

RODRIGO SARMIENTO HERENCIA:

Doctor en Música por la Universidad Nacional Autónoma de México, con Mención Honorífica, magíster en Literatura y licenciado en Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Músico, docente e investigador, se especializa en jazz y canción popular de las primeras décadas del siglo XX.

Su trabajo articula etnomusicología, historiografía e investigación artística, con énfasis en la música popular peruana y latinoamericana. Ha publicado libros y artículos sobre Felipe Pinglo, Chabuca Granda y la música criolla, y desarrolla proyectos que integran investigación, interpretación, divulgación y producción de conocimiento musical.

CARLOS ALBERTO SACO HERRERA:
Cien años de Jazz en el Perú

Dr. Rodrigo Sarmiento Herencia
Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
https://orcid.org/0000-0001-7965-8718
rodrigosarmientoherencia@gmail.com

Resumen
Como muchos de los grandes nombres de la historia temprana del jazz, Carlos Alberto Saco Herrera nació a finales del siglo XIX y desarrolló su carrera durante las primeras décadas del siglo XX. A partir de fuentes hemerográficas, discográficas, documentales y bibliográficas, este artículo reconstruye aspectos fundamentales de su trayectoria artística y revisa críticamente la narrativa que sitúa el origen del jazz peruano exclusivamente en los círculos aristocráticos limeños de la década de 1920. Asimismo, la interpretación históricamente informada de algunas de sus composiciones revela cómo el jazz se articuló tempranamente con la música popular peruana, vinculándose tanto a circuitos transnacionales como a la construcción histórica de identidades musicales nacionales.

Palabras clave:
Jazz peruano, música popular, música criolla, historia de la música, interpretación históricamente informada, transnacionalidad.

Abstract
As with many of the major figures in the early history of jazz, Carlos Alberto Saco Herrera was born in the late nineteenth century and developed his career during the first decades of the twentieth century. Drawing on newspaper and magazine sources, sound recordings, archival documents, and secondary literature, this article reconstructs key aspects of his artistic trajectory and critically revisits the narrative that locates the origins of Peruvian jazz exclusively within the aristocratic circles of Lima during the 1920s. Furthermore, the historically informed performance of several of his compositions reveals how jazz became intertwined with Peruvian popular music at an early stage, connecting both with transnational musical circuits and with the historical construction of national musical identities.

Keywords:
Peruvian jazz, popular music, música criolla, music history, historically informed performance, transnationality.

UNDAR
Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES

ISSN: 2955-8824

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Artículo teórico o conceptual, arbitrado por pares ciegos
Recibido: 10/06/2026
Revisado: 29/06/2026
Aceptado: 17/07/2026

1 Introducción

Dicen que el jazz llegó a Lima —antes que al resto del país —, por supuesto. Que llegó a través de los dos extremos de la costa de Lima, además —Chorrillos y La Punta—, allá por la década de 1920. Que llegó de las manos de chicos bien, de apellidos bien —limeños unos, de estirpes estadounidenses otros, de dinero todos. Pero, bueno, eso es lo que dicen. O, al menos eso es lo que dijo Gabriel Benites en un mítico manuscrito titulado «Jazz in Peru», del cual tuve noticias gracias a un artículo de José Ignacio López —el mismo que dirige esta revista y quien con tanta amabilidad me invitó a colaborar en este número[1].

Acorde al relato de Gabriel Benites que citó José Ignacio, "todo empezó en 1922 en el balneario de Chorrillos" (López Ramírez Gastón, 2013, p. 392)[2]. Allí habría sido donde Thomas Sologuren, Rafael Morales, Callo Reyna, Luciano Cisneros, Augusto Thorndike, Julio Raffo, Celso Newton, Quique Rogers y Felipe Beltrán, formaron acaso la primera banda de jazz en el Perú, a quienes siguieron luego los hermanos Grisolle, sonando esta música de moda en ensayos y tocadas habituales en el Casino de Chorrillos (López Ramírez Gastón, 2013, p. 392-393).

De ahí, fue en la otra punta de la bahía limeña, en La Punta, donde surgió El Terror del Vecindario grupo conformado por Lucho Larco, Johnny Miller, los hermanos Sabogal y Eduardo Freundt, quienes incluso llegarían a enfrentarse —y ganarle, acorde a la historia de Gabriel Benites— a la banda chorrillana en un concierto benéfico que se realizó en el célebre Hotel Rivera Palace (López Ramírez Gastón, 2013, p. 393). De hecho, según recogió Fabricio Tealdo Zazzali para un artículo sobre la historia de este distrito, fue en ese mismo hotel donde se habría llevado a cabo, en 1926, benéfico que se realizó en el célebre Hotel Rivera Palace (López Ramírez Gastón, 2013, p. 393). De hecho, según recogió Fabricio Tealdo Zazzali para un artículo sobre la historia de este distrito, fue en ese mismo hotel donde se habría llevado a cabo, en 1926,

> el primer concierto de jazz en Perú, ante el regocijo de aristócratas que pudieron admirar en vivo por vez primera el fenómeno musical que ya se desataba hace años en Estados Unidos (Tealdo, 2024).

¡El primer concierto de jazz en el Perú! ¿O, no? Al menos, sí que habrán sido las primeras bandas de jazz en el Perú… ¿tampoco? Pues, no.

En 1917, cuando los *scouts* de la Victor vinieron, la Banda del Batallón de Gendarmes N.° 1 grabó «El Aristócrata», *fox-trot* de Román Ayllon (Victor 69917). Aunque algunos trinos de flauta remiten más a las marchas militares que al *fox-trot*, conviene notar que está bastante en la línea del *fox-trot* como se le tocaba en la época. Por ejemplo, así suena «Everybody loves a "jass" band» de Leon Flatow y Coleman Goetz en la voz de Arthur Fields (Columbia A2211) —quizá la primera grabación en hacer alusión a esta música y

[1] Y todavía estoy esperando a que encuentre el manuscrito y me lo juegue, por cierto.
[2] Lo cual rompe, al menos, con esa idea todavía persistente de que el jazz llegó al Perú en los 60s gracias a Jaime Delgado Aparicio.



Figura 1
Tarjeta promocional de la Original Dixieland Jazz Band (c. 1918).
Nota. Wikimedia Commons.

replicar con la orquesta algunos de sus efectos[3] —, realizada apenas tres semanas antes del célebre registro de «Dixieland jass band one-step» a cargo de la Original Dixieland Jazz Band (Victor 18255) —considerada la primera grabación comercial del género en tanto quizá fue la primera en usar la propia palabra—. En cuanto a Román Ayllón, a saber: se mantuvo activo hasta 1924, año de su temprana muerte, publicando otros *fox-trots* de su autoría como «Kiss me quick (bésame pronto)» o «Petit Salon» (García Alva, 2021).

Aun así, en 1920, primer año de la revista Mundial, encontré también tempranas menciones sobre el jazz, aunque no tan positivas; en el número 9, correspondiente al 18 de junio de 1920, sirve una nota política en clave de humor sobre el Dr. Melitón Porras Osores, ministro de relaciones exteriores en el primer año de gobierno de Leguía, para tildar al jazz de "inopinado" y "escandaloso"[4] (Del ambiente político, 1920, p. 15). Por otro lado, con respecto a una fiesta celebrada por Ignacio de Osma y Gildemeister, conocido como Bibelote, en el mismo ejemplar de la revista se lee:

> Estos simpáticos sujetos de la muy ínclita Asociación del Trabajo Recio, ha tenido la idea felicísima de acudir a la excelente "Jazz-Band" del circo para sustituir la desvencijada pianola de Bibelote. A los entusiastas acordes de los fox y ones de la alegre banda bailan hasta los cojos (perdón Richard), las reuniones se prolongan hasta muy entradita la noche y las horas se deslizan sin sentir (Crónicas Sociales por Marisabidilla, 1920, p. 320).

[3]Como los polifónicos contrapuntos de los alientos o los sorpresivos golpes de platillos.
[4]Bien vale la pena leer el párrafo completo: "El doctor Porras se regodea en el sillón de su escritorio. Estira las piernas, estira los brazos, bosteza, y hasta desea fumar un cigarrillo —él, que no fuma— de puro contento y satisfecho. Ha ganado en colores, ha ganado en salud, ha ganado en humor. Observa las cosas sonriente, como el que despierta en su cama, después de una angustiosa pesadilla. Tiene un tal regocijo interior, que se le escapa por los poros del cuerpo. El, tan grave, tan estirado y serio de continuo, ha cambiado el ceño adusto, por un gesto alegre y burgués que le sienta muy bien. A veces teclea sobre su mesa el Fado Fadiño, y según cuentan algunos, cuando camina por la habitación, se le escapa en veces un paso de Fox-trot o lo que es peor aún, de Jazz, del inopinado y escandaloso Jazz" ("Del ambiente político", 1920, p. 15).

Incluso si la misma palabra jazz tuvo poca presencia en los medios durante los primeros años de la década de 1920, como bien reveló José Ignacio en un artículo posterior,

> La cantidad de partituras de fox-trot publicadas, las imágenes representativas de la cultura norteamericana (incluidos banjos elegantes afroamericanos de salón y lappers) y la oferta de las versiones grabadas en discos Arto de 'etiqueta roja' —es decir, fabricados en el Perú— son elementos más valiosos para comprender la exposición de la población peruana o por lo menos limeña al jazz del momento. Publicaciones como el fox-trot "Nicanor" de Ramón Collazo, cantado por Paco Moren, y el camel-trot "Tut-Ankh-Amon" de Joseph Nohr (que también interpretó Gardel para Argentina), grabado por la Orquesta Jazz Band Francisco Canaro para Odeón en 1923 —y con la "última novedad sensacional". Ejecutada con "Serrucho" por el autor— muestran una serie de relaciones culturales entre los Estados Unidos, Perú y Argentina que requieren aún mayor análisis, y que formarían parte de un discurso continental de reivindicación étnica que serviría de respuesta negociadora a la 'invasión yanqui' durante la década de 1920 (López Ramírez Gastón, 2015, pp. 432-433).



Figura 2
Portada de «Nicanor»
Nota. Colección de Nemovalse.

Así, pues, a partir de estas noticias pueden al menos inferirse dos cosas: primero, que esta música ya sonaba —y se bailaba— antes de 1922; segundo, que hubo bandas de jazz en Lima que antecedieron al grupo de Chorrillos, a los hermanos Grisolle y a los chicos de El Terror del Vecindario.

Justamente, mientras exploraba El Cancionero de Lima a propósito de una investigación sobre la Música Criolla de Lima, me crucé también con el jazz y esa plétora de géneros que conformaban su universo allá por la década de 1920 —principalmente, *one-step* y *fox-trot* (Sarmiento Herencia, 2021, pp. 80-81). De esta suerte, encontré en el número 322 de El Cancionero de Lima, correspondiente a julio de 1921, un "couplet de moda, cantado con gran éxito por la 'Lusitana'" —como se le conoció a la cantante portuguesa Lydia Ferreira que anduvo por tierras peruanas durante su gira internacional—, titulado «Llévame al Té, mamá», cuya segunda estrofa comenta:

> Allí me inundan de dicha
> el rag-time y el one-step,
> el fox-trot y la machicha
> y el delicioso two-step.
> El Cancionero de Lima N.° 322, (1921, p. 8)

Asimismo, en el número 352 de El Cancionero de Lima —febrero de 1922—, engalana la portada «El Tondero», composición de Abelardo Gamarra, El Tunante[5], cuya letra reclama el lugar de esta música del norte peruano ante el tango, *machiche* y, cómo no, el *fox-trot*:

> Sin pensar que ante un tondero
> de los que desentumecen,
> los tangos y los fox trotes
> palidecen.
> (Gamarra, 1922)

Lo que es más, cuando investigué a Felipe Pinglo Alva para mi tesis de licenciatura —publicada al año siguiente como libro (Sarmiento Herencia, 2018)—, descubrí que su obra estaba muy conectada con este repertorio transnacional de la época. Desde el rondín con el cual sacaba las músicas de moda cuando era todavía un niño hasta las canciones en inglés a las que escribía nuevas letras en español —llamadas en la época adaptaciones literarias—, así como sus composiciones originales y co-autorías que dan cuenta de una sintonía común transnacional audible en los giros armónicos compuestos por dominantes secundarias, sustituciones y otras aplicaciones de la armonía funcional. Casi que se podría decir que mucho de lo que él hizo fue jazz... solo que a ritmo de vals.

Al respecto, César Santa Cruz —hermano mayor de Victoria y Nicomedes— escribió cómo Felipe "siempre fue simpatizante del jazz" y enumeró entre sus adaptaciones literarias canciones como «El sueño que yo viví» y «¡Si una cinta hablada tuya tuviera!»[6] , «Terroncito

[5]Al tunante le debemos el nombre de chilena por marinera, así como la letra —aunque plagiada— del considerado primer vals peruano, «ángel hermoso» —cuya música original perteneció a su prima, Zoila Gamarra, aunque nunca le reconozca como corresponde. eso será materia de otro artículo o algo más.

[6]Ambas composiciones provenientes del musical con el mismo nombre y, aún más, del mismo disco publicado en 1929 en versión de los Johnny Hamp and His Kentucky Serenaders: «Sunny side up» (Victor 22124-A) and «If I had a talking picture of you» (Victor 22124-B).

de azúcar»[7], «Dulce Susana»[8] y «El hombre del sur»[9] (Santa Cruz Gamarra, 1989, pp. 180-181). Asimismo, más allá de Felipe, contó cómo durante esos años del *jazz age* en Lima, el banjo casi terminó por desplazar a la guitarra:

> Con el charlestón llegó el banjo. La nueva danza tuvo en el Perú su máxima exponente en Jacqueline, quien de joven e ignorada bailarina se convirtió en destacada figura de los escenarios locales. El banjo sometió a muchas guitarras —que ya eran débilmente criollas—; se rindieron a él poniéndose incondicionalmente a su servicio, como acompañantes. Poco faltó para que el banjo se convirtiera en un tercer instrumento musical con ocupación permanente en las salas de cine. [...] El favor que el banjo alcanzó en el gusto de las gentes le permitió —por mucho tiempo— ser el engreído en las fiestas populares *(Santa Cruz Gamarra,* 1989, p. 71*)*.

Sin embargo, acorde a César, esta sonoridad de la época en Lima nunca quedó registrada; muchos *fox-trots* se convirtieron en *one-steps* que ocuparon el lugar de la polca en el binomio musical criollo (Santa Cruz Gamarra, 1989, p. 186). Aún más, en su texto llamó la atención sobre cómo

> La especie de polca con pretensiones de "fox-trot" que nos están ofreciendo, jamás estuvo de moda en la Lima de los años citados. Lo de hoy es un intento de actualización de quienes, posiblemente, no vieron ni escucharon dichos musicales en el cine, como tampoco disfrutaron, en los barrios, la ingeniosa mezcla supletoria de la polca criolla (Santa Cruz Gamarra, 1989, p. 186) .

De hecho, esta conexión entre criollismo y jazz es tan profunda —y poco explorada— que hasta la famosísima segunda voz de Fiesta Criolla, Humberto "Oiga" Cervantes —ese que a la mitad de la canción se mandaba con algún chiste, un dicho o simplemente te advertía



Figura 3
César Santa Cruz en el saxofón junto a la Swing Maker's Band que co-dirigió con Carlos Noya en los años 50s.
Nota. Colección de la Familia Santa Cruz.

[7]Adaptación al español de «Sugar (That Sugar Baby O' Mine)» (Columbia 14146-D), letra en inglés de Sidney Mitchell y Edna Alexander sobre música de Maceo Pinkard, quien la grabó en el piano junto a la voz de Ethel Waters en 1926.
[8]Se trata de «Sweet Sue» (Victor 21437), popular canción de Victor Young y Will J. Harris, grabada como fox-trot en 1928 por los Ben Pollack's Californians.
[9]«The man from the south (with a big cigar in his mouth)» (Victor 22238), canción de Rube Bloom y Harry Woods, registrada en discos hacia 1929 (García Alva, 2016).

de los "choros" durante la fiesta de Octubre[10] —, tocó guitarra a finales de los años treinta en la Orquesta Aleluya Jazz que dirigía el pianista y empresario Laureano Smart, destacado exponente de la llamada Generación de Pinglo. Ni más ni menos.



Figura 4
Fotografía de la Orquesta Aleluya Jazz a finales de los 30s. Al mero centro y de pie, Humberto "Oiga, Cervantes" con su guitarra; también de pie, a la derecha, Laureano Smart.
Nota. Colección de Carlos Cerquín Hidalgo.

Sirva todo este preámbulo para presentar, ahora sí, a una de las más importantes figuras de nuestra música popular durante las primeras décadas del siglo XX y nombre fundamental en la historia del jazz peruano. Compositor de algunas de las primeras piezas de jazz, gran jazz, *fox-trot*, *camel-trot*, fox incaico, vals y charlestón que enriquecen las páginas del cancionero nacional. Con ustedes, Carlos Alberto Saco Herrera.



Figura 5
Fotografía de Carlos A. Saco en el piano junto a su banda (c. 1923).
Nota. Colección de Carlos Cerquín Hidalgo.

[10]Toda excusa es buena para escuchar a Fiesta Criolla y esas intervenciones de la criollísima voz barítona de "Oiga" Cervantes, como esta de «Lima de Octubre» en la que dice: "A ver esos turrones de Doña Pepa. Avancen, hermanos, con la procesión. Y cuidado con los bolsillos, porque ha venido mucho choro".

2 Algunos apuntes biográficos[11]

No es mucho lo que se ha escrito sobre Carlos Alberto Saco Herrera, pese a la importancia de su figura. En la "Historia de la Canción Criolla. Glosas y Recopilaciones"(1956), libro fundamental de Aurelio Collantes «La voz de la tradición». Relatos, anécdotas y biografías de compositores e intérpretes de la Canción Peruana, fundamental libro de 1956, Carlos Alberto fue descrito brevemente como:

> Pianista y guitarrista de nota, cuya figura sobresalía con su clásico poncho crema y su saquito de lince color azul. Amenizaba los domingos, los bailes que se realizaban en los antiguos Baños del Barranco. Fue autor del conocido tema «Cuando el Indio llora» y de la pieza musical «Rosa Elvira» [...] (Collantes, 1956).

También escribió don Aurelio sobre su muerte en este libro, pero eso conviene dejarlo para más adelante... Más bien, comenzaré por el comienzo. Aunque en su libro de 1956 no consigna ninguna fecha de nacimiento, según su libro de 1972 —Documental de la Canción Criolla. Recopilaciones y Glosas por Aurelio Collantes «La voz de la tradición»—, Carlos Alberto habría nacido en 1894[12]. Sin embargo, acorde a su acta de bautizo —de la cual pude obtener algunos datos consignados en la página de Family Search—, Carlos Alberto Saco Herrera nació el 4 de noviembre de 1895 en la calle Paz Soldán de la provincia constitucional de El Callao, hijo de Ricardina Herrera y Julio H. Saco[13], bautizado en la iglesia de San Sebastián de Lima, el 9 de abril de 1896, teniendo como padrino a José Lino Vallesteros y como madrina a Sara Arciniega.

Lo que se sabe de los siguientes años, se le debe a la voz de la tradición: nació en una "extensa casona que por lo elevada era conocida como el 'Alto Perú'", trabajó como muchacho de encargos en la botica "La Misión", ubicada en la calle José Gálvez del Callao, empleo que perdió a los veinte años tras la muerte del dueño, posteriormente se mudó a "un pequeño cuarto en la calle de las Cómodas"[14] y consiguió trabajo en la cervecería Backus y Johnson (Collantes, 1972). Sobre su vocación artística, Aurelio sostuvo que esta se habría gestado en el billar de la Plazuelita del Teatro —espacio ubicado en la segunda cuadra del jirón Huancavelica, frente al Teatro Municipal[15]—, donde el contacto con artistas y las conversaciones sobre "zarzuelas, tiples, coristas, músicos, tenores, etc." habrían despertado su interés (Collantes, 1972). En ese mismo entorno habría aprendido a tocar la guitarra con el llamado "Tuerto Chalao" —"guitarrista español que abandonó España por un amor de infancia fatal", según la voz de la tradición— a cambio de clases de billar (Collantes, 1972).

Más allá del tono anecdótico de este relato, lo cierto es que en 1917, con veintidós años, Carlos Alberto participó como guitarrista en las grabaciones de la Victor en Lima, acompañando a diversos dúos vocales: por ejemplo, el *one-step* «Bella Petita» (Victor 73247) con Alfredo

[11]Toda esta sección proviene en gran parte de mi tesis doctoral, aunque no sin algunos ajustes y modificaciones (Sarmiento, 2026).
[12]En la Wikipedia dice que fue el 25 de febrero de 1894.
[13]Posiblemente, hijo de la arequipeña Margarita Flores Piérola y del coronel lambayecano Juan Pascual Saco Oliveros, quien fuera prócer de la independencia.
[14]Actual tercera cuadra del jirón Chiclayo, en el distrito del Rímac.
[15]Renombrado desde 1929 como el Teatro Manuel Ascencio Segura.

Catter y Carlos Gamarra, la serenata «Noche clara» (Victor 72098) con Alejandro Llaque y Modesto Marini o la canción incaica «Ollantay» (Victor 69907) con las Hermanas Anselmi.

En cuanto a su formación como pianista, contaba la voz de la tradición que Carlos Alberto se habría propuesto aprender el instrumento de manera autodidacta, logrando convertirse, gracias a "su gran disposición para la música, su extraordinaria digitación y sus deseos de superarse", en un "pianista aceptable" (Collantes, 1972). Trabajó entonces acompañando clases en una academia de baile de la calle El Tigre y posteriormente en otra ubicada en la calle Comesebo[16], dirigida por Roberto Cox, bailarín malambino que habría llegado de Francia con las coreografías de moda[17]. Fue allí donde, según el mismo relato, "ganó sus primeros 'solifacios' como pianista y echó las bases de su futura fama" (Collantes, 1972).

Por otro lado, los registros civiles permiten trazar con mayor precisión algunos aspectos de su trayectoria laboral: el 20 de enero de 1915, a los diecinueve años, Carlos Alberto se declaró soltero y músico en la partida de nacimiento de su hija Obdulia Artemia; tres años después, figura como armero en la partida de Pelegrina Ildaura del 1 de mayo de 1918; como mecánico en la partida de Ricardina Saturnina del 7 de abril de 1920; nuevamente como artista en la partida de María Julia del 7 de febrero de 1927 —primera partida en la que aparece ya casado con Victoria Rivas, madre de todas sus hijas—; y, finalmente, como pianista en la partida de René Ceferina del 26 de agosto de 1933 (Salazar, 2018).

En todo caso, median siete años entre esas primeras grabaciones de 1917 para la Victor y la aparición de su canción «Cuando el indio llora» en la revista Mundial del 25 de diciembre de 1924. Asimismo, acorde a don Aurelio, Carlos Alberto "fue llamado para inaugurar Radio Nacional y poco después grabó para el sello Víctor" (Collantes, 1972). En efecto, en junio de 1925 participó en varias audiciones con motivo de la inauguración de la emisora (Salazar, 2018), y el viernes 17 de setiembre de 1926 su *camel trot* «Cuando las rosas caen» fue transmitido por Radio Nacional —la OAX4A—, según consta en una nota publicada ese mismo día en el diario El Comercio (Bustamante, 2016, p. 64).

Ese mismo año se publicó en La Crónica una entrevista realizada por Don Máximo, con la explícita intención de ser "el primer periódico en presentar al público [...] a Carlos Saco [...] como autor musical" (Don Máximo, 1926)[18]. En ella, Carlos Alberto fue presentado como un artista ya consagrado, aunque el énfasis recaía, de manera significativa, en su "ignorancia de la música", ante la cual el propio compositor había declarado: "Yo no sé nada de música, apenas conozco las notas del pentagrama" (Don Máximo, 1926). Así, su autodidactismo aparece mediado por una perspectiva abiertamente altruista, que subraya la distancia entre Carlos Alberto y la música académica, al tiempo que la relativiza:

> Saco nació músico. Nació artista. Como todos los que carecen de cultura musical, Saco, naturalmente, no podía ser juzgado por críticos de refinada cultura musical. Pero, en este caso y para nosotros, hallamos que no es indispensable, que no precisa en este artista esa

[16]Tercera cuadra de la Avenida Tacna, en el Cercado de Lima.
[17]Malambo es un barrio en el distrito del Rímac, Lima.
[18]Fue Luis Salazar quien encontró esta entrevista y generosamente reprodujo en su blog.

> cultura que, por otro lado, sería imposible de la pudiera adquirir. Es lo cierto del caso que oyéndole su música ligera, movida, traviesa, cautiva el espíritu y no dan deseos sino de seguir escuchándole. [...] Miedo tiene el cronista en llamar genio a Carlos Saco, sin embargo lo cree un genio. Salvada la enorme distancia entre Richard Wagner y Carlos Saco, plantea el cronista: ¿Es que Saco necesita componer óperas para ser, sin saber ni siquiera las notas del pentagrama un creador de la belleza? Esa maquinita bailable de jazz, fox, one y tango tiene en Carlos Saco un formidable creador. Y para la mayoría de las gentes, de las gentes que se divierten, que bailan, que cantan, que silban y tararean en sus casas, en las calles la música de Saco ¿no es ésta acaso un genio? (Don Máximo, 1926).

No es casual, en este sentido, que la entrevista subraye su éxito económico, derivado de la venta de exclusivas, funciones teatrales, presentaciones en cines y retretas como las de los Baños del Barranco (Don Máximo, 1926). Aún más, acorde al texto, menos de cuatro años le habría tomado a Carlos Alberto en consolidarse como un "notable compositor de música ligera", cuya obra —caracterizada por su "colorido y la marcada tendencia incaica"— gozaba de mayor aceptación que la música estadounidense (Don Máximo, 1926).

Este reconocimiento se vio acompañado por una amplia circulación editorial; gracias a un colaborador que transcribía en la partitura lo que él tocaba en el piano (Don Máximo, 1926), sus piezas fueron publicadas por casas como la de Guillermo Brandes, René Fort y Exposición Mundial; incluso en El Cancionero de Lima aparecieron letras escritas por diversos autores al son de sus músicas.

Justamente, en cuanto a su producción, mientras que Aurelio destacó títulos como «Rosa Elvira», «La Cautiva», «El Elegante» y «Cuando el indio llora» —"consagración melódica en tiempo de fox" (Collantes, 1972)—, la entrevista de don Máximo amplía considerablemente este repertorio, remarcando que Carlos había escrito en los últimos tres a cuatro años, veinticinco piezas bailables difundidas "en toda Lima" y ejecutadas al piano o pianola en los salones: «El zorzal», «Las cautivas», «Suspiros», «Caída del sol», «Cuando las rosas caen», «Murmullos», «El pellejito», «En el cabaret», «El caprichoso», «Atahualpa», «El Ucayali», «El picaflor», «Cecilia», «En las alturas», «El quitasueño» y «El zancudito», "entre otras" (Don Máximo, 1926).

Algunas de sus composiciones incluso llegaron a ser grabadas —aunque la gran mayoría está hoy perdida. En 1925, la Orquesta Internacional[19] registró la marcha *one-step* «La llegada del Belmonte» (Victor 77965), el jazz «Cecilia» (Victor 78441-A), el jazz camel «Murmullos» (Victor 78562), los *one-step* «El caprichoso» (Victor 78563) y «Pellejito» (Victor 78561), así como el *camel-trot* «El elegante» (Victor 78563). Por su parte, Los Castillians[20] grabaron «El picaflor» (Brunswick 40349), «Cuando el indio llora» (Brunswick 40760), «El indio entre las selvas» (Brunswick 40292) y el tango «La chulapita» (Brunswick 40292); mientras que la Orquesta Sándor Józsi registró en Alemania «Cuando el indio llora» (Be 4743), «La caída del sol» (Be 4219), «Las cautivas» (Be 4756), «Atahualpa» (Be 4998), «El zancudito» (Be 5359),

[19]Con este nombre se promocionaba la International Novelty Orchestra en las producciones dirigidas al mercado hispanohablante.
[20]Aunque aparecen consignadas distintas orquestas para estas canciones —The Castillians, Orquesta del Castillo, Anglo-Persians u Orquesta Típica—, se habría tratado en realidad de los diversos nombres adoptados según el mercado por la misma orquesta a cargo de la dirección de Louis Katzman.



Breve charla con el compositor Carlos Saco

SU IGNORANCIA DE LA MUSICA.—COMO SE ESCRIBEN SUS OBRAS. —SUS 25 PIEZAS DE MUSICA LIGERA. — SU EDAD Y SU PESO. — CARLOS SACO EN EL PIANO. — CARLOS SACO CON LA GUITARRA. — UN CREADOR DE LA BELLEZA. — HOY DARA SU FUNCION DE BENEFICIO.

Todo Lima, conoce, por lo menos de nombre, a Carlos Saco, autor de veinticinco piezas de música bailable, entre las que figuran "El Zorzal", "Las Cautivas", "Suspiros", "Caída del Sol", "Cuando las Rosas caen", "Murmullos", "Cuando el indio llora", "El Pellizito", "El elegante", "En el Cabaret", "El Caprichoso", "Atahualpa", "El Usayali", "El Picaflor", "Cecilia", "En las alturas", "El quitasueño", "El Zaneudito".

¿En cuál salón de Lima no se ejecuta, ya sea en piano o en pianola todos o algunos de estos jazz, jazz-camel, one step y fox trots?

¿Quién, en Lima, no ha bailado al compás de la música de Saco?

Carlos Saco, conocido nuestro desde hace muchos años, se reveló hace apenas tres o cuatro como un notable compositor de música ligera, a tal punto que en nuestro medio, por el colorido y la marcada tendencia incaica de esta su música, gusta tanto o quizá más que la música bailable americana.

LA CRONICA quiere ser el primer periódico en presentar al público, desde sus columnas a Carlos Saco y lo hace sin prejuicios y sin subordinación

las Alturas" y tan altos nos vimos que ya nos creímos en pleno raid.

Miedo tiene el cronista de llamar genio a Carlos Saco, sin embargo lo cree un genio. Salvada la enorme distancia entre Ricardo Wanger y Carlos Saco, plantea el cronista: ¿es que Saco necesita componer óperas para ser, sin saber ni las notas del pentagrama un creador de la belleza? Esa música quita moderna bailable de jazz, fox, one y tango tiene en Carlos Saco un formidable creador.

Figura 6
Fragmento de la entrevista publicada el 6 de junio de 1926 en el diario La Crónica.
Notas. Colección de Luis Salazar.

«El quitasueño» (Be 5377) y «Abandonado en el cabaret» (Be 6196), cantado por el barítono cubano Alfonso Beltrán. Definitivamente su canción más grabada, «Cuando el indio llora» fue también registrada por la Orquesta de Jazz Nilo (Columbia 2353-X), por Francisco Canaro y su orquesta típica (ERT-8320) y por Porfirio Díaz y su Orquesta con las voces del dúo Matrou-Abril (RCA Victor 90-0606-B).

Durante los años siguientes a esta entrevista, la carrera de Carlos Alberto siguió consolidándose, con constantes y destacadas participaciones en el Concurso Nacional en Amancaes aunque en una nota aparecida en la revista Mundial del 15 de junio de 1928, el escritor Pedro Barrantes Castro llamó la atención sobre la presentación de solo un "yaraví y un huayno que para él significan un esfuerzo extraño a lo que siente" (Barrantes Castro, 1928, p. 49).

Asimismo, según figura en el programa radiofónico publicado en La Tribuna del 6 de diciembre de 1931, interpretó Carlos Alberto una "Contestación al «Cóndor Pasa» en guitarra" (Bustamante, 2016, p. 89); de ahí, acorde al estudio de Emilio Bustamante que tantas luces da sobre los primeros años de la radio en el Perú, al menos hasta finales de 1934, siguió participando activamente en la radio.

El 18 de febrero del año siguiente, según consta en la partida número 286, Carlos Alberto falleció. Así se anunció al día siguiente en La Crónica:

> Ha dejado de existir después de corta enfermedad, el compositor don Carlos Saco. Saco, conociendo el dominio que tenía de la guitarra y del piano, en más de una oportunidad intervino en los concursos de música organizados en la ciudad, y últimamente, como se recordará, tomó parte también en el que el Concejo Provincial de Lima, con motivo del cuarto centenario de Lima, habiendo resultado premiado. Durante algunos años, Saco actuó en la Estación Radiodifusora OAX4A, deleitando con sus creaciones de música a los radioescuchas. El sepelio se realizará hoy a las 4 de la tarde (Salazar, 2018).

Al respecto, la voz de la tradición consignó en su primer libro que Carlos "murió de una pulmonía fulminante en el año 1935" (Collantes, 1956). Tres lustros más tarde, Aurelio elaboró una versión más detallada del mismo episodio en su segundo libro:

> Un caluroso febrero de 1935, regresaba a Lima procedente de una fiesta en la hacienda La Molina, donde había asistido con su bohemio grupo de Cocharcas: el "chino" Monteverde, el dibujante Víctor Echegaray, Pancho Estrada, Carlos Bahamonde, Helan de Jawoscky, Alejandro Ascoy y otros más. Se sintió mal. Fiebre y convulsiones lo postraron sobre el lecho. Llegó el médico y dijo sentenciosamente: "Está muy grave, sufre neumonía aguda". Dos días después, la muerte lo visitó, lo encontró inmóvil y con los ojos fijos sin expresión (Collantes, 1972).



Ha fallecido el popular compositor Carlos Saco

Apunte de Carlos Saco, por Echegaray.

Ha dejado de existir después de corta enfermedad, el compositor don Carlos Saco.

Saco, conociendo el dominio que tenía de la guitarra y del piano, más de una oportunidad intervino los concursos de música organizad en la ciudad, y últimamente, como recordará, tomó parte también en que preparó el Concejo Provincial d Lima, con motivo del cuarto centena rio de Lima, habiendo resultado pre miado.

Durante algunos años, Saco actu en la Estación Radiodifusora OAXIA deleitando con sus creaciones de músi ca a los radioescuchas.

El sepelio se realizará hoy a las 4 de la tarde.

Los premiados con motivo del IV Centenario de Lima

De la oficina del IV Centenario de Lima, se nos envía las siguientes comunicaciones:

En la relación de los premios acordados por el Concejo Provincial de Lima, con motivo de la celebración del IV Centenario de la Ciudad, se ha omitido, por un error de copia, consignar los siguientes nombres:

MEDALLAS DE ORO

Al señor Teniente Coronel don Carlos Dellepiani, por la publicación de su obra "Historia Militar del Perú".

Al señor don Pablo Carvayo, artesano, decano de los mecánicos de Lima antiguo de la Factoría Naval de Bellá vista, sobreviviente de la Guerra del

Figura 7
Recorte del diario La Crónica del 19 de febrero de 1935.
Nota. Colección de Luis Salazar.

No faltaron canciones dedicadas a su memoria: en El Cancionero de Lima N.° 1032, apareció «La muerte de Carlos Saco», yaraví de Cucho Fleta (1935) sobre la música de «Paloma Blanca» o «La Chongoyapana», cuya letra resalta el cariño popular del que gozó Carlos y cómo "miles de hombres que lo quisieron" lo acompañaron hasta la tumba; de igual manera; en el N.° 1053, cuando le cantó Felipe Pinglo (1935) a su muerte en «A Carlos Saco», también llamó la atención sobre las "muchas gentes en el cortejo" y lo nombró "un criollo completo", "respirando el ambiente del alma popular" y "fiel exponente del folklore nacional"; asimismo; en el N.° 1060, J. Pastor Luyo Rosado (1935) le dedicó el vals «Carlos Saco», resaltando lo mismo respecto a los "amigos desconsolados" y nombrándolo el "mimado compositor nacional". Canciones que configuran un dispositivo de consagración póstuma en el que su figura apareció reafirmada como expresión legítima del alma popular.

Muy querido en el medio artístico limeño, al poco tiempo de su muerte se fundó el Centro Musical Carlos Saco, "por un grupo de 13 admiradores del gran pianista" (Collantes, 1956), considerado el primero de estos centros dedicados a salvaguardar la memoria de la música criolla peruana[21].

3 ¿Un histórico jazz peruano?

Hasta aquí, queda claro que existió un jazz previo al de los chicos de Chorrillos y La Punta. Pero, lo que llamó más mi atención, fue la impronta que le daba carta de identidad nacional, "a tal punto que en nuestro medio, por el colorido y la marcada tendencia incaica de esta su música, gusta tanto o quizás más que la música bailable americana" (Don Máximo, 1926). Cierto es que esta exotización sonaba mucho en el jazz de la década de 1920; por ejemplo, el *fox-trot* «Diga Diga Doo» de Dorothy Fields y Jimmy McHugh (OKeh 8602), cuya letra protagoniza un tatuado hombre Zulú mientras la música exhibe el célebre *jungle style* desarrollado por Duke Ellington y su orquesta en Nueva York, exotiza lo africano; o el "oriental foxtrot" de Irving Berlin, «Harem Life» (Victor B-23380), cuya letra representa el diálogo entre la voz poética y la esposa de un sultán mientras la música remite al mundo árabe.

En el caso de la obra de Carlos Alberto, los géneros musicales consignados en sus partituras como el "fox incaico" o "jazz-camel" o "camel-trot", así como algunos de sus títulos, ya dan cuenta por sí solos de esta similar operación exotizante. Pero también tenía que ser notorio, por supuesto, en las mismas composiciones

Aquí voy a hacer un breve y necesario intermedio:

Durante el tiempo que viví en México, mientras realizaba mis estudios del doctorado en Música, campo Etnomusicología, de la Universidad Nacional Autónoma de México, me dediqué también a tocar estas mismas canciones que estudiaba en bandas especializadas en la interpretación históricamente informada de jazz de la década de 1920 y 1930. Así, toqué el lavadero —artefacto doméstico cuyo nombre bien describe su función primigenia[22] —, el ukulele, el banjolele, el contrabajo y, finalmente, el banjo tenor —ese instrumento que casi destrona a la guitarra—, gracias a la buena suerte de encontrar uno de 1937 en el Marketplace de Facebook[23].

Para aprender a tocarlo, recurrí a videos en YouTube —principalmente de Eddy Davis, "The Manhattan Minstrel"[24] — y a muchas, muchísimas viejas grabaciones fonográficas de las que aprendí el lenguaje, las llevadas y los diferentes estilos a punta de tocar encima

[21]Fue en este Centro Musical que nació la iniciativa de establecerse un día nacional para celebrar la canción criolla, objetivo que se alcanzó en 1944 y cuya celebración se llevó a cabo en su local ubicado en la plaza Italia del Centro de Lima (Sarmiento, 2021, p. 54).
[22]En este video aparezco tocando «Diga Diga Doo» con el lavadero junto a Señor Swing, una de las bandas más calientes de Ciudad de México: youtu.be/UP1lBzH4DNs
[23]En el TikTok de mi laudero, Daniel Jiménez, se pueden ver unos videos cortitos de todo el proceso de restauración: diagnóstico, día 1, día 2, día 3, día 4 y día 5. Tienen una onda medio ASMR, están buenos.
[24]Hasta antes de morir en el 2020, Eddy Davis subió muchísimos videos enseñando a tocar varias canciones del repertorio de este early jazz a su canal: @mrgreenmeat.

hasta sonar parejo[25]. Además, consulté algunos métodos de banjo tenor publicados en la década de 1920, los cuales ofrecían una base común —una teoría musical básica de lectura, cómo afinar y sostener el banjo, además de un repertorio contemporáneo similar—, como "Master instructor for the tenor-banjo" de George L. Lansing (1920), "Paramount Method for Tenor-Banjo" de William Foden (1922), "Littig's New Harmony Self Instructor — Chords for Tenor Banjo — Diagrams with Notes" de Frank Littig (1924) y el "Scheidlmeier's modern



Figura 8
Portada de «En las alturas». *Notas. Colección de Gino Curioso.*

System for learning to play the Tenor Banjo" de M.J. Scheidlmeier (1924). Justamente, entre los consejos incluidos en este último manual sobre el cuidado necesario con las dinámicas al tocar con una orquesta, la importancia de buscar a los banjistas profesionales para ver su trabajo e intentar imitarlo, relajarse para tocar y hasta cómo se debe lucir plácido al interpretar el banjo (Scheidlmeier, 1924, p. 100), uno llamó mi atención, en tanto coincidía con mi forma de aprender a tocar este estilo del "jazz age" :

[25]Igualito hice a los 11 años, cuando comencé a tocar bajo eléctrico encima de las canciones de los Beatles hasta sonar parejito.



Figura 9
Portada de «Cuando el indio llora».
Notas. Colección de Gino Curioso.

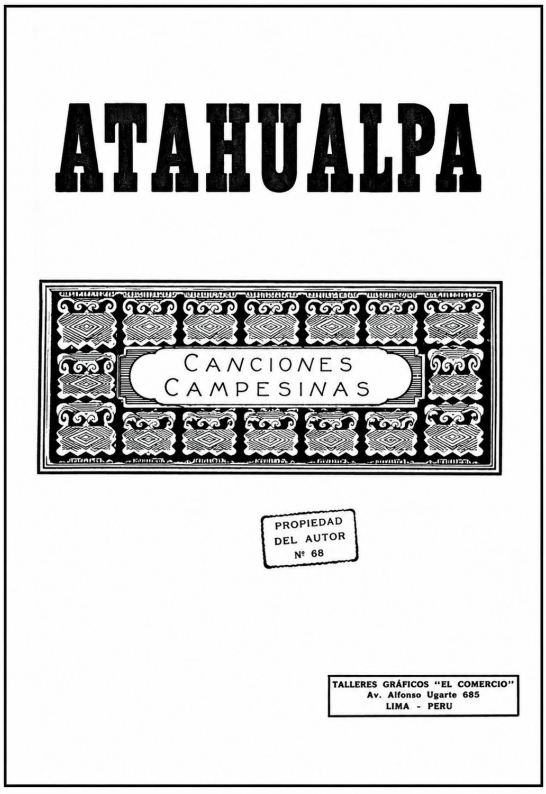


Figura 10
Portada de «Atahualpa».
Notas. Colección de Gino Curioso.

> Practise playing the banjo with the Victrola. This is the best private practise of all as you can obtain the latest dance hits and practise along with the country's professional orchestras. This way you can become familiar with the different strokes and jazz effects (Scheidlmeier, 1924, p. 100)[26].

Este sí que fue un hallazgo muy bonito para mí: hace 100 años, al menos, mis colegas del pasado ya aprendían de la misma manera como venía aprendiendo yo; no solo con los mismos métodos o instrumentos, sino tocando sobre las mismas canciones de los mismos discos grabados por las mismas bandas... En ese sentido, la interpretación históricamente informada fue una singular fuente de reflexión y análisis al proponer una reactualización de ese sonido perdido de Lima, cuando el banjo tenor fue protagonista (Santa Cruz Gamarra, 1989, p. 71). Tal y como concluyó Luca Chiantore en un texto que invita a indisciplinar la música: "the ability to rethink the present begins with the capacity to see hidden options behind the most seemingly-consolidated realities" (Chiantore, 2017, p. 18)[27].

Gracias al buen nivel de lectura e improvisación de los músicos con quienes tocaba allá, pronto noté que podíamos sonar cualquier canción... siempre que existiese la *leadsheet*[28], claro. Tan sencillo que sin más, agarré canciones de mi *corpus* cuyas armonías venía descifrando con mi ukulele como parte del análisis y me puse a preparar las *leadsheets* en el MuseScore; canciones que hacía décadas no se tocaban en vivo, que no se registraron en discos o que se perdieron en el tiempo y que, gracias a la banda, podían sonar de nuevo en distintos espacios y contextos, incluyendo los bailes sociales y fiestas organizadas por la comunidad de *lindy hop* —público particularmente exigente por la fidelidad musical que requieren los pasos y coreografías de la época.

De esta manera, interpretación y exploración artística se cruzaron con mi trabajo de investigación para hacerme reflexionar sobre la transnacionalidad en mi *corpus*: canciones estadounidenses o peruanas que se fundían en un mismo repertorio atravesando los respectivos cánones nacionales a partir de esta suerte de interpretación históricamente informada. Fue en ese punto donde la elaboración de *leadsheets* se volvió una herramienta central, no solo para tocar este repertorio, sino también para analizarlo desde la práctica.

De vuelta en Lima, no tardé en juntarme con Pedro Tecco, virtuoso violinista de jazz. Tras algunos meses de experimentaciones y ensayos en torno a este repertorio, grabamos un EP titulado SACO: un tributo al jazz peruano de los 1920s —disponible para escuchar en mi BandCamp, Spotify, YouTube, etc. A partir de esta experiencia con las canciones de Carlos Saco, tanto preparando las *leadsheets* como analizándolas y luego tocándolas, pude notar algunos detalles. Por ejemplo, en la primera sección de «Atahualpa», se destaca el uso

[26]Practica tocando el banjo con la Victrola. Esta es la mejor práctica privada de todas, ya que puedes obtener los últimos éxitos de baile y practicar junto con las orquestas profesionales del país. De esta manera, puedes familiarizarte con los diferentes rasgueos y efectos del jazz.
[27]La habilidad de repensar el presente comienza con la capacidad de ver las opciones que se esconden detrás de las realidades más aparentemente consolidadas.
[28]Cifrados que usamos los músicos populares y en particular los músicos de jazz, escritos al estilo de los Fake Books, álbumes con las canciones más populares interpretadas en los circuitos de jazz, de los cuales el Real Book es quizá el más popular hoy en día.

de la cadencia bIII–V–i —que bien remite a las resoluciones armónicas de los huaynos en menor—, así como el motivo melódico pentatónico —cuya invención y estereotipificación ha sido profundamente estudiada[29].

A continuación, la segunda sección transcurre sobre la subdominante y remata nuevamente con el motivo melódico pentatónico. En el arreglo del EP, es sobre la repetición de ambas secciones que transcurre el solo del violín.

Lo que sigue en la una última sección —que modula a la tonalidad mayor e incluye acordes de sexta, novena, dominantes secundarios—, es un carnaval al estilo de Nueva Orleans —de haber tocado lavadero, le hubiera metido platillos en el 2 y 4— que termina con un remate melódico en el que parece resonar los alientos de una banda callejera.

Igualmente, en el *fox-trot* «Cuando las rosas caen», luego de una primera parte grave y melancólica, aparece un motivo melódico pentatónico en la segunda sección.

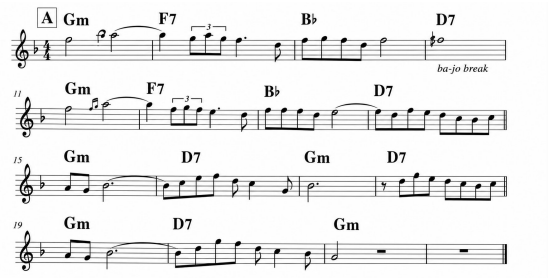


Figura 11
Fragmento de la primera sección de «Atahualpa»[30].

Con «Rosa Elvira» nos pasó algo distinto. Cuando comenzamos a trabajarlo, queríamos que salga el vals al estilo de Nueva Orleans[31], pero fue imposible... ese escurridizo 6/8 que marca la característica polirritmia del vals criollo pronto le dio vuelo propio a nuestra

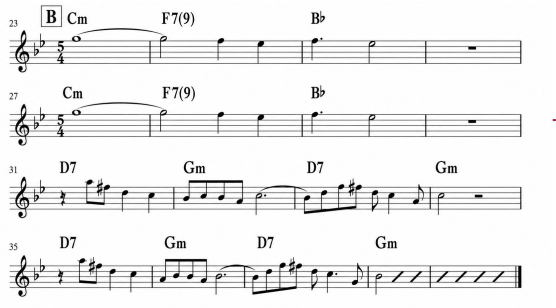


Figura 12
Fragmento de la primera sección de «Atahualpa».

[29]Julio Mendívil la ha trabajado en su artículo "Wondrous Stories el descubrimiento de la pentafonía andina" (Mendívil, 2012).
[30]El cifrado lo puse yo.
[31]Por ejemplo, así como suena en «Last minute waltz», composición original de Max Bien-Kahn que toca mi banda favorita, Tuba Skinny, banda de Nueva Orleans especializada en la interpretación históricamente informada de este jazz de las primeras décadas del siglo XX.

versión que a mí me remitió de inmediato a Chabuca Granda. Y bien contaba la anécdota la propia Chabuca que de niña, cuando todavía no le gustaban ni la comida criolla —por lo picante—, ni la música criolla, escuchó al propio Carlos Alberto tocar su vals «Rosa Elvira»

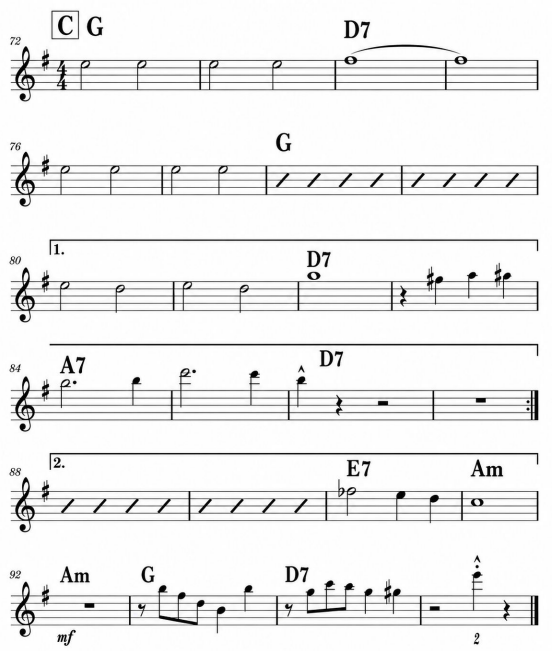


Figura 13
Fragmento de la primera sección de «Atahualpa».

ahí en la bajada a los antiguos baños del distrito de Barranco, quedando para siempre cautivada por este ritmo (Sarmiento Herencia, 2020), como tal y parece que ocurrió.

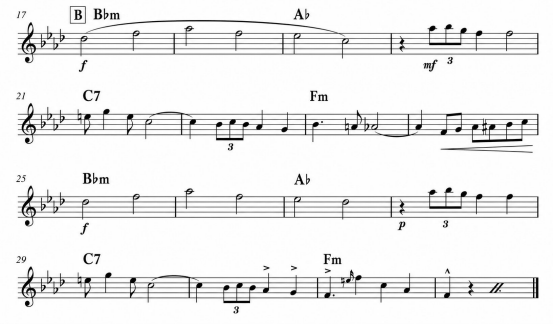


Figura 14
Fragmento de la primera sección de «Atahualpa».

Por último, «El Quitasueño» no nos remitió ni por angas ni por mangas a nada de lo anteriormente descrito; solo al humor del compositor y su genio al lograr una programática pieza que, a ritmo de charlestón, cuenta la historia de un mosquito de esos que te malogran la noche. Prueba final de que el jazz peruano, así como el jazz estadounidense a veces recurre a exotizadas sonoridades, también suena simplemente a jazz, claro.

4 Colofón

En una carta dirigida a Ripley —el mismo de "Aunque usted no lo crea"—, Jelly Roll Morton declaraba que él inventó el jazz en 1902 (Morton, 1938). Acorde al etnomusicólogo Alan Lomax —quien lo entrevistó a finales de los treintas y publicó luego su biografía recogiendo sus palabras y las de gente allegada a él—, que el jazz haya sido "creado por un pianista de burdel", tenía la virtud de la simplicidad (Lomax, 1950, p. 69). Simplemente, hacía sentido.

Pero, también...

En un artículo de 1952 que buscaba definir el origen del jazz a partir de los instrumentos improvisados que habrían caracterizado sus primeros años, en base a los relatos de finales del siglo XIX que aseguraban haber escuchado —aunque nunca de primera oreja— a los esclavos negros haciendo música en la plaza Congo de Nueva Orleans con cualquier cosa[32]:

> Ragged Negroes making strange music on an equally strange variety of "instruments" — washboards, washtubs, jugs, tin whistles, and occasionally a four-string banjo. Often the instruments were even more primitive than these: for example, "a drygoods box beaten with sticks or bones and a drum made by stretching a skin over a flour barrel." "Other performers rang triangles, and others twanged from jew's-harps an astonishing amount of sound!". (Roth, 1952, p. 305)[33].

Solo para concluir que esta música "negra" —que era la continuación de la tradición africana solo que fragmentada y modificada en América, música que llegó a las ciudades a través de bandas de *skiffle*—, no había podido hacer sola al jazz, en tanto tuvo que exponerse a las influencias europeas y lo que es más importante aún, a las influencias europeizantes que actuaron sobre ella (Roth, 1952, p. 313)[34]. Es decir, una historia que reduce la esencia del jazz a la improvisación —aunque señalando la natural importancia estructural de la música europea, claro— y por eso hace sentido que provenga de la música negra hecha con instrumentos improvisados. Simplemente, hacía sentido.

Ciertamente, al día de hoy, el jazz en el Perú se sigue pensando como algo foráneo, extranjero, exotizado... como si no hubiésemos compartido al día de hoy más de cien años, toda una historia musical desde los inicios mismos del género. Y cuando no, es algo de élites. Así también le hizo sentido a Gabriel Benites cuando escribió su nota sobre el jazz en el Perú que se trate de una música importada por chicos de una clase privilegiada. Simplemente, hacía sentido.

[32]El siguiente texto contiene expresiones racializadas y peyorativas características de los discursos estadounidenses de mediados del siglo XX.

[33]«Negros harapientos producían una extraña música con una variedad igualmente extraña de "instrumentos": lavaderos, tinas de lavar, jarras, silbatos de hojalata y, ocasionalmente, un banjo de cuatro cuerdas. A menudo los instrumentos eran incluso más rudimentarios que estos; por ejemplo, "una caja de mercancías secas golpeada con palos o huesos y un tambor hecho tensando una piel sobre un barril de harina". "Otros intérpretes hacían sonar triángulos, y otros arrancaban de arpas de boca una asombrosa cantidad de sonido".

[34]Así tal cual lo pone: "it had to be exposed to European-and, what is more, Europeanizing-influences"

Quizá solo por eso está bueno acercarse a una figura como la de Carlos Alberto Saco Herrera. Tanto a su vida como a su obra. Porque, más allá de elaborar una biografía, he querido con este artículo dar cuenta del jazz en el Perú. Junto con Felipe Pinglo y una generación de músicos tras otra que hicieron de esta canción de moda, una larga tradición nacional.

Digo, al final, son todos mitos. Textos que cumplen cómo no su inherente función literaria en las narrativas históricas nacionales correspondientes. Hacen justicia o crean diferencia. Sirva ahora este texto para ir en contra de cualquier historia que lo quiera pintar como algo de clases o de fuera, dar la chance al menos de escuchar su pluralidad de voces. Quizás así se puede abarcar más y mejor su complejidad.

REFERENCIAS:

Bibliografía

- Barrantes Castro, P. (1928). El Alma Popular Peruana. *Mundial*, 418, p. 49.
- Bustamante, E. (2016). *La radio en el Perú*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Chiantore, L. (2017). Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism. *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research*, 1 (2), 3-21. https://doi.org/10.34624/IMPAR.V1I2.775
- Collantes, A. (1956). *Historia de la canción criolla. Glosas y recopilaciones de Aurelio Collantes "La voz de la tradición". Relatos, anécdotas y biografías de compositores e intérpretes de la Canción Peruana*.
- Collantes, A. (1972). Documental de la Canción Criolla. Recopilaciones y Glosas por Aurelio Collantes "La voz de la tradición".
- Crónicas Sociales por Marisabidilla. (1920). *Mundial*, 9, p. 320.
- Del ambiente político. (1920). *Mundial*, 9, p. 15.
- Don Máximo (6 de junio de 1926). Breve charla con el compositor Carlos Saco. *La Crónica*.
- Fleta, C. (1935). La muerte de Carlos Saco. *El Cancionero de Lima*, 1032.
- Gamarra, A. (1922). El Tondero. *El Cancionero de Lima*, 352, 1–3.
- García Alva, J. F. (19 de marzo de 2016). Fox-Trot "Vamos rodando", "Algo de día", "Hombre del sur" — Felipe Pinglo adapta nueva letra en español a canciones de moda. *Nemovalse Blog. Interrogantes sobre el Vals(e) Criollo Peruano.* https://nemovalse.wordpress.com/2016/03/19/fox-trot-hombre-del-sur-felipe-pinglo-adapta-nueva-letra-en-espanol-a-cancion-de-moda
- García Alva, J. F. (21 de mayo de 2021). Compositor peruano Román Hernán Rodrigo Ayllón De La Torre Ugarte (1886–1924). *Nemovalse Blog. Interrogantes sobre el Vals(e) Criollo Peruano.* https://nemovalse.wordpress.com/2021/05/21/compositor-peruano-roman-hernan-rodrigo-ayllon-de-la-torre-ugarte-1886-1924
- Llévame al té, mamá. (1921). *El Cancionero de Lima*, 322, p. 8.
- Lomax, A. (1950). *Mister Jelly Roll. The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and "Inventor of Jazz"*. Duell, Sloan and Pearce.
- López Ramírez Gastón, J. I. (2013). A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del jazz peruano. En J. Ruesga Bono (Coord.), *Jazz en español*. Derivas hispanoamericanas (pp. 385–419). Universidad Veracruzana. https://www.sibetrans.com/public/docs/libro-jazz-en-espanol.pdf
- López Ramírez Gastón, J. I. (2015). El extranjero íntimo: espacios imaginados y poscolonialidad durante la llegada del jazz al Perú. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 423–450). Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú. https://repositorio.pucp.edu.pe/items/581e0083-33bb-4caf-a0bb-9a1bcdadf04f
- Luyo, J. (1935). Carlos Saco. *El Cancionero de Lima*, 1060.

- Mendívil, J. (2012). Wondrous Stories: El descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias, 16* (31), 61–77.
- Morton, J. (1938). *Jelly Roll Morton*: 'I Created Jazz In 1902, Not W.C. Handy'. Downbeat. https://downbeat.com/archives/detail/jelly-roll-morton-i-created-jazz-in-1902-not-w.c.-handy
- Pinglo, F. (1935). A Carlos Saco. *El Cancionero de Lima*, 1053.
- Roth, R. (1952). On the Instrumental Origins of Jazz. *American Quarterly, 4* (4), pp. 305–316.
- Salazar, L. (25 de febrero de 2018). Carlos Alberto Saco Herrera: Aportes a su biografía y su obra. *Músicas del Perú*. http://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2018/02/carlos-alberto-saco-herrera-aportes-su.html
- Santa Cruz Gamarra, C. (1989). *El Waltz y el valse criollo. Nuevas consideraciones acerca del valse criollo*. CONCYTEC.
- Sarmiento Herencia, R. (2018). *Felipe Pinglo y la canción criolla. Estudio estilístico de la obra musical del Bardo Inmortal*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Facultad de Letras y Ciencias Humanas. https://fondoeditorial.unmsm.edu.pe/libros/felipe-pinglo-y-la-cancin-criolla
- Sarmiento Herencia, R. (2020). *Llego rasgando cielos, luz y vientos: Vida y obra de Chabuca Granda*. Ministerio de Cultura. http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/1386
- Sarmiento Herencia, R. (2021). *Recuperando la memoria 3. La Música Criolla de Lima*. PROLIMA / Municipalidad de Lima. https://www.munlima.gob.pe/wp-content/uploads/2022/03/La-musica-criolla-de-Lima.pdf
- Sarmiento Herencia, R. (2026). *Canciones que parten en dos al tiempo: Intermedialidad y exceso en la canción popular americana (1911-1939)* [Tesis doctoral inédita]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Scheidlmeier, M. J. (1924). *Scheidlmeier's modern System for learning to play the Tenor Banjo*. William J. Smith Music Co., Inc.
- Tealdo, F. (1 de enero de 2024). Historia de La Punta. *Municipalidad Distrital de La Punta*. https://www.gob.pe/institucion/munilapunta/informes-publicaciones/5135948-historia-de-la-punta-mdlp

Discografía

- Banda del Batallón de Gendarmes N.° 1 (1917). El Aristócrata [Canción]. Victor 69917.
- Ben Pollack's Californians (1928). Sweet Sue [Canción]. Victor 21437.
- Carlos A. Saco (1926). Abandonada en el Cabaret [Canción]. Odeon Be 6196.
- Carlos A. Saco (1926). Atahualpa [Canción]. Odeon Be 4998.
- Carlos A. Saco (1926). El Quitasueño [Canción]. Odeon Be 5377.
- Carlos A. Saco (1926). El Zancudito [Canción]. Odeon Be 5359.
- Carlos A. Saco (1924). La Caida del Sol [Canción]. Odeon Be 4219.
- Carlos A. Saco (1928). La Chulapita [Canción]. Brunswick 40292.

- Carlos A. Saco (1925). Las Cautivas [Canción]. Odeon Be 4756.
- Catter, A. y Gamarra, C. (1917). Bella Petita [Canción]. Victor 73247.
- Duke Ellington Orchestra (1928). Diga Diga Doo [Canción]. OKeh 8602.
- Fields, A. (1917). Everybody loves a 'jass' band [Canción]. Columbia A2211.
- Fiesta Criolla (1964). Lima de Octubre [Canción]. Sono Radio – LPL 1032.
- Francisco Canaro y su orquesta típica (1930). Cuando el indio llora [Canción]. ERT-8320.
- Hermanas Anselmi (1917). Ollantay [Canción]. Victor 69907.
- Johnny Hamp and His Kentucky Serenaders (1929). Sunny side up [Canción]. Victor 22124-A.
- Johnny Hamp and His Kentucky Serenaders (1929). If I had a talking picture of you [Canción]. Victor 22124-B.
- Llaque, A. y Marini, M. (1917). Noche clara [Canción]. Victor 72098.
- Los Castillians (1929). Cuando el indio llora [Canción]. Brunswick 40760.
- Original Dixieland Jazz Band (1918). Dixieland jass band one-step [Canción]. Victor 18255.
- Orquesta de Jazz Nilo (1925). Cuando el indio llora [Canción]. Columbia 2353-X.
- Orquesta Internacional (1925). Cecilia [Canción]. Victor 78441-A.
- Orquesta Internacional (1926). El caprichoso [Canción]. Victor 78563.
- Orquesta Internacional (1926). El elegante [Canción]. Victor 78563.
- Orquesta Internacional (1925). Murmullos [Canción]. Victor 78562.
- Orquesta Internacional (1926). Pellejito [Canción]. Victor 78561.
- Orquesta Sándor Józsi (1925). Cuando el indio llora [Canción]. Odeon Be 4743.
- Orquesta de Jazz Nilo (1925). Cuando el indio llora [Canción]. Columbia 2353-X.
- Orquesta del Castillo (1928). El picaflor [Canción]. Brunswick 40349.
- Paul Biese's Novelty Orchestra (1919). Harem Life [Canción]. Victor B-23380.
- Pinkard, M. y Waters, E. (1926). Sugar, that baby o' mine [Canción]. Columbia 14146-D.
- Porfirio Díaz y su Orquesta (c.1930). Cuando el indio llora [Canción]. RCA Victor 90-0606-B.
- Sarmiento, R. y Tecco, P. (16 de abril de 2026). SACO: un tributo al jazz peruano de los 1920s. [Video]. YouTube. https://youtu.be/paXg9Jx1Ljc?si=pT2LBt5GAtqAp85r
- Ted Weems & his Orchestra (1929). The man from the south (with a big cigar in his mouth) [Canción]. Victor 22238