

**Escuela Nacional Superior De Folklore  
José María Arguedas**

**Programa de Complementación Académica**



**Aportes de Adolfo Zelada a la música y géneros danzarios  
de la costa**

**Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Educación  
Artística, especialidad folklore, mención Danza**

**Presentada por:**

**Nora Rita Mendoza Navarro**

**Asesor:**

**Mag. Tania Anaya Figueroa  
ORCID 0000-0002-5981-918X**

**Lima, 2023**

## **Dedicatoria**

Este trabajo es el homenaje a Adolfo Zelada Arteaga, que entre imprints y avatares cada segundo de vida a su lado fue el acercamiento a nuestra tradición que conservaré eternamente. Y como siempre decías “Ya que está, que esté”.

## **Agradecimientos**

Siempre estaré agradecida a la vida, por permitirme llegar a magníficos entornos que me dieron la oportunidad de conocer a valiosas personas de nuestra cultura tradicional y que con múltiples vicisitudes y tertulias abrieron camino para la realización de esta investigación. Gracias a mi asesora Tania Anaya, quien entendió mi objetivo, para plasmarlo en el mundo del academicismo. A mi amigo, hermano y cómplice de tantas anécdotas Víctor Hugo Arana Romero por su incansable paciencia para ir adornando con su pluma mis pensamientos y propósitos. A cada compañero y compañera de mi Alma Mater, la Escuela de Folklore por brindarme su sapiencia en cada pregunta formulada. Sólo le pido a Dios que ilumine el camino de cada una de las personas que contribuyeron al desarrollo de esta investigación.

## Índice

Resumen.....	2
Abstract.....	3
I. Introducción.....	4
1.1. Descripción del problema.....	4
1.2 Antecedentes .....	6
1.3. La música y los géneros danzarios de la costa.....	8
1.4. Objetivos .....	10
2. Método .....	11
2.1. Enfoque y diseño de investigación.....	11
2.2. Participantes .....	12
2.3. Técnicas e instrumentos .....	13
2.4. Definición de las categorías .....	13
2.5 Criterios éticos .....	14
3. Resultados .....	15
3.1. Descripción de resultados.....	15
3.1.1. Biografía y aportes de adolfo zelada como cantor, maestro y docente .....	15
3.1.2. Mensaje en las canciones de Adolfo Zelada.....	19
3.1.3. Adolfo Zelada y el proceso creativo en la música y danza criolla .....	32
3.1.4. Integración de la música, la danza y la poesía en las obras de Adolfo Zelada.....	37
4. Discusión.....	41
Conclusiones.....	50
Recomendaciones.....	52
Referencias .....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>

## Índice de tablas

Tabla 1 Categorías y subcategorías.....	13
Tabla 2 Muestras seleccionadas y año de composición .....	20
Tabla 3 Análisis de la letra del vals Fuerza rosada .....	21
Tabla 4 Análisis de la letra del vals Canción Criolla .....	22
Tabla 5 Análisis de la letra del festejo Negro José.....	24
Tabla 6 Análisis de la letra del festejo Las Mestizas .....	25
Tabla 7 Análisis de la letra de la polka Cuando yo me voy a jaranear .....	26
Tabla 8 Análisis de la letra de la zamacueca Vamo´a trabajar.....	28
Tabla 9 Análisis de la letra del tondero Dale que dale, paisana.....	29
Tabla 10 Análisis de la letra del tondero Cholita norteña .....	31

## Resumen

El presente trabajo de investigación, Aportes de Adolfo Zelada a la música y géneros danzarios de la costa, surge del interés en demostrar que el proceso formativo autodidacta del autor, desde su contacto con la Guardia Vieja (década del 30) y su recorrido hasta el siglo XXI, así como su visión del barrio y el entorno social donde transcurrió su vida, fueron influenciando y desarrollando su capacidad creativa. Por ello, el objetivo general es explicar cómo fue cultivando y perfeccionando esta creatividad en los distintos escenarios de su trayectoria artística y vivencial, consiguiendo el dominio de la diversidad de géneros criollos como cima de su realización artística, contribuyendo no sólo en la música sino también en la danza y coreografía, evidenciando la integralidad de la danza, música y poesía en el arte popular. La metodología empleada es de enfoque cualitativo con diseño narrativo, mediante la recopilación de información basada en entrevistas a músicos, intérpretes, coreógrafos, docentes de expresión corporal que fueron partícipes de sus aportes, cuyos resultados evidencian cómo estos conocimientos pueden contribuir al desarrollo del aprendizaje en los estudiantes, su reconocimiento y valoración de la tradicionalidad de las manifestaciones culturales transmitidas por protagonistas como Adolfo Zelada.

**Palabras clave:** Adolfo Zelada, música criolla, géneros danzarios, costa

## **Abstract**

### **Keywords:**

The present research work, Contributions of Adolfo Zelada to the music and dance genres of the coast, arises from the interest in demonstrating that the author's self-taught training process, from his contact with the Guardia Vieja (1930s) and his journey to the XXI century, as well as his vision of the neighborhood and the social environment where he spent his life, were influencing and developing his creative capacity. Therefore, the general objective is to explain how he was cultivating and perfecting this creativity in the different scenarios of his artistic and experiential career, achieving mastery of the diversity of Creole genres as the peak of his artistic achievement, contributing not only in music but also in dance and choreography, evidencing the integrality of dance, music and poetry in popular art. The methodology used is of a qualitative approach with narrative design, through the collection of information based on interviews with musicians, performers, choreographers, teachers of corporal expression who were participants in their contributions, whose results show how this knowledge can contribute to the development of learning in the students, their recognition and appreciation of the traditionality of the cultural manifestations transmitted by protagonists such as Adolfo Zelada.

**Keywords:** Adolfo Zelada, Creole music, dance genres, coast

## I. Introducción

### 1.1. Descripción del problema

El patrimonio cultural inmaterial es el acervo de conocimientos que se transmite de generación en generación (UNESCO, 2021); en el Perú, este es rico y variado, pues se observan áreas culturales con sus propias manifestaciones tradicionales, permitiendo considerar divisiones a nivel de regiones geográficas, de región política o departamento, pero que muchas no tienen espacios definidos, pues su expansión más bien está dada por diversos factores socioculturales. En consecuencia, el Patrimonio Cultural Inmaterial, de acuerdo con la UNESCO, está determinada por la transmisión generacional desde la tradición heredada que, al ser transmitida a los grupos sociales, van generando identidad y continuidad.

Esta transmisión se potenció con la radiofonía y la discografía, siendo notoria una época curiosamente coincidente en la música popular, pues al periodo entre 1948 – 1952 se consideró la época de oro de la música folklórica andina, y entre 1950 y 1970 se dio el esplendor de la música criolla. Testigos y portadores de este conocimiento son los llamados cultores, que, en el caso del criollismo, se caracterizaron por sostener, difundir y proyectar estas expresiones, y a quienes se ha dedicado algunas líneas sin rescatar todo ese bagaje de experiencias vividas. Muchos han dejado ya esta vida, quedando muy pocos en la actualidad, por lo que es necesario brindarles nuestra atención intentando acceder a parte de la sabiduría que, con el transcurrir de los años, han sabido absorber de nuestra Lima de antaño.

En este estudio nos centraremos en la costa peruana, y en ella específicamente el folklore de Lima y sus áreas de influencia, donde el aporte de un cultor como Adolfo Zelada Arteaga se ubicó como referente de la tradicionalidad limeña. Ese ciclo vital: las relaciones familiares, la vida en el vecindario o barrio, la pubertad, las influencias artísticas, las motivaciones del arte a partir de otros. Ese periplo, su descripción como vía para hurgar una explicación a esa fenomenología, es la que se pretende transcribir siguiendo los pasos de esa transición entre el entorno que moldeó en el devenir al ser que se fue forjando. Adolfo Zelada Arteaga es nuestro personaje central, considerando su vida enmarcada dentro de los referentes cronológicos más importantes y definitorios de lo que es la cultura tradicional llamada criolla. Los primeros años desde los que, siguiendo las teorías

sobre el sentido auditivo, se intentará reconstruir el mundo sonoro que asimilará su sensibilidad y memoria para intentar explicarnos su capacidad para organizar esos elementos en cotejo con los que encontrará en Lima, el centro de un criollismo que él contribuyó a forjar, según atinados comentarios de estudiosos y testigos de su performance artístico.

Ese entorno sonoro, su temática y su lenguaje desde el derrotero vital de Adolfo Zelada Arteaga, cuya herencia cultural entrevemos desde esos remotos episodios de los primeros que asumieron su condición de criollos y su proyección en este territorio. El propósito del presente trabajo es identificar sus aportes a la música y géneros danzarios de la costa peruana, como guitarrista de primer orden y del más alto nivel interpretativo. Como reconocen y testimonian sus colegas compositores e intérpretes, Zelada se distinguió en múltiples ámbitos de la producción y ejecución de la música criolla: guitarrista (solista o como parte de un conjunto musical), compositor, arreglista, cantor y maestro. Quizás el aspecto menos conocido sea precisamente el de compositor, cuya creatividad expresada en sus canciones transmiten valores, pasajes históricos, anécdotas dando impulso a que sean plasmados coreográficamente en la danza; este es nuestro interés principal, demostrar la triada música, danza y poesía que, dentro del arte popular, siempre están unidas permitiendo expresar sentimientos, emociones que conducen a la innovación del proceso creativo, desde la temática que lo absorbe pasando por la línea melódica y el movimiento corporal.

Con la finalidad de profundizar en el estudio de los aportes de Adolfo Zelada al folklore de la costa peruana, nos planteamos las siguientes interrogantes:

**Pregunta general:**

¿Cuáles son los aportes de Adolfo Zelada a la música y géneros danzarios de la costa del Perú?

**Preguntas específicas:**

¿Cómo aportó Adolfo Zelada a la música y los géneros danzarios de la costa desde su rol de cantor, maestro y docente?

¿Cuál es el mensaje en las canciones de Adolfo Zelada?

¿Es posible develar el aporte creativo de Adolfo Zelada a la música y de los géneros

danzarios de la costa?

¿Es posible develar el aporte de Adolfo Zelada a la coreografía de los géneros danzarios de la costa?

¿Cómo se da la integración de la música, la danza y la poesía en las obras de Adolfo Zelada?

## **1.2 Antecedentes**

Mendoza (2005) en su tesis Adolfo Zelada y su contribución a la educación tuvo como objetivo iniciar el estudio y registro de la obra de uno de los cultores de la música popular de la costa peruana, Adolfo Zelada, destacando el aporte que este cultor brindó en el desarrollo evolutivo de la cultura popular en la música costeña. El trabajo tuvo un enfoque cualitativo-exploratorio ya que no existían investigaciones de este personaje, la información estuvo fundamentada por el testimonio de quienes fueron su entorno social y artístico, así como también del propio personaje investigado; llegando a la conclusión de que a través del estudio de los cultores es posible lograr que los educandos entren en contacto con los hechos tradicionales, permitiendo que se identifiquen, ejecuten y revaloren la música costeña, contribuyendo y manteniendo su vigencia.

Mendoza (2019) en el estudio Historia popular en el mensaje de las canciones de la música criolla, tuvo como objetivo describir brevemente la época de oro de nuestra música criolla del siglo XX y su desarrollo en espacios representativos de Lima, en el que mediante las composiciones de los cultores de barrio fueron influenciando en el sentir de la población mediante sus creaciones cuyos mensajes transmitían valores históricos y sociales. La investigación tuvo un enfoque cualitativo-documental en el cual se analizaron publicaciones académicas y culturales. En la investigación se concluyó que el mensaje de las canciones son mecanismos de identificación en los pobladores que la escuchan, creando connotaciones distintas de acuerdo a su sensibilidad que hábilmente los compositores reconocidos han logrado plasmar desde las vivencias cotidianas de la población.

Martínez (2017) en su publicación Manuel Acosta Ojeda: arte y sabiduría del criollismo, el autor recopila valiosa información de un representante del saber popular, cuyos testimonios han sido debidamente ordenados y editados sin perder

su contexto, conservando la naturalidad de la conversación con el maestro, donde el protagonismo radica en él, asimismo esta publicación cuenta con muestras de transcripciones musicales de algunas obras, siendo elaboradas respetando su origen, rítmica y armonía. La metodología es cualitativa, desarrollada en base a entrevistas en donde el propio autor declara que los asuntos metodológicos han sido brevemente expuestos. Con esta publicación se valora la importancia de la oralidad, en el que los cultores son el medio de información para conocer parte de nuestros antepasados y que al ser procesados nos brinda múltiples temas para ser trabajados e investigados.

Maguiña (2018) cultora de nuestra música peruana, intérprete, compositora e investigadora, plasma en esta publicación *Mi vida entre cantos*, sus vivencias, sus reflexiones, el acercamiento hacia nuestras manifestaciones populares de la costa y sierra de nuestro país, dando a conocer géneros tradicionales del centro, en el valle del Mantaro, así como también la marinera limeña. Testimonios de la autora cargados de sapiencia y experiencia vivida. Desarrollado metodológicamente bajo investigación cualitativa en un marco interpretativo, donde la experiencia se muestra en cada relato. Vemos en cada fragmento de esta publicación el rescate de expresiones culturales tradicionales y significativas, respeto, identificación, defensa de la creación artística muy lejos de la tergiversación, que constantemente nuestra cultura se ve amenazada.

Serrano (1994) en su libro *Confesiones en tono menor: Oscar Avilés, 70 años de peruanidad*, narra la vida, anécdotas, personajes que influenciaron en su trayectoria musical y el aporte que el maestro brindó con su producción discográfica marcando un estilo de interpretación en el canto y la guitarra. Investigación cualitativa biográfica que Raúl Serrano fue analizando y construyendo del testimonio mismo del maestro. La oralidad presente en este trabajo, donde podemos corroborar que los años dorados del criollismo pueden ser divulgados hacia las nuevas generaciones mediante estas investigaciones.

Ota (2021), sociólogo y gestor cultural, publica *Pepe Villalobos: el rey del festejo*, en la que describe el pensamiento del protagonista, ligado a nuestra tradición costeña musical, máximo representante de las composiciones afroperuanas en el que el propio autor afirma encarnar con certeza la verdad de su

investigado y que no será desconocida. Historia narrativa cualitativa, que, en constantes conversaciones, el autor ha ido transcribiendo y construyendo este valioso trabajo. La oralidad es el eje conductor como siempre, para estas investigaciones, la Lima de su adolescencia, tertulias, su primer maestro en la percusión el Gancho Arciniegas, Víctor Arciniegas Samamé cultor tradicional, la historia de la agrupación representativa que formó: Tradición Limeña, agrupación musical que cultivó la esencia de las composiciones más identificadas con nuestra música criolla.

Publicaciones como estas, que mediante la narración y análisis de las vivencias de nuestros portadores “cultores” nos brindan, nos ayuda a entender el contexto de sus creaciones en la formación de identidad, fuentes fidedignas que al mismo tiempo les dieron a ellos el punto de partida para su experiencia y sabiduría.

### **1.3. La música y los géneros danzarios de la costa**

La música y la danza si bien son enseñanzas distintas, tienen aspectos comunes que las unen y complementan; especialistas en pedagogía musical como Dalcroze y Orff manifiestan que la enseñanza musical necesariamente tiene que ir acompañada de movimiento, proporcionando a quien la practica los elementos necesarios para apoyarse, expresar y comunicar lo que siente, teniendo componentes que permiten su conexión, como el ritmo, acento, matiz, compás etc.

Por ello si hablamos de música, hablamos también de danza. Históricamente los géneros musicales y danzarios de la costa en el Perú, fueron forjándose generacionalmente adaptándose a sus costumbres; recibiendo influencia musical y rítmica por los colonizadores, los nativos indígenas y esclavos africanos, surgiendo así el valse venido desde Viena, la mazurca desde Francia e Italia, expresiones que fueron perfilándose a través del tiempo dando origen a él valse criollo, la polca, la marinera como también el surgimiento de ritmos de origen africano que generaron el festejo, el landó, el alcatraz, el tondero. Lloréns (1983) sostiene que durante los primeros años del siglo XX Lima era un conjunto de barrios en el que la música criolla se transmitía y difundía mediante la oralidad, pues los acontecimientos festivos eran los medios de transmisión y conocimiento hacia la población; cumpleaños, matrimonios, bautizos, festividades en homenaje a un Santo Patrón

con las tradicionales verbenas identificaban a cada barrio en el que vivían y que en el ámbito musical poseían un estilo particular en la ejecución de la guitarra y la interpretación vocal, afirmación que coincide con la entrevista a Zelada en (Mendoza, 2005).

Valses, polcas, su tradicional marinera, tristes intercalando con mazurcas y cuadrillas de la época incluyéndose también ritmos afroperuanos que partían de los esclavos de haciendas y pueblos de la costa central, los que fueron presentándose, produciéndose y transformándose, tal es así que el vals iba adquiriendo características locales, como también el one - step, la polca, existiendo otro género popular limeño practicado sólo por la población negra de la costa central, la zamacueca o mozamala y que posteriormente terminó en marinera durante la guerra con Chile. Lloréns (1983) nos dice que la costa central fue el lugar de concentración de la población negra practicándose el canto, la danza y la literatura oral que dieron lugar a manifestaciones como el ingá, el aguenieve, contrapunto de zapateo, el festejo, el son de los diablos; en la costa norte el triste con su correspondiente fuga de tondero, la marinera norteña, el cascabelito, la saña, el caballo rojo, el mata toro, la zarzuela que posteriormente dieron origen a las danzas habaneras.

Leturia, y De Casas (2018) manifiestan que estos aportes populares heredados de los europeos también recibieron influencia de colonias caribeñas que llegaron a América, asimismo las compañías de zarzuela y ópera realizaban espectáculos públicos específicamente en Lima, esto aproximadamente en inicios del siglo XIX. La época Republicana nos dice los autores es la etapa en la que compositores y poetas populares hacen su aparición, en su anhelo y búsqueda de identidad, siendo los cancioneros de la época el medio de difusión, la música popular se enfrenta a géneros foráneos como el fox-trot, couplet, el boston vals, charleston, el shimmy, el minué, las rancheras y el tango. La clase obrera ubicada en los callejones encontraba siempre un motivo para celebrar; reuniones en las que negros, cholos y mestizos compartían los momentos festivos; aquí es donde nace la música y danza criolla popular, Malambo, Monserrate, Malambito que posteriormente pasaron a ser el Rímac, Barrios Altos, Cinco Esquinas, La Victoria, Breña. De esta élite surgen compositores, decimistas, cantores, músicos y bailarines.

Con esto podemos concluir diciendo que los géneros musicales y danzarios surgieron de un proceso histórico de colonización y mestizaje en el que la música tradicional, llevan comúnmente el nombre de su danza, siendo la costa peruana la más influenciada creando un carácter colectivo al ser asimiladas y transmitidas preservando nuestra identidad.

#### **1.4. Objetivos**

Con la finalidad de responder a las preguntas, nos planteamos un conjunto de objetivos de investigación que guiarán la presente pesquisa:

##### **Objetivo general:**

Analizar los aportes de Adolfo Zelada a la música y géneros danzarios de la costa.

##### **Objetivos específicos:**

Describir los aportes de Adolfo Zelada como cantor, maestro y docente a partir de su experiencia de vida.

Identificar y analizar el mensaje en las canciones de Adolfo Zelada

Conocer el aporte creativo de Adolfo Zelada a la música y los géneros danzarios de la costa.

Conocer el aporte de Adolfo Zelada a la coreografía de los géneros danzarios de la costa.

Conocer cómo se da la integración de la música, la danza y la poesía en las obras de Adolfo Zelada.

## II. Método

### 2.1 enfoque y diseño de investigación

De acuerdo al planteamiento del problema que da lugar a este trabajo de investigación, se ha elegido el enfoque cualitativo por ser interpretativo, comprendiendo la realidad en su contexto natural y cotidiano. El enfoque cualitativo permite desarrollar temas singulares poco conocidos o por conocer en un medio social, según Marshall (2011) y Preisle (2008) (citados en Hernández et al., 2016). Los estudios cualitativos permiten conocer de manera muy específica y precisa hechos o datos singulares de un caso y, al mismo tiempo, abrir camino teórico y metodológico para futuras investigaciones sobre agregados colectivos con el que poseen similitudes significativas.

Según Vara Horna (2012):

Todos los escenarios y personas son dignos de estudio. Ningún aspecto de la vida social es demasiado frívolo o trivial como para no ser estudiado. La investigación cualitativa es un arte. Los métodos cualitativos no han sido tan refinados y estandarizados como los cuantitativos, pero son poderosos para explorar realidades poco estudiadas. (p.205).

La investigación tiene un diseño narrativo. Hernández et al. (2016) recogen el comentario de Czarniawska (2004) con relación a que busca el sentido de que se dirige a la comprensión de acontecimientos, eventos, sucesos, circunstancias que son procesadas por el individuo a través de su intelecto y sensibilidad; que conforman sus vivencias, experiencias que se transmiten al entorno, formando historias, narraciones significativas que son valoradas en el medio que habita.

El ser humano como tal, cumple el papel de portador en su entorno social, creando, interpretando y contribuyendo con cada aspecto de su vida, siendo lo cualitativo un adjetivo ligado a la condición de algo; el modo de ser de un individuo, desde su aspecto natural y propio, es el mejor instrumento para explorar temas relacionados a su vivencia. El diseño narrativo busca la interpretación de la historia que hay detrás de una persona comprendiendo sus significados. Como plantea Gibbs "Las narraciones tienen también funciones sociales, como forma de compartir

sabiduría y proporcionar líneas de actuación sobre cómo comportarse” (Graham, 2012, p. 100).

## **2.2. Participantes**

Los participantes son parte de la población que fueron seleccionados por poseer características comunes con relación al tema estudiado. Su selección no ha dependido de la cantidad sino en qué medida maximizó la diversidad de este fenómeno. La muestra fue seleccionada por conveniencia y estuvo comprendida por personas del entorno musical, social y danzario:

### **Músicos e intérpretes:**

- Fernando Gonzáles, músico percusionista, autodidacta, integrante de la agrupación musical Ébano y Marfil.
- Gregorio Castillo, músico castañuelista, autodidacta – ya fallecido.
- Gustavo Urbina Ruiz, guitarrista autodidacta integrante del grupo Tradición Limeña.
- Rafael Matallana Tirado, intérprete de música criolla tradicional – ya fallecido.
- Frank Pérez Mantilla, licenciado en Educación, guitarrista profesional, docente en música.
- Alfredo Calderón Ubaqui, investigador cultural – cultor, intérprete de música criolla y docente de danzas de la costa.

### **Personajes de su entorno social:**

- Manuel Acosta Ojeda, compositor, investigador cultural – ya fallecido.
- César Lévano La Rosa, periodista, escritor, poeta y docente en la UNMSM – ya fallecido.
- Carlos Domínguez Hernández, periodista y reportero gráfico, fotógrafo profesional – ya fallecido.

### **Personas relacionadas con la danza: coreografía y expresión corporal:**

- Victoria Armas Franco, docente en expresión corporal y didáctica de la danza, bailarina profesional.
- Olivia Vallejos, docente en expresión corporal y didáctica de la danza, licenciada en Arte, docente en coreografía y puestas en escena.
- Orlando Izquierdo Fune, docente y coreógrafo en danzas afroperuanas,

autodidacta, fundador de la Agrupación Perú Negro.

- Rodolfo Armando Gómez Chumpitaz, Licenciado en Educación, Arte y Cultura. danzante profesional, docente en danzas.

#### 1.4. Técnicas e instrumentos

Por ser la entrevista una técnica en el trabajo cualitativo, con la finalidad de recolectar datos a partir de las propias palabras y pensamientos de la persona, se empleó la entrevista semiestructurada, pues nos brindó mayor libertad en la indagación de los temas. Las fuentes de información de esta investigación han estado condicionadas por la relación y el testimonio particular de Adolfo Zelada, quien siempre estuvo abierto a ellas sobre su vida, su carrera y trayectoria. Ello, tratándose de un gran representante de la música criolla, ha sido una situación excepcional. En los últimos cincuenta años ha fallecido buena parte de los grandes compositores, cantores e intérpretes que surgieron desde las décadas de 1930 y 1940, e incluso más adelante. Así como también personajes ligados y relacionados con su trayectoria artística.

También se ha considerado la revisión documental referida a las obras de Adolfo Zelada, que se encuentran en colecciones particulares y algunos en repositorios académicos.

#### 1.5. Definición de las categorías

**Tabla 1 Categorías y subcategorías**

Categoría	Definición	Subcategorías
Adolfo Zelada Arteaga.	Personalidad representativa de la cultura y el arte popular peruano, cuya trayectoria constituye un puente generacional entre hitos históricos que sostienen la vigencia del llamado criollismo en el Perú: la Guardia Vieja y las primeras décadas del siglo XXI; por tanto, testigo y protagonista de la etapa de esplendor entre los años 1940 – 1980 del siglo XX. Músico, arreglista, cantor, maestro compositor, docente y director artístico en instituciones y representaciones nacionales de	Músico Cantor Maestro docente

---

	música y danza tradicionales de la costa.	
Música de la costa	Aquella que recibió mayor influencia española, africana y andina desde la Colonia, dando nacimiento a lo que conocemos como música criolla. La tradición popular en el Perú reconoce en el arte musical al vals criollo, la polca, los ritmos afroperuanos, la marinera como los más característicos entre la preferencia nacional.	Vals Polca Festejo Marinera Tondero
Géneros danzarios de la costa	Si se parte de la premisa de la integralidad de las artes populares, principalmente de la unidad poesía-música-danza, correspondería afirmar que los géneros danzarios son el correlato de los géneros musicales, es decir, la consecuencia del lenguaje melódico expresado a través del cuerpo humano; estos géneros danzarios son el vals criollo, la polca y los ritmos afroperuanos.	Vals Polca Festejo Tondero Zamacueca

---

## 2.5 Criterios éticos

La investigación sobre los aportes de Adolfo Zelada a la música y géneros danzarios de la costa ha sido trabajada respetando los criterios éticos que corresponden a las investigaciones con un enfoque cualitativo. De igual forma se ha respetado la autoría de las diferentes referencias que se han utilizado, citándolas en las referencias.

### III. Resultados

#### 3.1. Descripción de resultados

##### 3.1.1. Biografía y aportes de Adolfo Zelada como cantor, maestro y docente

###### Datos biográficos

Adolfo Zelada Arteaga, músico, creador e intérprete de los diversos géneros de música criolla, nació en Trujillo, La Libertad, el 27 de septiembre de 1923. Noveno de diez hermanos, llegó a Lima en los inicios del año 1930, al barrio de Monserrate (Cuartel Primero), en donde asimila el sentir criollo de la capital, iniciándose aproximadamente a los 16 años de edad haciendo uso de sus primeros conocimientos de bordones en la guitarra, producto de su creatividad e interés por encontrar cada vez mayor cantidad de combinaciones melódicas. Mantuvo siempre presente el recuerdo de su amistad con Alfredo y Manuel Velásquez Véliz, quienes en el año 1940 le señalan el camino hacia el criollismo tradicional con experiencias vividas en el Club Bocanegra donde conociera a grandes exponentes de la época como José “Pepe” Ladd (de los Troveros Criollos) y laudistas como Guillermo Thais y Juan Carrillo.

En 1945 debuta profesionalmente en Radio Victoria junto a las guitarras de Ricardo Ramírez y Humberto Samamé, y con el cajón del “Pibe Piurano” en un programa que duraba cuatro horas con música criolla e internacional acompañando a Jesús Vásquez, Los Trovadores del Perú, La Limeñita y Ascoy; Raúl del Mar, Pedro Cabrejos (cantores de tangos); Las Wastecas (dúo de música mexicana), Azucena Maizini (intérprete argentina); Leo Marini, Miguelito Valdez, Daniel Santos (boleros). Fundador del Bar Cristal, promocionado por la firma Backus y Johnston, y La Caravana Phillips, programas televisivos que promocionaban espectáculos y actividades de música criolla; integró también la agrupación musical que inaugurara el Canal 4 al lado de los actores de escena Luis Álvarez, Saby Kamalich, Jorge Montoro y Carlota Villasante (representante y cultora de marinera limeña).

Identificado con este instrumento, la guitarra, fue considerado uno de sus mejores exponentes como compositor, arreglista, director musical e integrando conjuntos representativos de danza en el Perú. Catalogado como artista de talento

raro, es decir no común, que representó a una generación que mantuvo el auge de la música criolla desde la época de oro hasta nuestras décadas, por lo que se puede afirmar con seguridad que el maestro transmite una forma de sentir y de ser que identifica a nuestra Lima tradicional. Maestro cuya vida fue transcurriendo en cada barrio de la capital donde supo absorber las características propias del limeño o criollo popular, sus costumbres, formas de vivir y de sentir la música alimentando aún más esa creatividad innata que se puede apreciar en sus obras. Considerado el guitarrista peruano con más años de trayectoria artística, pues mantuvo su vigencia hasta los 95 años de edad en los que trabajó ininterrumpidamente. Afectado por una penosa enfermedad falleció en Chiclayo un 14 de enero de 2020 a los 97 años.

Dialogar con él era conocer el criollismo vivo, sus anécdotas propias del hombre de jarana, bohemio cuyas ocurrencias revestidas de toda esa picardía limeña lo hacían tan interesante y necesario de conocer en las nuevas generaciones para la continuidad, permanencia de la tradición y punto de partida al desarrollo de la creatividad y base de conocimientos populares. Calificado por el Ministerio de Cultura como “referente de la música costeña y afroperuana”. (Diario El Comercio., 2020).

### **Aportes de Adolfo Zelada como cantor**

A pesar de no poseer una gran voz, Zelada tuvo la capacidad de modular su registro para poder articularlo al tema que estaba cantando y al mensaje que quería transmitir y, sobre todo, mantenerse dentro de los cánones del canto criollo. Ello se puede deducir de las grabaciones, no sólo de sus obras sino de las composiciones de otros.

Se percibe de manera especial en su interpretación del “amor fino”, el antiguo contrapunto poético de cuartetos cultivado desde fines del siglo XIX en Malambo por la comunidad afroperuana. Si bien hoy quedan pocos cantores que cultivan ese género tan singular y complejo, hay algunas experiencias, como por ejemplo en “La Catedral del Criollismo” que dirige Wendor Salgado.

Zelada conoció el amor fino en la ejecución de la guitarra, así como en su correcta interpretación, lo cual queda demostrado en el CD “Barrio” del cual existe una muestra en Youtube (Espectáculos peruanistas., 2009) grabado con otros

cantores como Víctor Campos Durand (bajista e intérprete) y José Leturia. A pesar de que se supone que todos ellos eran conocedores del género y las estrictas reglas del contrapunto, es Zelada el único que respeta la letra de las cuartetos sin inventar otras o variaciones sobre las antiguas que alteren su “originalidad”, la línea melódica y el estilo de canto. Zelada, fiel a su misión de mantener la tradición, respeta el legado de los antiguos cantores. Ello es especialmente significativo en un género que prácticamente ha desaparecido y donde los intérpretes modernos a menudo suelen “inventar” sus componentes.

### **Aportes de Adolfo Zelada como maestro**

Su labor como maestro se inicia a muy temprana edad, siendo autodidacta; es el barrio su espacio de formación y aprendizaje, estos fueron Monserrate (Cuartel Primero), Barrios Altos; posteriormente sus primeras experiencias fueron en el Centro Musical Pedro Bocanegra, El Club Chirimoyo, Centro Musical Felipe Pinglo Alva, Club Musical Carlos A. Saco.

Alfredo y Manuel Velásquez son los que le iniciaron en esta faceta de la música y el canto; las asistencias a los Centros Musicales fueron definiendo el estilo en la interpretación del instrumento y la canción, los sonidos, los movimientos, las combinaciones, los acordes quedaban registrados en su memoria para luego ser reproducidos una y varias veces hasta hacerse inolvidables, punto de partida para dar las primeras batallas y aventurar la melodía adecuándola ya a la exigencia del oído propio. Un recorrido de fiestas y barrios, atentos los ojos a todos los que pulsaban la guitarra con maestría, fue constituyendo al maestro; luego vino su experiencia en la radio y la entrada al mundo del espectáculo: Radio Nacional, Radio Victoria, Radio Central, anteriormente Goicochea, Radio Grellaud, trabajando también con Porfirio Vásquez quien al constatar su calidad artística lo incorpora a su agrupación. Comentario a considerar es el de Manuel Acosta Ojeda (comunicación personal, 2001) quien manifiesta que en esa época la guitarra no desarrolló técnicamente por estar dedicada a los bordones siendo con Adolfo Zelada, Ego Aguirre, Canilla Salazar cuando empieza a tener protagonismo haciendo lo que se conoce como “punteo”. He aquí que la evolución de la guitarra en la música criolla costeña, comienza con esta generación en la que destaca con brillo propio Adolfo Zelada, dándole otro pulso a este instrumento, llenándolo de

imaginación.

En este proceso ya se fue formando como maestro de la música y empezó a trabajar en el Conjunto Nacional de Folklore (1972) dirigido por Victoria Santa Cruz; luego en el Conjunto Nacional de Música y Danzas Folklóricas del Perú (1992) dirigido por Enriqueta Rotalde; la Agrupación Perú Negro, Arte Negro Matalaché, delegación Los Hijos del Sol; instituciones para las que había que tocar pensando en la coreografía.

### **Adolfo Zelada en ejercicio docente**

La docencia es un componente inherente a la actividad de un compositor, instrumentista o cantor. Sus alumnos, más que a menudo han sido primeramente quienes han estado a su alrededor, cerca de él o tocaban con él, sus amigos; este es el caso de muchos guitarristas que iban a sus presentaciones o jaranas donde Zelada tocaba y “aprendían de verlo”. Es así como Antonio Velásquez, tercer hermano de los que lo iniciaron en este mundo del criollismo, es su primer alumno; luego Alberto Urquiza, Gustavo Urbina. Todos reconocieron siempre su autoridad en la guitarra, y, en general, en música criolla, en especial afroperuana. En Perú Negro hizo docencia no sólo con los guitarristas sino con los demás artistas. Y también en los lugares donde ha trabajado, como los cursos de extensión en la ENSFJMA, la Universidad Católica- CEMDUC, el Museo de Arte de Lima, Universidad Cayetano Heredia.

Puede decirse que la docencia era su “profesión escondida”, una especie de estrategia de “enseñanza” de Zelada y una estrategia de “aprendizaje” de quienes lo seguían.

En la tradición oral, el mecanismo de transmisión y docencia tiene que ver justamente con esas prácticas que hemos descrito. La tradición se ha transmitido oralmente a través de maestros “pozos de la ciencia” que se conseguían discípulos que iban aprendiendo a punta de acompañarlos y de ser sus asistentes. La formación no era sólo de canciones, letras, canto o instrumentos. Era también de la dignidad y características morales, así aprendieron los grandes cantores criollos, desde los más lejanos tiempos. Es por ello que, en diversos géneros criollos, desde los inicios de la República, lograron recuperar letras, coplas y poemas que datan incluso del s. XVI que venían de España y que aún se cantan hoy: un ejemplo

paradigmático es la letrilla de Góngora: *Aprended flores de mí*, que se canta como primera de marinera.

### **3.1.2. Mensaje en las canciones de Adolfo Zelada**

Cumplido el primer tramo como ejecutante de la guitarra, vendría después una segunda faceta: su capacidad para componer. Es en el año 1950, como integrante del Trío “Los Galanes Criollos”, que se van perfilando sus dotes de compositor desde la capacidad que tenía para hacer arreglos e introducciones instrumentales unidos a esa vena creativa.

Las canciones de Zelada tienen una característica importante: casi todas expresan bajo diferentes formas la tradicionalidad. Sus letras están ancladas a procesos históricos que se expresan en detalles aparentemente mínimos, pero que están cargados de sentido, no solo para él sino para sus contemporáneos. Casos tales como el árbol seco en el Parque de la Reserva, la cebichería de la Plazuela Grandimia y otros.

Los mecanismos de transmisión del mensaje han sido:

- La composición poético-musical articulada
  - a) La performance: espacio interpretativo en su casa, la casa de amigos, el centro musical, las fiestas donde era contratado o participaba, o también en las serenatas
  - b) Presentación en público y lugar: solista o acompañamiento (caso soporte de espectáculo teatral, danza, coreografía: Forma de interpretación - Vestimenta y escenografía - Relación con el público (silencio- diálogo- animación, dinámica gestual).

### **Análisis de las composiciones seleccionadas**

Para esta investigación se ha seleccionado 8 composiciones de Adolfo Zelada, teniendo en cuenta los criterios de diversidad de géneros representativos de temas diferentes e Información básica sobre el proceso de composición.

A continuación, presentamos las muestras seleccionadas:

**Tabla 2 Muestras seleccionadas y año de composición**

<b>Género</b>	<b>Nombre</b>	<b>Fecha aprox. de composición</b>
Vals	Fuerza rosada	1992
	Canción criolla	1980
Festejo	Negro José	1970
	Las mestizas	1997
Polka	Cuando yo me voy a jaranear	1972
Zamacueca	Vamo´a trabajar	1974
Tondero	Dale, paisana	2004
	Cholita norteña	1970

### **Dimensiones de análisis**

Las dimensiones de análisis son los elementos en que se descompone toda investigación para poder medirla; estas se han estudiado bajo un proceso dinámico y creativo basado en la experiencia directa con el objeto de estudio. Para ello se ha realizado un análisis literario, análisis hermenéutico en la identificación de temas y mensajes, análisis de valores expresados en los mensajes y el proceso de composición.

A continuación, se presenta un esquema de cada una de las canciones identificando los temas desarrollados y la propuesta de mensaje. Se acompaña una breve reseña del entorno y circunstancia de composición de la pieza.

#### **Tema 1: Fuerza rosada (vals)**

Compuesta en un periodo en el cual el club Sport Boys atravesó por serios problemas de organización y desempeño del equipo, lo que motivó el riesgo de la baja a Segunda División. Zelada era hinchas del Sport Boys desde que llegó a Lima en 1928. Ello fue probablemente motivado por el hecho que buena parte de sus primeros amigos eran del Callao e hinchas de este club. Se reunía con sus amigos habitualmente en Chucuito. El Sport Boys y el Atlético Chalaco fueron los dos

equipos representativos del Callao, portadores de la identidad chalaca.

La letra, debido a su carácter admonitorio y su final de arenga de intensa emoción, adquiere una singular efectividad literaria.

**Tabla 3 Análisis de la letra del vals Fuerza rosada**

Letra	Temas
<p>Qué pasa muchachos, qué pasa en el alma</p> <p>Perdieron la calma, la tranquilidad.</p> <p>Son los resultados que se están obteniendo</p> <p>Y ahí va surgiendo la fatalidad.</p> <p>Fuerza, chalacos, fuerza rosada,</p> <p>La historia es sagrada y gritando está.</p> <p>Pregúntenle a Barba, pregúntenle al Tanque</p> <p>Cómo era adelante para campeónar.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La crisis del equipo es una amenaza grave para el club, genera interrogantes (¿qué pasa, muchachos?).</li> <li>• El Sport Boys representa la identidad colectiva regional.</li> <li>• Crisis institucional: algo le pasa al alma, algo perturba la organización que se traduce en el campo.</li> <li>• La consecuencia es la fatalidad de la derrota, la prescripción de un fin.</li> <li>• Arenga de carácter profético: ¡Fuerza chalaca! ¡La historia sagrada clama!</li> <li>• Necesidad de inspirarse en los héroes ancestrales: ellos enseñan el camino.</li> </ul>
Mensaje	
<p>Hay una causa por qué luchar: la crisis del Sport Boys se puede superar si se recupera la calma, la tranquilidad y si se siguen los pasos de los héroes. Apela a la identidad colectiva, a la restauración de ese honor ganado en la historia por acción de epígonos cuya continuidad no debe desmerecerse.</p>	

## **Tema 2. Canción criolla. (Vals)**

A partir de la toma de conciencia de la realidad de este género anunciada

por Manuel Acosta. Es una afirmación que desde hace muchos años se viene expresando en vista de la crisis por la que suele atravesar. Desde el punto de vista literario, “Canción criolla”, una vez más apela a su carácter de arenga y llamado a la lucha que le provee un efecto emocional muy intenso.

La crisis de la canción criolla es un tema que le preocupó mucho a Zelada. En entrevistas, canciones y conversaciones siempre lo planteaba. Más allá del culto y la devoción por la música criolla, esta situación lo afectaba en tanto era su culto vocacional y oficio laboral: su realización personal.

El tema es mencionado cada cierto tiempo en los medios y entre los criollos. Tanto que el espíritu popular criollo ha sacado una frase de respuesta: “¡La canción criolla no ha muerto... ni morirá!”.

**Tabla 4 Análisis de la letra del vals Canción Criolla**

Letra	Temas
<p>Hoy de nuevo se impone la canción criolla,</p> <p>Esperanza forjada por todo peruano;</p> <p>Se impone así lo que tanto ambicionaba</p> <p>Y al imponerse esta canción soy feliz.</p> <p>Sus notas como rosas deshojadas han llegado</p> <p>A todos los ámbitos de nuestro Perú.</p> <p>Canción criolla, canción de nuestra Lima,</p> <p>Tus notas son auténticas, hechas de tradición.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Frente al anuncio agorero de la muerte, desaparición, se proclama el resurgimiento de la canción criolla, la recuperación de su espacio en la comunidad.</li> <li>• La canción criolla es la esperanza de todos los peruanos y su resurgimiento nos hace felices.</li> <li>• La canción criolla es de “nuestra Lima”. Tiene una ciudadanía y, aún más, una nacionalidad: peruana; recuperarla es reafirmar la identidad colectiva.</li> <li>• La tradición auténtica de la canción criolla es el soporte de la historia.</li> <li>• La canción criolla no morirá mientras los cultores, personalidades del criollismo, vivan</li> </ul>

---

Los grandes cultores de este acervo  
Vivirán siempre por toda una  
eternidad.

toda la eternidad en su obra que se  
cultiva y difunde como “rosas  
deshojadas” que se expanden hacia  
todo el espacio nacional.

---

### **Mensaje**

---

Hay una causa por la que luchar: arenga a los cultores de la canción criolla, pues en sus manos está asegurada la identidad a través de su supervivencia. La canción criolla es otro símbolo nacional (como la bandera, el himno); por tanto, se asume el deber de ser dignos de sus paradigmas: los viejos criollos.

---

### **Tema 3. Negro José. (Festejo)**

“Negro José” está inspirada en un tal Mamerto, afroperuano que vivía a unas cuadras de su casa en Monserrate, a quien le gustaba mucho beber y descuidaba el trabajo. Ello producía preocupación en el barrio, que Zelada expresa utilizando la metáfora de la hacienda y la esclavitud como un estereotipo que viene desde la Colonia y presenta al afroperuano como borracho, vicioso y holgazán. De hecho, Mamerto puede haber trabajado en alguna de las haciendas algodoneras que permanecieron hasta fines de la década de 1950 en los alrededores de Lima y Callao. No cae, sin embargo, en la modalidad de muchos festejos de los años 20 al 50 (pocas veces compuestos por afroperuanos) que construyeron el estereotipo del “amito” bueno que se jaranea con los esclavos, que se sostenía por la propagación de la devoción al amo.

La metáfora de la hacienda esclavista adquiere aquí una connotación moderna por tres razones. La primera es que ya no es la esclavitud la fuente de trabajo para Mamerto, sino es el empleo moderno en alguna rama de la industria o el comercio. En segundo lugar, porque reconoce que la inserción de Mamerto en el mercado de trabajo depende del cumplimiento de una ética que es sancionada con la pérdida del salario. Y, en tercer lugar, porque estas reglas del trabajo moderno son implacables y no toleran los vicios como el consumo frecuente de bebidas alcohólicas.

Tabla 5 Análisis de la letra del festejo Negro José

Letra	Temas
<p>Negro José, apaña el algodón  Que el sol se va a ocultar  Y no va a trabajar.  Y el patrón no le va a usted a pagar  El precio del jornal que tiene que cobrar.  Lo que pasa es que se está emborrachando  Con la caña que está tomando.  Deje el alcohol y venga a trabajar  Que el mundo no se va  No se va a acabar.  Se toma la suya, se toma la mía,  Así la pasa toma que toma todo el día.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La actividad cotidiana igual que la del esclavo es la que da sentido y objetivo a su vida.</li> <li>• Identificación del problema: José no va a trabajar por su costumbre de beber y pone en peligro su subsistencia.</li> <li>• El alcohol es el agente distractor de su deber laboral.</li> <li>• La consecuencia es que el patrón no le va a pagar el salario.</li> <li>• Admonición: vaya a trabajar para no perder el salario; que el mundo como espacio para la alegría “no se va a acabar”.</li> <li>• El estribillo expone el problema en todo su dramatismo: “se toma la suya, se toma la mía...”. Es decir, denuncia el exceso de José; pero a la vez, expone que esta costumbre no es ajena al que canta (“se toma la mía”) solo que se marca la diferencia entre el exceso de José y la prudencia o control que sí mantiene el que hace la observación.</li> </ul>
<b>Mensaje</b>	
<p>En el mundo moderno hay una ética de trabajo que hay que respetar para percibir el salario. José es un afroperuano que por su inclinación a la bebida puede perder su lugar en el mercado de trabajo. Por eso, lo arenga a cambiar sus costumbres. Por trabajar, “el mundo no se va a acabar.” Hay aquí también una causa por la que luchar: la redención de los afroperuanos y la erradicación de los estereotipos que lo perjudican para su trabajo y la calidad de vida de sus familias.</p>	

#### Tema 4. Las mestizas. (Festejo)

“Las mestizas” es un festejo compuesto por encargo de Enriqueta Rotalde, directora del Conjunto de Música y Danzas de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas para un cuadro escénico. La versión final del cuadro es una parodia entre las niñas blancas persuadidas de la sensualidad y seducción de las mulatas que reparan en estas, las mestizas, que se desplazan con zalamería en esos espacios de la Lima antigua. La coreografía del cuadro estuvo a cargo de Lalo Izquierdo con quien Zelada trabajó para sincronizar la música con el trabajo escénico. Dice Izquierdo (comunicación personal, 7 de marzo de 2020) que este festejo representaba la antigua costumbre de la Porciúncula, especie de olla común que se distribuía en el Convento de los Descalzos que las “mestizas” (mulatas) ayudaban a preparar. Ellas aprovechaban la ocasión para recorrer la Alameda en busca de algún galán que les abriera la oportunidad de ascenso social: “Ellas, al hacer su recorrido zalameramente, su objetivo era conseguir una posición social y conseguir un buen partido. Por eso la letra se refiere a las mestizas como: ‘tan bella y jacarandosa, zalamera, fogosa’”.

**Tabla 6 Análisis de la letra del festejo Las Mestizas**

Letra	Temas
<p>Landosa, zamba landosa, Tienes una cosa que me hace vibrar; Cuando te miro lo motoso que tienes el pelo Que te ha dado el cielo y tú naíta has peinao. Negra cabeza motosa, tu cintura hermosa Siempre has de mover.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Las zambas landosas son el epítome de la sensualidad atribuida a las mujeres afroperuanas y que se manifiesta de manera especial en el baile.</li> <li>• Orgullo afroperuano: destaca de manera especial el pelo motoso “que te ha dado el cielo”.</li> <li>• El tema está construido con base en la tradición occidental, sobre la capacidad de seducción y sensualidad de las mujeres afroperuanas.</li> </ul>

Tan bella y jacarandosa,  
Zalamera fogosa, nunca te  
olvidaré.

- “Nunca te olvidaré” dice la letra: si bien se refiere a la sensualidad de la mulata, con ella también añoran los paseos por la Alameda de Los Descalzos tan asociada a la mestiza pícara como aquella que conquistara a un virrey.

---

### Mensaje

---

Por tratarse de una canción por encargo y como fondo musical de un cuadro escénico, el mensaje podría no expresar cabalmente las ideas de Zelada. De allí la ambigüedad de que está revestido. De un lado el orgullo expresado en el pelo motoso, y del otro, la utilización del estereotipo sexual como vehículo para el ascenso social. Se debe aclarar que no se niega, más bien se reafirma la condición étnica; y si existe soterrada pretensión social, es por considerar inmerecida la situación en la que vive la afrodescendiente.

---

### Tema 5. Cuando yo me voy a jaranear. (Polka)

Esta polka es una remembranza de cuando Zelada salía a jaranear con su compadre Humberto Vivanco y su hermano Goyo (Gregorio Zelada) que terminaban siempre en el puesto de la banderita blanca que pertenecía a la señora Emilia Vílchez en la Plaza Grandimia (que no se logró identificar). Esta evocación lo lleva al recuerdo de las jaranas de su casa en Trujillo y los cantos de su abuelito.

**Tabla 7 Análisis de la letra de la polka Cuando yo me voy a jaranear**

Letra	Temas
<p>Cuando yo me voy a jaranear Con mis compadres Humberto y Goyo Zelada Me paso una noche original Cantando toda mi música</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Elogio de la bohemia criolla y la jarana: salir de ronda con los amigos y compadres, como elementos de su identidad.</li> <li>• La música es un elemento central en la bohemia: “cantando toda mi música</li> </ul>

---

---

<p>acriollada.</p> <p>Y cuando la noche terminó</p> <p>Les digo: vamos a la placita</p> <p>Grandimia</p> <p>Que allí está, que allí está</p> <p>El cebiche que ya pronto, pronto</p> <p>muy pronto</p> <p>Lo vamos a devorar</p> <p>Y después de asentar con un</p> <p>“venga de allá”</p> <p>Entonamos un versito popular.</p> <p>A la ronda del querer vamos todos</p> <p>a danzar, que la ronda es un placer si se</p> <p>sabe jaranear.</p> <p>Así cantaba mi abuelito</p> <p>cuando yo era chiquitito</p> <p>en las jaranas de rompe y raja,</p> <p>las que se armaban en mi casa.</p>	<p>acriollada”. Expresa una pasión por la música.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• La noche jaranera se cierra en una placita desconocida para nosotros (Grandimia) donde una señora (Emilia Vilchez) vende ceviche, un auténtico “levanta muertos” asentado con un buen pisco “venga de allá”, verdaderos complementos de la jarana.</li> <li>• El valor de la intimidad de los amigos para cantar las canciones criollas.</li> <li>• Culmina con una evocación: la del abuelo y su canto: “A la ronda del querer vamos todos a danzar, que la ronda es un placer si se sabe jaranear”, verdadera invocación al tronco del que emana la tradición.</li> <li>• “Si se sabe jaranear” precisa que no todo barullo ni todo desborde es jarana. Existe un límite (“saber”) que sostiene la imagen y evita la descalificación social.</li> </ul>
---	--

---

### Mensaje

El esparcimiento debido, ganado después de la tarea cotidiana, el ejercicio de la función social a través de la satisfacción colectiva: la jarana y sus elementos. Esto es parte indisoluble de la tradición criolla y no debe morir nunca. La evocación del abuelo y su canto parece expresar la misión de los criollos: mantener la tradición de los cantos de los antiguos y los rituales de la jarana.

---

### Tema 6. Vamo´ a trabajar. (Zamacueca)

Esta zamacueca fue compuesta con motivo de los desequilibrios que se

produjeron en el grupo “Ébano y Marfil”, del que formaba parte. Los problemas y el comportamiento de algunos miembros amenazaron la existencia del grupo; para contribuir a resolverlos, superar la crisis y salvar el grupo, Zelada compuso esta zamacueca que dedicó a los miembros de la agrupación.

El rasgo más significativo es cómo Zelada logra eficacia en la transmisión del mensaje usando la metáfora de la hacienda como imagen del trabajo en común y la amenaza del castigo por el patrón como imagen de la crisis y desaparición del grupo.

Esta zamacueca es una de las que se produjeron en el marco de la “resurrección” de la zamacueca tradicional que proclamó Victoria Santa Cruz con su composición “Ven a mi encuentro”.

**Tabla 8 Análisis de la letra de la zamacueca Vamo´a trabajar**

Letra	Temas
<p>Vamos, vamos a cortar la caña</p> <p>Que ahí viene el patrón</p> <p>Y cuando este hombre nos castiga, no tiene corazón</p> <p>Trabajemos pa’sacar los frutos, con nuestro sudor</p> <p>Y agradezco a nuestro Dios bendito,</p> <p>Él es nuestro amito</p> <p>Que nos da valor.</p> <p>Trabaja, trabaja,</p> <p>Que el campo te llama</p> <p>Y dale a la vida un lindo mañana.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La crisis en el trabajo se metaforiza con el tema de la hacienda como espacio de trabajo: La imagen de las faenas de la esclavitud: el corte de caña y la presencia fisgadora del patrón con la amenaza del castigo.</li> <li>• El castigo es la crisis que amenaza la viabilidad de la institución laboral, porque afecta su eficacia por deficiencias en la cultura del trabajo moderno: el patrón no es el dueño sino la armonía del equipo, y el castigo la pérdida del salario y la manutención.</li> <li>• La relación de la mantención del trabajo como “gracia” de Dios, “nuestro amito”, es simbólica de la escasez de trabajo en la sociedad; pero también la fe en el equipo y su eficiencia, que hace posible la continuidad</li> </ul>

---

de la vida.

- Resolver la crisis implica recuperar la ética del trabajo moderno y trabajar en equipo y con eficiencia.
  - La música como estímulo para afrontar la realidad, la conversión de la fatiga en alegría.
- 

### **Mensaje**

---

Se trata de una arenga a los miembros del grupo a recuperar la ética y la alegría del trabajo restituyendo las relaciones institucionales como camino para salir de la crisis. Ello es una causa por la que hay que luchar. El patrón que castiga es en realidad, la disolución del grupo. En este conflicto sostengamos la fe que nos guía.

---

### **Tema 7. Dale que dale, paisana. (Tondero)**

Zelada recupera su origen trujillano con los tonderos que compuso y la evocación de las fiestas y de sus familiares. La recreación de estas fiestas forma parte de la memoria de Zelada que salió de Trujillo hacia Lima en 1928 cuando contaba con 8 años.

La fuga es una quarteta tradicional que solía decir su padre cuando regresaba malhumorado por ver los arrumacos amorosos en la plazuela cerca de su casa. El uso de esta copla por Zelada la dessemantiza de su carácter crítico para darle un tono de picardía.

**Tabla 9 Análisis de la letra del tondero Dale que dale, paisana**

<b>Letra</b>	<b>Temas</b>
Canto y baile del Norte, paisana, Es lo que traigo yo Para bailar con mi amor Y si me corresponde, paisana, También bailaré yo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Elogio del tondero, patrimonio del Norte, en su música y su baile.</li> <li>• Descripción de la propuesta amorosa a través de la canción y símbolo de una cultura que realza sus elementos:</li> </ul>

---

---

<p>Muy juntito con mi amor.  Ayyy Siiiiii,  Dale, dale que dale,  Dale, paisana. Dale, amorcito  Con ese piececito...  Los sauces de la alameda  los voy a mandar cortar  porque es sinvergüencería  de los que se van a amar.</p>	<p>coquetería y picardía en el lenguaje de la pareja.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• El baile que simboliza el acto de amor, como promesas que se intercambian.</li> <li>• La fuga es una expresión fuera de la secuencia narrativa, que cumple la función de dar un cierre pícaro. Aquí hay una suerte de “salto conceptual”: de ser una crítica (del padre) a los arrumacos amorosos, se convierte en un pícaro y jacarandoso cierre del tondero.</li> <li>• El paisaje como elemento de la naturaleza que encubre las manifestaciones de amor que, igual que los árboles, son naturales. Cortarlos, como se ofrece en la fuga, solo haría evidente esta condición.</li> </ul>
--	--

---

### **Mensaje**

El tondero es un símbolo del Norte tanto por su baile como por su música y su texto poético. Aunque no está explícito, en la entrelínea está la arenga de preservar la alegría y la transmisión de una forma de ser a través del tondero como misión de sus cultores. El amor como condición natural del ser humano aun cuando sus manifestaciones no deberían ventilarse en lugares públicos.

---

### **Tema 8. Cholita norteña. (Tondero)**

Declara Zelada que son tiempos de Perú Negro en gira nacional, en Cajamarca. Y la circunstancia de mujeres que ofrecen el servicio de lavado de ropa a los músicos que aprovechan la zalamería y, al momento de pagar, se esconden y prefieren continuar su viaje.

Tabla 10 Análisis de la letra del tondero Cholita norteña

Letra	Temas
<p>Tengo una chola en el norte, y le pido que no me ofenda</p> <p>Que, si por dinero lo hace, que trabaje y se mantenga</p> <p>Ella me escribe sus cartas, pidiéndome que yo vuelva</p> <p>Yo le contesto: cholita, manda la plata que tengas</p> <p>Ayyy siiiii</p> <p>Tanto vivir sufriendo, por un amor inconstante</p> <p>Mejor será separarnos</p> <p>Pero mira cómo viene la chola a la pulpería</p> <p>Con todito el traje alzado, enseñando la rodilla.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La mujer como propiedad (<i>Tengo una chola en el norte...</i>), tema infundido por la cultura hegemónica (la doctrina católica y el código civil).</li> <li>• La mujer norteña y su característica coquetería desplegada aun en ausencia del hombre con quien tiene un “compromiso” sentimental (“le pido que no me ofenda”: que no falte a ese “compromiso”), utilizada para fines económicos (“si por dinero lo hace”); este sería el objetivo que se reprende.</li> <li>• El trabajo formal y no los “cachuelos” o eventualidades (“que trabaje y se mantenga”), como medio para mantenerse no solo en lo económico sino en la conducta al estar sometida a normas fijas.</li> <li>• La frecuente separación de la pareja por viajes del músico (“ella me escribe en sus cartas / pidiéndome que yo vuelva”) y la falta de dinero (“Yo le contesto: cholita, manda la plata que tengas”) como condición para volverla a unir.</li> <li>• La relación en peligro (“un amor inconstante”) por la volubilidad de la mujer (“Mira, mira cómo viene la chola a la pulpería / con todito el traje alzado: enseñando la rodilla).</li> </ul>

- 
- La solución: separarse; es decir, volver al estado anterior: cada uno por su lado. Pues, la coquetería es innata en la mujer y el músico un viajero permanente. Romper el compromiso, y con él la deuda.
- 

### **Mensaje**

---

Es una broma, una “criollada”, que recrea esa escena entre quien coquetea para agenciarse de un “cachuelo” (oportunidad) y el que, correspondiendo a la coquetería mientras está de paso, aprovecha el momento. En el fondo, es una forma de recordar un pecado por el que todos pasan, o han pasado, una forma de hacer conciencia de esa “viveza” provocando una risa interior como para actualizar el refrán “El que ríe solo, de sus maldades se acuerda”.

---

#### **3.1.3. Adolfo Zelada y el proceso creativo en la música y danza criolla**

La creatividad es la capacidad humana de innovar o hacer las cosas desde una perspectiva propia, personal, poniendo de manifiesto la sensibilidad y conocimiento sobre prácticas o ejercicios que se hacen más accesibles o gratos a una comunidad que los comparte perdiendo así su imagen de rutina o mecanización. En el arte, conduce hacia la libertad de expresión en el desarrollo de una obra.

Esto nos permite traer a colación las palabras de Zelada (Comunicación personal, 17 de junio de 2001) en la entrevista en la cual manifiesta las etapas de su formación creativa:

Catorce, quince años que estaba yo en túndete simplemente; pero ya empecé a ver a otros, eso despertó el interés mío en ver cómo tocaban el instrumento. [...Veía, en las manos de los que tocaban, los dedos, pues, un movimiento tremendamente veloz] [...Sí me orientaba, orientaba los sonidos, los sonidos los sacaba uno por uno para hacer el consiguiente acorde. Por la cuestión auditiva decía; si esto es acá, este debe ser acá, cuestiones

lógicas, buscaba la lógica para encontrar el acorde, y como a veces la mano marca dos, tres, cuatro veces la misma nota, o sea se hace familiar a uno y cualquier tono que tocamos los guitarristas si es RE, es MI, es fácil ver en tres o cuatro personas que ves hacer ese movimiento y lo vas tocando cuerda por cuerda hasta que formas el acorde y ya no se te olvida] [...Yo escuchaba una música y, por ahí, le buscaba la introducción y el arreglo, tenía que empezar de una forma para darle cuerpo al contexto de la letra y la música, el tiempo en que tenía que empezar] [...Yo aprendí de mirar, a mí no me enseñó nadie, las conclusiones que saqué, lo que veía hacer a otros y ya dentro de mí nació la composición y el hacer arreglos musicales, letras].

Es importante resaltar estas manifestaciones de Zelada (Comunicación personal, 4 de junio de 2000) para entender el resultado de este proceso en el desarrollo artístico de quien lo practica:

Los que caminamos por el mundo con un instrumento o con la voz, prácticamente estamos supeditados a recoger algunas impresiones, las más exactas positivamente, o en su defecto tomar una iniciativa y darle vida en otra forma. Cada uno puede tener una idea de las cosas, cómo la quiere hacer, mas no son correctas, o están indefinidas o se quedan a medio hacer. A veces uno ve una ilusión de una persona, que empieza una cosa y se queda a medio camino o le aconseja seguirla de ese modo y si no es así, uno ya la soluciona correctamente como debe ser; pero todo esto es recoger impresiones de uno y otro, o en su defecto, crear uno mismo cosas muy personales que se hacen, para ser diferentes que los demás ¿no? No hay otra forma tampoco, parecerse a alguien no es bueno; crear cosas que sean que te identifiquen a ti, eso es algo esencialmente importante.

Así es, no tampoco se pasan 57 años de arte, tocando la guitarra para tocar lo mismo, y eso como cualquier otro te va a decir exactamente lo mismo, porque encima de lo que uno escucha, siempre está creando algo, o escuchando las voces de algo para poder ponerlo en evidencia y sobre eso o crear algo más positivo o desecharlo también y ver la posibilidad de algo más productivo, de más valor literario musical.

### **Aporte de Adolfo Zelada a la coreografía**

De acuerdo a la profesora Victoria Armas (Comunicación personal, 12 de noviembre de 2019), la cuestión no es especialmente compleja. La música, por su propia naturaleza, siempre busca expresar los sentimientos del compositor, en este caso: eso se interpreta ya sea de lo dicho o escrito por el autor. Y, en caso que no haya testimonio personal, entonces la música adquiere un poder casi divino: cada persona recibe la música y los acordes, las melodías, las fugas, las variaciones, la intensidad y demás componentes, tienen un impacto emocional sobre el oyente y, por cierto, el coreógrafo, capaz de movilizar las mismas fibras de sensibilidad emocional y generar las mismas consecuencias solo que emanando del oyente. Es entonces que el coreógrafo es quien (re)construye el tema desde su propia experiencia de vida, sus recuerdos, emociones y sentimientos. Hay numerosos casos en la historia del ballet: hay sinfonías (o alguno de sus movimientos) o piezas musicales que han sido coreografiadas; *Las Sílvides*, de Chopin, es una colección de valsos, polonesas y mazurkas que no dicen nada del tema del ballet. Algo similar ocurre con *Les petit riens* que reúne un conjunto de piezas de danzas cortesanas compuestas por Mozart que fueron coreografiadas. El ballet moderno tiene una gran cantidad de casos de piezas clásicas que han sido objeto de transformación.

Olivia Vallejos (Comunicación personal, 13 de noviembre de 2019) considera que Zelada es innovador de los géneros criollos que compuso y ejecutó (aunque no sean de su autoría) pues por medio de su poesía, su música, su voz y su interpretación en la guitarra, además de su participación en conjuntos musicales, fue capaz de introducir detonantes que estimulan la imaginación, la creatividad y la improvisación de que se nutre el cantar tradicional criollo. En ese sentido, Zelada es un compositor al mismo tiempo, tradicional e innovador: al innovar la tradición en cada una de sus líneas de actividad, crea las condiciones de supervivencia y de aceptación de parte de la sociedad.

Olivia Vallejos sostiene que las canciones de Zelada -como la de muchos compositores- son estímulos para el desarrollo de las habilidades motrices. Las canciones tienen dos componentes: la música (sonido) y la poesía (letra). La conjunción de ambos son fuertes estímulos que llegan al sistema sensomotriz y lo movilizan. Esta movilización incide en el gesto y la actitud emocional y los

transforma en movimiento expresivo. En particular, las letras de las canciones estimulan la memoria y evocan situaciones gratas o ingratas del pasado y, de esta manera, permiten imaginar situaciones de representación.

Ello se expresa en una relación directa e inextricable (que es muy intrincado y confuso y, por ello, difícil de resolver) a la danza. La letra de las canciones, unida al impacto de la música y la interpretación o performance permite imaginar (aunque uno no sea coreógrafo) y hacer (en el caso que lo sea) una puesta en escena. Esta conexión se da en todas las danzas y marcan la relación con las músicas y las letras, aunque hay casos en que esta articulación es más evidente. El festejo, por ejemplo, no se puede definir sólo por el lado literario o musical sino, sobre todo, por la danza y la variedad de pasos y figuras. Ello se debe a que es una danza de carácter colectivo con reglas abiertas que, con el marco de su ritmo percutivo dan paso a la improvisación. El caso del vals criollo no es especialmente diferente: si bien es una danza de pareja con reglas más o menos definidas, la letra y la música incidirán en el estilo de baile de una determinada pareja, en función de los estímulos o detonantes que les ofrece la música y la letra. Puede decirse que estas proveen un argumento a la danza y a la puesta en escena según sea el caso.

Vallejos dice que en las canciones de Zelada no es difícil ver las escenas, los personajes, los ambientes, los rostros en movimiento. Esta articulación literaria-musical-dancística-teatral es el quid de la interpretación. Esta articulación se comparte y se extiende al ejecutante o intérprete, sea cantor, músico o bailarín y abre la posibilidad de personalizar y encarnar intensamente a los actores de la canción. Para el bailarín hay un fondo más profundo y vital, más allá del ritmo y de la línea melódica: la poesía de la canción.

Para ella, la poesía de las canciones de Zelada son un detonante de la imaginación y, por tanto, movilizador del proceso de articulación de los tres elementos. Sus versos son llanos, coloquiales, sin tantos adornos y tienen casi la textura de los haikus japoneses, lo que facilita la identificación del intérprete: cantor, músico o bailarín.

Pone como ejemplo el caso de la zamacueca *Trabaja, trabaja...* El tema busca generar la imagen de cuan dolorosa fue la esclavitud para los afroperuanos, a pesar de lo cual nunca fue capaz de destruir la búsqueda de la felicidad y la fiesta.

Incluso, algunos festejos hablan gentilmente de su opresor, como es el caso de la expresión “mi amito” a veces usada en los festejos. Vallejos indica que este tipo de afirmación demuestra una descomunal capacidad de resiliencia y resistencia que viene desde los antepasados. Ellos han dejado este legado a través del arte: pasar del sufrimiento a lo sublime del dolor que no busca destruir sino transformarlo en una afirmación vital. Esa capacidad que hoy se muestra en el festejo, el tondero, la marinera, a través de esa tecnología corporal, expresa ese crucial legado y su conversión en la tradición oral y al mismo tiempo esa búsqueda de la felicidad. Y eso es clave para la construcción de una coreografía.

Lo más interesante de esta zamacueca, sin embargo, es que el objetivo de Zelada no era evocar el periodo de la esclavitud, sino más bien utilizarla como metáfora que busca ser un revulsivo de una situación de crisis grupal de un conjunto folklórico y hacer un llamado a superarla mediante la vuelta a la unidad grupal y al trabajo colectivo como símbolo de unidad.

Otro caso ilustrativo del potencial de puesta en escena en la obra de Zelada es *Canción criolla*, lo que ilustró Olivia Vallejos imaginando una coreografía:

a) Imagina la Pampa de Amancaes de hace muchos años atrás cuando era santuario de la fiesta de San Juan y los festivales y concursos de música y baile. Y, al mismo tiempo, la Pampa de Amancaes de hoy en día, cuando ya ha perdido su papel en la historia de Lima y sus gentes.

b) Imagina un personaje mujer engalanada de flores de amancaes, un galán que la corteja y el baile de la pareja. La imagen surge de la letra del vals y provee un ambiente que sugiere una danza: “sus rosas como hojas deshojadas han llegado a todos los ámbitos...”

c) Entonces la voz de Zelada aparece cantando el vals desde atrás del escenario y se va acercando y apareciendo con su guitarra desde la lejanía... desde arriba del escenario descendiendo como un ángel del amor.

Eso -dice la profesora Vallejos- no sólo le daría sentido a la canción y a la escena, sino además permitiría “traer” del cielo al Maestro Zelada, que acababa de fallecer. Eso se logra mediante la letra que estimula no sólo el baile en una fiesta. El baile coreográfico va más allá de la diversión y se acerca a explicitar el mensaje que pretende transmitir el autor y que interpretan los artistas. Este concepto

escénico imaginado va más allá de la diversión festiva para convertirse en una dramatización plena de significado. Y es en esa línea que uno llega a compenetrarse del mensaje del vals, y comprender a Zelada como compositor, cantor, poeta y guitarrista.

Uno de los aspectos que merece destacarse es que hoy, a diferencia del pasado cercano incluso, hay una mayor libertad en cuanto a las reglas canónicas de la puesta en escena: se han desarrollado desde mediados del s. XX y en los últimos años, con el aporte de la tecnología, una enorme diversidad de propuestas posibles que generan nuevas e imaginativas posibilidades expresivas. En la música tradicional folklórica peruana está presente el reto de desarrollar estos nuevos patrones experimentales y recuperar las capacidades expresivas en la puesta en escena. Vallejos considera que “Esta situación debe cambiar para garantizar la supervivencia de las danzas folklóricas y la música tradicional.”

En ese sentido, las canciones de Adolfo Zelada abren las posibilidades de experimentar en la coreografía y la puesta en escena.

Las letras de Zelada tienen un alto componente de reivindicación: expresan el dolor en sus múltiples formas y circunstancias, y los problemas sociales. La remembranza y la tradicionalidad van juntas, los puentes que hace entre el pasado y el presente lo evidencian. Incluso evidencia la cuestión de la migración. Olivia Vallejos dice que los cantos de Zelada expresan la historia leída y comprendida desde una sensibilidad activa.

#### **3.1.4. Integración de la música, la danza y la poesía en las obras de Adolfo Zelada**

El arte es una situación tan compleja como compleja es la vida de cada persona, sociedad o cultura. Ello es así, porque está relacionado con la vida, el conjunto social, la cultura, las personas y las múltiples relaciones que se trenzan a cada uno de estos elementos.

El arte popular sólo puede conceptuarse como una integralidad, donde sus diversos componentes aparecen juntos. Un afroperuano no sólo compone la música, también toca un instrumento, baila la pieza, escribe y canta la letra de la canción, pinta el escenario y demás. Esto explica por qué los artistas afroperuanos de diversas ramas se relacionan tan productiva y creativamente. En la visión

afroperuana se produce una expresión de integralidad que reúne las diversas disciplinas en que las divide la nomenclatura occidental. Ello no es casual. En música, poesía y danza, el elemento que más contribuye a la expresividad y la cadencia es el ritmo que no es, por cierto, privativo de la música. También la poesía requiere un ritmo interno que ha subsistido a la desaparición de la rima como criterio ordenador y de expresividad. Y lo es, asimismo, en la danza en la medida que los pasos, los giros, las figuras y demás componentes van marcando el sentido expresivo del baile. Esta omnipresencia del ritmo en la triada (música, poesía y danza) hace que se transforme en el eje condensador de la articulación entre estas tres formas de arte.

Lo crucial en la música popular y dentro de ese concepto, la música criolla, es que esta expresión se realiza en su forma más desplegada a través de tres componentes que le sirven de soportes o vehículos de transmisión: la poesía, la música y la danza.

La integralidad de la canción popular tiene una característica singular: dado que está orientada a la jarana, hay algunos eventos de carácter trágico como los velorios que son acompañados por músicos que interpretan canciones alusivas o evocación de las canciones favoritas del fallecido. Ello ocurre también en los pueblos andinos, sobre todo en las comunidades campesinas.

Más allá de esta singularidad, sin embargo, la clave es que la música criolla tiene la capacidad de articular lo festivo y alegre con lo triste y trágico. La letra de numerosos vales lo expresan de diversas maneras. Hay quienes han sostenido que esta capacidad para mezclar estos sentimientos antagónicos es un componente del carácter de los criollos y casi una broma más.

Adolfo Zelada es una demostración de esta integralidad de música, poesía y danza y la polisemia de la música criolla pues sus canciones generan estímulos emocionales y son detonantes de la imaginación creativa que crean condiciones para la participación de diversas gentes en el canto, la interpretación y la danza.

El enfoque creativo que manejó Zelada -como el de muchos compositores, poetas y músicos criollos- es integral: sus canciones involucran siempre una combinatoria de música, poesía y danza, pues es a través de estas tres dimensiones que se articula el mensaje. Para ser más específico, la danza es el

efecto social colectivo que busca el compositor para que su obra sea compartida por la audiencia o el público como ámbito de la celebración colectiva. Para ello, el compositor (músico o letrista) busca crear las condiciones que otorguen viabilidad y “buen gusto” a la danza.

Otro atributo fundamental de Zelada fue su dominio de una gran diversidad de géneros y estilos de toque de guitarra, lo que le facilitó adaptarse a situaciones distintas y a cantantes con diferentes estilos.

Estos atributos fueron posibles, desde el punto de vista técnico, debido a algunas habilidades especiales. Pérez (Comunicación personal, 15 de febrero de 2020) refiere que uno de sus grandes aportes fue el uso de bicordios, que se utilizan también en el jazz y que permite una mayor versatilidad melódica y armónica. Si bien esta posición es conocida y popular, no siempre es utilizada adecuadamente. Afirma Pérez que Zelada fue uno de los pocos guitarristas criollos que la supieron manejar con destreza y calidad. Quizás el ejemplo más ilustrativo sobre el uso maestro de los bicordios es el tondero “Cholita norteña”. Allí Zelada toca la primera guitarra y hace la introducción con “voces o movimientos contrarios”. El efecto es el contraste entre la guitarra y la voz, o sea, una clara articulación entre la música y el texto. El aporte creador se dio también en el paso del dulce a la fuga donde utilizó unos obligados con bordones asincopados. Introducir estas técnicas en el tondero ha sido una importante innovación que se ha difundido ampliamente estableciendo un nuevo tipo de introducción.

Su responsabilidad central es activar un código poético y musical que permita experimentar y jugar espontáneamente con las estructuras del lenguaje literario y musical, marcando el ritmo poético, los acentos musicales, la rima, la recurrencia simétrica de las estructuras sintácticas, generando elementos que en otra situación comunicativa carecerían de valor. En otras palabras, dando sentido a su interpretación y comunicando eficazmente su mensaje a fin de generar en los miembros de la audiencia estímulos a la participación de la “interpretación” de la canción a través de la danza. En ese ámbito, el compositor no tiene sino la primera palabra... allí, la última palabra la tienen las parejas que salen a bailar.

Destacamos de esta manera la peculiaridad de este personaje en estudio y de quien muchos afirman es un referente del criollismo tradicional. Alfredo Calderón

(Comunicación personal, 2 de febrero de 2021) afirma:

En las composiciones: uso de estructuras literarias. Música: composiciones y arreglos que definen los géneros musicales, características de ejecución en el canto.

Su longevidad es una característica de nuestros antecesores y gracias a él, en el siglo XX se ha mantenido la tradición en la música costeña, él ha sido maestro de todos, es importante para todos y se lo hemos escuchado, ha sido el mejor referente de la música, es más: todos tienen y ejecutan sus arreglos, sus improvisaciones musicales.

#### IV. Discusión

Como se ha expuesto, Adolfo Zelada Arteaga inicia su periplo biográfico en Trujillo desde donde asimila estímulos que afectan su sensibilidad y la formación de su conciencia. El entorno y todo cuanto activa sus receptores sensibles y memoria, recorren su infancia: el norte del Perú y la generación de “La bohemia de Trujillo”, un medio social convulso por las reyertas políticas que definieron movimientos ideológicos de las primeras décadas del siglo XX en el Perú y que, a la postre, determinan la migración de la familia hacia Lima, sin echar al olvido los momentos de amenidad y celebración de la gente adulta a través de las jaranas y el lenguaje propio de la gente común que, en medio de la situación, no abandona su disposición al buen humor y la alegría: las chicherías, el compadrazgo como eje de la bohemia, la autoridad del padre albañil y guitarrista.

Lima es otro escenario, no ajeno a la convulsión social; sin embargo, no es esta experiencia la que influye en el niño sino el ambiente musical y de fiesta, fijando la atención en los protagonistas de dichas escenas en un barrio donde el criollismo es una forma de ser, sentir y aun de comunicarse; entonces la atención en la presencia recurrente de un personaje, un denominador común, casi una condición en dicho cuadro: la guitarra. Surgen los modelos y desde ellos la transmisión de una técnica, de un dominio que se apropia de las intenciones del adolescente. Barrio de Monserrate (Cuartel Primero), Centro Musical Pedro Bocanegra, los hermanos Velásquez, el aprendizaje en la práctica y el perfeccionamiento en los recorridos barriales: Barrios Altos, Rímac, La Victoria, El Callao. Percepción, observación, reflexión, interpretación, práctica, búsqueda y transmisión de un lenguaje y un mensaje propios.

Todos los estímulos que impactan en su conciencia y desarrollan alternativas frente al fenómeno de la realidad, son procesados y almacenados en la memoria y activados a la hora del ejercicio ya depurado. Esas etapas que en el siglo XIX se conocen como los “episodios en la vida del artista”, en el caso que estudiamos van dando en primer lugar al intérprete que ha alcanzado una maestría en la ejecución de la guitarra incorporando lo propio en la búsqueda de sonoridades, melodías, arpeggios, introducciones que lo llevan de barrio en barrio hasta encontrar ubicación entre los más destacados de la época, hasta ser incluso seleccionado, convocado

por la naciente empresa de radiodifusión y discografía, llegando a compartir roles y luego integrando elencos consagrados.

Estos resultados guardan relación con las afirmaciones sostenidas por las personas entrevistadas como Fernando Gonzales (Comunicación personal, 8 de diciembre de 2001) Rafael Matallana (Comunicación personal, 27 de enero de 2002), quienes destacan la tradicionalidad de su interpretación de quien con su voz expresaba vivencias de antaño reflejadas en la actualidad. Del mismo modo Alfredo Calderón (Comunicación personal, 2 de febrero de 2021) sostiene que Zelada respetó:

En el canto las ligaduras entre frases, el fraseo y acentuación rítmica, el respeto por los silencios y la verdadera interpretación. Adolfo Zelada por conocimiento y experiencia fue un cultor que conservó, difundió y reafirmó todas estas prácticas que caracterizan el acervo popular criollo (Criollo porque todos y todo era criollismo, no había ese distanciamiento creado por el estudio científico de música negra, música criolla, afro, etc.).

Adolfo practicó el verdadero acento de cada uno de los géneros en el acompañamiento musical y en la ejecución del canto e inclusive el uso de composiciones literarias, con estos elementos la personalidad, el movimiento corporal adoptan legitimidad. En el acompañamiento el verdadero tiempo, toque y rasgueo de la guitarra en cada género.

Adolfo Zelada fue director del conjunto musical de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, arreglista y guitarrista del Conjunto Perú Negro, profesor del CEMDUC - PUCP y formó parte de diversas agrupaciones. Pero además fue invitado en diversas ocasiones a giras internacionales donde tuvo un gran reconocimiento, como es el caso de México y la gira a Japón con un selecto grupo de artistas como Abelardo Vásquez y otros. En todas estas ocasiones, Zelada exhibió su extraordinario talento en la ejecución de la guitarra. A muchos quizás ha de sorprender que el aprendizaje autodidacta lo haya llevado a tal grado de maestría: aquello de que “aprendió viendo tocar a otros” no es una invención sino responde a una antigua tradición criolla de la cual forman parte los mejores guitarristas criollos y afroperuanos.

Esta maestría no se ha limitado, sin embargo, a la complejidad caprichosa, a la búsqueda del sonido insólito o a la acrobacia digital, sino que -como en el caso de los grandes maestros- ha tenido como objetivo ponerse al servicio de la transmisión de la música, la letra y los mensajes que pretendía expresar, tanto en sus composiciones como en la de otros compositores. Ello es particularmente claro en los arreglos que hizo en Perú Negro. Como refiere Izquierdo (Comunicación personal, 7 de marzo de 2020):

su tarea empezaba con un profundo conocimiento de lo que se pretendía narrar en el cuadro musical o en el canto, actividad que hacía con el grupo y no en solitario. De esa manera, lograba generar una suerte de consenso en el cual todos y cada uno de los artistas participantes (músicos, cantores, bailarines) se sentían identificados.

A pesar de los importantes y diversos aportes de Zelada a la música criolla en general, y a la afroperuana en particular, sobre todo en las introducciones, cierres, toques y otros giros de guitarra, no ha tenido un reconocimiento amplio del público que más bien ha preferido la novedad de algunos famosos que han contado con apoyo de las disqueras y las empresas relacionadas al negocio discográfico. Pese a ello, los conocedores y artistas le han reconocido siempre sus virtudes.

La diversidad de facetas y espacios frecuentados por Zelada evidencia su capacidad de adaptar su energía expresiva y composicional a diversas situaciones; su vida transcurrió en un ambiente popular de la llamada cultura criolla, donde empezó desde muy joven desarrollándose como un artista integral como ejecutante, intérprete, compositor, maestro, labor que como pocos destacó hasta la edad de 95 años y que fuera interrumpida por motivos de salud cerrando el ciclo de su trayectoria.

Un segundo resultado planteado es la conversión de ese lenguaje musical a la comunicación oral, literaria, con mensajes específicos en cada tema, como se puede ver detalladamente y que podemos exponer sucintamente en los siguientes párrafos:

Fuerza rosada: vals en el que asoma la voz del hincha que se rebela ante una crisis que pretende negar el tiempo de esplendor, así como la identidad del chalaco: fuerza, sinceridad, lealtad; crisis que se evidencia no solo en el juego sino

en lo espiritual, un desasosiego en la expresión deportiva. La propuesta, el mensaje, es retomar ese camino perdido, amenazado por una actualidad adversa.

Canción criolla: Otra vez la amenaza del tiempo y sus cambios, en esta oportunidad contra el emblema musical del barrio, la identidad del pueblo: la canción criolla, y con esta su propio ejercicio, su profesión, su mundo, aun la propia nacionalidad asumida desde la constitución de la república del Perú. Frente a esta crisis, la arenga, la consigna de lucha, exige una nueva atención a sus cultores, un retorno a sus expresiones y auge.

Negro José: festejo que tiene por personaje al afroperuano bebedor: imagen popular que no se condice con el rigor del trabajo moderno. La metáfora trabajo/esclavitud busca acentuar la condición: sufrimiento, necesidad de la lucha: ya no es el pasado idealizado, sino una condición que se sostiene en el tiempo para la clase popular representada por el afrodescendiente. Lima, o el medio urbano, es como una “hacienda” y el trabajador como un esclavo. No es la sumisión al “amo”, por sus prebendas, sino la sujeción al modelo socioeconómico. Hay aquí también una causa por la que luchar: la redención de los afroperuanos que han caído en el exceso de bebida a costa de su trabajo y la calidad de vida de sus familias.

Mestizas: Coreografía elaborada para el Conjunto Nacional de Música y Danzas Folklóricas Peruanas (1992). Según entrevista, Orlando Izquierdo (Comunicación personal, 7 de marzo de 2020) “representa la antigua costumbre de la Porciúncula” y la participación de las mestizas (mulatas) en la preparación de esa “especie de olla común que se distribuía en el Convento de los Descalzos”. El personaje en esta ocasión recorre la Alameda [de los Descalzos] en busca de algún galán que les abriera la oportunidad de ascenso social. Se toma como personaje a la mestiza (mulata) enfatizando su característica zalamería, su “...capacidad de seducción y sensualidad [...]” que Occidente le atribuye, reprochándosele la tendencia al arribismo, a la escala social.

Cuando yo me voy a jaranear: La evocación una vez más, el tiempo idealizado que remite a la jarana, el barrio, el ceviche y la bebida como elemento celebratorio, la intimidad del grupo de amigos y la recurrencia al tronco, el abuelo, como eslabón de la tradición; valores como la alegría en el esparcimiento merecen sostenerse como misión del criollo.

Vamo' a trabajar: Se destaca el énfasis en la condición social y la necesidad de la comunión del equipo frente a la necesidad de trabajar. Esta vez la crisis son los problemas de "Ébano y marfil" y frente a ella la estrategia de sostener la actividad en armonía. Es recurrente la imagen de la hacienda (Lima, la realidad aciaga) y el patrón: las condiciones socioeconómicas (trabajo, como necesidad). Aprovecha la coyuntura del "renacimiento" de la zamacueca.

Dale que dale, paisana: evocación de Trujillo, mediante el tondero. La reprensión a los desbordes de pareja que aparecen en escenarios públicos: los parques; la sensualidad como algo privado. Otro "vicio" esta vez asociado a la naturaleza norteña y su expresión típica musical y de baile: el tondero. La fuga es un contrasentido: alienta la continuidad de ese carácter, para que sea castigado. Como quien dice: "Sigue nomás, sigue, que ahí voy". Aunque no está explícito, en la entrelínea está la arenga de preservar la alegría del tondero como misión de sus cultores".

Cholita norteña: la coquetería como vehículo para agenciarse un trabajo eventual (el lavado de ropa) y con este, algunos recursos para la subsistencia. La oportunidad de establecer un romance de ocasión, además del servicio. La relación engañosa cuya culpa se carga a la volubilidad de la mujer, de quien se reprocha la intención hacia las monedas por sobre los sentimientos. Esta trama como telón para una criollada que se hace canción.

En una síntesis más generalizada podríamos puntualizar que la evocación de lo vivido, o idealizado, por el autor, atraviesa los temas de toda la muestra y resulta selectiva en cuanto a los valores que se vuelven los objetivos (*Fuerza rosada; Canción criolla, Cuando yo me voy a jaranear*) por los que vale la pena luchar; pues, se advierte que algunos aspectos de ese tiempo (el alcoholismo o los conflictos al interior de los grupos de trabajo: *Negro José, Vamo'a trabajar*), contradicen dichos objetivos; por lo tanto se hace necesario erradicarlos o controlarlos. Otro tanto sucede con la zalamería, la coquetería heredada de la población afrodescendiente (*Dale que dale, paisana; Cholita norteña, Mestizas*), cuando es recurso para el arribismo o escalamiento social; sin embargo, el reproche se torna ambiguo en el momento de la fuga (*Dale que dale, paisana*) en la que parece más bien haber una suerte de reto a la resistencia, "dale que dale...", a ese

modo de ser inherente a su idiosincrasia, a su identidad; en todo caso la repreñión podría ser el un ángulo machista que aflora, más que como repreñión, como ruego que afecta el “honor” del hombre.

El tercer resultado corresponde a la maestría y versatilidad alcanzada en el aprendizaje y dominio de la guitarra, incluye aportes técnicos innovadores, creativos. Según Pilar Lagos (2006), la creatividad se inicia bajo un proceso en el cual la primera etapa sería el de la imitación, improvisación, experimentación y creación. Es aquí cuando alcanza un mérito especial en los instrumentistas que, ya sea en la guitarra o en el cajón (o en cualquier otro instrumento), desarrollan nuevos toques que, además fuerzan (en diversos grados) a los otros músicos a incorporar la improvisación sin perder la secuencia melódica y rítmica. Esta visión positiva se basa en la alta valoración como muestra de las capacidades expresivas y habilidades del músico o cantor. Es allí donde evidencia sus virtudes y conocimientos. No está de más precisar que esta capacidad creativa se valora aún más cuando se trata de cantares de contrapunto como el amor fino, la cumanana, las décimas, géneros que Adolfo Zelada demostró conocer ampliamente y que son refrendados en la opinión de Frank Pérez con relación al tondero, así como Manuel Acosta (Comunicación personal, 16 de noviembre de 2001), Carlos Domínguez, (Comunicación personal, 20 de enero de 2002) César Lévano (Comunicación personal, 10 de octubre de 2001) quienes lo califican como un creador e innovador en la música criolla, por lo que las canciones de Zelada abren un camino significativo al uso de la improvisación en el baile y en la interpretación como estrategia para garantizar la vida activa de la tradición. Y ello, supone comprender el mensaje que quiere expresar. Hay un punto muy importante que resaltar en los compositores, cantantes e intérpretes criollos de antaño y es que la mayoría de ellos ha aprendido y se ha formado en su ámbito a través de una “metodología” de enseñanza de alguna manera heterodoxa, distinta a los cánones de la enseñanza musical hegemónica. Zelada fue uno de ellos: aprendió y enseñaba desde su propia experiencia, esta metodología se basa en la formación autodidacta consistente en la educación mediante la “situación en acción” que supone ingresar al conocimiento a través de la práctica intensa en situaciones reales (o sea en jaranas) y en ese proceso, encontrar la teoría y las posibilidades de innovación. Fue ese procedimiento que permitió el desarrollo y surgimiento de muchos artistas criollos y

de otros géneros y lugares.

Un cuarto resultado en el que Zelada tuvo significación en el trabajo coreográfico nos lo afirma Armando Gómez (Comunicación personal, 30 de enero de 2021), él nos dice que sus composiciones musicales estaban cargadas de mucha prosa y sobre todo respetaban el ritmo y esencia de la danza para la cual proponía su creación. Su disciplina y profesionalismo fueron virtudes muy importantes para los danzantes y artistas en general que a través de su experiencia de vida artística y del trabajo en escena, al lado de grandes intérpretes y en los más importantes elencos de danza y música, demostró siempre disposición y apertura con los que deseaban aprender de él; particularmente para él como danzante profesional siempre le mostró amistad sincera, buscando sacar de cada uno la mejor versión “Corregía en el error y motivaba en el éxito”.

La creación coreográfica, a partir de la canción procesada entre lo intelectual y somático, desborda el ámbito celebratorio o de diversión, traduciendo una forma de ver el mundo y vivirlo (como creación de Adolfo Zelada) a través de la interpretación personal en movimiento, es, como dice Vallejos, “una dramatización plena de significado”.

Alfredo Calderón (Comunicación personal, 2 de febrero de 2021) sostiene que las composiciones de Adolfo Zelada por su contenido temático representan la idiosincrasia limeña, mostrando una realidad social que refleja costumbres y ese lenguaje característico de barrio; por lo que, son material útil en la representación de una estampa, una acuarela de antaño, pues cada una de ellas por su variedad de contextos permite la creación de una puesta en escena. Nos da un ejemplo:

Históricamente: la temática sería “Evolución de la música criolla”, en este cuadro se enlazarían las composiciones de este personaje pues cada género por su contenido temático identifica un espacio, tiempo e historia, así como también una anécdota que refleja un trasfondo moralizante: décima, marinera, tondero, vals, polca, landó, festejo, zamacueca.

Nos comenta Calderón: siendo instrumentista demostró habilidad e ingenio en la danza, fue muy espontáneo, propio de su habilidad creativa, así como sin ser percusionista supo orientar a estos en los toques precisos que contribuían en las “marcas” para las danzas afro peruanas. Calderón U. nos refiere que Guillermo

Durand, investigador, afirmaba: “Adolfo Zelada, Abelardo Vásquez, Ronaldo Campos son un metronomo”, pues mantenían la síncopa con total habilidad, característica propia de estos personajes del criollismo tradicional.

Podemos así reafirmar con lo sostenido por estas personas, que las canciones de Zelada abren un camino significativo al uso de la creatividad en la coreografía, baile e interpretación como estrategia para garantizar la vida activa de la tradición. Y ello supone comprender el mensaje que quiere expresar.

Nuestro quinto resultado en esta investigación es esa integralidad entre música, poesía y danza en la obra de Zelada, transmisión de su convicción mediante el ejercicio docente en aquellas aulas de instituciones de gran prestigio como la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, la Universidad Católica, Cayetano Heredia, Museo de Arte. En consecuencia, el arte, su práctica, no es un estanco que se limita a técnicas y estilos musicales para guitarra, sino la expansión hacia la formación de una personalidad.

Es muy evidente la apuesta por una metodología aprendida en sus fuentes, de las que él mismo es producto; como sucede en la tradición oral: la transmisión directa, la formación autodidacta como descubrimiento propio, que cuesta al individuo y depende del esfuerzo real por aprender. La llamada “situación en acción” a través de la práctica intensa en situaciones reales (o sea en jaranas) y, en ese proceso, encontrar la teoría y las posibilidades de innovación: esa metodología “empírica”, poco analizada desde el punto de vista pedagógico, a pesar de su gran difusión y eficacia. Esta metodología plantea como objetivo desarrollar recursos y capacidades improvisatorias y creativas que partan de “comprender” la propuesta del compositor o intérprete, ello garantizará que no traicionen ni desfiguren el sentido del género folklórico ni el mensaje de la canción y del compositor.

La música como lenguaje, es decir comunicación, implica un emisor y un receptor que interpreta dicho código; el lenguaje no se agota en los oídos y en el ejercicio instrumental, sino que establece un puente hacia otra orilla, la de ese receptor que asume el mensaje y lo reinterpreta en su propia expresión y codificación. Nos referimos a la expresión corporal como destino: la danza, el baile. Es decir, la música o su ejercicio integrado a las artes conexas (poesía o canto,

danza) que tiene en común el arte popular.

Las afirmaciones de Olivia Vallejos respecto del efecto literario-musical de la obra de Zelada sustentan el cierre del ciclo comunicacional llegando a concretar la danza y a contribuir al desarrollo de las habilidades motrices. Es más, complementa el efecto cognitivo a través de la reconstrucción temática de la historia y despliega la imaginación hacia la escena. Se confirma, entonces, la articulación literaria-musical-dancística-teatral en la representación unitaria del acto de bailar, y actualiza tema y mensaje compartidos: música y músicos, bailarines, espacio y tiempo como concurrencia de la performance.

La evocación es un tema recurrente en la música criolla, porque es la fuente referencial para restaurar o corregir el presente. Y el presente es un reto permanente para la vida en sociedad, por las connotaciones de los cambios como amenaza de crisis. No se ha realizado estudios específicos de interpretación de las letras de nuestra canción tradicional. Gerard Borrás (2012) es un autor que sí se ha preocupado por este análisis heurístico, aunque tomando como objeto de estudio aquellas producidas entre 1900 y 1936. La obra de Adolfo Zelada está enmarcada desde la década posterior, 1940 hasta el siglo XXI. Y vemos igualmente la evocación escenificando lo que, según su autor, se debe o no se debe tener como bandera, como objetivo para la preservación. Es difícil, más aún en la temática que atañe a la cultura popular, encontrar letras, temática y mensajes que no estén vinculados a la experiencia de vida de sus autores, nadie expresa lo que no ha vivido, de lo que no tiene testimonio.

## Conclusiones

- La investigación es el inicio del estudio de las obras de los cultores de la música popular de la costa peruana, destacando sus aportes en la música y danza costeña; se trata de explicar que el mensaje de las canciones de Adolfo Zelada transmite el escenario de Lima tradicional y sus expresiones culturales.
- La vida de Adolfo Zelada estuvo vinculada al ambiente musical y la bohemia, primero en Trujillo y luego en Lima, específicamente en el Barrio de Monserrate (Cuartel Primero), Barrios Altos, Rímac, La Victoria y el Callao. Como cantor se le reconoce su tradicionalidad en la interpretación, como maestro ha formado grandes artistas criollos en diversas agrupaciones. Y como docente ha dejado un gran legado en todos los profesores de danza de la costa del Perú.
- Adolfo Zelada tuvo diversas composiciones, entre ellas: Fuerza rosada; Canción criolla, Cuando yo me voy a jaranear, Negro José, Vamo'a trabajar, Dale que dale, paisana; Cholita norteña y Mestizas, en las cuales transmite valores vinculados al trabajo, responsabilidad, respeto y también la lucha por objetivos comunes, por ello se puede decir que tuvieron un mensaje social y otras resaltan las características de la mujer criolla.
- Adolfo Zelada permitió el surgimiento de muchos artistas criollos en el ámbito de la música y la danza, debido a que era creador e innovador, lo cual posibilitaba un camino significativo al uso de la improvisación en el baile y en la interpretación de los jóvenes artistas que, en la actualidad, son reconocidos docentes de arte y cultura en las diferentes instituciones educativas del país.
- Su proceso de composición musical y poética está dirigido al que baila e interpreta con su expresión corporal los mensajes que emite la canción criolla. La puesta en escena de sus canciones sostiene la historia popular de la Lima criolla.
- Adolfo Zelada trabajó en un enfoque de arte integrado, en el que la música, la

danza y la poesía siempre fueron juntas, partía de una premisa holística de cualquier muestra artística, por ello su trabajo artístico siempre tuvo un buen nivel escénico.

## Recomendaciones

- Al Ministerio de Cultura: debe considerar la obra de los cultores del folclor peruano como material para reconstruir la historia tradicional de nuestra música y danza impulsando una masiva investigación acerca de ellos.
- A la ENSFJMA: desde el mundo académico, debe abrir el campo de investigación dentro de su estructura curricular en los talleres de música y danza que permita una mejor comprensión y su aplicación en la enseñanza - aprendizaje. No hay -ni ha habido- un serio y adecuado seguimiento de los artistas tradicionales y de cómo se ha ido desarrollando su proceso creativo.
- A los artistas criollos: mantener la vigencia de los aportes culturales de los representantes de nuestro criollismo tradicional sin tergiversar su creación y herencia cultural.
- A los docentes de danza: aplicar en sus sesiones de clase puestas en escena y coreográficas basadas en temas representativos de nuestro folklore nacional, partiendo de las composiciones de los cultores tradicionales.
- A los investigadores del folklore peruano: deberían realizar estudios integrando música, danza y poesía, de manera que se tenga una mirada holística al patrimonio cultural inmaterial de nuestro país.

## REFERENCIAS

- Acosta, O. (16 de Noviembre de 2001). Comunicación personal. (N. Mendoza, Entrevistador)
- Armas, V. (12 de Noviembre de 2019). Comunicación personal. (N. Mendoza, Entrevistador)
- Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: IFEA.
- Calderón, A. (2 de Febrero de 2021). Comunicación personal. (N. Mendoza, Entrevistador)
- Diario El Comercio. (15 de Enero de 2020). *Música*.  
<https://elcomercio.pe/luces/musica/adolfo-zelada-leyenda-de-la-musica-criolla-y-afroperuana>
- Domínguez, C. (20 de Enero de 2002). Comunicación personal. (N. Mendoza, Entrevistador)
- Espectáculos peruanistas. (2009). Barrio. Lima, Lima, Perú.
- Gómez, A. (30 de Enero de 2021). Comunicación personal. (N. Mendoza, Entrevistador)
- Gonzáles, F. (8 de Diciembre de 2001). Comunicación personal. (N. Mendoza, Entrevistador)
- Graham, G. (2012). *El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- Hernández Sampieri, R. (2016). *Fundamentos de investigación*. Mexico D.F.: McGrawHill.
- Izquierdo, O. (7 de Marzo de 2020). Comunicación personal. (N. Mendoza, Entrevistador)
- Lagos, P. (6 de Marzo de 2006). *Música y creatividad: algo más que un lenguaje de expresión y comunicación*.  
<http://www.prodiemus.com/parlem/articles/0000079.pdf>
- Leturia, J. y De Casas, J. (2018) Origen, ritmos y controversias de la música criolla

- del Perú y poemas modernos. Editorial Cultura Libros
- Lévano, C. (10 de Octubre de 2001). Comunicación personal. (N. Mendoza, Entrevistador)
- Lorens, A. (1983) Música popular en Lima: criollos y andinos. IEP
- Maguiña, A. (2018) Mi vida entre cantos, sus vivencias, sus reflexiones, el acercamiento hacia nuestras manifestaciones populares de la costa y sierra de nuestro país, dando a conocer géneros tradicionales del centro, en el valle del Mantaro, así como también la marinera limeña. Universidad San Martín de Porres.
- Matallana, R. (27 de Enero. de 2002). Comunicación personal. (N. Mendoza, Entrevistador)
- Martínez Espinoza (2017) Manuel Acosta Ojeda: arte y sabiduría del criollismo. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
- Mazzini Otero, E. / . (2013). *Aspides de las rosas nacaradas: textos basales del cancionero criollo*. Lima: PetroPerú.
- Mendoza, N. (2005) Adolfo Zelada y su contribución a la educación. Tesis de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
- Mendoza, N. (2019) en el estudio Historia popular en el mensaje de las canciones de la música criolla. Tesis de Bachillerato, Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
- Otta, V. (2021), Pepe Villalobos: el rey del festejo, Editorial Horizonte.
- Pérez, F. (15 de Febrero de 2020). Comunicación personal. (N. Mendoza, Entrevistador)
- Serrano, R. (1994) Confesiones en tono menor: Oscar Avilés, 70 años de peruanidad, Editorial Labo.
- UNESCO. (11 de febrero de 2021). *Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*. <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>
- Vallejos, O. (13 de Noviembre de 2019). Comunicación personal. (N. Mendoza, Entrevistador)

Vara Horna, A. A. (2012). *Desde la idea hasta la sustentación: 7 pasos para una tesis exitosa*. Lima: UNSMP.

Zelada, A. (4 de junio de 2000). Comunicación personal. (N. Mendoza, Entrevistador)

Zelada, A. (17 de Junio de 2001). Comunicación personal. (N. Mendoza, Entrevistador)