambiente criollo limeño, el término “jarana” adquiere significados variables según el contexto: puede aludir a una celebración, una reunión íntima, un espacio de aprendizaje musical, una tertulia o una práctica ritualizada de interacción. Esta flexibilidad semántica no es secundaria, sino constitutiva del fenómeno, en tanto articula música, oralidad, improvisación y formas de vida cotidiana.

Más que un evento musical, la jarana configura un régimen específico de interacción. En ella se activan jerarquías implícitas, códigos de participación y formas de escucha que no siempre son visibles en espacios públicos formales. Estas dinámicas se desarrollan con frecuencia en entornos domésticos — salas, patios, jardines o comedores — donde lo cotidiano y lo musical se superponen, y donde la organización del espacio, la circulación de bebidas y la disposición de los cuerpos estructuran el encuentro.

Desde este punto de vista, la noción de performance resulta útil para comprender estas dinámicas. En su trabajo, Benavides Alláin [Benavides Alláin, 2015: 19–20], retomando a Richard Schechner, entiende la performance como “mostrar el hacer”, es decir, acciones socialmente aprendidas que se repiten y transforman en el tiempo. Desde este enfoque, la jarana puede comprenderse como un espacio donde la pertenencia cultural se construye a través del canto, la improvisación y la interacción corporal.

En una línea complementaria, el mismo autor recurre a Erving Goffman para entender la performance como toda actividad realizada ante otros que incide en la situación social. Esta dimensión relacional es central en la jarana, donde la experiencia musical depende tanto de la ejecución como de la escucha y la respuesta.

Desde los estudios de performance, Diana Taylor [Taylor, Fuentes, 2003] distingue entre archivo y repertorio. Mientras el archivo reúne objetos relativamente estables — fotografías, discos o documentos —, el repertorio transmite conocimiento a través de acciones encarnadas como gestos, movimientos, oralidad y canto. En la jarana, la transmisión cultural se inscribe principalmente en este segundo registro, donde el aprendizaje ocurre en la práctica compartida. En este mismo marco, Benavides Alláin, retomando a Walter Benjamin, sostiene que la música constituye el eje central del universo criollo, y que la jarana funciona como su forma ritual principal.



La Catedral del Criollismo. Guardia Vieja del siglo XXI. Breña, Lima, Perú

Es necesario distinguir entre la jarana como práctica social amplia y el “canto de jarana”, asociado específicamente a la marinera limeña. Mientras la primera integra convivencia, improvisación y ritualidad, el segundo constituye solo una de sus expresiones. Rodrigo Chocano [Chocano, 2012: 212] advierte que las letras de marinera no funcionan como textos fijos, sino como elementos activos dentro de la interacción musical, generando reconocimiento, humor y negociación simbólica.

Desde una perspectiva etnográfica, la jarana puede entenderse como una forma de tertulia donde se organiza la interacción social. En este contexto, ciertas jerarquías se suspenden parcialmente, aunque no desaparecen. Esta tensión dialoga con las nociones de liminalidad y *communitas* propuestas por Victor Turner, quien plantea que ciertos rituales generan momentos transitorios de comunión social donde las diferencias se reconfiguran.

Esta aparente horizontalidad ha sido matizada por Aldo Panfichi, citado por Rohner [Rohner, 2013: 274], quien señala que lo criollo funciona como un código de interacción que incorpora como iguales a quienes dominan sus prácticas, sin distinción de clase o etnia. En la misma línea, Lloréns advierte en comunicación personal que estas formas de igualdad simbólica coexisten con jerarquías culturales internas.

La corporalidad constituye otro eje fundamental. Ruth Finnegan muestra cómo los gestos, posturas y movimientos comunican significados sociales antes del lenguaje verbal [Finnegan, 2002]. En la jarana, silencios, miradas y aplausos funcionan como formas de reconocimiento y pertenencia.

Estas dinámicas se desarrollan en espacios domésticos donde las jaranas pueden extenderse durante horas, con músicos que se alternan y asistentes que circulan constantemente. Como describe Chocano [Chocano, 2012: 175–179], aunque el ambiente parece espontáneo, existen reglas implícitas de participación y jerarquía. En paralelo, las peñas constituyen formas más institucionalizadas de estas prácticas. Según Chocano [Chocano 2012: 225–228], estos espacios buscan reproducir la cercanía y las formas de interacción propias de la jarana tradicional dentro de estructuras más estables.

Desde la teoría musical, Christopher Small entiende la música como “music-ing” [Small, 1998]: una red de acciones sociales que incluye tocar, escuchar, bailar y acompañar. En diálogo con ello, Philip Auslander [Auslander, 2006; 2021] plantea la noción de “persona musical”, que permite comprender cómo las identidades artísticas se construyen en interacción.

Desde esta perspectiva, la fotografía documental se convierte en una herramienta analítica para observar estas formas de interacción.

No se limita a registrar eventos musicales, sino que permite analizar gestos, relaciones y configuraciones espaciales que organizan la práctica criolla.

No obstante, esta representación implica tensiones éticas, ya que la presencia de la cámara puede alterar las dinámicas del espacio o ser percibida como intrusiva, lo que exige negociaciones constantes entre observación, confianza y representación.

En conjunto, la jarana puede entenderse como un sistema de relaciones donde la música organiza la vida social. Más que un acompañamiento de la interacción colectiva constituye el principio estructurador del encuentro, articulando jerarquías, formas de reconocimiento y pertenencia compartida.

Imagen, representación y poder en la fotografía documental latinoamericana

En el ámbito de la antropología visual y la fotografía documental, la imagen no puede entenderse como una reproducción neutral de la realidad, sino como una construcción simbólica atravesada por decisiones estéticas, éticas y políticas. Fotografiar implica seleccionar, encuadrar y producir sentido, estableciendo relaciones complejas entre quien observa, aquello que es representado y el contexto de representación.

Desde esta perspectiva, la fotografía no solo registra lo real, sino que participa activamente en su construcción. Sontag advierte que toda imagen fotográfica implica una forma de apropiación del mundo representado [Sontag, 2014], incluso cuando se inscribe en proyectos críticos o documentales.

Barthes profundiza esta dimensión al señalar el carácter afectivo y temporal de la imagen, especialmente a través del *punctum*, entendido como aquel detalle que irrumpe en la lectura y activa una respuesta emocional [Barthes, 1989; 1992]. En contextos performativos como la jarana criolla, esta dimensión resulta especialmente significativa, ya que la fotografía permite fijar gestos, miradas, vínculos que en la práctica musical suelen ser efímeros.

En el debate sobre representación, Szarkowski propuso pensar la fotografía simultáneamente como espejo y ventana [Szarkowski, 1978]. Como espejo, la imagen refleja las condiciones sociales y subjetivas de quien la produce; como ventana, abre el acceso a otros mundos y contribuye a la construcción de imaginarios colectivos.

Desde una perspectiva regional, Pablo Ortiz Monasterio¹¹ plantea que la fotografía latinoamericana no constituye un campo homogéneo, sino un espacio policéntrico atravesado por historias locales, contextos políticos y tradiciones visuales diversas. Aunque existen ejes recurrentes — como lo urbano, lo rural o lo indígena —, cada país desarrolla formas específicas de construir visualmente sus conflictos y sensibilidades.

¹¹ Fotógrafo y editor de fotolibros mexicano, entrevista realizada por el autor para la Asociación de Foto Periodistas del Perú (AFPP), publicada el 18 de diciembre de 2024. URL: <https://afpp.org.pe/pablo-ortiz-monasterio-aun-queda-mucho-por-lograr-para-construir-esa-gran-familia-de-la-fotografia-latinoamericana-es-un-monstruo-con-muchas-caras/> (accessed: 15.05.2026).

En esta misma línea, Stephen Ferry¹² observa una expansión del documentalismo hacia formas más autorales y experimentales, donde el ensayo fotográfico y el fotolibro desplazan parcialmente la idea de objetividad periodística. Este giro no implica una pérdida de lo político, sino su reconfiguración narrativa. Sin embargo, Ferry advierte también sobre la necesidad de no deslegitimar el fotoperiodismo tradicional, cuya función sigue siendo clave en la documentación de problemáticas sociales bajo criterios éticos.

Asimismo, Ferry señala que gran parte de la producción visual latinoamericana se organiza en torno al territorio, la memoria y el espacio social, aunque identifica un vacío persistente en la representación de élites económicas y sectores medios altos. Este desbalance limita la comprensión integral de las estructuras de poder que configuran la región.

Complementariamente, Cora Gamarnik¹³ propone entender el fotoperiodismo como una práctica orientada a la ampliación de los regímenes de visibilidad. Su valor no reside únicamente en su legitimidad institucional, sino en su capacidad para incorporar sujetos, territorios y experiencias históricamente excluidos de la representación mediática. Así o, la fotografía participa activamente en disputas por la visibilidad y la legitimidad cultural.

En conjunto, estos enfoques permiten entender la fotografía no solo como un medio de representación, sino como un campo de producción de sentido atravesado por relaciones de poder, desigualdad y disputa simbólica. En América Latina, estas tensiones se intensifican debido a la heterogeneidad social y a las formas desiguales de visibilidad que estructuran la producción cultural.

El contexto peruano: vacíos, tensiones y disputas

En el caso peruano, la reflexión sobre la imagen implica interrogar los modos en que se ha construido visualmente la idea de nación, territorio y cultura. En este marco, la fotografía no funciona únicamente como registro estético, sino como una práctica situada que interviene en la producción de memoria y en la configuración de relatos sobre lo social. Como ha señalado el crítico y curador Jorge Villacorta, la fotografía histórica permite problematizar el espacio habitado y contribuye a articular sentidos de continuidad cultural en el territorio peruano.

No obstante, este potencial contrasta con la limitada articulación del campo fotográfico en el país. León Cannock advierte la escasez de investigaciones sistemáticas y la ausencia de espacios consolidados de discusión crítica [León Cannock,

¹² Fotoperiodista estadounidense radicado en Colombia, entrevista realizada por el autor para la Asociación de Foto Periodistas del Perú (AFPP), publicada el 10 de enero de 2025. URL: <https://afpp.org.pe/stephen-ferry-fotografo-de-no-ficcion-documentar-la-memoria-de-los-territorios-es-una-forma-de-resistencia-en-america-latina/> (accessed: 15.05.2026).

¹³ Historiadora del fotoperiodismo argentino, entrevista realizada por el autor para la Asociación de Foto Periodistas del Perú (AFPP), publicada el 11 de noviembre de 2024. URL: <https://afpp.org.pe/cora-gamarnik-historiadora-del-fotoperiodismo-la-precarizacion-laboral-empobrece-la-democracia-y-limita-el-acceso-a-imagenes-de-calidad/> (accessed: 15.05.2026).

2023]. En una línea complementaria, Andrés Garay¹⁴ señala la falta de marcos teóricos estables para comprender la fotografía como sistema de representación con lógicas propias, proponiendo en cambio atender a sus usos sociales, trayectorias y efectos en contextos específicos.

En conjunto, estos diagnósticos no evidencian una ausencia de producción, sino su dispersión y débil articulación institucional, lo que dificulta la consolidación de un campo de estudio sostenido.

Esta fragmentación se expresa también en el ámbito formativo. Christian Bernuy¹⁵ señala la precariedad de los modelos pedagógicos en fotografía en el Perú, históricamente centrados en lo técnico más que en la reflexión crítica sobre la imagen. A ello se suma el carácter centralizado del campo, concentrado en Lima, lo que limita la diversidad de perspectivas y trayectorias.

En un plano más amplio, Billy Hare¹⁶ identifica una doble desconexión: por un lado, respecto de otras escenas latinoamericanas como Buenos Aires, São Paulo o Río de Janeiro; y por otro, entre las regiones del propio país. Aunque en las últimas décadas ha surgido una generación de fotógrafos con mayor proyección internacional, esta visibilidad no siempre se ha traducido en redes de diálogo sostenidas. Más que ausencia de producción, lo que persiste es una debilidad estructural en los mecanismos de circulación, intercambio y reconocimiento.

Estas tensiones inciden directamente en los regímenes de representación. El fotoperiodista Sergio Urday¹⁷ subraya que, en un contexto de desigualdad social, la construcción de narrativas visuales exige equilibrar rigor documental y sensibilidad ética, evitando tanto el paternalismo como la espectacularización de la precariedad. La fotografía se configura como un espacio de disputa donde se negocian sentidos sobre identidad, modernidad y nación.

Estas disputas son especialmente visibles en la representación de la identidad indígena, donde persiste una tensión entre la mirada externa — que tiende a enfatizar lo indígena como rasgo definitorio del país — y las formas internas de autoidentificación, atravesadas por ambivalencias históricas. Este desencuentro evidencia un conflicto estructural de la modernidad peruana que también atraviesa la producción fotográfica.

¹⁴ Investigador y docente sobre fotografía peruana, entrevista realizada por el autor para la Asociación de Foto Periodistas del Perú (AFPP), publicada el 17 de marzo de 2025. URL: <https://afpp.org.pe/andres-garay-la-investigacion-por-si-sola-no-pone-en-valor-la-fotografia-es-clave-una-vision-integral-en-el-peru/>

¹⁵ Fotoperiodista y crítico de arte peruano, entrevista realizada por el autor para la Asociación de Foto Periodistas del Perú (AFPP), publicada el 13 de julio de 2024. URL: <https://afpp.org.pe/christian-bernuy-la-educacion-fotografica-en-el-peru-es-excesivamente-formalista-y-acritica/> (accessed: 15.05.2026).

¹⁶ Fotógrafo peruano, discípulo de Minor White y Aaron Siskind, entrevista realizada por el autor para la Asociación de Foto Periodistas del Perú (AFPP), publicada el 30 de agosto de 2024. URL: <https://afpp.org.pe/billy-hare-la-educacion-formal-en-fotografia-no-garantiza-que-sepas-ver-eso-es-algo-que-se-lleva-dentro/> (accessed: 15.05.2026).

¹⁷ Fotoperiodista peruano, Premio Rey de España de Periodismo en 1991, entrevista realizada por el autor para la Asociación de Foto Periodistas del Perú (AFPP), publicada el 11 de enero de 2025. URL: <https://afpp.org.pe/sergio-urday-narrar-nuestra-historia-significa-capturar-los-simbolos-y-las-contradicciones-de-la-realidad-peruana/> (accessed: 15.05.2026).

En este contexto, Merino-Orbegoso et al. destacan la importancia de fortalecer la investigación, conservación y circulación de archivos visuales, entendiendo la fotografía como un medio clave para articular memoria, identidad y pertenencia en un país pluricultural [Merino-Orbegoso et al., 2024]. Sin embargo, este campo se ha desarrollado de forma desigual: mientras las tradiciones visuales andinas y amazónicas han recibido mayor atención desde la antropología visual, las prácticas urbanas — especialmente la música criolla limeña — han sido menos exploradas desde enfoques críticos de la imagen.

Como muestran diversos estudios sobre fotografía documental en contextos de violencia, la imagen puede ir más allá del testimonio y convertirse en un espacio de disputa simbólica y reinterpretación histórica. Estas aproximaciones, sin embargo, han privilegiado principalmente escenarios rurales o de conflicto, dejando en segundo plano las dinámicas de la vida urbana cotidiana.

En este contexto, el presente estudio propone incorporar la jarana criolla como objeto de análisis visual, desplazando la mirada hacia formas de vida urbana frecuentemente excluidas de los relatos oficiales. La fotografía documental es entendida no solo como registro, sino también como una herramienta de conocimiento capaz de explorar los gestos, disposiciones espaciales y vínculos que configuran el criollismo como práctica musical contemporánea en Lima.

Referentes en la documentación visual de lo popular

La elección del ensayo fotográfico como forma de aproximación al criollismo limeño responde tanto a una convicción metodológica como a un diálogo con tradiciones visuales que han explorado lo ritual, lo íntimo y lo popular desde perspectivas no exotizantes. En este marco, la obra de Graciela Iturbide resulta especialmente relevante. En *Conversaciones con fotógrafos*¹⁸, la autora sostiene que la cámara no solo interpreta la realidad, sino que también la construye, subrayando el carácter subjetivo del acto fotográfico y la imposibilidad de una representación transparente.

Desde esta perspectiva, su trabajo propone una poética de lo cotidiano en la que lo popular no aparece como objeto de excepción, sino como espacio de revelación. Esta sensibilidad resulta especialmente útil para pensar la jarana criolla, donde lo significativo emerge en el interior de lo doméstico. La observación sostenida, discreta y no intrusiva permite replantear la relación entre cercanía y análisis, sin que una anule a la otra.

A partir de este enfoque, diversos fotógrafos han explorado lo popular como un campo atravesado por tensiones afectivas, sociales y simbólicas. En *La última ciudad*, Pablo Ortiz Monasterio propone una lectura crítica de la cultura urbana en Ciudad de México, mientras que la obra de Raghu Rai sobre la Madre Teresa

¹⁸ Iturbide G., Bradu F. Graciela Iturbide habla con Fabienne Bradu. *Conversaciones con fotógrafos*. Madrid. Fábrica Editorial. 2010. P. 9–47.

de Calcuta aborda la devoción y la vejez desde una proximidad que evita la espectacularización. En una línea similar, Anders Petersen (*Café Lehmitz*) y Cristina García Rodero (*España oculta*) han desarrollado aproximaciones centradas en rituales, márgenes y formas de encuentro desde la convivencia prolongada con los sujetos fotografiados.

Estas propuestas no funcionan como una simple coincidencia estilística, sino como la construcción de una sensibilidad común: lo popular entendido como experiencia situada, donde la fuerza de la imagen no depende del acontecimiento extraordinario, sino de la densidad de las relaciones que lo producen.

En el cruce entre fotografía y música, distintos ensayos visuales han mostrado cómo lo sonoro puede ser representado desde lo corporal y lo situacional. Las ruedas de cueca documentadas por Francisco Bermejo en *A la chilena*, las escenas de tango registradas por Adriana Groisman en *Tango. Nunca antes de la medianoche*, o las atmósferas del jazz en *When Lights Are Low* de Esther Cidoncha, evidencian que el gesto, la interacción y la disposición espacial son tan significativos como el sonido mismo. Estas aproximaciones permiten pensar la jarana no solo como evento musical, sino como sistema donde lo afectivo y lo performativo se entrelazan.

En el contexto peruano, el archivo fotográfico de Carlos “Chino” Domínguez constituye un antecedente clave para la lectura visual del criollismo. Sus imágenes de la segunda mitad del siglo XX documentan un universo cultural central en la historia urbana de Lima, aunque todavía parcialmente explorado. Si bien parte de este trabajo ha sido difundido en publicaciones como *Los Peruanos* [1999] y *Las Peruanas* [2011], una porción significativa permanece inédita en colecciones privadas. Su recuperación permitiría ampliar la comprensión visual del criollismo¹⁹ y sus transformaciones históricas.

Desde esta genealogía, la práctica fotográfica desarrollada en este estudio se sitúa en una zona de observación prolongada y cercanía controlada, donde la imagen no funciona únicamente como registro, sino como forma de conocimiento. Más que capturar acontecimientos excepcionales, el ensayo fotográfico permite atender a microescenas que configuran lo criollo como un espacio cultural en permanente transformación, en el sentido de los “invernaderos culturales” propuestos por Lloréns para referirse a estos espacios específicos de preservación y reproducción de la práctica musical.

¹⁹ En el 2019, tuve acceso parcial a su archivo digitalizado en la biblioteca de la UAP. Su vasta colección incluye una sección extensa dedicada a los criollos de la segunda mitad del siglo XX. Pero, debido a la situación judicial de la universidad, temo que este archivo no pueda consultarse en su totalidad o que no reciba el cuidado adecuado para su preservación. Ante esta incertidumbre, sería valioso explorar la posibilidad de acceder a archivos privados que contengan material similar. A propósito de este tema, comparto un artículo que escribí al respecto: Cáceres L. Las luces de la historia. Sobre el libro “Los Peruanos” y el archivo del mítico fotoperiodista Carlos “Chino” Domínguez. FOT. Revista Peruana de Fotografía e Investigación Visual. 2021. Vol. 4. No. 5. P. 60–63.

El Taller de Fotografía de Ensayo Periodístico: aproximaciones a la imagen antropológica

El Taller de Fotografía de Ensayo Periodístico propone una aproximación autoral al fotoperiodismo que articula habilidades técnicas con una reflexión crítica sobre la construcción de ensayos visuales. Su eje central es el desarrollo de proyectos basados en la investigación sostenida de un tema, abordado desde una interpretación personal que considera el contexto sociocultural, la coyuntura y la relación del autor con su objeto de estudio. Este enfoque distingue al ensayo fotográfico del reportaje tradicional al privilegiar una subjetividad informada y una toma de posición explícita.

El taller integra niveles de información, interpretación y opinión, promoviendo una comprensión de la imagen como dispositivo discursivo. También fomenta el uso combinado de recursos visuales y narrativos —imagen, texto, sonido y música— para construir relatos complejos. Según Zeballos, esta integración no responde solo a criterios estéticos, sino también éticos, en tanto busca generar atención sobre problemáticas sociales específicas y ampliar el alcance del ensayo en entornos digitales.

Un elemento clave del enfoque es su dimensión formativa más que técnica. La elaboración de un ensayo visual no depende únicamente del dominio instrumental, sino de una disposición crítica y sensible hacia el tema. En este marco, Zeballos advierte que la distancia emocional puede limitar la comprensión de prácticas culturales complejas, subrayando la necesidad de una mirada capaz de reconocer su densidad simbólica²⁰.

El taller establece un diálogo²¹ con la tradición del fotoensayo clásico, en particular con la obra de W. Eugene Smith, donde cada imagen adquiere sentido dentro de una secuencia narrativa. Desde esta perspectiva, el ensayo fotográfico se

²⁰ Zeballos Valle F. Entrevista personal. Material inédito. 2025.

²¹ Zeballos inicia su análisis sobre las influencias del ensayo fotográfico moderno a partir de la figura de Edward S. Curtis (1868–1952), fotógrafo y etnólogo estadounidense cuyo trabajo se centró en la documentación de comunidades indígenas del oeste norteamericano. Desde esta referencia, el ensayo fotográfico adquirió un marcado enfoque social, desarrollado posteriormente por autores como Jacob Riis (1849–1914), quien en *How the Other Half Lives* examinó las condiciones de vida en los barrios marginales de Nueva York. Riis no solo registró estas realidades, sino que se integró a estos entornos con el fin de representarlas desde una perspectiva inmersiva. En una línea similar, Thomas Annan (1829–1887) documentó la precariedad de los sectores empobrecidos en Glasgow, mientras que Lewis Hine (1874–1940) destacó por su trabajo de denuncia del trabajo infantil y las condiciones laborales en Estados Unidos.

Para Zeballos, un punto de inflexión en la consolidación del ensayo fotográfico como herramienta documental fue el trabajo de la Farm Security Administration (FSA), que bajo la dirección de Roy Stryker desarrolló un programa de fotografía orientado a registrar los efectos de la Gran Depresión y las políticas estatales de asistencia. A diferencia de registros aislados, este proyecto incorporó bitácoras con información contextual detallada — nombres, lugares y situaciones —, configurando un método sistemático de documentación visual.

Posteriormente, la evolución del género estuvo marcada por la obra de Henri Cartier-Bresson (1908–2004) y su noción del “instante decisivo”, que enfatiza la captura del momento en que composición y sentido convergen. Finalmente, el ensayo fotográfico alcanzó una de sus expresiones más complejas en el trabajo de W. Eugene Smith (1918–1978), quien desarrolló narrativas visuales de larga duración, articulando rigor formal y compromiso social, y consolidando el género como herramienta central del fotoperiodismo moderno.

concibe como una estructura, — cercana a la dramaturgia — donde las imágenes se articulan y resignifican en función del relato [Smith, 2001: 246].

Zeballos sostiene que el autor debe asumir una posición clara frente al tema para evitar ambigüedades interpretativas. Esta toma de postura no implica reducir la complejidad del fenómeno ni imponer una lectura única, sino dotar al ensayo de coherencia interna. En este sentido, el cierre del fotoensayo adquiere un rol decisivo como punto de condensación del proceso de investigación visual.

Durante el desarrollo de mi propio trabajo, Zeballos identifica el papel de la afectividad en la construcción de la mirada:

(...) era interesante la capacidad que tenías de interactuar con ellos. La calle que tenías frente a esto. Tú encuentras en ellos poetas, héroes, gente en peligro de extinción por la edad que tienen, y en tu ensayo tratas de decir que eso es un valor y encima un valor nacional, y que deberíamos protegerlo, donde hay, inclusive, temas que se pueden perder y que ellos hacen una labor para que no se pierda. ¿Quién registra la música? ¿Quién graba todo esto? Y tú mostrabas a la gente que también estaba ahí para que no se perdiera. Pero ¿quién encuentra valor en todo esto? Eres tú, ¿no? Entonces, eran los condimentos idóneos para llegar al tema²².

No obstante, este énfasis en la dimensión emocional fue también objeto de discusión en el proceso formativo. Zeballos advertía la necesidad de introducir tensiones narrativas que complejicen el relato visual, señalando que la ausencia de conflicto puede derivar en una estructura lineal y reducir su potencia crítica.

Esta discusión permitió problematizar la relación entre emoción, ética y representación. La construcción del conflicto —explícito o latente— aparece así como un recurso narrativo fundamental para evitar tanto la idealización como la simplificación de las prácticas culturales.

Estas reflexiones se vinculan con una inquietud más amplia sobre la continuidad del criollismo, especialmente en relación con los procesos de transmisión intergeneracional y la sostenibilidad de los vínculos que sostienen estas prácticas musicales.

Finalmente, el taller enfatiza la importancia de las decisiones formales en la construcción del ensayo visual. Recursos como la sinécdoque visual, el detalle corporal, los gestos mínimos y el uso del blanco y negro contribuyen a estructurar la coherencia del relato, siempre que respondan a una lógica narrativa interna.

Este marco metodológico sustenta los ensayos fotográficos analizados en este artículo, articulando una mirada autorreflexiva y crítica sobre las prácticas musicales criollas y sus espacios.

²² Zeballos Valle F. Entrevista personal. Material inédito. 2025.

Método de edición visual: Sistema Automático de Edición Fotográfica (SAEF)

Uno de los aportes metodológicos del Taller de Fotografía de Ensayo Periódico es el denominado Sistema Automático de Edición Fotográfica (SAEF), entendido como un dispositivo para organizar y reflexionar sobre el material visual en el proceso de construcción del ensayo fotográfico. Más que un sistema cerrado, funciona como una guía de edición que permite articular la secuencia narrativa de las imágenes a partir de una introducción, un nudo y un desenlace.

Lejos de imponer una estructura rígida, el sistema admite una organización flexible del material, permitiendo incorporar más de una imagen en un mismo momento narrativo cuando el proceso representado lo requiere. Esta apertura parte del reconocimiento de que ciertos fenómenos sociales no se condensan en una sola imagen, sino que demandan densidad visual para ser comprendidos en su complejidad.

El proceso de edición se acompaña de una serie de preguntas que orientan la reflexión del autor — ¿qué observo?, ¿qué no estoy viendo?, ¿qué busco?, ¿qué necesito registrar? —. Estas interrogantes no solo guían la selección, sino que permiten revisar la posición desde la que se construye la mirada, entendiendo el tema como algo que emerge progresivamente en la relación entre archivo, observación y experiencia de campo.

En este sentido, el ensayo fotográfico incorpora una dimensión autobiográfica, en tanto las imágenes no solo registran un exterior, sino que también traducen la forma en que el autor se relaciona con aquello que observa [Vásquez Escalona, 2011: 306]. Esta condición exige una práctica que combine decisión técnica y reflexión crítica sobre los modos de representación.

El SAEF enfatiza además la necesidad de formular un eje de investigación claro que estructure el desarrollo del ensayo. Sin esta pregunta articuladora, el material tiende a fragmentarse y pierde densidad interpretativa. Cada imagen se integra así en una estructura narrativa más amplia que interpela tanto al espectador como al propio proceso de observación.

En el caso de prácticas culturales como el criollismo limeño, este enfoque implica evitar lecturas simplificadas o estereotipadas, articulando el vínculo emocional con un trabajo de análisis sostenido. La incorporación de entrevistas, documentos y otras fuentes permite contrastar la mirada fotográfica y ampliar las capas de interpretación del fenómeno estudiado.

El SAEF puede entenderse no como una técnica de edición cerrada, sino como un dispositivo metodológico y reflexivo que orienta el ensayo fotográfico como forma de conocimiento visual. Su valor radica en integrar producción de imágenes, investigación de campo y reflexión crítica dentro de un mismo proceso de construcción narrativa.

Un microcosmos del criollismo limeño: etnografía visual en La Catedral

A lo largo de esta investigación, el trabajo de campo se ha centrado en espacios musicales que, aunque articulados parcialmente con circuitos comerciales y plataformas digitales como YouTube, operan fuera de los principales mecanismos de promoción cultural masiva. No se trata de ámbitos completamente externos al mercado, sino de configuraciones donde la circulación económica convive con dinámicas de vida cotidiana y transmisión musical no regidas exclusivamente por la lógica de la rentabilidad.



Entre Chamaya y Pariacoto, Chacra Colorada, Breña, Lima, Perú

En este marco, La Catedral del Criollismo no representa la totalidad del universo criollo limeño, sino un microcosmos donde es posible observar dinámicas de continuidad y reconfiguración de la práctica musical. Su horizonte institucional, expresado en el Acta de Fundación, declara la intención de “difundir y defender nuestro folclore popular costeño, así como rescatar y preservar en sus auténticas raíces la belleza y musicalidad de las mismas”, lo que sitúa la práctica dentro de un proyecto explícito de preservación musical.

El punto de partida de esta investigación surgió tras el fallecimiento de Óscar Avilés en 2014, a partir de una pregunta metodológica: ¿qué otras tradiciones guitarrísticas peruanas han quedado fuera del reconocimiento central? Esta inquietud orientó una búsqueda deliberada fuera del circuito comercial, enfocada en formas de práctica musical menos visibles mediáticamente, pero activas en circuitos comunitarios.

En ese proceso, la exploración inicial de registros en YouTube permitió identificar la actividad de Wendor Salgado Bedoya²³, anfitrión de reuniones musicales semanales en su vivienda de Breña. Su presencia —caracterizada por una dirección discreta de la sesión y una centralidad no discursiva— evidenciaba la existencia de una red organizada de práctica musical sostenida en el tiempo.

²³ En 2011, el Ministerio de Cultura del Perú otorgó a Wendor Salgado Bedoya el título de Personalidad Meritoria de la Cultura Peruana, el más alto reconocimiento que concede esta institución, en reconocimiento a su labor en la difusión de la música criolla.

A partir de este hallazgo, se desarrolló un trabajo etnográfico prolongado desde 2014, centrado en las sesiones de La Catedral del Criollismo. Cada viernes, músicos y asistentes participan en reuniones que incluyen registros de asistencia y formas explícitas de reconocimiento de nuevos integrantes, configurando un sistema de pertenencia ritualizado. Las sesiones, de una duración de alrededor de tres horas, articulan música, interacción social y regulación interna del grupo.

En este contexto, la ejecución musical del vals criollo constituye el núcleo organizador del encuentro. Wendor Salgado²⁴ ocupa una posición central como una suerte de “oficiante mayor”: no solo es el dueño de casa y anfitrión, sino también el director implícito de la puesta en escena musical. Su rol puede entenderse como el de un mediador que estructura la regulación de los tiempos, la disposición de los músicos y la autorización del flujo interpretativo.

La música, más que acompañar la interacción social, la organiza. La ejecución sigue patrones relativamente estables —introducciones, turnos e intervenciones reguladas— que configuran una performance con rasgos ritualizados, donde las formas de participación se estructuran a partir del propio desarrollo musical.

Frente a la idea de una posible desaparición del criollismo, el campo evidencia procesos de reactivación y desplazamiento, con la coexistencia de espacios comerciales, domésticos y comunitarios en el criollismo limeño contemporáneo. En este marco, la noción de “underground” permite comprender configuraciones como La Catedral del Criollismo. Cáceres Álvarez [Cáceres Álvarez, 2017] introduce este término para diferenciar prácticas no alineadas con el circuito comercial; Rohner y Contreras [Rohner, Contreras, 2020] lo vinculan con circuitos alternativos y formas de resistencia cultural; y Becerra Maque [Becerra Maque, 2022], a partir de los documentales *La Catedral del Criollismo* (2010) y *Lima Bruja* (2011), lo sitúa en la articulación entre tradición, comunidad y continuidad cultural. Estas aproximaciones no remiten a una marginalidad estética, sino a una posición diferenciada dentro de los regímenes de visibilidad.



Wendor Salgado Bedoya.
Breña, Lima, Perú

²⁴ @drtcperu. (2011, 28 de enero). *Introducing: Wendor Salgado*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_Ag6cZdM3G4 (accessed: 15.05.2026).

Durante siete años recorrí diversos espacios vinculados a esta escena — peñas, centros sociales y casas de cultores—, constatando la heterogeneidad del criollismo limeño. Estos lugares operan bajo lógicas mixtas de consumo, vida social y religiosidad popular, donde la dimensión festiva se articula con relaciones comerciales y rituales urbanos [Rohner, 2013].



Gabriel “La Pulga” Durand interpreta un vals mientras Felipe Pinglo observa en La Catedral del Criollismo. Breña, Lima, Perú

Dentro de este panorama, La Catedral presenta una configuración particular. Aunque inserta en la circulación digital contemporánea²⁵, su organización responde menos a lógicas de espectáculo que a estructuras de repetición ritual. La música organiza el tiempo del encuentro y sostiene su continuidad.

La mediación digital no elimina este carácter, sino que lo reconfigura. Su circulación en plataformas introduce una dimensión híbrida en la que prácticas locales se expanden sin perder sus formas de interacción. En este sentido, La Catedral puede entenderse como un “museo vivo” en el que la práctica musical se mantiene a través de su repetición situada [Rohner, 2013].

En este marco, la fotografía documental adquiere una función analítica específica: no se limita a registrar la ejecución musical, sino que permite observar la distribución de roles, gestos y relaciones que estructuran el evento. Su aporte radica en hacer visible su arquitectura relacional, más allá de su dimensión estrictamente sonora.

²⁵ La Catedral del Criollismo. (2018, junio 5). *La pasionaria* – Guardia vieja – Enrique Suárez. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Xp_2BBcUj3Q (accessed: 15.05.2026).

La Catedral del Criollismo. (2016, junio 1). *Locura* – Luis “Pochi” Ríos – Gabriel Durand. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gJVcsmhf44w> (accessed: 15.05.2026).

Cáceres Álvarez, L. (2014, 16 de diciembre). “*Amancaes de ayer*” interpretada por Fred Rohner. URL: <https://youtu.be/2Tj4p2P4osE> (accessed: 15.05.2026).

Cáceres Álvarez, L. (2017, 23 de abril). Kyle Dillingham en “La Catedral del Criollismo”. URL: <https://youtu.be/W1RJrdeFHF0> (accessed: 15.05.2026).

catadorperu. (2017, diciembre 30). *Chochoca* (Luis Abelardo Takahashi Núñez) – Eduardo “Lalo” Llanos. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EPKoUxv6Qcw> (accessed: 15.05.2026).

catadorperu. (2018, febrero 5). *Cuando cae la tarde* (Miguel Correa Suárez) – Eduardo “Yayo” Rodríguez y Eduardo “Lalo” Llanos. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_OCNku66TLg (accessed: 15.05.2026).

catadorperu. (2018, marzo 12). *Horas de amor* (Felipe Pinglo Alva) – Santiago Srebot. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZRYmpEINQG4> (accessed: 15.05.2026).

catadorperu. (2021, marzo 2). *Rosa Elvira* (Alberto Condemarin) – Willy Ávalos. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jMoLy-jHNYA> (accessed: 15.05.2026).

catadorperu. (2023, enero 1). *Quejas de un Inca* (Máximo Bravo) – Willy Ávalos. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WEylyG5RSv4> (accessed: 15.05.2026).

Los ensayos fotográficos como formas de memoria

Ambos ensayos parten de una misma preocupación: la persistencia de formas de sociabilidad y continuidad cultural articuladas por la música en espacios urbanos desplazados de los circuitos centrales de representación. Más que registrar reuniones criollas, las imágenes observan cómo la práctica musical organiza vínculos afectivos, jerarquías y formas de participación en determinados espacios sociales de Lima²⁶.



Una fotografía de La Catedral. Breña, Lima, Perú

En este marco, la fotografía documental funciona como una herramienta de observación capaz de detenerse en gestos, corporalidades y relaciones espaciales que suelen diluirse en la inmediatez del acontecimiento musical. El uso del blanco y negro y de la luz ambiental responde a esta intención: no busca producir una imagen nostálgica del criollismo, sino desplazar la atención hacia elementos concretos de la interacción — manos envejecidas, instrumentos desgastados, silencios, miradas y formas de escucha— evitando una representación folclorizante de la cultura popular.

*El jardín de los autores. Dulce veneno del vals*²⁷ (2015) propone una aproximación atmosférica al universo emocional del vals criollo a partir de *Lima bruja*, de Guillermo Bolaños Zamora. Inspirado en la lógica del documental musical — en diálogo con *Buena Vista Social Club*, de Wim Wenders —, el proyecto fue desarrollado en tres espacios representativos del criollismo limeño: el Centro Social Deportivo J.R. Vallejos Bozzo, La Catedral del Criollismo y la peña Las López.

El título alude a espacios íntimos donde la música y la bohemia continúan cultivándose colectivamente. La expresión “dulce veneno” remite a una dimensión recurrente del vals criollo: la convivencia entre melancolía, celebración y nostalgia. Desde esta perspectiva, el ensayo se concentra menos en la espectacularidad de la performance y más en la atmósfera que emerge alrededor de la música.

Durante el segundo semestre de 2015, el registro de estos espacios permitió observar cómo el vals criollo funciona como un repertorio emocional vinculado a formas de identidad y pertenencia en contextos urbanos, en línea con lo señalado por Lloréns y Chocano [2009]. La estructura visual dialoga con la lógica narrativa

²⁶ Exhibición multimedia presenta los centros musicales criollos. (2021). *El Peruano*. URL: <https://elperuano.pe/noticia/135918-primo-te-espero-en-la-jarana> (accessed: 15.05.2026).

²⁷ Cáceres Álvarez, L. (2016, 30 de octubre). *El jardín de los autores. Dulce veneno del vals*. URL: <https://vimeo.com/189529103> (accessed: 15.05.2026).

del vals: algunas imágenes funcionan como resonancias de la letra, mientras otras expanden su sentido mediante asociaciones más abiertas y contemplativas. La penumbra de los centros musicales, los cuerpos en reposo y los detalles de instrumentos y rostros construyen una visualidad marcada por la proximidad y la observación sostenida.



Carlos Cerquín Hidalgo interpreta un vals en la Peña Las López. Lince, Lima, Perú.



Marinera Limeña en la Peña La López. Lince, Lima, Perú



El criollismo tiene quien le cante. Interpretación de un vals en el Centro Social Deportivo J. R. Vallejos Bozzo. Lince, Lima, Perú



Ana Renner entre vasos, voces y vales, Peña La López, Lince, Lima, Perú

En contraste, *A la limeña. Encanto de jarana*²⁸ (2017) desplaza la atención desde la atmósfera hacia la estructura ritual de la performance musical. Su título dialoga con *A la chilena* (2006–2016), de Francisco Bermejo, ensayo que documenta la cueca desde espacios cotidianos más que desde el espectáculo.

²⁸ Cáceres Álvarez, L. (2017, 15 de julio). *A la limeña. Encanto de jarana*. URL: <https://youtu.be/6djy0Hp4qfl> (accessed: 15.05.2026).

A diferencia del ensayo anterior, este proyecto se concentra en los minutos finales de las sesiones semanales de La Catedral del Criollismo, momento en que tradicionalmente la reunión culmina con el “canto de jarana”, dirigido por Wendor Salgado. La delimitación temporal responde a la importancia ritual de este cierre musical, donde se condensan jerarquías, códigos de interacción y formas de reconocimiento entre los participantes.

El inicio del fotoensayo incorpora un registro sonoro de especial relevancia: la lectura en voz alta del Acta Fundacional de La Catedral realizada por uno de sus miembros fundadores mientras las primeras imágenes muestran el espacio, los músicos y la figura de Wendor Salgado. Durante el registro, uno de los asistentes improvisó espontáneamente unos versos al estilo del canto de jarana:

*Oh sirena encantadora,
ya mi amor no será necio,
esta es La Catedral,
un recinto sagrado
con su cardenal: Wendor Salgado.
¡Que viva La Catedral,
que viva Wendor Salgado!
Nuestra herencia musical,
un tesoro bien guardado.
¡Que viva La Catedral,
que viva Wendor Salgado!*

La incorporación de este audio no responde únicamente a un interés testimonial, sino a su capacidad para evidenciar la dimensión ritual de la jarana. Las imágenes refuerzan esta construcción simbólica mediante la presencia reiterada del anfitrión, los músicos y los asistentes como parte de una comunidad articulada alrededor de la práctica musical.

Mientras *El jardín de los autores* privilegia una aproximación emocional al universo del vals criollo, *A la limeña* se concentra en las jerarquías, protocolos y formas de interacción corporal que organizan la jarana. La cámara abandona parcialmente la lógica contemplativa del ensayo anterior y se aproxima con mayor precisión a los códigos gestuales del ritual: miradas de aprobación, silencios, turnos, contrapuntos instrumentales y formas de escucha.

Desde una aproximación etnográfica, el ensayo observa cómo la música estructura el espacio social. Más que una asociación cultural amplia, La Catedral funciona principalmente como una agrupación musical articulada alrededor de la preservación y ejecución de la música criolla. Esta dimensión aparece reforzada desde el inicio del ensayo mediante la lectura del Acta Fundacional, donde se enfatizan términos como “difundir”, “defender”, “folclore”, “solidaridad” e “identidad”.

Las dinámicas de reconocimiento se expresan a través de gestos mínimos: aplausos, silencios, variaciones instrumentales o formas específicas de escucha. La cámara busca registrar no solo la ejecución musical, sino también las microinteracciones que sostienen la escena.

La presencia de la imagen de Felipe Pinglo introduce además una dimensión simbólica dentro del espacio fotografiado. Estas imágenes funcionan como “ánclas temporales” que conectan el presente de la jarana con sus referentes históricos. Al fotografiar la fotografía de Pinglo, el ensayo construye una metaimagen que evidencia cómo los propios jaranistas recurren a mitos visuales para proyectar continuidad sobre la práctica musical.



*Grace Flores en pleno “canto de jarana”
en La Catedral del Criollismo.
Breña, Lima, Perú*



*Felipe Pinglo observa a los feligreses de La Catedral.
Breña, Lima, Perú*

En paralelo, estas reuniones circulan también en plataformas digitales como YouTube, donde funcionan simultáneamente como archivo, documento y contenido audiovisual. Esta difusión amplía su visibilidad, aunque modifica las condiciones de recepción de la jarana, muchas veces separada de sus dimensiones espaciales y relacionales.

Frente a esta lógica de circulación fragmentaria, el ensayo fotográfico propone una operación distinta:

desacelerar la mirada. La imagen fija permite detenerse en gestos, silencios y tensiones que suelen perderse en la continuidad del video digital. Más que competir con la circulación audiovisual contemporánea, el fotoensayo busca recuperar la densidad corporal del acontecimiento musical.

En conjunto, ambos ensayos exploran cómo la música criolla continúa articulando formas de encuentro y reconocimiento en la Lima contemporánea. Más que fijar una imagen definitiva de lo criollo, las fotografías observan cómo estas prácticas siguen reorganizándose alrededor de la interpretación musical compartida.

Conclusión

El estudio de lo criollo musical en el Perú exige una aproximación que supere su tratamiento como patrimonio cultural fijo y lo entienda como una práctica social en constante transformación. Lejos de constituir una tradición estática, el criollismo se configura como un espacio donde se articulan afectos, jerarquías de participación y modos específicos de relación musical.

En este marco, su persistencia plantea un problema central: las condiciones de su transmisión intergeneracional y la continuidad de los vínculos que lo sostienen. Como sugiere el trabajo de campo, el futuro de estas prácticas no depende únicamente de su valor musical o simbólico, sino también de los modos de participación cultural y de los mecanismos que facilitan —o restringen— la incorporación de nuevas generaciones.

Desde esta perspectiva, el artículo ha propuesto comprender la música criolla no solo como expresión sonora, sino como una forma de performance situada, donde el sentido emerge de la relación entre cuerpos, espacios, rituales y reconocimiento colectivo. La jarana puede entenderse como un espacio donde se organizan experiencias compartidas, se negocian pertenencias y se sostienen continuidades culturales.

Uno de los principales aportes de esta investigación consiste en desplazar el análisis del criollismo hacia su dimensión performativa, articulando estudios de performance, antropología visual y práctica fotográfica. En este sentido, el ensayo fotográfico no funciona como simple ilustración del fenómeno, sino como una herramienta de observación capaz de registrar atmósferas, corporalidades y dinámicas difíciles de captar desde aproximaciones exclusivamente textuales o musicológicas.

Asimismo, la articulación entre etnografía, autoetnografía y fotografía documental permitió comprender estas prácticas como sistemas de relación donde la música se construye junto con la escucha, la participación y la organización del espacio. Desde este enfoque, la fotografía documental opera no solo como registro, sino como una forma crítica de observación sobre las condiciones culturales que las sostienen.

La paradoja señalada por Lloréns —la fuerte presencia simbólica del vals criollo en rituales nacionales frente a su menor centralidad en la vida cotidiana— refuerza la necesidad de repensar el lugar contemporáneo del criollismo. Espacios como La Catedral del Criollismo muestran que estas prácticas no han desaparecido,



*En el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo.
Los guitarristas Wendor Salgado,
Fernando Rentería y Juan Pareja. Breña, Lima, Perú*

aunque atraviesan procesos de reconfiguración vinculados a la transmisión generacional, la mediación digital y las transformaciones de los circuitos culturales urbanos.

Más que preservar una tradición inmóvil, estos espacios reorganizan vínculos, saberes y modos de participación en torno a la música compartida.

En definitiva, este trabajo propone entender el ensayo fotográfico como una herramienta metodológica pertinente para los estudios de performance y cultura visual, en tanto permite aproximarse a las prácticas culturales como procesos vivos y situados. Desde esta perspectiva, la fotografía documental no solo representa lo criollo: también permite observar cómo la música sigue articulando formas de encuentro, reconocimiento y vida colectiva en la Lima contemporánea.

Referencias

- Auslander P. (2006) Musical personae. *The Drama Review*, vol. 50, no. 1, pp. 100–119.
- Auslander P. (2021) *In concert: Performing musical persona*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 293 p.
- Barthes R. (1989) *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía* [Camera Lucida: A Note on Photography], Barcelona, Paidós, 160 p. (In Spanish)
- Barthes R. (1992) *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces* [The obvious and the obtuse: Images, gestures, voices], Barcelona, Paidós, 382 p. (In Spanish)
- Benavides Allain B. (2015) *Paisajes idílicos: El criollo en mí. Crónica auto-reflexiva de una producción etnográfica visual* [Idyllic Landscapes: The Creole Within Me. A Self-Reflexive Chronicle of a Visual Ethnographic Production], Tesis de maestría, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 61 p. (In Spanish)
- Becerra Maque F.C. (2022) *La representación de la escena musical criolla underground limeña en el documental musical peruano entre los años 2000 y 2020. El caso de los documentales “La Catedral del Criollismo” (2010) y “Lima Bruja” (2011)* [The representation of the Lima underground Creole music scene in Peruvian music documentaries between 2000 and 2020. The case of the documentaries “La Catedral del Criollismo” (2010) and “Lima Bruja” (2011)], Tesis de licenciatura, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 198 p. (In Spanish)
- Borras G. (2012) *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)* [Lima, the waltz and the Creole song (1900-1936)], Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto de Etnomusicología, 503 p. (In Spanish)
- Cáceres Álvarez L. (2017) *La Catedral del Criollismo. Guardia Vieja del siglo XXI* [The Cathedral of Creole Culture. Old Guard of the 21st Century], Lima, Fondo Editorial UPC, 113 p. (In Spanish)
- Cáceres Álvarez L. (2021) Permiso para jaranear. ¿De qué se trata todo esto? [Permission to party. What is all this about?], *FOT. Revista Peruana de Fotografía e Investigación Visual*, vol. 4, no. 1, pp. 114–121. (In Spanish)

Cáceres Álvarez L. (2024) Cuarenta años después de Criollos y andinos: Evolución y preservación de la música criolla en Lima [Forty years after Criollos and Andeans: Evolution and preservation of Creole music in Lima], *Antec: Revista Peruana De Investigación Musical*, vol. 8, no. 2, pp. 267–292. DOI: 10.62230/antec.v8i2.130 (In Spanish)

Cáceres Álvarez L. (2025) Los millennials en La Catedral del Criollismo: ¿Una revitalización intergeneracional de la música criolla peruana? [Millennials in La Catedral del Criollismo: An intergenerational revitalization of Peruvian Creole music], *Revista De Sociología*, no. 40, pp. 57–83. DOI: 10.15381/rsoc.n40.32488 (In Spanish)

Cáceres Álvarez L. (2026) Lima's *Criolla Music*, A Polyhedron of Thousand Points: A Conversation with Bruno Benavides Alláin on Representation and the Self in Visual Anthropology, *Advances in Sciences and Humanities*, vol. 12, no. 1), pp. 1–16. (In Spanish)

Chocano R. (2012) *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña* [Will there be revelry in heaven? Tradition and change in the Lima marinera], Lima, Ministerio de Cultura, 315 p. (In Spanish)

Corvalán Tapia F. (2022) La irrupción de lo cotidiano. El relato fotográfico de una ciudad olvidada [The irruption of the everyday. The photographic story of a forgotten city], *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, vol. 11, no. 21, pp. 69–79. DOI: 10.18537/est.v011.n021.a06 (In Spanish)

Finnegan R. (2002). *Communicating. The multiple modes of human interconnection*, London, Routledge, 306 p.

Gómez Acuña L. (2007) Lo criollo en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo [The Creole in Republican Peru: A Brief Approach to an Elusive Term], *Histórica*, vol. 31, no. 2, pp. 115–166. (In Spanish)

Gómez Acuña L. (2025) *El Perú criollo: La construcción de una tradición cultural nacional durante la primera mitad del siglo XX* [Creole Peru: The construction of a national cultural tradition during the first half of the 20th century], Lima, Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, 374 p. (In Spanish)

León Cannock A. (ed.) (2023) *El arte fotográfico en el Perú: Balance y perspectivas 1990–2018* [Photographic art in Peru: Balance and perspectives 1990–2018], Lima, Editorial KWY & Pontificia Universidad Católica del Perú, 181 p. (In Spanish)

Lloréns J.A. (1983) *Música popular en Lima: Criollos y andinos* [Popular music in Lima: Creole and Andean], Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 163 p. (In Spanish)

Lloréns J.A., Chocano R. (2009) *Celajes, florestas y secretos: Una historia del vals popular limeño* [Skies, forests and secrets: A history of the popular Lima waltz], Lima, Instituto Nacional de Cultura, 298 p. (In Spanish)

Merino-Orbegoso L., Chávez-Chuquimango M., Gallardo-Echenique E. (2024) Rol de la fotografía como patrimonio cultural según fotógrafos, historiadores y curadores peruanos [The role of photography as cultural heritage according to Peruvian photographers, historians, and curators], *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, vol. 17, no. 1, pp. 1–17. DOI: 10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.13119 (In Spanish)

Rohner F. (2013) Centros musicales de Lima y Callao. Prácticas sociales y musicales "criollas" en la Lima contemporánea. El caso de La Catedral del Criollismo en el contexto de los centros musicales y peñas limeños [Musical centers of Lima and Callao. "Creole" social and musical practices in contemporary Lima. The case of La Catedral del Criollismo in the context of Lima's musical centers and peñas (folk music clubs).], in Aguirre C., Panfichi A.

(eds.) *Lima, siglo XX: Cultura, socialización y cambio* [Lima, 20th century: Culture, socialization and change], Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 267–297. (In Spanish)

Rohner F. (2018) *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885-1930)*, [The Old Guard. The Creole Waltz and the Formation of Citizenship in the Popular Classes (1885-1930)], Lima, Instituto de Etnomusicología PUCP, 463 p. (In Spanish)

Rohner F., Contreras M. (2020) La música criolla peruana underground: entre la localidad y la translocalidad [Underground Peruvian Creole music: between locality and translocality], *Contrapulso. Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular*, no. 2, pp. 35–48. DOI: 10.53689/cp.v2i1.22 (In Spanish)

Szarkowski J. (1978) *Mirrors and windows: American photography since 1960*, New York, Museum of Modern Art, 152 p.

Small C. (1998) *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, Wesleyan University Press, 230 p.

Smith E. (2001) W. Eugene Smith, in Hill P., Cooper T. (eds.) *Diálogo con la fotografía* [Dialogue with photography], Barcelona, Gustavo Gili, pp. 235–259. (In Spanish)

Sontag S. (2014), *Sobre la fotografía* [On photography], México D.F., Debolsillo, 208 p. (In Spanish)

Taylor D., Fuentes M. (eds.) (2003) *Estudios avanzados de performance* [Advanced performance studies], México, Fondo de Cultura Económica, 599 p.

Vásquez Escalona A. (2011) El ensayo fotográfico, otra manera de narrar [The photo essay, another way of telling a story], *Quórum Académico*, 8(2), pp. 301–314. (In Spanish)