Año 3 - Número 7

Febrero, 2007

ARARiWA

Vocero de la Dirección de Investigación de la ENSF José María Arguedas

En este número:

La investigación cualitativa: una alternativa para la comprensión de la educación y el folklore

Reflexiones sobre la función del Estado frente a un Perú invertebrado

Investigación sobre las antaras nasca: Proyecto Waylla Kepa

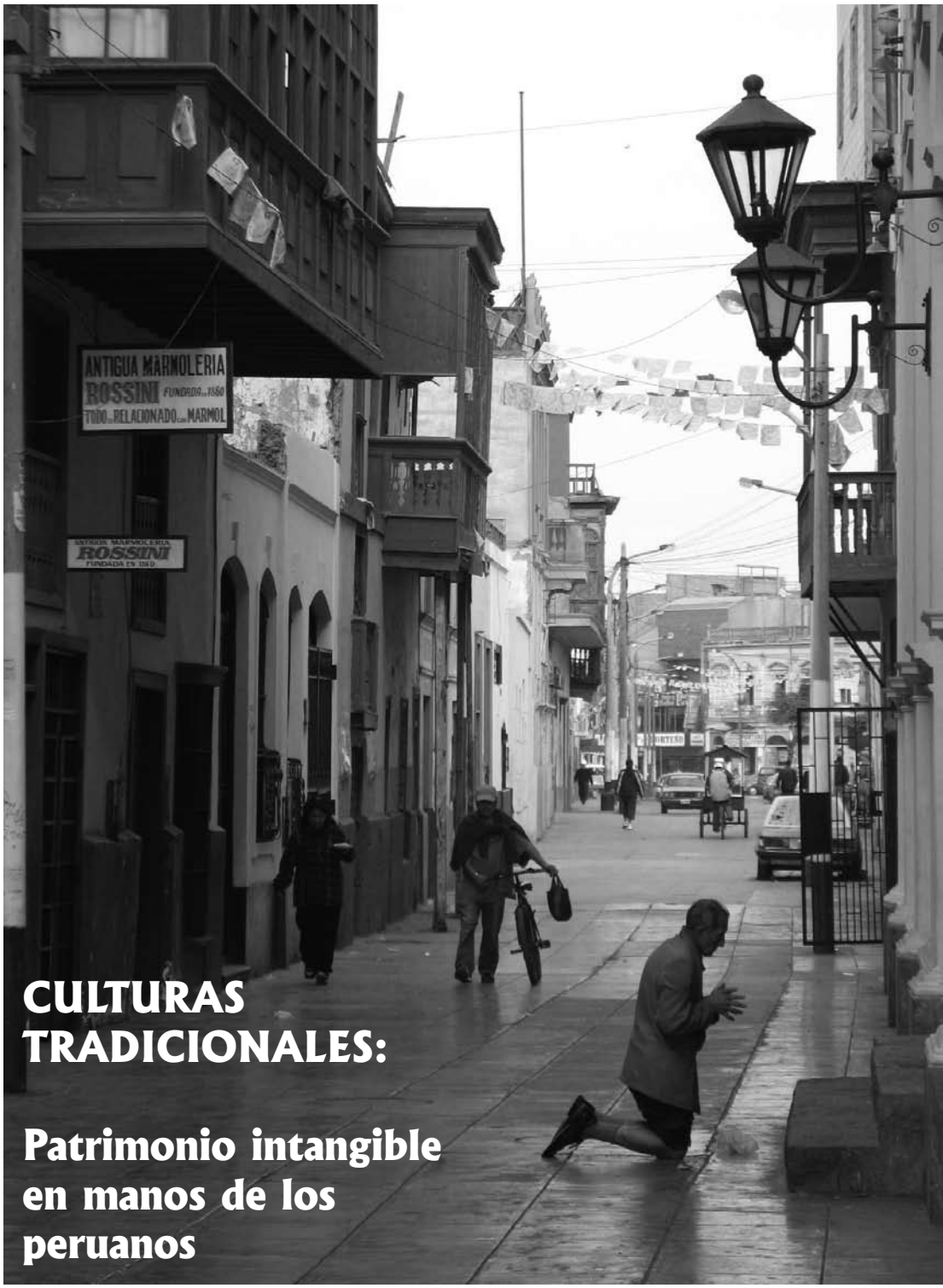
Reivindicación del origen peruano de la marinera y la zamacueca

Pervivencia del mito de Mama Raywana

Retos de la investigación etnográfica en las escuelas rurales y urbanas

Defensa del patrimonio inmaterial peruano: La caza de los espíritus

Situación del intérprete de folclor peruano



CULTURAS TRADICIONALES:

Patrimonio intangible en manos de los peruanos

ARARIWA

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Dirección General:
Mg. Milly Ahón Olguín

Dirección de Investigación:
Lic. Amilcar Híjar Hidalgo

Equipo de Investigadores Culturales:
Félix Anchi Aguado
V. Hugo Arana Romero
Carlos Mansilla Vásquez
Dimitri Manga Chávez
Marino Martínez Espinoza
Gledy Mendoza Canales
Renato Neyra Ángeles
July Sánchez Fuentes
Iván Sánchez Hoces

Edición:
Marino Martínez Espinoza

Edición gráfica:
Iván Sánchez Hoces

Comité de redacción:
V. Hugo Arana Romero,
Marino Martínez Espinoza

Diagramación:
Daniel Ochoa Rivero

Carátula:
El penitente, Catedral del Callao
Fotografía: Marino Martínez E.
Archivo del Centro Documental

Secretaría:
Cecilia Quiroz Puycón

Fotografías:
Archivo del Centro Documental de la Dirección de Investigación

ARARIWA es una publicación de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas
Jr. Ica 143, Lima – Perú
Telf. 321-0034
www.escuelafolklore.edu.pe
investigación@escuelafolklore.edu.pe

LOS ARTÍCULOS SON DE RESPONSABILIDAD EXCLUSIVA DE CADA AUTOR. SE AUTORIZA LA REPRODUCCIÓN DE ELLOS CITANDO LA FUENTE Y LA AUTORÍA

EDITORIAL

La Dirección de Investigación, en esta nueva etapa de conducción de la vida institucional, intenta progresivamente integrar los diferentes proyectos de investigación ejecutados en forma individual y personalizada, por un modelo mayor y aglutinante que debido a su enfoque global y holístico, hemos denominado "Estudio de las áreas geopolíticas culturales del Perú".

Sabemos que nuestro país está conformado por múltiples naciones que hablan diferentes lenguas, donde conviven distintas etnias y cuenta con una variada y contrastada biodiversidad geográfica que ha permitido la formación, en el tiempo, de influyentes culturas preservadoras de su tradición hasta nuestra época contemporánea.

Creemos que el estudio de determinadas cuencas hidrogeográficas culturales nos brindará lecturas interesantes sobre la pervivencia y persistencia de la cultura andina como base del folclor peruano y pilar de su cultura popular.

ARARIWA, vocero oficial de la Dirección de Investigación, una vez más asume la responsabilidad de difundir no sólo los avances de los proyectos realizados por nuestros investigadores culturales, sino también nuevas propuestas teóricas y metodológicas que contribuyan a entender nuestro folclor nacional.

Nuestra revista cumple su tercer año gracias al esfuerzo del equipo de trabajo y también al de los ex directores de Investigación: musicóloga Chalena Vásquez Rodríguez, el actual Director Académico, Dr. Roel Tarazona Padilla y más recientemente la antropóloga Lucy Núñez Rebaza a quienes agradecemos por la continuidad y la orientación que le han proporcionado a ARARIWA.

Amílcar Híjar Hidalgo
Director de Investigación

Fotografía: Roel Tarazona. Archivo del Centro Documental de la Dirección de Investigación

La investigación cualitativa:

una alternativa para la comprensión de la educación y el folklore

•ROEL TARAZONA PADILLA
Docente del nivel superior, músico e investigador, ingeniero, Doctor en Derecho.
Ex Director de Investigación y actual Director Académico de la ENSF JMA.

1.- Una cuestión previa

Durante mucho tiempo el camino más seguro para poder describir y comprender la realidad ha sido el que la investigación científica cuantitativa nos ha ofrecido. En el terreno educativo, este enfoque ingresó con fuerza no sólo para realizar diagnósticos, evaluaciones, descripciones y exploraciones diversas, sino también para desarrollar una línea de investigación experimental muy amplia y variada.

Sin embargo, con los años y sobre todo con el surgimiento de nuevos paradigmas de investigación cualitativos tales como los paradigmas comprensivo y crítico, las cosas han cambiado sustancialmente en el campo de la educación.

Ahora, a pesar de la resistencia de algunos que consideran que únicamente el diseño positivista rígido con problemas, hipótesis, marco teórico y esquema metodológico —predeterminados— es el único válido y confiable, vemos cómo muchos investigadores encuentran en la vía cualitativa una opción de investigación nueva, original, creativa y sobre todo humanista, quizás con mayor pertinencia para los problemas educativos que la investigación cuantitativa.

En los estudios de las diversas expresiones de nuestra cultura tradicional y popular, el enfoque evaluativo, por su marco teórico y por su metodología, termina siendo el mejor camino. Por la importancia que tiene para la descripción, comprensión e interpretación de la realidad social, cabe hacer una síntesis de su naturaleza y características.

2.- Conceptuación

La característica fundamental de la investigación cualitativa, denominada también "naturalista", "fenomenológica", "interpretativa", "constructivista" o "etnográfica", es descri-

Observación participativa de Los Negritos de Santa María del Valle, Huánuco

Con Mamá Elena, pobladora del barrio del Wayku, San Martín, en diálogo intersubjetivo.

bir, comprender e interpretar los acontecimientos, acciones, eventos, situaciones, emociones, normas, interacciones, valores, etc. que la realidad presenta, desde la perspectiva de los sujetos estudiados (opiniones, experiencia, cosmovisión, imágenes, expresiones, etc.)

Mediante esta investigación se logra o construye los conocimientos y se encuentra soluciones pertinentes para problemas dados, a partir de los sujetos investigados, en una relación interactiva y reflexiva del investigador con ellos. Es una vía diferente al enfoque cuantitativo, pero que logra los mismos propósitos científicos.

3.- Algunos rasgos de la investigación cualitativa

a) En relación a los momentos del proceso de investigación.
-Planteamiento del problema: En principio carece de una definición precisa. La identificación del problema a investigar no está sujeta a variables específicas; el mismo problema o asunto se reformula a medida que se lleva la investigación en sus inicios. Por ello las interrogantes no son tan específicas, más bien son generales y abren rutas. Luego, conforme se vayan dando los diálogos y el recojo de información, las preguntas irán precisándose y definiéndose con mayor claridad. Las preguntas se usan, como señala Hernández (2006) para "descubrir y refinar los problemas de investigación".

-Marco teórico: No parte de una teoría definida. El interés del investigador es examinar el mundo social y en este proceso desarrolla una teoría coherente con lo que observa. Es decir, va construyendo a partir de la descripción y análisis de sus observaciones lo que muchos autores denominan: "teoría fundamentada". No es que el investigador no deba contar con teorías, enfoques conceptuales o un "patrón cultural" básico, lo que pasa es que esta información teórica, es referencial y no una "camisa de fuerza".

Mediante la aplicación de un proceso inductivo, partiendo de lo particular, mediante la exploración y descripción, se llega a lo general, estableciendo o generando perspectivas teóricas.

- Hipótesis: Contrario a los estudios cuantitativos, la hipótesis no se formula al inicio de la investigación sino más bien surge a medida que se lleva a cabo la indagación: durante el proceso. Va refinándose conforme hayan más datos y evidencias e incluso puede ser descartada y reemplazada por otras. En todo caso, es el resultado del estudio y se da al final de la investigación; incluso en muchos estudios cualitativos, no se plantean hipótesis.

- Muestras: La selección e identificación de los investigados o participantes generalmente no es aleatoria, más bien pertenece a una muestra seleccionada. El investigador define una muestra que concierne más a los propósitos específicos de la investigación. Esta muestra es muy pequeña -entre 6 y 10-, incluso puede incluir a una sola persona, como ocurre en las historias de vida.

- Métodos de recolección de datos: Esta investigación se basa en métodos, técnicas e instrumentos de recolección de datos no estandarizados. No

se efectúan mediciones numéricas, por ello el análisis no es estadístico.

El fin de la recolección de datos es obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes, es decir datos sobre sus emociones, experiencias, significados y otros aspectos subjetivos e interpersonales.

El interés del trabajo de campo es registrar las interacciones que se dan entre individuos, grupos y colectividades.

Las preguntas mayormente son generales y abiertas, para poder recabar datos expresados a través del lenguaje verbal, escrito, visual y no verbal. Todo esto de manera personalizada e intersubjetiva. Interesa las vivencias de los participantes tal como fueron (o son) sentidas o experimentadas.

Los datos cualitativos (Patton: 1980, 1990) describen en detalle situaciones, eventos, personas, interacciones, conductas observadas y sus manifestaciones.

Por la naturaleza de ser investigación cualitativa, los datos coleccionados no se someten a análisis estadísticos ni se manipulan como en los estudios experimentales; no se recogen al final de la administración del instrumento principal, sino durante el proceso que es continuo, es decir durante toda la investigación.

Estos datos son descritos y analizados y permiten obtener ideas y temas. Es a través de ellos que el investigador va estructurando una teoría sustentada.

- **Uso de técnicas e instrumentos para recolectar datos:** Se recomienda la observación no estructurada, entrevistas abiertas, revisión de documentos, discusión de grupos, evaluación de experiencias personales, registro de historias de vida, interacción e introspección con grupos o comunidades.

El uso de estas técnicas permite información en profundidad. A diferencia de la investigación cuantitativa, que se reduce a variables e indicadores determinados y operacionalizados, la investigación cualitativa abunda con datos de diversa índole e importancia para caracterizar y definir una problemática.

- El análisis de los datos: Es mayormente de síntesis, de integración de la información que se obtiene de los diversos instrumentos y medios de observación aplicados. Prepondera un análisis descriptivo coherente que pretende lograr una interpretación minuciosa y detallada del asunto o problema de investigación. El enfoque de análisis es holístico. No hay la exigencia de presentar tabulaciones, tablas de frecuencia, estadígrafos y pruebas de hipótesis, como ocurre en la investigación cuantitativa.

- Conclusiones: Se derivan o se infieren continuamente, durante el proceso. Contrario a los estudios de índole cuantitativa que resultan al final de la investigación, en el estudio cualitativo las conclusiones se reformulan a medida que se vayan interpretando los datos.

La investigación cualitativa no pretende generalizar de manera probabilística los resultados a poblaciones más amplias, ni busca obtener muestras representativas; incluso no busca que los estudios lleguen a replicarse. Su afán principal no es convertir la investigación en una fuente o banco de datos para obtener recetas o resolver otras preocupaciones del investigador. Es obvio que los resultados obtenidos podrán aportar con conocimientos nuevos y soluciones alternativas, pero ello viene al final y no es un parámetro que condiciona la riqueza del proceso de investigación cualitativa.

b) Otras características

• La construcción de objetos de conocimiento dentro de las diversas tendencias de investigación cualitativa obedece a un proceso de esclarecimiento progresivo en el curso de cada investigación particular. Esto significa que el proceso se alimenta continuamente de y en la confrontación permanente de las realidades intersubjetivas que emergen a través de la interacción del investigador con los actores de los procesos y realidades socio—culturales y personales objeto de análisis, así como del análisis de la documentación teórica pertinente y disponible.

El interés del trabajo de campo es registrar las interacciones que se dan entre individuos, grupos y colectividades.

• No existe un diseño rígido, unilineal. Los procesos de investigación cualitativa son de naturaleza multicíclica o de desarrollo en espiral y obedecen a una modalidad de diseño semiestructurado y flexible.

Diversas maneras de acercarse a un hecho folclórico a través de la triangulación. Aquí con Doña Betsabé, en Tupe, Lima.

Esto implica, por ejemplo, que las hipótesis van a tener un carácter temporal que evolucionará dentro de una dinámica heurística o generativa y no lineal verificativa, lo que significa que cada hallazgo o descubrimiento en relación con ellas, se convierte en el punto de partida de un nuevo ciclo investigativo dentro de un mismo proceso de investigación.

El proceso de investigación es flexible y se mueve entre los eventos y su interpretación, entre las respuestas y el desarrollo de la teoría. Busca "reconstruir" la realidad tal como la observan los actores.

Los hallazgos de la investigación cualitativa se validan generalmente por dos vías:

- De consenso
- De la interpretación de evidencias.

• Es inductiva o cuasi—inductiva; su ruta metodológica se relaciona más con el descubrimiento y el hallazgo que con la comprobación o verificación.

• Es holística. El investigador ve el escenario y las personas en una perspectiva de totalidad. Las personas, los escenarios o los grupos no son reducidos a variables sino considerados como un todo integral que obedece a una lógica propia de organización, de funcionamiento y de significación.

• Es interactiva y reflexiva. Los investigadores son sensibles a los efectos que ellos mismos causan sobre las personas que son objeto de su estudio.

• Es naturalista y se centra en la lógica interna de la realidad que analiza. Los investigadores cualitativos tratan de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas. El investigador se sitúa en el mismo terreno de los hechos, evalúa el desarrollo natural de los sucesos: no hay manipulación ni estimulación con respecto a la realidad. Estudia a los objetos y seres vivos en sus contextos o ambientes naturales.

• No impone visiones previas. El investigador cualitativo suspende o se aparta temporalmente de sus propias creencias, perspectivas y predisposiciones.

• Es abierta. No excluye la recolección y el análisis de datos y puntos de vista distintos. Para el investigador cualitativo, todas las perspectivas son valiosas. En consecuencia, todos los escenarios y personas son dignos de estudio.

• Es humanista. El investigador cualitativo busca acceder por distintos medios a lo privado o lo personal como experiencias particulares captadas desde las percepciones, concepciones y actuaciones de quien las protagoniza.

• Es rigurosa, aunque de un modo distinto al de la investigación denominada "cuantitativa". Los investigadores, aunque cualitativos, buscan resolver los problemas de validez y de confiabilidad por las vías de la exhaustividad (análisis detallado y profundo) y del consenso intersubjetivo (interpretación y sentidos compartidos).

• Es interpretativa "centrada en el entendimiento del significado de las acciones de los seres vivos, principalmente los humanos y sus instituciones" (Hernández, 2006). Busca interpretar lo que va cap-

tando activamente. Intenta encontrar sentido a los fenómenos, en términos de los significados que las personas les otorguen.

Postula que la "realidad" está determinada por la interpretación y comprensión de la realidad de los propios participantes. De este modo convergen por lo menos 3 "realidades" a) de los participantes; b) del investigador; y c) del producto de las interacciones. La percepción de estas realidades va modificándose durante el estudio; al final hay una construcción de la realidad más acabada y consensuada.

El enfoque cualitativo, se define: "como un conjunto de prácticas interpretativas" que hacen al mundo visible, lo transforman y convierten en una serie de representaciones en forma de: "observaciones", "anotaciones", "grabaciones" y "documentos".

• El investigador es una suerte de mediador y facilitador para el participante. Por ello, se introduce en las experiencias individuales de los participantes y construye el conocimiento, consciente de que es parte del fenómeno estudiado. En el centro de investigación está la diversidad de ideologías y cualidades únicas de los individuos.

• Su vocación es social. Si bien la investigación cualitativa puede abordar diversidad de temas y problemas humanos, sin embargo su preocupación es profundizar en el mundo interno y subjetivo de las personas, buscando obviamente su afirmación y trascendencia, de allí su alto contenido social.

4.- La triangulacion: un aporte para garantizar la validez del estudio

Una de las técnicas de análisis de datos más características de la metodología es la "triangulación". El principio básico consiste en recoger y analizar datos desde distintos ángulos para compararlos y contrastarlos entre sí, según Glaser y Strauss (citado por Goetz y Le Compte;1998). Se usa más de un instrumento para recoger datos del objeto de estudio. La triangulación impide que se acepte fácilmente la validez de sus impresiones iniciales; amplía el ámbito, densidad y claridad de los constructos desarrollados en el curso de la investigación.

Se considera de suma importancia la utilización del procedimiento de la triangulación, porque permite reinterpretar la situación de estudio, a la luz de evidencias provenientes de las fuentes obtenidas por la técnica de observación y entrevista. La triangulación como procedimiento de contraste, contribuye a lograr la credibilidad y validez del estudio entre los aspectos teóricos, los resultados de campo y la interpretación de ambos.

5.- El proyecto de investigación cualitativa

Contrariamente a lo que ocurre en la investigación cuantitativa, donde el desarrollo de la investigación tiene lugar en una secuencia lineal, en la investigación cualitativa lo característico es la simultaneidad de prácticamente todos los procesos que la vuelven realidad. En virtud de lo anterior, encontramos que la investigación cualitativa es multicíclica, esto es, que varias veces pasamos por la etapa de formulación, otras tantas por las de diseño o propiamente de rediseño, varias veces gestionamos o ejecutamos los procesos de recolección de información y análisis. Para concluir, podríamos decir que desde el mismo comienzo de la investigación se da inicio a los primeros acercamientos de lo que a la postre constituirá el informe final de investigación. En consecuencia, el fraccionamiento que haremos aquí tiene validez sólo con fines expositivos.

PROPUESTAS DE ESQUEMAS DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA PARA EDUCACIÓN Y FOLCLOR

5.1 Esquema clásico, pero sujeto a modificación

Definición del tema y formulación del problema
- Caracterización general
- Problemas sustantivos
- Objetivos generales
- Justificación
- Limitaciones

Identificación de perspectivas teóricas o paradigmáticas
- Antecedentes
- Marco teórico referencial

El investigador es una suerte de mediador y facilitador para el participante. Por ello, se introduce en las experiencias individuales de los participantes

Metodología
- Diseño de investigación
- Muestra cualitativa
- Técnicas e instrumentos

Aspectos administrativos
- Investigador o investigadores
- Presupuesto
- Cronograma tentativo

Acercándonos al objeto de estudio de manera directa y vivencial. Residentes del barrio del Wayku, San Martín.

5.2 Diseño de Vallés (1997)

1) Fase de reflexión:
- Identificación del tema y problema de estudio
- Identificación de perspectivas paradigmáticas

2) Fase de planeamiento:
- Selección de un contexto
- Selección de una estrategia
- Preparación del investigador
- Elaboración del proyecto específico

3) Fase de entrada
- Selección de informantes y casos
- Realización de primeras entrevistas y observaciones

4) Fase de acopio de datos y análisis preliminares
5) Fase de salida de campo y análisis intenso
6) Fase de escritura

5.3 Propuesta: Carlos A. Sandoval Casilimas (1996)

CICLOS Y PROCESOS
I.- Formulación (inicial intermedio-final)
II.- Estructuración del diseño (ídem)
III.- Gestión (ídem)
IV.- Cierre (ídem)

6.- Diseños específicos:

6.1 Teoría fundamentada

Este diseño plantea que las proposiciones teóricas surjan de los datos objetivos de la investigación, más que de los estudios previos. Presenta básicamente dos diseños:

a) Sistemática: que construye su teoría fundamentada mediante una secuencia de la codificación: codificación abierta (el investigador revisa todos los segmentos del material para analizar y generar categorías iniciales de significado), codificación axial (de las categorías codificadas de

manera abierta, el investigador selecciona la que considera más importante y la posiciona en el centro del proceso —categoría central o fenómeno clave— luego relaciona la categoría central con las otras categorías), codificación selectiva (una vez generado el esquema, el investigador regresa a las unidades o segmentos y los compara con su esquema emergente para fundamentarlo) y generación de teoría (construcción de una nueva teoría).

b) Emergente: Remarca la importancia de que la teoría surja de los datos más que de un sistema de categoría prefijadas como ocurre con la codificación axial (Glaser, 1992). Se efectúa la codificación abierta y de ésta emergen las categorías, que son conectadas entre sí para construir teoría.

6.2 Investigación etnográfica

1° Planteamiento del problema: (preguntas generales): ¿Cómo se desarrolla la festividad del pueblo? ¿Qué patrones culturales tiene el grupo seleccionado? ¿Cómo enseña el profesor en el aula? ¿Cuál es el fin de la enseñanza? ¿Cómo se produce el acto educativo?
2° Sustento teórico.
3° Selección del contexto: la comunidad campesina, el aula escolar.
4° Realización de registros fotográficos, magnetofónicos, audiovisuales y uso del cuaderno de campo.
5° Organización y sistematización de la información.
6° Levantamiento de hipótesis.
7° Realización de las entrevistas estructuradas.
8° Análisis de la información.

6.3 Narrativos

- Biografías.
- Historias de vida.

6.4 De investigación-acción
Según Susman y Evered (1978)

- Diagnóstico: Identificación o definición del problema
- Planificación de la acción: estudio de los diversos programas de acción susceptibles de resolver el problema
- Realización de la acción: elección de un programa de acción
- La evaluación: estudio de los efectos del programa de acción
- Definición de conocimientos nuevos: identificación de los descubrimientos de interés general.

Según Gollete y Lessard (1988)

1° Exploración y análisis de la experiencia (definir el problema)
2° Enunciado de un problema de investigación
3° Planificación de un proyecto (proyecto piloto)
4° Realización del proyecto
5° Presentación y análisis de los resultados
6°Interpretación-conclusión toma de decisiones

Según Aliaga (2002)
Fases a seguir:

1° Organización del grupo
2° Descubrimiento del problema:
- Dinámicas
- Identificación del problema
3° Objetivos del estudio (claridad, realismo y pertinencia)
4° Planteamiento de la hipótesis
- Acción
5° Dinámica para probar la hipótesis-acción
- Elección de instrumentos
- Selección de la muestra
- Análisis de datos
6° Interpretación e integración de los resultados
7° Informe de la investigación
- Acción
8° Cambio producido en la práctica

6.5 Diseños fenomenológicos

Se enfoca en las experiencias individuales subjetivas de los participantes (Bogden y Biklen, 2003).
Las preguntas típicas en este diseño son: ¿Cuál es el significado, estructura y esencia de una experiencia vivida por una persona (individual), grupo (grupal) o comunidad (colectiva) respecto de un fenómeno? (Patton, 2002)

7.- Esquema del reporte final.
Estructura sugerida:

- Apéndice
- Referencias bibliográficas
- Cuerpo del documento
- Resumen
- Índice, tabla de contenido
- Portada

Una reflexión final

Hay que tener presente que el resultado de una investigación cualitativa, es aportar con nueva información válida y confiable, y también con nuevas soluciones, ambas contribuciones a favor del desarrollo de la ciencia. Por otro lado, además de contar con una sólida base teórica e informativa, se requiere por parte del investigador, de una disposición personal plena y auténtica para interrelacionarse con los sujetos de la muestra de la mejor manera. Sin una actitud de respeto, horizontalidad e involucramiento en la dinámica intersubjetiva de los actores del problema de estudio, no será posible obtener un buen resultado.

El maestro Guillermo Riofrío (derecha), junto a Juan Vera, un amigo de la infancia. "Tu voz existe", Encuentro con los maestros de la música costeña, diciembre de 2006.

Crimen sin castigo

Sobre la situación del intérprete del folclor peruano, sumido en el más profundo silencio y olvido general

• **IVÁN SÁNCHEZ HOCES**
Comunicador social. Bachiller de la USMP.
Responsable del proyecto Registro de Intérpretes del Folclor Peruano

Los recientes decesos del músico y guitarrista criollo Octavio Ticona y la cantante vernacular Paulina Huayre Rodríguez, nos obligan a reflexionar sobre qué tan desamparados están nuestros artistas nacionales.

Algunos de ellos, como Miguel Ángel Silva Rubio, han tenido mejor suerte. Acaso si las plegarias de su familia a la Virgen del Carmen, patrona de su empobrecida Celendín[1], salvaron la vida del Indio Mayta, al llegarle la ayuda a tiempo[2]. De lo contrario, hoy estaríamos lamentando la pérdida de este representante de la música cajamarquina.

Lástima que Ticona y Huayre tuvieran destino diferente. Muchos les seguirán los pasos. Y serán negados por quienes alguna vez gozaron con ellos. Simplemente, no los conocerán más. Los habrán borrado hasta el olvido.

Ojalá esto no le ocurra a Guillermo Riofrío Morales, autor de *La Perla del Chira,* un tondero que es un orgullo nacional y que "el Negrito", como se hizo llamar desde pequeño, lo compuso en

1 De acuerdo al último mapa de la pobreza (2006), de FONCODES, Cajamarca y sus ciudades se ubican en el tercer lugar entre los departamentos más pobres del país.

2 El autor de Matarina *recibirá de por vida el tratamiento de diálisis, como consecuencia de una severa infección renal que padece desde hace tiempo.*

honor a su natal Sullana. Aquí una frase suya: "Yo moriré tranquilo, pobre, pero feliz, orgulloso de haber nacido en Sullana. Dios me ha permitido llegar a los 91 años, gozar del cariño de la gente y hacer un poco de cada cosa, pintura, poesía, pero también cantar, componer. Qué más puedo pedirle a la vida".

Su sentir caló hondo en los corazones de quienes gozamos con su presentación en el Encuentro con los maestros de la música costeña, organizado por la Dirección de Investigación de esta alma mater, un homenaje en vida a Riofrío y toda una pléyade de maestros cuya música conquistó a varias generaciones de peruanos.

Resulta increíble cómo pese a los años transcurridos, su talento y sabiduría permanecen casi intactos, aunque la salud de la mayoría luce debilitada. Tanto o más que su situación económica. Y es que poco se ha hecho por ellos. ¿Acaso no merecen reconocimiento los cultores dedicados a mantener y difundir la tradición de sus pueblos?

Ya en 1946, la Sección de Folkore y Artes Populares del Ministerio de Educación asumió la función de empadronar a los conjuntos de ejecutantes de música vernacular. Fatalmente, quedan pocos vestigios de esos registros. Gran parte de sus fichas de inscripción se deterioraron o extraviaron en la serie de mudanzas que en estas seis décadas ha tenido el Registro de Intérpretes, custodiado en la actualidad por la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

A esto se suma el hecho de que no hubo ponderación del valor histórico de los documentos administrativos, incluidas las fichas de registro de los intérpretes, considerándoseles viejos, ni existió preocupación por archivarlos. Hoy lamentamos la pérdida de un material valioso. Quién sabe si el Cuartel de Santa Catalina en los Barrios Altos, donde estuvo durante muchos años el archivo documentario del INC, sea uno de los últimos lugares que aún conserven este legado histórico que integra nuestro patrimonio cultural, cuya defensa cobra cada vez mayor vigencia. Lamentablemente, salvo algunos esfuerzos aislados, no hay inquietud ninguna de las autoridades por liderar políticas culturales.

Reflexionaba Jaime Urrutia, en el I Conversatorio sobre la Situación de Lenguas Originarias y Patrimonio Inmaterial[3], que nadie defiende a culturas asesinadas, pues valen menos.

> *Es absurdo pensar que los pueblos no tengan autoestima. No hay liderazgo, otros hablan por ellos. Este freno debe ser enfrentado gracias a políticas culturales más agresivas. Por ejemplo, debe llamar la atención que sea la Iglesia la que haya hecho más por reforzar el quechua que el propio Estado. La gente no lee en quechua y por eso no se publica en quechua.*

Una realidad tan grande como la propia ciudad de Lima, habitada por un 43% de migrantes[4] y con más de 5 millones de quechuahablantes, pero con un uso mínimo de este idioma tan nuestro. Agregaba Urrutia que en el Perú ha imperado una suerte de monocultura, habiéndose dependido de una sola cultura: la del poder.

Al respecto, Graciela Paraskevaídis postulaba que tras las guerras independentistas realizadas durante el siglo XIX en muchos países latinoamericanos, la cultura continuó siendo dependiente, imitativa y epigonal.

> *En muchos de ellos había (y todavía hay) mayoría de población no blanca (negra, indígena y sus mezclas, también con la blanca), pero que era (y todavía es) gobernada por una minoría blanca y cristiana. Cuanto mayor es el número de blancos, más fuerte la influencia eurocentrista y la dependencia cultural, junto con una actitud de profundo desprecio hacia cualquier otra forma o manifestación o sobrevivencia de las culturas asesinadas*[5].

La cultura europea mantuvo su vigencia, mostrándose universal y superior por excelencia en todo el mundo. Claro, toda esta indiferencia hacia nuestros escasos sobrevivientes del pasado cultural histórico, no es de ahora. Tiene larga data, como el debate mismo sobre "folclor"

---

3 Organizado por la Dirección de Investigación de la ENSF José María Arguedas en el Museo de la Nación los días 26 y 27 de octubre de 2006, como parte del proyecto Jaqaru, situación de las lenguas originarias en el Perú, a cargo del filósofo Jorge Millones Valdivia. Jaime Urrutia Ceruti, ex integrante de la Comisión de la Verdad, fue uno de sus expositores.

4 Un estudio del Instituto de Opinión Pública de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), realizado entre el 27 de octubre y 6 de noviembre de 2006 en cinco distritos de la capital, señala además que el 78% de este grupo dice no sentirse limeño.

5 Paraskevaídis, Graciela 1985. "Música dodecafónica y serialismo en América Latina". La del Taller, *Nº 3, Montevideo.*

Juan Caccha brinda con el Cholo Víctor. Ambos son los violinistas más solicitados de la región sur, Ayacucho.

o "arte popular" y sus diversos componentes, alimentados por diversos aportes de investigadores y estudiosos en la materia.

En un reciente conversatorio sobre la situación de los intérpretes, realizado en esta Escuela[6], se mencionaba que el folclor se ha transformado radicalmente en el último medio siglo, cuando empezaron los fenómenos sociales y económicos de la migración masiva hacia la ciudad de Lima. Los intérpretes son los principales portadores y creadores del folclor, constituyen un sector social de base donde se generan y desarrollan las manifestaciones culturales con características propias.

Por estos días, esa condición ha sido olvidada y se ha perdido el contacto con ellos. El folclor siguió su propia dinámica, no asumida por el Estado ni por los científicos sociales y menos aún por las instituciones creadas para su conservación. La sistemática recuperación de la cultura, objetivo de quienes se dedicaron a estudiar el folclor, y que es tratado por Pedro Roel Mendizábal[7], se remonta a mediados de la década de 1930, continuando con cierto apogeo en la década siguiente, merced a la reconcentración de los círculos intelectuales provincianos formados en la eclosión indigenista que se dio en años previos.

Cusco se convierte en el epicentro de este movimiento intelectual, buscando recoger y reconocer las características peculiares de las poblaciones rurales —y también urbanas de los andes— las cuales reciben el nombre de "tradición". Pero no sólo se trataba de salvar esta tradición, más bien se pretendía difundirla. Y el mejor modo era unirla a la educación y los medios.

El educador Adolfo Vienrich impuso toda su experiencia editorial, trasladando su interés a la sierra, recopilándose entre 1937 y 1947 cuentos peruanos adaptados a un público cautivo infantil. Jorge Basadre dirigió la acción mientras, Navarro del Águila y José María Arguedas proponían los primeros concursos folclóricos estudiantiles en los centros educativos de Sicuani, en el Cusco.

La creación en el año 1945 de la Sección de Folklore y Artes Populares del Ministerio de Educación Pública, siendo ministro Luis E. Valcárcel, intenta corregir de alguna manera ese vacío en cuanto a la promoción de una cultura que se decía nacional. Ese mismo año aparece la radio. La revista *Folklore* produce los primeros programas con contenido indigenista, promocionando al folclorista Alejandro Vivanco y su agrupación musical.

La socióloga Rocío Romero sostiene que fue Arguedas el primero en convencer a las industrias discográficas de grabar a los intérpretes del folclor andino, y que las primeras grabaciones de música andina se hacen en el Ministerio de Educación. Ella hace hincapié en que:

> *El Perú no tenía una industria disquera, nadie quería invertir pues decían que esa música no valía ni un sol, se mandaba a hacer los discos a la Argentina, pero gracias a Arguedas el Ministerio de Educación obtuvo un equipo donde se grabaron los primeros discos que fueron la música ancashina del cantante y guitarrista Jacinto Palacios; del Cusco, la de Pedro Castillo, de Qosqollacta; y del Centro, la grabación del Conjunto Orquestal dirigido por Tiburcio Mallaupoma[8].*

---

6 Convocado por la Dirección de Investigación de esta casa de estudios, en setiembre de 2006.

7 Ex profesor en esta Escuela. El material consultado, De Folklore a culturas híbridas: Rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nosotros, *forma parte del Compendio de antropología peruana* No hay país más diverso, *editado por Carlos Iván Degregori.*

8 Esta charla fué rganizada por la Dirección de Investigación de esta casa de estudios, en setiembre de 2006.

Carmen Romero en plena charla. Lucy Núñez la observa. Julio Vallenas y Milly Ahón, completan la escena.

Ellos fueron los tres primeros folcloristas que grabaron en el Perú. Algo histórico. Y de acuerdo a lo contado por el profesor Juan de la Cruz Fierro, director encargado de la Escuela de Folklore en 1979, las primeras grabaciones fueron *Caminito de Huancayo, Bajo el monte* y *Ay vida mía,* respectivamente.

Después de tres meses salieron al público y se agotaron en un abrir y cerrar de ojos. Fueron un *boom* discográfico al cual seguirían después otras muestras que solicitó el sello Odeón al Ministerio de Educación.

Rocío Romero encontraba que en el origen de la Escuela de Folklore hubo un interés de velar por los derechos de los intérpretes del folclor, prueba de ello es que la Sección de Folklore hizo valer estos derechos, muy aparte de su dedicación a formar artistas. Lamentablemente el Estado, con el argumento de que hacía gestiones parecidas a una empresa privada, le impidió continuar con esta causa. Y es a partir de entonces que los sindicatos hacen su aparición, defendiéndose ante los empresarios y reclamando las regalías producto de la venta de su música. El sello Odeón compró sus propias máquinas de grabación, fabricando y produciendo discos en el país. Aseguraba la socióloga que:

> *Esto permitió que surjan muchos grupos nuevos, no solamente conjuntos que venían sino otros que se formaban con migrantes, jóvenes, hijos de padres que habían venido de otros lugares y estaban acá practicando su propia música, dedicándose a grabar y esto fue un canal de reconocimiento cultural, pero también de trabajo de muchos artistas que surgieron con las industrias discográficas.*

Como parte del equipo de investigadores de la Escuela Nacional de Arte Folklórico, Rocío Romero y el antropólogo Aldo Gatti Muriel, realizaron en 1976 un diagnóstico de la situación de los intérpretes del folclor en Lima y el estudio cuantitativo del registro de evaluación de la situación de sus intérpretes, a partir de las fichas de registro de la Escuela Nacional de Arte Folklórico, respectivamente.

Ellos recomendaron fortalecer urgentemente el registro de intérpretes, a la par de crear un registro de empresarios de espectáculos folclóricos tras detectar casos de tráfico, abuso, trabajo gratuito y mal remunerado. Además, que se estableciera pautas para proteger el patrimonio cultural y los derechos de autor, amén de modificar la modalidad de auspicio del INC a los espectáculos folclóricos.

Igualmente, demandaban la pronta formación de una co-

misión de representantes estatales y de artistas para estudiar la Ley del Artista y ofrecer una reglamentación a ella y a la Ley Autoral para subsanar las imprecisiones y proponer correctivos con el fin de proteger a los trabajadores del arte.

Volviendo al tema de la radio, cabe mencionar que este grupo de profesionales hizo dos años antes, en 1974, un seguimiento en la programación de estaciones radiales, encontrando 32 radioemisoras en Lima, dividiendo sus programas en música "selecta", "joven" y "popular" y clasificando a su público en sectores medios, altos y bajos. A algunas se les conocía como "peruanistas", pues se dirigían al público rural o migrante urbano, destacando Radio Inca y Radio Agricultura.

Todas ellas se agruparon en ENRAD-Perú, (Empresa Nacional de Radiodifusión de Perú), creada en enero de ese año, mediante D.S. 007-74-OCI, por el Gobierno Militar. ENRAD era controlada por el SINADI (Sistema Nacional de Información), que mediante una norma exigía que las radioemisoras debían dedicar el 15% de su programación a la música peruana y la mitad (7.5%) como mínimo, a la música folclórica[9].

Tal su conclusión:

> *Entre los meses de abril y mayo de 1976 evaluamos qué programación real se respetaba frente a la normada y descubrimos que en realidad no era cumplido ese 7.5% de la música que se exigía. Esto es interesante, puesto que si no llegaba al 7.5%, ¿cuál sería el impacto de la música folclórica, que siendo tan poca y tan de madrugada tuviera tanta fuerza? Es una pregunta que no tiene respuesta hasta ahora.*

Pese a esfuerzos aislados y buenas intenciones, la realidad es que los artistas e intérpretes hasta nuestros días siguen luchando por sus ideales. Fatalmente, muchos nos dejarán sin ver cristalizados sus sueños.

La APDAYC intentó organizar a sus bases, realizando el año pasado tres convocatorias, cada una con menos asistencia, para conocer la situación de los artistas en sus diversas especialidades, contando hasta con la presencia de representantes de radios ilegales, y encontraron problemas comunes siendo el principal, la falta de una legislación que proteja, promueva e impulse la cultura viva.

En dicho espacio plantearon formar un comité de coordinación que busque defender las manifestaciones populares, creando una corriente de opinión en las organizaciones con el fin de elaborar un anteproyecto y proponer al Congreso de la República la promulgación de una verdadera Ley del Artista, que se ajuste a sus reales necesidades y demandas. El tiempo es su peor enemigo. Acaso si tanto o más que la indiferencia de la gente y de las propias autoridades.

---

9 *Para efectos de esa norma, la música peruana era aquella creada y difundida por peruanos. Además, la música folclórica era la nacida directamente de las tradiciones y costumbres del pueblo y, especialmente, una creación colectiva surgida en las zonas no urbanas del país.*

La zamacueca al estilo salón. (CISNEROS SÁNCHEZ, Manuel 1975. Pancho Fierro y la Lima del 800. Barcelona: Seix y Barral Hnos. S.A.)

Una noticia propalada por los medios de comunicación, en el mes de noviembre de 2006, da cuenta de un supuesto origen de nuestra* marinera *en la* cueca chilena. *A continuación se proponen algunas reflexiones sobre el tema.

Marinera y zamacueca

géneros musicales y de danza del Perú

• **RENATO NEYRA ÁNGELES**
Musicólogo

Resulta sensible tratar estos temas pues entran en confrontación diferencias en el imaginario de las comunidades que representan ambos países. Respetando el derecho de las sociedades y comunidades a expresarse cultural y artísticamente, a los referentes culturales identitarios de su nación —o de grupos regionales o locales que las asumen como tal—, a construir sus identidades, a fundar o a refundar sus orígenes[1], se encuentra en la literatura de los estudios musicales alguna información relevante sobre la *zamacueca* y *marinera*. También es pertinente (con nacionalismo autocrítico) preguntarse el por qué de la aparición de esta noticia y su limitada pero presente divulgación en medios peruanos, aunque ello no se tratará en el presente texto[2].

La procedencia de la *marinera peruana* se encuentra en la *zamacueca* que tiene, a su vez, el mismo origen peruano. El nombre *zamacueca* se remonta a inicios de la época republicana en el Perú. Su práctica sin embargo germinó antes y poseyó muchas vertientes. Fue producto de un largo proceso que, como toda manifestación cultural, contie-

1 *Aquí no se tratará de relacionar el tema al ámbito empresarial o con el sesgo de las "denominaciones de origen" o de los "productos de bandera" que podría ser parte del interés detrás de la noticia en cuestión.*

2 *En una conversación con el antropólogo Fritz Villasante (10.12.2006) surgió el tema de lo complejo que resulta analizar estas noticias que parcialmente visibilizan los trasfondos de la noticia misma. Por ejemplo: los empresarios peruanos a través de la propaganda televisiva promueven el consumo de productos peruanos. Las preguntas que se sugieren detrás de una primera lectura, entre otras, son: ¿existe un tratamiento digno con los trabajadores empleados en salarios y condiciones de trabajo idóneos por los empresarios? ¿los empresarios nacionales consumen los productos peruanos que suelen propagandizar? Esto podría ser parte de un análisis mayor que dejamos señalado.*

Estampa del baile de la zamacueca al estilo "borrascoso". (CISNEROS SÁNCHEZ, Manuel 1975. Pancho Fierro y la Lima del 800. Barcelona: Seix y Barral Hnos S.A.)

ne muchas influencias y variables hasta forjar y culminar en una expresión artística como es el caso de la *zamacueca*.

La difusión de la *zamacueca* no se circunscribió solamente al Perú sino que se expandió a otros países de la región, principalmente Bolivia, Argentina y Chile además de la zona costera del continente. En este itinerario los nombres fueron cambiando (*marinera, cueca* y *zamba*, entre otros), así como también sus características locales y regionales. Las fronteras políticas muchas veces no coinciden con las fronteras culturales, por tanto, los productos y patrimonio cultural musical y de la danza, son compartidos por distintos países. En el caso que nos convoca, el Perú es parte fundamental y creador. Además es necesario recordar que el virreinato peruano, marcó el curso histórico de gran parte de las culturas sudamericanas; los componentes hispano y de los afro-descendientes son evidentes en la *zamacueca*, además del mestizaje con las culturas originarias del Perú.

En el caso peruano, los nombres con los que se conoció a la *zamacueca* fueron muchos en su largo trayecto desde el siglo XIX y que deviene en la posterior *marinera*. Nombres tales como: *zamba, abuelito, zajuriana, zanguaraña, maisito, ecuador, baile de tierra, polka de cajón, toromata, chilena* y *mozamala,* entre otros. Es justamente en momentos de la Guerra del Pacífico (1879-1883) que se acentúa el caso de la denominada *chilena* (que no era la única denominación de las expresiones derivadas de la *zamacueca*, como constatamos líneas arriba) para cambiar el nombre a *marinera*. Sería erróneo argüir, entonces, que la *marinera* tenga su antecedente en la denominada *chilena* como si se atribuyese su origen a un único nombre, tardío ya, en el proceso de la *zamacueca*. Más bien constituye una propuesta nacionalista, en tiempos bélicos, que precisan de un distanciamiento para encontrar una identidad, una preocupación por la diferenciación en elementos culturales identitarios de la nación peruana.

La difusión de la zamacueca no se circunscribió solamente al Perú sino que se expandió a otros países de la región, principalmente Bolivia, Argentina y Chile

La *marinera*, cuya antecesora es la *zamacueca*, se practica actualmente a nivel nacional en ceremonias, festivales, concursos, etc. Propicia, a su vez, diversos estilos regionales y variantes locales. Entre ellas se puede mencionar las de Lima, La Libertad, Lambayeque y Piura en la costa; Ayacucho, Cusco y Arequipa, en los Andes; la del altiplano en Puno y versiones de *marineras* en la región amazónica.

Si bien la *marinera* tiene una estructura general que la identifica como género musical y de danza peruanos, también posee diversidad y éste es otro índice de su valoración. Distintos aspectos desde su configuración instrumental, variantes y secuencias musicales, formas estróficas y de estilos coreográficos hasta la vestimenta, espacios de ejecución, etc. reflejan la pluralidad expresiva de las culturas de nuestro país con respecto a su

La zamacueca. (CISNEROS SÁNCHEZ, Manuel 1975. Pancho Fierro y la Lima del 800. Barcelona: Seix y Barral Hnos S.A.)

música y danza. Nos dan, asimismo, referencias claras de su vigencia. Esta diversidad de formas y estilos musicales y coreográficos son patrimonio cultural del Perú. No por ello dejamos de reconocer que otras variantes de una expresión musical y de danza oriunda de nuestro país, se practiquen en los países hermanos de Bolivia, Chile y Argentina, entre otros. Esto demostraría su trascendencia en un complejo cultural mayor que lejos de buscar una apropiación exclusiva, tendiera puentes de comunicación —el tema cultural uno de ellos—, para dar sentido a propuestas latinoamericanistas de integración a través de una expresión cultural y artística compartida.

La existencia de literatura sobre el tema, donde se sustenta un origen peruano de la *zamacueca* se encuentra en investigadores nacionales e internacionales y se remonta a viajeros, cronistas, costumbristas, acuarelistas de inicios y durante todo el siglo XIX. Entre ellos podemos mencionar a Carlos Vega, Fernando Assunçao, Fernando Romero, Claudio Rebagliati, José Durand Flórez, Max Radiguet, Pancho Fierro, Mauricio Rugendas, entre otros.

Mencionaremos algunas citas de investigadores internacionales en el tema. El musicólogo argentino Carlos Vega en su texto *La zamacueca* (1952) sustenta con numerosas citas el origen peruano de la música y danza. Afirma que en 1885, *La gaceta musical* de Argentina publicó una nota que llevaba por título: *La zamacueca, danza peruana*. También da cuenta y respalda lo que el estudioso argentino Arturo Berutti en 1882 afirmaba: "De la Zamacueca dice acertadamente [Berutti] que 'tiene su principio en el Perú'". En 1871, Juan María Gutiérrez en la *Revista del Río de la Plata* habla sobre la "zamba-clueca peruana". En 1855, Benjamín Vicuña Mackenna, estudioso chileno observa, refiriéndose a la *zamacueca*, que: "De todos modos, no vamos a discutir grados. Santiago influída por Lima, influía sobre Mendoza [Argentina]; y Mendoza irradiaba fuertemente hacia San Juan, La Rioja, San Luis y poco más lejos en todas direcciones [--]". Finalmente, Vega (1952:128) concluye "La Zamacueca, en conclusión, después de un período de coordinación en penumbra, se presenta al mundo limeño en el año 1824 e invade el continente a partir de esa fecha".

El investigador uruguayo (fallecido recientemente) Fernando Assunçao, en su obra *Aportaciones para un estudio sobre los orígenes de la zamacueca* (1969) afirma en una de sus conclusiones finales, signada con el número 3, lo siguiente: "Como queda adelantado, en el siglo XVIII, momento cierto de su fragua como forma definida de hondo arraigo popular, cuyo epicentro geográfico fueron, seguramente los bajos fondos o chinganas de Lima [--]." En la conclusión número 4 sostiene que: "Su principal acompañamiento musical estuvo constituido por la guitarra y el tambor de madera, llamado 'cajón' [--]". Aquí sólo una muestra de lo dicho por estudiosos internacionales, a los que podríamos adjuntar además una información aparecida en la página web de procedencia chilena: www.cuecachilena.cl donde el autor del artículo *La cueca al trasluz*, Nano Acevedo (2002), menciona en su cuarto párrafo: "Carlos Vega, notable estudioso argentino es enfático en declarar que: 'En 1824, cobra rápida notoriedad en Lima, un nuevo baile llamado Zamacueca. A fines de ese mismo año o a principios del 1825, llega a Santiago de Chile, y en sus aristocráticos salones es objeto de cálida recepción, desciende enseguida a los dominios del pueblo'". Finalmente, el investigador chileno Maximiliano Salinas (2000) afirma: "Según la tesis de Pablo Garrido, la cueca

o zamacueca llegada al país con los peruanos tras la Independencia en 1823 es de origen africano. Una mulata peruana, La Monona, la bailó en Santiago, y unas mulatas aconcagüinas, Las Petorquinas, la popularizaron en el país.", para terminar: "El reconocimiento de la zamacueca como un baile negro del Perú es un hecho hoy bastante admitido".

Mencionaremos, como argumento peruano, al escritor José Gálvez (1944) quien cita al músico chileno José Zapiola (1802-1885) que a su vez indicaba que Lima era centro generador de *zamacuecas*[3].

La existencia de literatura sobre el tema, donde se sustenta un origen peruano de la zamacueca se encuentra en investigadores nacionales e internacionales y se remonta a viajeros, cronistas, costumbristas, acuarelistas de inicios y durante todo el siglo XIX.

La importancia de la *zamacueca* y posterior *marinera* en nuestro país se encuentra expresada en notables músicos y danzantes desde la legendaria "Monona", Bartola Sancho Dávila, Pancho Ballesteros, Manuel Quintana, Elías y Augusto Áscuez, Luciano Huambachano, el dúo Montes y Manrique, Rosa Mercedes Ayarza, Salerno y Gamarra, Abelardo Vásquez, Adolfo Zelada, la familia Santa Cruz, entre otros muchísimos, quienes continúan aportando con su práctica al legado de la *zamacueca* y *marinera* en general. De todo ello da cuenta una copiosa discografía y giras nacionales e internacionales. La práctica en festivales y concursos nacionales e internacionales, los residentes peruanos en el extranjero, nos dan una muestra concreta de la importancia y la trascendencia de la *marinera* y *zamacueca* en distintos ámbitos de la cultura musical peruana.

Por todo lo expuesto, manifestamos nuestro desacuerdo con que se atribuya la paternidad de la *marinera* a la *cueca chilena*[4]. La noticia divulgada por una organización chilena desconoce la raigambre tradicional de la *marinera* y *zamacueca,* su antigüedad, vigencia, representatividad e identidad cultural propia de nuestras comunidades y sociedades en el Perú.

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, Nano 2002. "La cueca al trasluz." En: http://www.cuecachilena.cl/cuecaaltrasluz.html (consulta: 22.11.06.).

ASSUNÇÃO, Fernando 1969-70. "Aportaciones para un estudio sobre los orígenes de la zamacueca." Folklore Americano 17-18 (16): 5-39.

AYARZA de MORALES, Rosa Mercedes 1944(?). Canciones y Danzas Populares del Folklore Peruano Costeño. Lima: (sin editor).

BANCO DE CRÉDITO DEL PERU 1988. Signo e Imagen: La Marinera, Danza Nacional del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú.

BÁRCENAS, Pepe 1990. Su majestad La Marinera. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC).

DURAND, José 1961. "Del fandango a la marinera." Fanal 16 (59): 10-15.

GÁLVEZ, José 1944. "La Marinera." IPNA 1: 20-31.

GAMARRA, Abelardo 1973 [1955]. En la Ciudad de Pelagatos. 2da. edición. Cornejo, Edmundo (ed.). Lima: Ediciones Peisa.

REBAGLIATI, Claudio 1870. Album Sudamericano. Colección de bailes y cantos populares. Milán: Stabilimento de Edoardo Sonzogno.

ROMERO, Fernando 1939a." L a Zamba, Abuela de la Marinera." Turismo 141:s.p.
_____ 1939b. "Cómo era la Zamacueca Zamba." Turismo 146: s.p.
_____ 1946a. "La evolución de 'La Marinera'."IPNA 6:29-33.
_____ 1946b. "La evolución de 'La Marinera'." IPNA 7:11-21.
_____ 1947. "La evolución de 'La Marinera'." IPNA 12:12-20.
_____ 1988. Quimba, Fa, Malambo, Ñeque: Afronegrismos en el Perú. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

SALINAS CAMPOS, Maximiliano 2000. "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX.". Revista Musical Chilena. [online]. Jan. 2000, vol.54, no.193 [cited 27 November 2006], p.45-82. Available from World Wide Web: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902000019300003&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0716-2790.

SANTA CRUZ, Nicomedes 1959. "La Marinera." Antología Festival de Lima: Folklore. Bromley, Juan y Málaga, Luis. Lima: Concejo Provincial, Vol. 8.

TOMPKINS, William D. 1981. The Musical Traditions of the Blacks Coastal of Peru. Ph.D. Dissertation in music, University of California, Los Angeles.

VEGA, Carlos 1952. La zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera) la zamba antigua. Buenos Aires: Ricordi Americana.

3 *Podríamos abundar en citas. Sólo mencionamos alguna bibliografía que puede ser consultada al final del texto.*

4 Aclaramos también que la noticia no tiene porqué atribuírsele a toda la sociedad chilena, tampoco que sea compartida por los estudiosos e investigadores chilenos en su totalidad.

Testimonios de trabajo etnográfico, rica fuente de conocimientos y de confirmación de identidad

La Mama Raywana de El Porvenir

• **GLEDY M. MENDOZA CANALES**
Antropóloga UNMSM. Responsable del proyecto Calendario de Fiestas.

Gestión de residentes de El Porvenir – Huánuco en Lima

La Asociación de Residentes del centro poblado El Porvenir en Lima, busca el reconocimiento de la danza Mama Raywana (dama doncella) o Atoq Alcalde (alcalde zorro), como patrimonio cultural de la nación. Se cuenta para ello que Llata, capital de la provincia de Huamalíes y distrito al que pertenece El Porvenir, ha sido declarada "Capital folklórica de la región Huánuco". En este contexto la danza señalada está reconocida como propia de El Porvenir. La Dirección de Investigación de nuestra Escuela fue invitada a presenciar esta danza en el contexto de fiesta a fin de contar con un informe apropiado.

Previamente revisamos la bibliografía correspondiente y en el campo logramos registrar la festividad de San Francisco, sus magníficas danzas y ricos testimonios. El presente artículo es una muestra de ello.

Antecedentes

La manifestación de la Mama Raywana se presenta principalmente en la región Huánuco y se extiende a Pasco y al norte de Lima (Cajatambo) con versiones propias. La componen la Raywana y diversos animales, entre mamíferos y aves. En varios textos publicados se manifiesta acertadamente que los nombres de Mama Raywana y Atoq Alcalde, son denominaciones que corresponden a diferentes versiones de un mito pre-hispánico según el cual ella es una divinidad que prodiga alimentos. En todas estas versiones la Mama Raywana y el Atoq Alcalde son los personajes centrales, pero el protagonismo de uno u otro depende de los lugares en que se presentan y, en especial, de las características topográficas, la producción propia y el contexto histórico social de ese espacio. Se puede concluir que existen diversas versiones de la manifestación en vivo, los mitos que las sustentan y la cosmovisión de cada área poblacional.

En el caso particular del centro poblado El Porvenir, además de lo expresado en el párrafo anterior, se ha constatado en el lugar que, además de construir una versión de acuerdo a su

Atoq alcalde (zorro alcalde) encabezando la agrupación de la danza Mama Raywana en El Porvenir. Fotografía: Iván Sánchez

contexto, cada pueblo asume la manifestación (en este caso la danza) como propia y además como un símbolo de identidad, reflejando un extenso proceso de práctica a lo largo de décadas, logrando el reconocimiento generalizado. Esto, que sucede con los centros poblados mayores, se reproduce también en los centros poblados menores de la zona.

Cada centro poblado de Llata tiene una danza representativa que realza sus respectivas fiestas. A su vez, tanto Llata como El Porvenir convocan a cada uno de estos centros poblados pertenecientes a sus respectivas jurisdicciones a trasladar sus danzas a fechas especiales. Por ejemplo el 28 de julio de cada año, todas se concentran en una gran manifestación de danzas en Llata. El presente año, El Porvenir convocó a las parcialidades que son parte de su entorno, para el día de inauguración del nuevo templo, los días previos al día de San Francisco, que se celebra el día 8 de octubre, pudiéndose apreciar a los *negritos de Huánuco, huanca, rucus, tuy tuy, pallas, chunguinada* y la *Mama Raywana*.

En este contexto, la población reconoce la siguiente representación, respecto a las parcialidades de El Porvenir:

Testimonios

De El Porvenir tenemos testimonios que expresan la importancia del zorro en sus espacios y la consideración de la fauna integrada a la cosmovisión de sus pobladores; a continuación una muestra.

De acuerdo a las declaraciones del profesor Bartolomé Laguna Aponte, practicante y conocedor de las danzas de estos pueblos, la Mama Raywana se presenta por primera vez en El Porvenir el año 1925, llevada por el profesor Clemente Marques Saavedra, que acababa de llegar. De esta manera se da inicio a esta práctica que se ha sostenido años a año, hasta la actualidad.

Afirmando identidad en la escuela

En una de las aulas de la Escuela de Educación Primaria de El Porvenir, Guillermo Herrada Céspedes, realizamos una reunión con los estudiantes, niños cuyas edades oscilan entre los 9 y 10 años y en una cantidad aproximada de 25, entre varones y mujeres. Estos niños entusiastas y desenvueltos demostraron conocer mucho de la danza y el modo de ser de los personajes principales, sobre todo de la Mama Raywana. Con gran soltura comenzaron a nombrar los centros poblados y la danza representativa de cada uno. Luego nos informaron lo siguiente: "La Mama Raywana es una danza donde actúan los animales silvestres, y ellos imitan a las personas". El personaje central es una mujer que viste "con su sombrero blanco, con su fustán castilla, con su manta huancaína, con su muñeca. Baila con su pañuelo". Ella "es alegre... tiene su bebito... es mamá de los animales y baila mientras los animales actúan".

En ese momento un niño emitió el silbido agudo representativo que acompaña a esta actuación y luego fue seguido por varios de ellos; era el sonido del waychao (ave solitaria). Continúan informando:

Los animales que participan son: "¡... zorro, yukish, waychao, chillyaq, tinya pishqo, añas, oso, león, luycho...!" Todos ríen. "El

Centro Poblado	Danza representativa
San Cristóbal	*Tuy Tuy*
Cancha Pampa	*Rukus*
Juana Moreno	*Negritos*
Huancabamba	*Jija Rukus*
Florida	*Tatash*
Libertad, Progreso	*Apu Inca* (también denominada *pallas)*

De izquierda a derecha el atoq alcalde, el luychu, la Mama Raywana, el venado, y el ukumari; el cajero acompaña con su música. Fotografía: Iván Sánchez

zorro es gracioso, hace paso...". Uno de los niños demuestra el paso: Coloca la mano izquierda en puño, atrás, y la otra la tiene adelante, como sosteniendo algo; balancea el cuerpo desde atrás hacia adelante alternando uno y otro pie, exclamando: "¡allwasher!". Varias voces informan que el zorro lleva en la mano, "una varilla y un washko", (oveja, en el quechua regional). Los niños vuelven a reír entusiastas al constatar que los visitantes no conocen esa palabra. "El oso se juega agarrando… botando así... el zorro se juega con el oso, botándose...". Los otros animales son "el shankish… el waychao...".

Nuevamente los niños silban y repiten el silbido, con sus caritas alegres, como buscando sorprender al que no sabe: "¡Waychao… waychao!" "Al final todos los animalitos bailan".

Seguramente los niños conocen más sobre esta danza; lo que manifiestan es parte de su vivencia en el pueblo, fiesta tras fiesta, y la acertada labor pedagógica de sus profesores.

El cerro que vive

El Cerro, de acuerdo a las narraciones del señor Bartolomé Laguna Ponte, poblador de El Porvenir, es un espacio y un personaje a la vez, un ser a "imagen y semejanza" del humano. Habita los cerros y su morada corresponde a una persona de mucho poder. Su relación con los humanos es cotidiana pero medida; está presente en diversos momentos, generalmente cuando se le invoca o necesita. Nos cuenta además cómo El Cerro acogió a una pastora ofreciéndole alojamiento, alimentos con todo lujo y pompa. Tiene propiedades de manera diferenciada y respetuosa, frente a las de los hombres; es por ello que todos los animales que no son de propiedad de los campesinos son suyos, en especial aquellos que no están vinculados a la domesticación, en este caso en especial a la agricultura. Entre ellos tenemos al zorro, al zorrillo, al venado y a las aves existentes en la zona, cada uno con su característica de comportamiento. He aquí su narración:

Así me decía mi papá: Kuydakuy cerro chawpi unay runa... [Cuidate, en el centro del cerro habita un hombre ancestral] ahora más bien la gente ya no cree en el cerro. Cerro primero era, en su noche, chakchapada [masticación ceremonial de coca] entonces atoqta [el zorro] ya no roba ganado. Por aquí casas han construido, en varios lugares. Donde hay cuevas, donde se encuentre en el camino (...) Ha pasado en Cuchimachay, hay un cerro profundo, entonces, yo te cuento pues, lo que es legal. Desaparece la gente y aparece de un tiempo. Entonces en frente vivía mi tío, mi tía, el papá creo que envió a su hija a recoger animales, de los cuales ha perdido algunos y sus padres le han molestado. Entonces la chica se ha ido. Su papá, su mamá habrán dicho "va a volver ahora". "Sí, ha pasado, pero no ha llegado", le hemos dicho. Eran dos días y dos noches, en Cuchimachay. Al cabo de los dos días, a esa hora que la he visto pasar (de ida), también está regresando a su casa. O sea cerro ya le ha botado, después de dos días, normal, normal. Un señor dice que ha dicho que le puede alojar. Adentro dice que era una mansión, le ha atendido

Estudiantes de la escuela Guillermo Herrada Céspedes de El Porvenir, apreciando el registro audiovisual de su participación en el aula sobre la Mama Raywana. Fotografía: Gledy Mendoza

bien, ¡qué cama! Y dentro de dos días, dos noches le ha dicho que ya se vaya. Yo constato. Así ha estado en un sitio, pero especial, acá nomás, encañado es… esto era monte en un peñasco profundo es, en cueva. Acá nomás es ese cerro que ha encantado a mi prima, así dice que oculta cerro. De primero entonces ¿no? Según lo que me contó mi papá en aquellos tiempos había pocos habitantes (...) quebradas profundas (...) es paraje de venado también. Entonces los zorros terminaban cada noche, ahí mismo comían y también se lo llevaban (al ganado). Entonces, ir al cerro ya, entonces, (...) sacaron ese baile, más animales le han puesto ahí, como tinya pishqo, sankish, su mujer de zorro ya le han puesto Mama Raywana.

De acuerdo a este testimonio, es la presencia del zorro, su acción depredadora del ganado y su relación con El Cerro, lo que motiva que esta población realice esta manifestación. Existe una relación de consideración y respeto con la fauna en general; la acción de estos habitantes no es la de sencillamente exterminar a los animales depredadores; la Mama Raywana, en este caso, pasa a ser un complemento del personaje central, el zorro, al cual se lo valora por sus cualidades de inteligencia y astucia. Esta consideración para con el zorro es ancestral, propia de nuestras culturas prehispánicas. Garcilaso de la Vega señala:

> *Y así mismo adoraban la zorra, por su cautela y astucia que al Sol. (...) porque es así que cada provincia, cada nación, cada pueblo, cada barrio, cada linaje y cada casa tenía dioses diferentes unos de otros porque les parecía que el dios ajeno, ocupado con otro, no podía ayudarlos, sino el suyo propio. Y así vinieron a tener una variedad de dioses y tantos que fueron sin número*[1].
>
> *...adoraron diversos animales. A unos por su fiereza, como el tigre, león y oso. (…) También adoraban a otros animales por su astucia, como a la zorra y a la mona. Adoraban al perro por su lealtad y nobleza y al gato cerval por su ligereza*[2].

Otro testimonio interesante es el que nos alcanzó la señora Rayda Villanueva Santos, asistenta de la Asociación de Residentes de El Porvenir en Lima. Ella nos relata:

El zorro es animal del cerro. Entonces ese también vive así en alturas (...) sólo caza a los ganados, a los ovejitas, a los tiernitos, que se dice mallhua, crías, eso le caza para que se los lleve a sus crías, se lo come. Pastan en alturas y bastante hay ganado, ya él, coge su caca de la oveja y así tira (lo hace rodar), o sea él juega haciendo rodar, juega, a ver cuántos va a cazar o cuántas ovejitas o cuántas mallitas él lo va a casar aquí. Juega con su caquita del carnero, del carnero. Ahí sí es una historia, el zorro es bien astuto y bien malicioso. El zorrillo y el zorro son del cerro, representan a los animales del cerro, porque a ellos no lo criamos, no lo pastamos, no le damos de comer.

Conclusión

Si bien la gestión se ha iniciado buscando la Declaración de la Danza de la Mama Raywana como Patrimonio Cultural del Perú y como propio del centro poblado El Porvenir, el paso siguiente deberá ser el reconocimiento de todo el conjunto de poblaciones con la danza declarada por ellos, la verificación en campo y la certificación por las autoridades de este conjunto representativo por cada centro poblado. Es necesario que el INC facilite la declaración de todas las manifestaciones culturales que gocen de un reconocimiento tácito y no arriesgar que cualquier otro país nos sorprenda declarando lo ajeno como propio.

---

1 Inca Garcilaso de la Vega. 1995. Comentarios Reales de los Incas. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica. p.28.
2 Ide. p. 29.

BIBLIOGRAFÍA

Autores varios. 1998. Esbozo monográfico. Ambo-Huánuco: Municipalidad Provincial.

Olivares Figueroa, Gandhy y Taboada Bolarte, Melvin 1998. *Tatash, auga, acha rucu y tuy tuy. Descripción y análisis musical de cuatro danzas huamalianas*. Ed. Biblioteca Nacional del Perú. Ed. Pontificia Universidad Católica. Agosto.

Prado García, Ricardo W. 2005. "Mama Raywana. Huamalíes: Cultura, Historia y Perspectivas". *II Forum* tomo II. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.

Inca Garcilaso de la Vega. 1995. Comentarios Reales de los Incas. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica.

El sonido de otros tiempos

Las antaras de cerámica de la tumba S-III-CQT-5 de Las Trancas, Nasca[1] (Parte II)

• **CARLOS M. MANSILLA VÁSQUEZ**
Musicólogo. Conservatorio Nacional de Música.
Investigador Cultural de la Dirección de Investigación
Coordinador del Proyecto Waylla Kepa

Estudios previos sobre antaras nasca

La bibliografía musicológica sobre flautas de pan prehispánicas peruanas es relativamente escasa. Referente a las antaras Nasca, específicamente sobre las que aquí tratamos, el compositor y musicólogo peruano César Bolaños realizó en los años ochenta un importante trabajo de investigación que resultó en la publicación de *Las antaras Nasca: Historia y análisis* (1988). En esta obra, Bolaños consigna información referente al hallazgo de la tumba, reporta la existencia del conjunto de antaras, hace un ensayo introductorio sobre la evolución morfológica de las flautas de pan en las culturas prehispánicas peruanas y realiza la medición acústica correspondiente. Por el estado de conservación de las antaras, sólo logra analizar 109 de los 164 que suman la totalidad de los tubos de las trece antaras. Este aspecto ha sido superado por nuestro trabajo, pues, gracias a una nueva restauración de ellas con criterios acústicos —sugerido por el proyecto—, hemos registrado y analizado el 100% de los tubos.

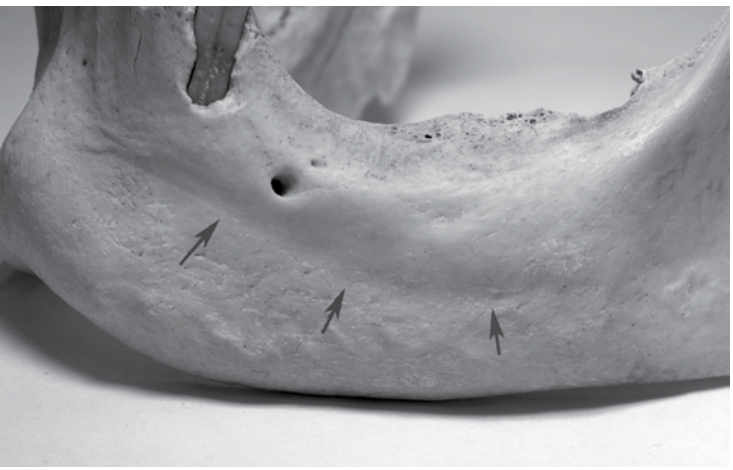
Tableta escultórica nasca (MNAAHP. C-55308) que representa a un personaje y su comitiva, el cual podría tener relación con el músico de la tumba S-III-CQT-5.

1 El presente estudio es la segunda sección del artículo publicado en Arariwa Nº 6, y es el resultado del trabajo de investigación que venimos desarrollando en el Proyecto Waylla Kepa, proyecto interinstitucional que se desarrolla en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP), gracias al convenio suscrito entre la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas y el INC, en agosto de 2004.

Charla del Proyecto Waylla Kepa en el MNAAHP. "El músico de Las Trancas. Nasca IV." De izq. a der. Dimitri Manga, Rosa Martínez (restauradora MNAAHP), Carlos Mansilla (coordinador del proyecto ENSF-JMA) y Milano Trejo (cooridinador del proyecto MNAAHP).

Otras fuentes que tratan sobre estas y otras antaras nasca en general, han sido, cronológicamente, los estudios de Andrés Sas (1939), Policarpo Caballero (1946), Robert Stevenson (1960), Lawrence Dawson (1964), Rossell Castro (1978), Joerg Haeberli (1979), A. M. Jones (1981) y, recientemente, Dale Olsen (2002) y Anna Gruszczynska (2005). Tenemos conocimiento de otros estudios realizados en el extranjero (Hickmann, por ejemplo), a los cuales aún no hemos podido tener acceso. Todas estas investigaciones, sin embargo, no han podido determinar con exactitud una escala patrón o sistema sonoro entre los nasca. En el caso de Caballero (ob. cit.), sus especulaciones arriban a extremos. Su exagerado etnocentrismo llega a atribuir a culturas musicales como los nasca, el descubrimiento antes que occidente de la escala temperada, el uso de los modos eclesiásticos e incluso el de las modulaciones. La obra de este autor, en general, está sugestionada por un espíritu etnocentrista que reduce considerablemente la objetividad de su trabajo. No obstante, expone algunos datos que han sido de utilidad para nuestra investigación, como veremos más adelante.

Esta foto muestra una callosidad en la mandíbula izquierda (señalada con flechas) del esqueleto de la momia de la tumba S-III-CQT-5, de Las Trancas. Nasca.



De las fuentes arqueológicas, son muy pocas las que abordan el tema de la música y los instrumentos musicales en general. En torno a la cultura nasca, destacan la reciente publicación de Donald Proulx (2006), así como las de Silverman (1986, 2002) y Orefici (2003). Estos investigadores son los que mayor tiempo le han dedicado al estudio de la cultura nasca, sobre todo Proulx y Heliane Silverman, cuyas investigaciones plasmadas en sus numerosas publicaciones —una de ellas en co-autoría con Proulx— constituyen fuentes imprescindibles para el conocimiento de esta importante cultura. La arqueología nos brinda valiosa información para contextualizar los instrumentos sonoros y establecer sus probables usos y funciones.

El aporte de la antropología es, desde luego, importante considerando significativa la propuesta de Fernando Silva-Santistevan a través de un interesante artículo (1991), en donde formula un nuevo enfoque para el estudio de la cultura nasca y, por extensión, de las culturas prehispánicas en general. Este planteamiento, además, afina con la proposición de Dale Olsen (ob. cit.:17-31) para denominar etnoarqueomusicología (analítica y hermenéutica) en vez de arqueomusicología (descriptiva) a esta joven ciencia que trata del estudio de los objetos sonoros arqueológicos.

La arqueología nos brinda valiosa información para contextualizar los instrumentos sonoros y establecer sus probables usos y funciones.

Sin lugar a dudas, las fuentes principales han sido las antaras mismas, siendo fundamental el contacto directo con ellas. De otra manera, hubiera sido imposible realizar el registro audiovisual, la observación, el análisis e interpretación etnomusicológica y arqueológica. Una ventaja considerable ha sido no sólo observar y registrar las antaras en mención, que son 13, sino las 110 que conforman la colección de antaras nasca del MNAAHP. El resto de antaras de cerámica (son 135 en total) provienen de culturas como Paracas, Chincha, Lima y Salinar. Lamentablemente la mayoría no procede de contexto arqueológico. De las 110, sólo 45 proceden de las excavaciones arqueológicas realizadas en Nasca. En próximos estudios trataremos de abarcar todo este importante material.

Para aportar nuevos conocimientos, nuestra investigación no sólo se ha valido de las herramientas científicas y metodológicas de la arqueología y la etnomusicología, sino que ha recurrido también a otras especialidades, tratando de obtener la mayor cantidad de datos posibles. De esta manera han sido importantes los aportes de la antropología física (ver Tomasto 2006) y de la conservación en cerámica (ver Martínez 2006) para documentarnos sobre estos aspectos que nos han nutrido de más elementos para afianzar nuestras hipótesis, como veremos más adelante.

Nuestro estudio ha sido complementado con otras fuentes, algunas de ellas obtenidas de Internet.

El músico de Las Trancas. Estudio osteológico.

La momia de este personaje, que a decir de Milano Trejo —coordinador del proyecto a nombre del MNAAHP— sería la del primer y más antiguo "músico" identificado y registrado hasta la fecha, ha sido hallada parcialmente en el Departamento de Restos Humanos de este museo (ver ilustración) y estudiada, como ya se ha indicado, por Elsa Tomasto, curadora de dicho departamento: "Conociendo la presencia de varios instrumentos musicales de viento [antaras] en la tumba donde fue hallado este esqueleto se hizo una observación detallada de las zonas de inserción de los músculos relacionados con el movimiento de la boca". (Tomasto, 2006:3)

Esta cita sintetiza el punto de partida de la especialista para desarrollar su estudio, el cual incide en la búsqueda de información que relacione al personaje nasca con una probable práctica instrumental y/o danzaria. Este, como los otros estudios, fue realizado a solicitud del proyecto en torno a las antaras y a la momia en mención.

Restos parciales reconstruidos de la momia de la tumba de la Sección III-CQT-5 de Las Trancas, halladas en los depósitos del MNAAHP

En cuanto al análisis osteológico de la momia de Las Trancas, éste ha significado un aporte novedoso para este tipo de investigaciones, pues observando las características de la osamenta, es posible establecer ciertas actividades del individuo, como la práctica instrumental, danzaria, etc., tal como concluye dicho estudio:[2]

> *Por otra parte, en el esqueleto existen evidencias de que realizó mucha actividad con sus piernas, las cuales podrían relacionarse con el caminar, correr o bailar. Así mismo, se hallaron evidencias de artritis en la articulación témporo-mandibular, la cual podría relacionarse con movimientos forzados de la mandíbula al soplar un instrumento musical de viento. Finalmente, en el lado izquierdo de la mandíbula, las inserciones de los músculos encargados de mover el labio inferior son pronunciadas. (Ibid.:5)*

Dimitri Manga y alumnos egresados de la ENSF-JMA (Humberto Puertas y Marco Mamani) ejecutando réplicas en caña de 3 antaras nasca de la tumba S-III-CQT-5 como parte del proyecto de experimentación sonora

La función y ubicación social del personaje lo establece la arqueología, haciendo un análisis interpretativo de la tumba, la composición y distribución de sus elementos y sus características. Y estos son los datos de los que aún carecemos, pues, como ya se ha indicado, no tenemos mayor información al respecto salvo las referencias generales de los cuadernos de campo de Julio C. Tello.

Más datos sobre los antecedentes históricos de la música en el Perú

Unas flautas de hueso y otra de madera hallados en Chilca por Frédéric-André Engel en la década del sesenta, han sido el sustento de Silva (1978:2), Bolaños (1985:11; 1988:17; 1997:35; 2001:191) y Romero (2002:15) para establecer en 7000 años la antigüedad de la práctica instrumental y musical en el Perú. Sin embargo, es necesario establecer algunas precisiones para aclarar el panorama y definir con precisión la antigüedad de esta experiencia en la región de los Andes Centrales. El primero en señalar este fechado es Silva, quien cita la página 89 del libro *Paracas, cien siglos de cultura peruana* de Engel (1966) para indicar el hallazgo de dichos instrumentos y la datación en mención.

Si bien es cierto que en dicha página se menciona el hallazgo de varias flautas, una de las cuales es de madera con un dibujo pirograbado (ver Engel, ob. cit.:102, fig. 18), no se indica con especificidad la antigüedad de las mismas. El dato está consignado en una sección dedicada al pallar, en donde figuran varios fechados. Uno de ellos, el más antiguo, es el que atribuye la edad de 5750[3] años a los restos de algunas vainas de dicha legumbre (Ibid.:93, fig. 12). Otro dato que contribuye a la confusión sobre la datación del artefacto sonoro más antiguo en el Perú, es un artículo publicado por el propio Engel en el año 1965, donde se observa la figura de una flauta —al parecer de hueso—, y en cuya leyenda dice: "Instrumento musical precerámico: quena de Chilca con una edad de 5,000 años." Igual sucede con la tesis doctoral de Mercedes Cárdenas, quien menciona lo siguiente: "Las quenas de hueso se hacían de huesos largos de ave. En el Perú Antiguo la quena de varias perforaciones está en el precerámico. Ha sido en la zona de Ica donde se halló la quena más antigua del Perú (quena de madera) y se le señala una antigüedad de seis mil años". (Cárdenas, 1968:35)

Como se observa en la cita, el fechado indicado, al igual que las dataciones de Bolaños (1985:11;

La función y ubicación social del personaje lo establece la arqueología, haciendo un análisis interpretativo de la tumba, la composición y distribución de sus elementos y sus características.

2 Para una información más detallada, ver el informe completo de este estudio en los archivos del Proyecto Waylla Kepa, que así como los otros estudios interdisciplinarios realizados en torno a las antaras nasca, serán publicados pronto.

3 Según este fechado, las flautas que Silva menciona no deberían exceder esta datación.

1988:17; 2001:191), no hace referencia a la fuente que lo sustente, pero creemos que se refiere a la flauta pirograbada de madera de Engel que es citada por Silva (ob. cit.)

En conclusión, mientras no tengamos los datos fehacientes que corroboren la datación de 7000 años asumida por Silva en 1978, y al parecer repetida posteriormente por los autores antes mencionados, serán las flautas de Caral —con sus aproximados 5000 años de antigüedad—, la más clara evidencia y referente arqueológico en la actualidad para determinar la mayor antigüedad de la práctica instrumental en el Perú.

Hemos tomado conocimiento de que las flautas excavadas por Frederic Engel forman parte de la colección de objetos arqueológicos del Centro de Investigación de Zonas Áridas (CIZA), fundado por Engel. Venimos realizando las gestiones necesarias para tener acceso a dicha colección y poder corroborar o desestimar el fechado de 7000 años asumidos por los autores señalados. Esperamos así dar solución a un aspecto tan importante como es establecer los antecedentes musicales más antiguos en nuestro país.

Bibliografía

Bolaños, César 1988. *Las antaras Nasca: Historia y análisis*. Publicación del Programa de Arqueomusicología del Instituto Andino de Estudios Arqueológicos. Lima.

_____1997. *Zonas geográficas según las antaras y otros instrumentos musicales*. Texto monográfico.

_____2001. "Las flautas de pan mochica y las botellas silbadoras norandinas". En *Revista del Museo Nacional*. Tomo XLIX. pp. 183-211

Caballero, Policarpo 1946. *Influencia de la música incaica en el cancionero del norte argentino*. Volumen 1. Comisión Nacional de Cultura. Bs. As.

Dawson, Lawrence 1964. "Slipcasting: A Ceramic Technique Invented in Ancient Peru." *Ñaupa pacha 2*. Bekley: Institute of Andean Studies. pp. 107-112.

Engel, Fréderic 1966. *Paracas, cien siglos de cultura peruana*. Juan Mejía Baca, Editor. Lima, Perú.

_____1965 "La gran antigüedad de las culturas peruanas". *Cultura y pueblo*. Año II. Nos. 7-8. Publicación de la Casa de la Cultura del Perú. Lima, Perú.

Gruszczynska, Anna 2003. *Ritual Dzwieku. Muzyka w kulturze Nasca*. Instytut Muzykologii Uniwersytet Warszawski Polskie Towarzystwo Studiów Latynoamerykanistycznych (PTSL).

Gruszczynska, Anna; Prusik, Tomasz 2005. "Tocando los números. Las antaras nasquenses desde una perspectiva acústica". www.maa.uw.edu.pl/espanol/proyecto_antaras_nasquenses.html Última actualización: Noviembre 2005

Heaberli, Joerg 1979. "Twelve Nasca panpipes: a study". *Ethnomusicology*, Vol. 23, Nº 1 (Jan. 1979), Society for Ethnomusicology, University of Illonis Press. pp. 57-74.

Jones, A. M. 1981 "Peruvian panpipes tunings: More on Haberli's Data". *Ethnomusicology*, Vol. 25, Nº 1 (Jan. 1981) Society for Ethnomusicology, University of Illinois Press. pp. 105-107

Martínez, Rosa 2006.*Restauración de antaras Nasca procedentes de contexto arqueologico. Tumba S-III-CQT-5*. Texto monográfico. MNAAHP

Olsen, Dale 2002. *Music of El Dorado. The ethnomusicology of ancient situ american cultures*. University Press of Florida.

Orefici, Giusepe; Drusini, Andrea 2003. *Nasca. Hipótesis y evidencias de su desarrollo cultural*. Centro Italiano Studi e Ricerche Archeologiche Precolombiane.

Proulx, Donal 2006. *A sourcebook of Nasca ceramic iconography. Reading a culture through its art*. University of Iowa Press.

Rossel Castro, Alberto 1977. *Arqueología del sur del Perú*. Editorial Universo. Lima.

Sas, Andrés 1939. "Ensayo sobre la música Nasca". *Revista del Museo Nacional*. T. VIII. Nº 1. Lima. pp. 124-138

Silva-Santisteban, Fernando 1991. "Los geoglifos de Nasca: extrañas formas de poder". *Lienzo* Nº 11. Universidad de Lima. pp. 9-62.

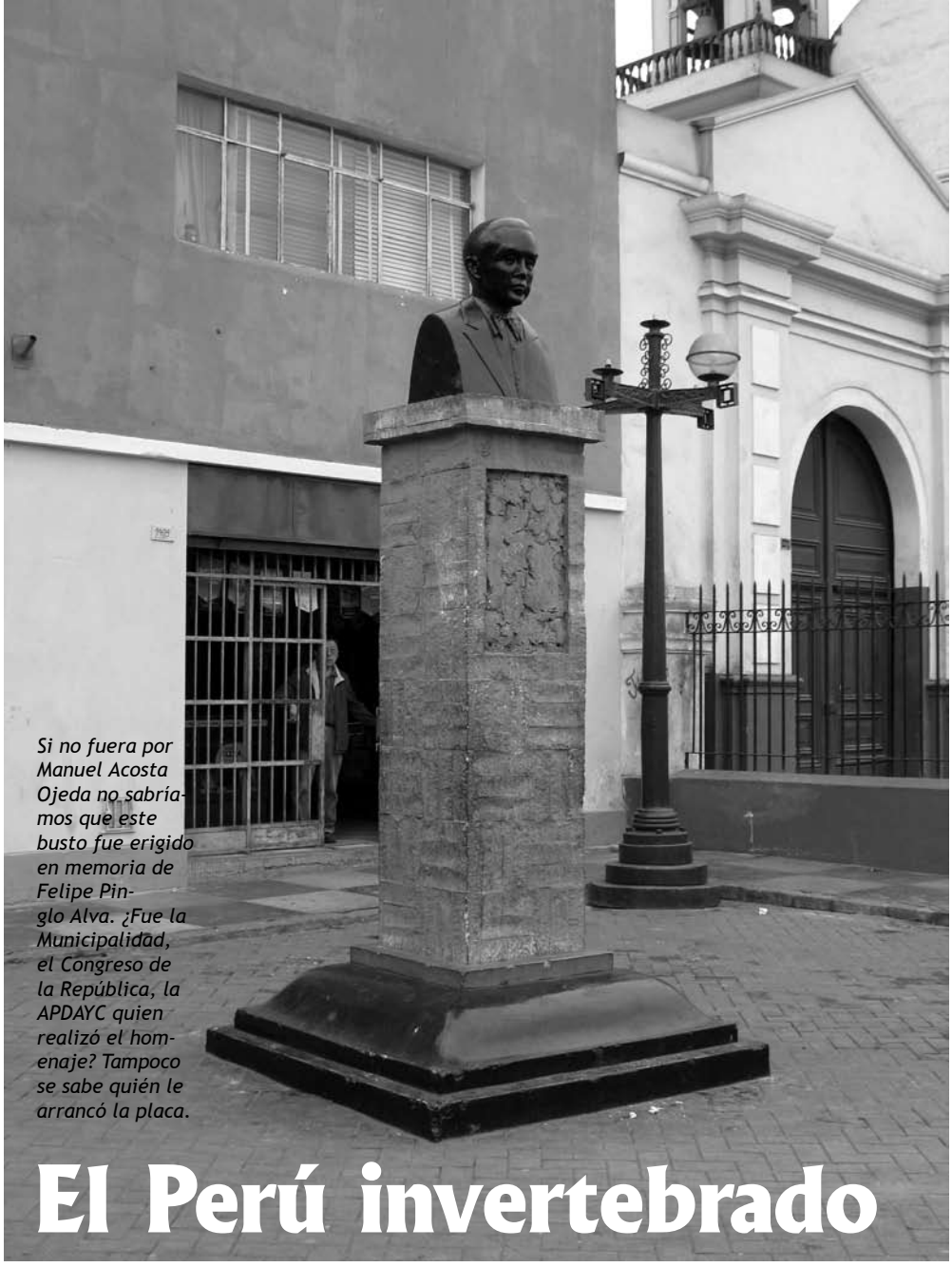
Silva, Jorge 1978. *Instrumentos musicales CATÁLOGO 1 / Catálogo de la exposición "Instrumentos musicales del Perú prehispánico"*. Museo de Arqueología y Etnología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

Silverman, Helaine 1986. "La investigación arqueológica y el uso de la analogía etnográfica: El caso de las plazas y espacios abiertos de Cahuachi". *Revista Andina*. Año 4. Nº 2.

Stevenson, Robert 1960. *The music of Peru*. Organization of America State. Washington.

Tomasto, Elsa 2006. *Análisis osteológico del músico de Las Trancas, Nasca*. Texto monográfico. MNAAHP.

Milano Trejo, especialista por el INC del proyecto Waylla Kepa.



Fotografía: Marino Martínez E. Archivo del Centro Documental de la Dirección de Investigación

Si no fuera por Manuel Acosta Ojeda no sabríamos que este busto fue erigido en memoria de Felipe Pinglo Alva. ¿Fue la Municipalidad, el Congreso de la República, la APDAYC quien realizó el homenaje? Tampoco se sabe quién le arrancó la placa.

El Perú invertebrado

"Cuando en el Perú se levanta una piedra, aparece un huayno", afirma Manuel Acosta Ojeda. Podríamos agregar que si no surge un esqueleto dorado, brota un manantial de versos. Este patrimonio intangible ¿es sentido realmente por los peruanos?

• **VÍCTOR HUGO ARANA ROMERO**
Egresado de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Federico Villareal. Responsable de los proyectos "Historia institucional" y "Literatura oral"

En la luna de lo que nos pasa[1]

La luna en Lima parece un antiácido, pero no soluciona la resaca. En la sierra se acerca más —por el tamaño o la necesidad— a una tableta de coramina glucosa; pero no combate el mal de altura. En la selva podría ser un buen estimulante... Así me parece desde este cuarto menguante donde he quedado dispuesto a descodificar lo leído y oído en estos días sobre cultura del Perú, en el Perú, para el Perú, por el Perú, desde el Perú. Lo más fácil —pienso— sería estandarizar las cosas: una luna estándar, globalizada —ahora que está de moda el término—, aunque sepamos de antemano que se va a mantener siempre en esa diversidad de fases e influjos tornando lobos y brujas, y aun sin definirse masculina o femenina entre los idiomas; pero ¿es lo que proyecta o lo que percibimos?

Espejo roto[2]

¿Las cosas son lo que son o lo que de ellas se percibe? ¿Y lo que se percibe es exactamente reflejo de la realidad de lo que lo emite? ¿Qué es la imagen, lo que se muestra o lo que aprehenden nuestros sentidos?

¿Qué es el Perú, por ejemplo?, ¿será la imagen que tenemos?, ¿cuántas imágenes tenemos del Perú? ¿Dependerá de la luna con que podemos verlo o de la sangre en el ojo? El país de todas las sangres —o, según el menú criollo: de todas las sangrecitas—. ¡El Perú es Lima, oiga! ¡Ah, pero el Perú nació serrano! ¡En Trujillo nació Dios! ¡Tacna, en ti no termina el Perú, en ti comienza la patria...!

Hemisferios

Vallejo nos da una clave cuando afirma: Todo acto o voz

1 Verso de *Puente de los Suspiros*, de Arturo Corcuera.
2 Título de otro poema de Arturo Corcuera en *Noé delirante*

genial viene del pueblo y va hacia él, de frente o transmitido. ¿Me permiten? De frente, porque es cara a cara, generación a generación, eslabonados, continuados por la memoria y la oralidad. Y transmitido: trans, es decir a través de terceros, personas o instituciones ad hoc. La fuente es el pueblo y a éste regresa por su misma vía o por otra, reelaborada. Sin embargo, la relación entre la fuente y las instituciones que asumen su representación no está eficientemente engarzada, la correspondencia no es necesariamente tal. Y he aquí que ello representa una dificultad. Esto recuerda lo escrito por Gabriel García Márquez:

(...) lo que un gobierno emprende, el siguiente lo interrumpe, lo modifica o lo continúa a su manera. La historia de Bocas de Ceniza, con sus cumbres y sus abismos, sus indecisiones, interrupciones y tropiezos, es un reflejo fiel de la historia de la administración nacional en los últimos cincuenta años. Han sobrado ideas, han sobrado manos y a veces han faltado manos e ideas, pero siempre ha faltado un sistema[3].

Camino del puente

Un sistema es un engranaje funcional, una urdimbre lógica y eficiente, una correspondencia eficaz entre elementos diferentes que constituyen una unidad. El mundo oficial tendría que ser reflejo del mundo real, alimentarse de éste y responder a sus necesidades, lo que implicaría un permanente contacto; sin embargo, en países como los nuestros (Gabo dixit) ese engranaje no está bien establecido. El reto por lo tanto es hacer funcionar el ente vinculante que, a manera de hipotálamo, comunique los hemisferios.

Fotografía: Marino Martínez E. Archivo del Centro Documental.

Callecita de Eten a la que los estragos del Niño y otro poco de olvido amenazan desaparecer. En ella se teje los sombreros de paja que siguen combatiendo contra las gorritas jockey que cada vez van ganando más cabezas.

¿Es el Estado peruano reflejo y consecuencia del Perú real? En materia de cultura, ¿están representadas todas las que generan su patrimonio? ¿Y cómo se brinda acceso a los diferentes peruanos? Una manera poco convincente de legislar es la abstracción de una problemática y desde el atalaya jurisdiccional disponer medidas. ¿Cuánta participación tienen quienes sufren sus propias circunstancias o quienes están en contacto cercano a ellos? Un problema, en este sentido, es la cultura.

Para comenzar, habría que preguntarse qué considera "cultura" el Estado o, dentro de su política, qué sector de ella o clase se propone atender prioritariamente. Porque con la aparición de la palabra "folclor" se ha diferenciado la cultura académica de la popular tradicional. Y claro, la tendencia a lo académico como más veraz y garantizado, fue haciendo que la ligereza de quienes cuidan su *look* pero no lo que dicen, fuera convirtiendo "folclor" en sinónimo de "improvisado, fortuito, irresponsable", etc. Así terminó siendo mirado por encima del hombro y tratado con la punta del zapato, donde se tiene que la civilización globalizadora asume su extirpación, de paso que implanta y extiende su imagen y semejanza.

Addenda

Tratar sobre partidas presupuestales para cultura, es dramático. Si ya es penoso hablar de la atención al sector Educación, ya se podrán imaginar la atención al folclor.

Mare(magnum)nostrum

Desde 1941 se ha intentado estructurar una institución que asuma integralmente la cultura uniendo bibliotecas, museos y escuelas de arte; las entidades relacionadas con el folclor surgieron desde 1945 cuando la Sección de Folklore del Ministerio de Educación se dedicaba al registro de intérpretes migrantes a Lima y a la recopilación de fiestas y tradiciones orales. Otro tanto hacía el Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP), investigando manifestaciones culturales contemporáneas de

3 García Márquez, Gabriel: *Crónicas y reportajes*, pp. 215.

El pueblo los reconoce a todos, el Estado todavía. Fotografía del Archivo del Centro Documental

las comunidades nativas no urbanas ni en contacto con la ciudad. Apareció, igualmente, la Escuela de Folklore con la intención de sistematizar y transmitir los conocimientos ligados principalmente a la música y la danza tradicionales a través de la formación de profesores y artistas profesionales. Y más tarde irrumpió en el escenario público el Conjunto Nacional de Folklore con el objetivo de difundir estos géneros artísticos. Todas estas entidades pasaron a formar el Instituto Nacional de Cultura (INC) en 1971, donde se creó igualmente una Dirección General de Patrimonio Cultural que asumía el patrimonio histórico, mueble e inmueble; pero no el patrimonio vivo. Con razón, cuando se produjo el debate para la conversión de la Escuela de Folklore a Centro de Investigación, en 1978, una de las conclusiones en el informe final hizo hincapié en esa observación recomendando la creación de un sistema que integrara a estas entidades que tenían como tema el folclor.

Cambios y recambios

La Escuela se convirtió en Centro de Investigación, el Centro de Investigación en Centro Nacional de Folklore y después en Escuela Nacional Superior de Folklore; el Conjunto Nacional de Folklore desapareció; pero las entidades que tenían que ver con la cultura tradicional y popular, nunca establecieron un puente que sistematizara sus quehaceres y no los duplicara y hasta los convirtiera en objeto de competencia. La Escuela actual reasumió las funciones de investigación y difusión, tareas que iniciara José María Arguedas desde la Sección de Folklore y Artes Populares, e instituyó un representativo artístico con sus alumnos, egresados y docentes ocupando el espacio dejado por el Conjunto Nacional de Folklore; pero el MNCP continuó en lo suyo y el INC dedicó cursos de extensión (a manera de postre de su menú ejecutivo) para danzas y música folclórica.

Definir lo que entendemos o queremos que se entienda por folclor, debería ser la tarea fundamental de esta institución.

Y aquí no queda la cosa, pues las municipalidades y las universidades también difunden cada quien por su cuenta. Y no es que esté mal, sino que si todas las instituciones que tratan sobre folclor tuvieran un diálogo más fluido, se evitaría versiones diferentes de una misma expresión, entre otras cosas; es decir se unificaría criterios y se tendría una visión más unificada y cercana a lo real.

Objetivos institucionales

Definir lo que entendemos o queremos que se entienda por folclor, debería ser la tarea fundamental de esta institución. Más aún cuando se proyecta la creación de un Ministerio de Cultura desde la base del INC cuyas funciones están dirigidas hacia la difusión de la cultura académica, científica, utilizando lo tradicional para sus programas de extensión como apéndices de sus funciones principales.

Para recordar

Una tendencia al absolutismo extremo generó la revolución francesa y ha quedado una frase de quien la representaba: *L' État c'est moi* (El Estado soy yo). A pequeña escala ese sentimiento no se ha erradicado y aflora cuando menos lo pensamos. El proyecto sobre un ministerio que integraría —pensando con optimismo— a las instituciones cuya razón de ser es la cultura, debe haber sido

elaborado desde los pisos más altos del Museo de la Nación o desde qué otro edificio, no lo sé; pero presiento que tal vez la neblina del centro histórico ha impedido que vean que, entre gallinazos e iglesias, se erige el local de la Escuela de Folklore.

¿Por qué no se ha considerado, siquiera para evitar los errores que pudieran criticarnos, la experiencia de nuestra institución? Asumir que sólo los iluminados pueden saber hasta lo que nos pasa o queremos que nos pase, hace recordar a Luis XIV. Cuando empecemos a escuchar a nuestros interlocutores, tendremos una mejor idea de la realidad y podríamos estar mejor preparados para enfrentarla.

Proyectos

Parece que el pretendido proyecto considera una Dirección de Patrimonio Inmaterial, en la que seguramente estarían considerados los objetivos que actualmente persigue la Escuela de Folklore; pero también se estarían creando otras Direcciones que reunirían por un lado a las Escuelas de Arte y por otro a los Elencos artísticos, donde tendríamos que la actual Escuela podría ser repartida. ¿Alguien sabe qué se pretende con ella? ¿Se habrán acordado los ingeniosos proyectistas de que esta Escuela existe?

Otro de los proyectos que afectaría necesariamente a la Escuela es la flamante Universidad de las Artes, de la que sería una facultad; sin embargo, sonaba fuerte durante la gestión gubernamental anterior y ahora como que han bajado el volumen y no se sabe realmente si tiene todavía vigencia.

Trabajadores y artistas

Esta tendencia hacia la dispersión en vez de a la unificación se percibe sobre todo en la legislación nacional, más aún en materia laboral. Existen leyes para cada tipo de trabajador, donde resulta que algunos perciben lo que otros no, y esa diferencia genera algunos problemas cuando se está dentro de una misma institución. El caso de los artistas es patético, porque lo que se reclama desde hace muchos años son los beneficios sociales como servidores de un Estado, es decir, la consideración de trabajadores del arte. En este sentido, los artistas tendrían que registrarse y, sumados sus años de servicios, percibir una pensión como cualquier otro trabajador. Ese ha sido el propósito —así lo entendemos— de la flamante Ley del Artista que aún no se sabe si va a ser o ya ha sido reglamentada.

Otra cosa es la "Pensión de gracia" que mejor debería llamarse Pensión de GRACIAS, como agradecimiento a quienes han estimulado nuestra sensibilidad y orientado nuestra identidad. Y tiene como característica que se otorga a los que más han destacado dentro de su actividad artística. Es decir, existe una relevancia de la calidad y por ello la "gracia" que dispone el Estado. La pensión de gracia no se otorga a todos, la ley que la regula exige que exista previamente un reconocimiento del Estado, es decir oficial. Sabido es que el artista tiene una vena rebelde que lo impulsa a expresarse, lo que no siempre puede ser aceptado por el Estado. Y también los representantes de un Estado (el gobierno) pueden estar errados con respecto al pueblo, sobre todo si no están sintonizados con su sensibilidad. Entonces el reconocimiento no puede ser un testimonio del oficialismo, sino de la sociedad, la comunidad, que es la que va a mantener vivas esas expresiones de los intérpretes o creadores con los que se identifica.

Máximo Hilario Solier, danzante de tijeras de Huancavelica, conocido como De repente, *ha bailado toda su vida; pero igual que el personaje de* El coronel no tiene quien le escriba *él también sigue esperando una decisión del Estado. Foto de archivo Antonio Muñoz Monge.*

Tengo entendido que la iniciativa para la pensión de gracia la puede asumir una institución oficial; sin embargo exige que el beneficiario suscriba la solicitud y adjunte la documentación probatoria. Un ideal sería que el Estado, en representación de los pueblos que lo constituyen, tramitara de oficio la expedición de este reconocimiento que podría ser activado por la propia comunidad o instituciones que conozcan la trayectoria de su personaje. Pero no es así y no sólo el pueblo queda al margen de pronunciarse sobre sus representantes artísticos, sino también esta Escuela que sólo en algunos casos emite opinión.

Foto: Archivo del Centro Documental de la Dirección de Investigación.

Investigación etnográfica

Posibilidades y una propuesta en las escuelas rurales y urbanas[1]

• **FÉLIX ANCHI AGUADO**
Licenciado en Educación: Tecnología Educativa, con estudios en Diplomas Especiales en Antropología DEA – PUCP. Encargado del proyecto Historias de Vida – Andes

Hoy en día para educar no es suficiente haber estudiado pedagogía; por el contrario, los cambios obligan a los maestros a recrear otras formas de aprendizaje y disciplinas que permitan mejorar la educación.

Por ello, para comprender mejor el mundo de la educación, se hace necesario que el maestro conozca mejor el contexto y realidad de la escuela donde trabaja, partiendo del reconocimiento de que son maestros de escuelas públicas ubicadas en zonas rurales y urbano-marginales, donde las dificultades se hacen parte de la vida cotidiana.

Este hecho nos obliga a buscar otras herramientas que nos permitan trabajar en mejores condiciones y al mismo tiempo acercarnos a la realidad de la escuela y la zona donde está ubicada, así como también al aula y a nuestros alumnos. De esta manera le daríamos mayor significación al proceso de enseñanza – aprendizaje y a los problemas que generan en la educación.

Los maestros no pueden negar sus experiencias de vida dentro de la escuela; por el contrario, como trabajadores de la educación, ellas pueden servirles para comprender mejor su rol

1 Este material ha sido parte de la exposición en el Primer Congreso Nacional de Educación Rural organizado por la Dirección Regional de Educación de Huancavelica (DREH) del 29 de noviembre al 2 de diciembre de 2006. (Documento en construcción)

y ser sujetos protagónicos que interactúen en forma horizontal con sus alumnos y les permitan una mejor comprensión de los conflictos internos y externos, sus dificultades de sobrevivencia y socialización en sus espacios de vida. Se hace necesario empezar a caminar en el campo de la investigación utilizando la antropología educativa como una posibilidad de nuevas perspectivas, hacer un trabajo etnográfico en la escuela y en el aula a partir de las experiencias de los propios maestros a fin de generar liderazgos y cambios en su quehacer cotidiano.

La etnografía en la escuela no es algo nuevo. Muchas instituciones ya la vienen desarrollando. Vale la pena conocer esta experiencia dentro del campo de la investigación cualitativa en la educación y comprender mejor la actividad cotidiana desde las experiencias de los maestros de aula.

Asumimos como un compromiso importante mirar la realidad educativa de diversas maneras porque las escuelas se están viendo cercadas por los cambios; con las nuevas tecnologías en los medios de comunicación e informática, las exigencias de la calidad en el quehacer educativo, la presencia de nuevos enfoques pedagógicos son puntos de actualidad.

1.- Etnografía en la escuela

La etnografía es importante por ser parte de un proceso de desarrollo en la antropología para ser incorporada a la investigación educativa en las sociedades complejas. Existe un debate permanente y dinámico sobre la determinación teórica y la forma cómo se emplea en el campo de la investigación. La etnografía[2] (Etno: pueblo o raza; grafía: descripción) es entendida como la "ciencia de la descripción" en el mundo de la educación; sus acepciones pueden variar de acuerdo a las perspectivas teórica y metodológica del investigador. Sin embargo, señalamos cuatro grandes momentos (que pueden variar) en el desarrollo de la investigación:

a. Diseño y antecedentes del tema de estudio.
b. Trabajo de campo.
c. Proceso de descripción, análisis e interpretación del tema.
d. Publicación del producto de la investigación.

Sería bueno desarrollar la educación como parte de un enfoque que nos permita conjugar los aspectos teóricos y metodológicos en el proyecto de la investigación etnográfica[3]. A medida que nos vamos incorporando a este proyecto de la investigación etnográfica en la educación, en la escuela y el aula, vamos a encontrar otras maneras de mirar la realidad del trabajo diario y darle mayor importancia y significado al hecho de ser maestros y alumnos, al tener presente sus conocimientos y experiencias académicas como parte de esa construcción teórica en el mundo de la educación y explicar mejor su realidad social frente a los constantes cambios. El maestro tiene más vivencias, más permanencia dentro de la escuela y presencia en la comunidad; siempre está en constante aprendizaje con la cultura, el lenguaje, costumbres, formas de vida, creencias, percepciones, tradiciones orales, imaginarios. Estas vivencias son las oportunidades de percibir y darle sentido a las dificultades académicas, problemas sociales, políticos, conflictos culturales, etc. para organizar mejor las experiencias pedagógicas y proponer alternativas de cambio para la mejora de las con-

La etnografía es importante por ser parte de un proceso de desarrollo en la antropología para ser incorporada a la investigación educativa en las sociedades complejas.

2 Etnografía: "…significa literalmente descripción del modo de vida de una raza o grupo de individuos. Se interesa por lo que la gente hace, cómo se comporta, cómo interactúa. Se propone descubrir sus creencias, valores, perspectivas, motivaciones y el modo en que todo eso se desarrolla o cambia con el tiempo o de una situación a otra. Trata de hacer todo esto desde dentro del grupo y desde dentro de las perspectivas de los miembros del grupo. Lo que cuenta son sus significados e interpretaciones". Woods, Peter. 1989. La escuela por dentro. La etnografía de la investigación educativa. *Barcelona /Paidós. p. 18.*

3 "…la etnografía, por otro lado, acerca a los antropólogos y a los educadores. Ese papel de mediación al que antes se aludía contribuye a ello. Y posiblemente aporte alguna explicación al importante desarrollo de la antropología de la educación y de la etnografía escolar. El carácter aplicado de muchos estudios de etnografía escolar ha supuesto en muchas ocasiones el desempeño por parte del investigador de un rol más, el de educador, desde el que observar asumiendo un grado de participación que incluye un compromiso real, pero que permita explorar con mayor profundidad la educación como proceso interactivo. También los educadores exploran y traducen frecuentemente los significados culturales en formas reconocidamente antropológicas" Velasco Maillo, Honorio. García Castaño, F. Javier y Díaz de Rada, Ángel. (Editores), 1993. Lecturas de antropología para educadores. El ámbito de la antropología de la educación y de la etnografía escolar. *Madrid. Editorial: Trotta. p. 19-20.*

diciones de vida de los maestros y alumnos; ser más reflexivos y críticos a estos hechos educativos y sociales.

2.La etnografía en la escuela: una posibilidad del proceso de investigación

Para abordar y comprender el tema de la realidad educativa se hace necesaria la presencia de los maestros como sujetos, actores sociales, un ámbito de trabajo y su contexto. Es importante saber cómo nos vamos a conducir, qué camino vamos a recorrer y, a medida que avanzamos, contar con algunas herramientas para el trabajo dentro de la investigación; desde la preparación, elección del tema, los antecedentes referenciales (bibliografía), el proceso de recolección de los datos (trabajo de campo), el análisis, interpretación y la sistematización coherente de los materiales de campo. Este hecho nos va a permitir ir construyendo un fundamento conceptual del significado de nuestra investigación y por tanto, de la realidad educativa.

Por la naturaleza de su trabajo los maestros manejan mucha información, transmiten constantemente contenidos temáticos y culturales a sus alumnos y perciben sus aprendizajes a partir de las experiencias, habilidades, actitudes y valores de ellos; por lo tanto, éstos ya no pueden ser mirados superficialmente. La información acumulada será valiosa, pues servirá para encontrar nuevas pistas en su quehacer educativo dentro y fuera de la escuela. Su mirada está en esa interacción con sus colegas, alumnos y padres de familia, por lo que su presencia en la comunidad no pasa desapercibida.

Es necesario conocer los instrumentos, técnicas y formas básicas del registro de información del tema elegido: por ejemplo, la observación participante[4] y las entrevistas[5], como procedimientos en la recolección de datos que pueden contribuir al proceso de la investigación etnográfica de cada maestro en la escuela y el aula.

Señalamos algunos referentes para el inicio de la investigación:

a.-Elección del tema y diseño del modelo de investigación
b.-Construcción de instrumentos de campo para el recojo de la información

-Guías de observación.
-Guías de entrevista.
-Libreta de notas.

c.-Trabajo de campo: registro de las informaciones

-Entrevistas.
-Observación participante.
-Recopilación de documentos.

d.-Procesamiento de la información del trabajo de campo:

- Organizar la información.
- Describir, analizar e interpretar (construcción textual)
- Sistematizar la redacción de los materiales de campo.
- Compartir y difundir los resultados como parte de la experiencias en la investigación.

3.¿Para qué nos sirve la investigación etnográfica en la escuela?

Es importante saber cómo nos vamos a conducir, qué camino vamos a recorrer.

Esta investigación se presenta como importante y necesaria para darle sentido al trabajo cotidiano del maestro, puesto que la mayoría de las investigaciones son realizadas por profesionales ajenos a la vida diaria de la educación[6]; muchas veces sus aciertos han contribuido para propuestas de cambios coyunturales. Estas propuestas son ex-

4 Observación participante: "…es la principal técnica etnográfica de recogida de datos. El investigador pasa todo el tiempo posible con los individuos que estudia y vive del mismo modo que ellos. Toma parte en su existencia cotidiana y refleja sus interacciones y actividades en notas de campo que toma en el momento o inmediatamente después de producirse el fenómeno (…) En las notas de campo, el investigador incluye comentarios interpretativos basados en sus percepciones; dichas interpretaciones están influidas por el rol social que asume en el grupo y por las reacciones correspondientes de los participantes (…) Es fundamental la recogida de relatos, anécdotas y mitos, como los que surgen en las conversaciones y charlas cotidianas de las salas de profesores o de los grupos de alumnos, pues ayudan a comprender el sentido de los temas que más interesan a docentes, alumnos y padres". Goetz, Judith P. y LeCompte, Margaret D. 1988. Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa. *Madrid. Ediciones Morata. p. 126.*

5 Entrevista: "…tiene como propósito reconstruir historias de vida de maestros, niños y padres, así como también opiniones de la administración sobre la escuela, para articular esta información con la recogida a través de las observaciones (…) En el caso de los maestros, permite analizar su posición dentro de la educación, la escuela, la comunidad, su discurso pedagógico, sus vivencias familiares y sociales y la posible relación que todo esto tenga con su práctica pedagógica". Briones, Guillermo. 1995. La investigación en el aula y en la escuela. Colombia. Convenio Andrés Bello, Santa Fe de Bogotá, D. C. p. 189.

6 "Pensamos que la perspectiva etnográfica resulta de gran provecho para los propios maestros, tanto en el período referido a su formación profesional, como en su ejercicio docente. Los cambios y el perfeccionamiento docente serán viables en la medida que ellos mismos identifiquen los problemas que afrontan en su labor diaria". Muñoz C., Fanni. 1992. "Observando el aula: La etnografía y la investigación educativa". Lima. Revista: Debates en Sociología *No. 17-1992, Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento de Ciencias Sociales. p. 94.*

El acercamiento entre los docentes y alumnos consolida una relación horizontal y democrática. En la foto, profesora Victoria Armas en un aula de nuestra institución. Archivo del Centro Documental de la Dirección de Investigación.

ternas y siempre han ingresado a la escuela sin identificarse con su realidad, generando confusión y malestar en los maestros de aula porque ellos no se logran identificar con estas propuestas que vienen vía decreto o normas institucionales. Con nuestro proyecto etnográfico existe la posibilidad de invertir este mecanismo. No viene de afuera, sino del interior, de tal manera que los objetos de estudio serían los sujetos, que le dan una mirada a sus realidades como una necesidad de enfrentar y entender las dificultades diarias en la escuela y en su aula. Por lo tanto, los maestros tendrían que pasar de objetos de estudio a sujetos y actores sociales, iniciando su propio camino en el campo de la investigación.

A partir de esta perspectiva de trabajo[7], estamos tratando de desarrollar una antropología educativa para buscar la posibilidad de encontrar las causas, dificultades de la vida cotidiana dentro y fuera de la escuela y el aula, en especial en las escuelas públicas ubicadas en las zonas rurales y urbanas marginales. La investigación etnográfica nos podría conducir, por ejemplo, a encontrar respuestas a preocupaciones tales como:

- ¿Para qué sirve mi trabajo en el aula?
- ¿Qué hacer para encontrarle sentido al trabajo en la escuela?
- ¿Es posible corregir el trabajo diario?
- ¿Existe esperanzas de corregir la rutina?
- ¿Conocemos la visión de nuestros alumnos, padres y comunidad hacia sus maestros y la escuela?
- ¿Cuáles son los referentes para

7 "Estas vivencias y miradas han sido motivos para indagar sobre las actividades en la escuela y en particular sobre los actores sociales en la educación: el maestro y la maestra de aula. Esta vez de repente ya no tendría la misma mirada de antes, a pesar de tratarse de los mismos problemas y de los mismos maestros y maestras de aula. Desde la antropología existe la posibilidad de construir una realidad educativa con una nueva mirada. Esta disciplina afín a la educación tiene en común con ella su interés por el aprendizaje, la cultura y el estudio del hombre desde las sociedades tradicionales hasta la enseñanza y aprendizaje en la modernidad. Nos da la oportunidad de comprender y darle un nuevo significado a la educación dentro de la preocupación por los maestros de aula y por la mejora de la enseñanza, especialmente en estas zonas periféricas". Anchi. A. Félix. 2004. Casos de investigación: Actividades cotidianas del maestro fuera de la escuela. *Juan Ansión. Ana María Villacorta. Editores: Para comprender la Escuela Pública desde la crisis y posibilidades. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú/ Fondo Editorial. p. 259.*

El maestro tiene una presencia importante en la vida de la comunidad. Archivo del Centro Documental de la Dirección de Investigación.

exigir mayores recursos para mejorar el quehacer educativo?

- ¿Existen diferencias entre la calidad educativa y la calidad de vida?
- ¿Qué significado tiene el proyecto de vida para los maestros?
- ¿Cuáles son las dificultades para que puedan graduarse los alumnos de la escuela?

Es importante contar en la escuela con recursos que nos permitan recoger las experiencias en el trabajo de investigación, en especial aquellas que se relacionen con la investigación educativa. Los lineamientos deberían ser el resultado de propuestas dentro del intercambio de experiencias de quienes venimos trabajando en los diferentes proyectos por un lado y, por otro, la enseñanza de la investigación dentro del aula como parte de la currícula académica en los diferentes ciclos de enseñanza.

Existen tres elementos que pueden servir como referente dentro de la institución:

a. La enseñanza de la investigación educativa dentro del aula.

b. La práctica profesional (práctica como futuro docente en un centro educativo de acuerdo a su especialidad y bajo la supervisión de un maestro tutor); esta actividad ocurre al final de la profesión como estudiante de danza o música.

c. La elaboración de la tesis de grado.

Estos tres puntos estarían respondiendo a la culminación de la profesión de ser el maestro de nuestros alumnos; la tesis de grado es la respuesta utópica y un mito difícil de alcanzar por el costo y la falta de materiales, de enfoques claros y precisos que eduquen y no sean una tortura para los futuros maestros de la escuela. Sería bueno evaluar los enfoques que tienen presencia dentro de la enseñanza y mirar otras posibilidades en el campo de la investigación, desde la selección de la bibliografía, los hábitos de lectura y el diseño del proyecto de investigación. Finalmente la tesis estaría enmarcada en las expectativas de nuestros alumnos y de la identidad arguediana.

La caza de los espíritus

•MARINO MARTÍNEZ ESPINOZA
Guitarrista, investigador cultural del proyecto Historias de Vida - Costa

A la memoria del guitarrista Octavio Ticona

Hace setenta y un años que el maestro Felipe Pinglo dejó de recorrer las esquinas de los Barrios Altos, su cuna. Desde entonces la casa del Paseo del Prado, donde nació, es un lugar irreconocible donde pudo haber nacido cualquiera. Es apenas una fachada simple, austera, de la que ya casi nadie da razón, pues en esta ciudad pintarrajeada con grafitis y simbolos de barras bravas insulsas, no hay siquiera un letrero hecho a mano que indique el lugar donde vivió el maestro, El Cantor de los Humildes.

Llegamos hasta allí una mañana de setiembre un grupo de compañeros de la Dirección de Investigación, acompañados de la grata presencia de otro maestro, don Manuel Acosta Ojeda, a hacer un registro fotográfico de distintos lugares relacionados a la existencia del criollismo, y la visión fue desesperanzadora: balcones antiguos cayéndose a pedazos, violencia callejera por doquier, grupos de jóvenes amenazantes, la alerta permanente ante la inminencia de un asalto. Tuvimos la intrepidez de desenfundar nuestras cámaras y

Barrios Altos -esa ironía- antes se llamaba mas poéticamente El Alto Lirio. En medio del alto delirio de los peruanos, algunos fantasmas andan buscando una casa.

Casa natal de Felipe Pinglo Alva. Con la ventana tapiada de ladrillos y la memoria a oscuras, esta casa flota a la deriva en pleno corazón de Barrios Altos
Fotografía: Marino Martínez

¿El tiempo inmóvil? Bella estatua que adorna los jardines de la Quinta Heeren, uno de los rincones más hermosamente extraños de una ciudad que se resiste a ser destruida. Fotografía: Marino Martínez E.

casi "a salto de mata" pudimos tomar algunas fotografías antes de que una anciana del lugar nos advirtiera del peligro que corríamos (y ella también, por alertarnos).

Al retirarnos pudimos observar que en el frontis de la Iglesia del Prado, a unos cuantos pasos de la casa del maestro Pinglo, se alzaba un busto hecho en su memoria al que le habían arrancado (¿quiénes? ¿por qué?) incluso la placa que llevaba su nombre. Pensando de buena fe, quisiéramos decir que tal vez la retiraron gentes que se indignaron al leer que habían escrito en ella frases elogiosas que incluían la palabra "visionario" con "c". "Vicionario".

Nos retiramos en silencio y a prisa, como intentando escapar apresuradamente de un mal sueño.

Los pasos perdidos

La memoria es un tema doloroso para nosotros, los peruanos. Nos hiere con tal filo que parece que es preciso arrancárnosla aun cuando en ello se nos vaya también la piel a tirones. No se explica de otra manera el desamor, el olvido o un sentimiento tan parecido al rencor, por su perfecta malevolencia. En apenas unas cuantas manzanas roídas del centro de Lima, conviven en medio del desorden y el estropicio, la casa de don Felipe Pinglo, la Quinta Heeren y el Congreso de la República, cuya puerta trasera aparece alegóricamente de espaldas a ambas.

En apenas unas cuantas manzanas roídas del centro de Lima, conviven en medio del desorden y el estropicio, la casa de don Felipe Pinglo, la Quinta Heeren y el Congreso de la República

Dice don Manuel Acosta que Felipe Pinglo, inspirado en la belleza de la Quinta Heeren —vuna suerte de palacio a caballo entre lo colonial y republicano—, compuso El huerto de mi amada. *"(…) al expandir tu vista/ hacia el fondo verás/ un forestal que pone tonos primaverales/ en la quietud amable que los arbustos dan"*. Y en verdad la belleza sobrecogedora de este lugar nos devuelve a otro tiempo; en los maderos de sus casonas deshabitadas, en las plantas silvestres que ninguna mano ya orienta hacia la luz, hay un fulgor lejano que nos revela de golpe otra existencia, como si esta Lima antigua se hubiera encerrado tercamente a defender sus escasos fueros, la hermosura de sus más bellos rincones, antes de que alguna mano insensata la termine por derrumbar de una certera vez, para siempre.

Pensando en estas cosas, sentimos de pronto la presencia tímida de dos chuscos sarnosos, callados, que nos acompañaron fielmente en nuestro recorrido de pasos perdidos, mientras alguien decía que esos terrenos iban a ser lotizados por algún alcalde muy pronto, para levantar allí modernos edificios.

Viejo farol del arrabal

Buenos Aires, el barrio de San Telmo, tiene el espíritu del tango. En sus callecitas y sus cafés, habitan bohemios porteños que sostienen la tradición del canto y el baile de arrabal. La imagen querida de "El Zorzal Criollo", nutre no sólo la historia sino también el mito. "Gardel cantaba aquí, solía sentarse acá; éste era su café preferido" y así, entre esquina y esquina, la ciudad se arrebata vanidosamente el privilegio de seguirlo teniendo como su hijo más amado. La música porteña y cuanto se vincula a su tradición criolla se esparce en el aire como un sentimiento de orgullo nacional. Por eso el barrio entero es argentino y vive "Che Carlitos" cantando cada día mejor en el corazón de los porteños.

Barrios Altos, por su importante historia y belleza, pudo haber sido un lugar de igual o mayor trascendencia, pues allí existieron grandes cantores como don Víctor Almenerio, mentor del maestro Acosta Ojeda; composi-

tores como Óscar Molina (*"Si con mi llanto/ cesan mis penas/ yo te idolatro/ y nunca temas..."*) y conjuntos de gran valía, como el Trío Mercedarias. Sin embargo no lo hemos sabido mantener y la herrumbre del tiempo, la indiferencia de todos, han hecho su trabajo implacable.

La torre de marfil

Mozart, el genial compositor austriaco tiene su casa museo en Salzburgo. El poeta granadino Federico García Lorca, es venerado en el huerto de su bella ciudad, donde las balas infames del franquismo creyeron haberlo derribado. Violeta Parra existe no sólo en sus canciones o en las hermosas arpilleras que tejió —mientras destejía la madeja de su dolor— sino también en la Peña de los Parra, el mítico lugar de reunión de músicos y poetas.

¿Alguien quiere preguntar ahora por la casa de Vallejo, de Arguedas, o de Felipe de los Pobres? ¿Dónde se está restaurando la puerta de la casa de ellos, el adobe donde puedan existir para nosotros, el pueblo al que entregaron sus esperanzas y sus amores más altos? Aquí derribamos día a día lo que nos queda de ellos. Las ventanas permanecen tapiadas hasta que se queden ciegas por falta de luz, mientras avanza incontenible la ruma de cientos de papeles que claman por un reconocimiento justo para nuestros artistas emblemáticos y la voz de nuestros viejos músicos, no alcanza a conmover la torre de marfil de las autoridades de la cultura y de las leyes. Sus reclamos se hacen una argamasa insípida en los oídos de quienes habitan los edificios de la burocracia nacional.

Nuestra Escuela de Folklore es parte de esos edificios. Y tiene también altos ventanales y puentes levadizos que no quieren descender, que se niegan a conocer y comprometer su voluntad y sus esfuerzos con la tarea que nos señalaron los maestros. Llevar el nombre de José María Arguedas no nos pesa: nos pasa.

Manuel Acosta Ojeda en la calle donde vivió el compositor Manuel Raygada, en el Callao, saludado entusiastamente por los pobladores. Al extremo derecho, su esposa Rebeca Román y detrás de él, su hija Celeste. Fotografía: Óscar Chambi.

Cada corazón, una casa

Quisimos mostrar para el Encuentro con los maestros de la música costeña alguna vitrina con objetos que fueran de uso del maestro Felipe Pinglo. Alguien nos habló de un saco que él solía ponerse, tal vez una bufanda, un cuaderno con manuscritos. No nos fue posible. Ya lo decíamos, aquí la memoria parece que hubiera que extirparla por razones de "asepsia".

La casa de don Eduardo Márquez Talledo y don Manuel Raygada, aún son reconocidos y señalados con orgullo por el pueblo chalaco, ese mismo gentío que en la persona de los jubilados, las señoras del mercado y los serenos que peinan ya algunas canas reconocieron a don Manuel Acosta Ojeda cuando los visitó sorpresivamente en la cotidianidad de un día cualquiera. Todos querían apretarle las manos, tomarse una fotografía junto a él, gritarle al vecino: "¡Acosta Ojeda ha venido, el maestro está aquí!" ¿Cómo cultivar nuestra memoria para que ese orgullo no sucumba ante un país que banaliza las canciones y las esperanzas? "Tengo el orgullo de ser peruano y soy feliz", compuso Manuel Raygada en Chile, luego de una afrenta proferida por un cachaco ebrio, en una anécdota que cuesta escribir.

La defensa del patrimonio material e inmaterial debería ser una tarea de todos los peruanos. Rescatar nuestra memoria sin duda va más allá del buen propósito de hacer casas-museo o exposiciones temporales: es también partir a la caza de los espíritus, al conocimiento de la obra de los maestros que le dieron existencia al Perú desde sus canciones y su creación vital. Esa es una tarea por hacerse y que debiera congregar nuestra razón de ser y nuestra fe. Por ahora don Felipe, don José María, don César y otros, sólo son fantasmas en busca de una casa que les resulta lejana y esquiva: nuestro corazón.

07

ARAWA

SUMARIO

3 La investigación cualitativa: una alternativa para la comprensión de la educación y el folklore

10 Crimen sin castigo. Sobre la situación del intérprete del folclor peruano.

15 Marinera y zamacueca, géneros musicales y de danza del Perú

19 La Mama Raywana de El Porvenir. Testimonios de trabajo etnográfico.

23 El sonido de otros tiempos. Las antaras de cerámica nasca investigadas por el Proyecto Waylla Kepsa

28 El Perú invertebrado. Reflexiones sobre la función del Estado

32 Investigación etnográfica. Posibilidades y una propuesta en las escuelas rurales y urbanas

37 La caza de los espíritus. En defensa del patrimonio inmaterial peruano