



ARARIWA

Publicación coleccionable

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

• Arte: vivencia personal y colectiva

• Adolfo Zelada: el sabor añejo de la guitarra criolla.

• ¿La peregrinación de los parias?

• Historia del vestuario en el Perú.

• Danza de Pascua: partitura.



La nobleza del criollismo

Arte: vivencia personal, colectiva y genérica al ser humano

Chalena Vásquez

Fragmento de la exposición hecha en el III Encuentro Nacional de Escuelas de Formación Artística. Lima, octubre 2003

El arte¹, en sus diversas expresiones (de música, danza, teatro, artes plásticas, literatura oral y escrita, poesía) es una actividad propia del ser humano, que como **ser creativo se afirma, se expresa y se comunica**.



Los hechos artísticos – u obras de arte – se presentan como experiencias únicas (no hay dos canciones iguales, no hay dos danzas iguales, no hay una versión que sea igual a otra) e intransferibles, es decir que el hecho artístico se presenta como una experiencia vivencial, que involucra el intelecto, los afectos, las habilidades o destrezas... siendo fuente de placer estético personal en primera instancia y colectivo... al ser compartido y percibido por otros.

Simultáneamente, **toda obra de arte pertenece a un lenguaje gestado colectivamente a través del tiempo**, y por eso cada obra - poema, mito, escultura sea en mármol o en piedra de Huamanga, danza, canción, retablo, mate burilado, alforja, poncho... - permite a su vez a toda persona aplicar y desarrollar lo aprehendido/aprendido, continuando con el caudal cultural que viene de las generaciones anteriores; la misma obra posibilita su participación en un devenir cultural, siendo parte de la **construcción de la historia actual, compartida con el grupo humano –sector social, regional, nacional o mundial – con el que se identifica, creando lazos de pertenencia**.

Toda práctica artística implica una forma de afirmación personal, intelectual y afectiva, de manera integral y orgánica (mente – cuerpo como unidad indivisible). A su vez, toda obra de arte pertenece a un ser colectivo mayor, se crea y desarrolla dentro de lenguajes de comunicación - comunicacionales - desarrollados en sociedad, de tal manera que las obras artísticas tienen siempre una **dimensión de afirmación colectiva**, de identidad de grupo y de **pertenencia a una historia común**; puesto que son bienes compartidos a través de todo el proceso comunicacional de producción – distribución – consumo, es decir desde el acto de creación y exposición o difusión, hasta el de percepción.

Sin embargo, una obra de arte también puede existir, ser elaborada, creada... y no llegar a ser vista o disfrutada por otros... en ese caso la obra de arte está lista, pero el proceso de comunicación está incompleto... y por tal motivo el derecho a la cultura, que es un derecho no solamente personal sino colectivo, no se hace efectivo.

Los artistas pueden crear obras... pero no tienen las vías, espacios, medios de trans-



misión que les permita su exposición y comunicación hacia otros.

La práctica artística permite también una forma de afirmación genérica, fundamental y de suprema importancia - es decir que, en la calidad de ser humano, el creador (músico, poeta, bailarín, coreógrafo, narrador, teatrista, pintor, escultor..) reafirma sus características fundamentales de: **ser creativo que ejerce su libertad, afirmando la experimentación como proceso de conocimiento y fuente de goce**, creando y recreando las formas de relación consigo mismo y con los demás, consigo mismo y con la naturaleza, consigo mismo y con el cosmos al que pertenece.

Estas afirmaciones generales sobre el arte y sus significados, la práctica artística, los lenguajes compartidos, la historia... tienen sus formas concretas de darse en los países, de acuerdo al desarrollo o evolución cultural¹ de cada grupo o colectivo humano, que en nuestro país reconocemos como culturas regionales - costeñas, andinas, amazónicas - con matices y características diversas y complejas.

En tanto el ser humano se reafirma como tal, en su sentido genérico, social y personal, a través del arte, podemos decir que afirma su identidad en varias dimensiones, no solamente en la dimensión artística - estrictamente hablando - y del disfrute o goce estético, sino en las

dimensiones sociales, culturales e históricas que contiene toda producción artística.

De igual manera, a través del arte se adquieren conocimientos, formas del pensamiento humano, provenientes de otras áreas del saber como son las que se originan en diversas áreas de la producción socioeconómica: agricultura, ganadería, minería, industrias, comercio, así como otras formas del pensamiento y de los sistemas ideológicos - religión, política, cosmovisión o filosofía, estética - presentes en la sociedad en el momento histórico en que tal o cual arte florece.

La producción artística no se da de manera aislada, sino integrada a procesos productivos y socioculturales mayores, y entonces



es posible observar el arte como expresión que reafirma identidades simultáneamente en varias dimensiones, de acuerdo a la actividad y pertenencia de un ser humano a colectivos mayores.



¹ Incluyo en el concepto de arte, todas las expresiones relativas a:

MUSICA: costeña, andina, amazónica, académicas y/o de tradición oral peruana.

Partiendo de la afirmación de una identidad personal que tiene que ver con la autoestima, podemos seguir, extendiendo la mirada, considerando una identidad familiar y de grupo social al que pertenece y estima; una identidad social de un ambiente mayor que lo hace parte de un entorno natural-social-cultural que en el Perú se identifica con culturas locales/regionales; identidad de género, identidad de clase o sector social, identidad territorial/cultural -de localidad, región, de país - identidad por oficio u profesión; identidad referida a práctica y pertenencia a corrientes políticas, religiosas, profesionales, artísticas, etc.

Las obras artísticas - música (canciones, música instrumental) danzas, teatro, cine, artes plásticas, poesía, narración, - van estimulando y afirmando conceptos y valores, que sustentan las identidades: los afectos/pensamientos que orientan la vida, para tal o cual conducta... de tal manera que el ser humano se va formando siempre en las diferentes etapas de la vida -infancia, juventud, adultez - en los diversos ambientes en los que le toca vivir: ambiente familiar, de barrio urbano, de comunidad campesina, de escuela, de universidad, de centro de trabajo, de espacios y momentos de celebración, juego, diversión, de empleo del tiempo libre... etc. pues en todos esos momentos el ser está recibiendo y procesando información con contenidos estéticos, sociales, culturales.

DANZA: danzas peruanas costeñas, andinas, amazónicas, las formas del ballet y la danza llamada moderna.

TEATRO: tanto las de autor individual o colectivo, de estilo occidental del teatro clásico o moderno, así como las formas de Danza-Teatro tradicional peruano y contemporáneo vigente en el Sistema de Fiestas de las culturas peruanas de tradición oral.

ARTES PLASTICAS: incluyendo aquí tanto las **artes plásticas peruanas** (que comúnmente se llaman artesanías: tejidos en todo tipo de materiales, mates burilados, retablos, escultura en piedra de Huamanga, cerámica, orfebrería, ebanistería, talabartería, bordados, máscaras, vestuario, construcción de instrumentos musicales etc.) como las artes académicas occidentales: dibujo, pintura, escultura, grabado, diseño gráfico y de afiches, diseño paisajístico (ornato de los espacios públicos) arquitectura, etc.

NARRATIVA Y POESIA - de tradición oral y escrita, en todos los idiomas del Perú.

ARTES AUDIOVISUALES formas artísticas audiovisuales tanto de interpretación en vivo como en multimedia, fotografía, cine, video etc.

Danza de Pascua

Fiesta de la Virgen de la Candelaria de Tupe - Yauyos

♩ = 68 - 72

Fecha: 2 de febrero del 2003
Lugar: Club Huancayo (en Lima)

A

A'

volver al inicio y
repetir varias veces

La transcripción de la línea melódica fue realizada por Renato Neyra, responsable del registro audiovisual de la Fiesta de la Virgen de la Candelaria de Tupe - Yauyos, realizada en el Club Huancayo (Lima, 02.02.03). Junto a este registro existen además otros 3 videocasetes: entrevista a Justa Ramírez Vilca (1), entrevista a Dimas Bautista (1) y grabación de la fiesta de la Virgen de la Candelaria de Aiza (1),

organizada por los residentes de esta localidad en Lima. Este material audiovisual se encuentra disponible en el archivo de la Dirección de Investigación. Melissa Cárdenas y Joshua Ruiz de Castilla, estudiantes de VIII ciclo, participaron en la búsqueda bibliográfica sobre Tupe - Yauyos, así como en la realización de la pauta de los 4 videocasetes anteriormente citados.

Tres Maestros: un solo sentimiento

Felix Anchi



Del conjunto de registros audiovisuales del proyecto “Historias de vida”, realizado por la Dirección de Investigación de la Escuela, se ha escogido el testimonio de la vida de tres maestros que tienen en común el ser cultores de la música tradicional andina del pueblo de Ayacucho. Los tres maestros son: Ricardo Dolorier Urbano, Ranulfo Fuentes Rojas y Carlos Falconí Aramburú.

Los tres artistas son maestros en la especialidad de Lengua y Literatura. El amor por la poesía y su sensibilidad humana les ha permitido desarrollar y escribir a lo largo de sus vidas, los versos y la música tarareando y rasgueando la guitarra o la mandolina; en diversas ocasiones han tratado de plasmar aquella realidad que querían expresar con sus propios códigos.

En ellos resalta el amor y el compromiso social que fueron interiorizados en espacios y etapas diferentes, aquellos sentimientos que representan la vida del pueblo de Ayacucho. Cada uno de ellos se ha dado tiempo para trastear sus guitarras y cantar junto con sus amigos, vecinos o en las comunidades donde se encontraban, recogiendo en sus canciones lo más importante de la vida de la gente. Los versos de las canciones expresan la realidad de estos últimos veinte años de vida social y política en un país convulsionado. Dichas canciones, muchas veces fueron mal interpretadas, inclusive llegaron a ser prohibidas y algunas de ellas perseguidas.



Paisaje de Santiago de Punkí, pueblo natal de Ranulfo Fuentes. Pintura del compositor. (1978)

Ricardo Dolorier, es reconocido por ser el autor de la canción “Flor de retama”, tantas veces interpretada:

*Vengan todos a ver/ Ay vamos a ver/
en la plazuela de Huanta/
amarillito flor de retama/
amarillito amarilleando flor de retama/. [1]*

Ranulfo Fuentes aportó a la historia musical de nuestro país desde los años 70, y es autor de la canción “El Hombre” y otras que son valiosas por su visión andina:

*Yo no quiero ser el hombre,
que se ahoga en su llanto,
de rodillas hechas llagas,
que sepostra al tirano [2]*

Carlos Falconí, conocido guitarrero y cantautor, viene trabajando desde los años 60 y formó parte del “Trio Ayacucho”. En los años 80 su obra se vuelve comprometida con los testimonios del pueblo huamanguino, por ejemplo, con su canción “Ofrenda”: ...



*Huamanga plazapi bombacha tuqyachkan
Huamanga kallipi balalla parachkan
Karcel wasichapi inocente llakichkan
Huamangallay barrio yawarta waqachkan*

*[En la plaza de Huamanga
bombita está reventando/
En la calle de Huamanga
está lloviendo pura bala/
En la celda de la cárcel
el inocente está sufriendo/
Mi barrio querido de Huamanga
está llorando sangre].[3]*

Las experiencias de Carlos Falconí y Ranulfo Fuentes se nutren en las comunidades de origen quechua; en cambio Ricardo Dolorier expresa en sus composiciones, la experiencia de la migración del campo a la ciudad que le impactó profundamente cuando era un niño. Ellos, han caminado por las aulas de las escuelas y las universidades ya sea como estudiantes o como docentes, y en los diferentes pueblos, recogiendo los testimonios, hablando en su lengua materna el Quechua, guardan la memoria colectiva y afirman en su canto la cultura andina a la que pertenecen.

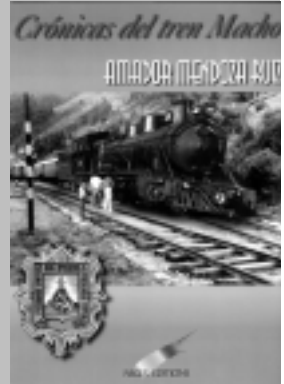
[1].-“Flor de retama”: Ricardo Dolorier Urbano-Huayno-1969. Canción que se inspira en el Movimiento Estudiantil popular contra el Decreto 006 que recortó la gratuidad de la educación en 1969. **Fuente:** Canto a Ayacucho Tomo I. Compilación: Abilio Vergara Figuera, 1995-Perú.

[2].-“El hombre” (Huayno, 1970): **Fuente:** RANULFO, EL HOMBRE: Chalena Vasquez Rodríguez, Abilio Vergara Figueroa. Edición CEDAP-Centro de Desarrollo Agropecuario. Lima, agosto de 1990.

[3].-“Ofrenda”. **Fuente:** Carlos E. Falconí Aramburú: Testimonio de vida: guitarrero, músico compositor e intérprete de la música andina. ENSF-“José María Arguedas” Dirección de Investigación. Lima, 2003.

En memoria de Amador Mendoza Ruiz

Mientras cotejábamos la información para Arariwa 3, nos llegó la noticia del deceso de don Amador Mendoza Ruiz. Ex alumno, profesor y Director del Colegio Nacional de Ciencias y Artes La Victoria de



Ayacucho, en Huancavelica, y en este mismo departamento Presidente de la CORDE, Concejal en dos períodos, presidente de la Sociedad de Beneficencia Pública, Club de Leones y Director de la Asociación Departamental de Cesantes y Jubilados de Educación. Conductor, a través de radio Huancavelica de los programas: *La hora victoriana, El acontecer victoriano, El cinabrio.*

Don Amador Mendoza Ruiz fue un hombre prolífico, hondamente preocupado por la historia y la cultura de nuestro país, en especial de Huanavelica. Entre sus obras publicadas se encuentran: *Breve historia de la victoria de Ayacucho, Resumen biográfico de Ramón Castilla, Historia de la victoria de Ayacucho* y el reconocido *Cronicas del tren Macho.*

En estas horas de dolor manifestamos nuestra solidaridad con nuestra compañera de trabajo en la Dirección de Investigación y amiga Gledy Mendoza, hija de don Amador, y hacemos extensivo nuestros sentimientos a su familia y al pueblo huancavelicano.

Lima, Octubre 2003

Adolfo Zelada Arteaga: el sabor añejo de la guitarra criolla

Marino Martínez

Nació en Trujillo en el año 1923; de niño vino con su padre, maestro de albañilería, a ocupar uno de los callejones del Cuartel Primero, famoso barrio que circunda la iglesia de San Sebastián, en cuya pila fueron bautizados Francisco Bolognesi, Santa Rosa de Lima y San Martín de Porras, y que fue cuna, además, de otros importantes cantores y músicos. Fue allí donde aprendió, en la amistad cómplice y entrañable de sus amigos los Valdelomar y los Velásquez, el misterioso lenguaje de la guitarra.

En esos años de la juventud temprana, escuchó y conoció la vena palpitante del criollismo en lugares como el Club Barrios Altos, el Felipe Pinglo y el Centro Musical Pedro Bocanegra, pues Cuartel Primero tuvo más peñas que los Barrios Altos, La Victoria y el Rímac. Aprendió viendo los dedos gráciles del “Sor-do” Solís desplazarse en el diapasón del laúd y la guitarra, escuchando las grandes voces del Trío Mercedarias o el piano elegante de Lorenzo Humberto Sotomayor.

Aprendió primero el tundete y los acordes básicos, en una época en que la música criolla no conocía aún de otras sonoridades y los guitarristas no habían desarrollado una técnica solista que denotara mayor virtuosismo. Pero su gran curiosidad por los sonidos y las elaboraciones armónicas lo fue acercando a un conocimiento más profundo y a la definición, nota a nota, de un estilo creativo, inteligente.

Posteriormente trabajó como músico de planta en diferentes radios: Nacional, Excelsior, Victoria, La Crónica, Goicochea, Lima, San Cristóbal, Colonial, Atalaya y otras, en un ritmo constante de ensayos y emisiones en vivo donde no había margen para la nota falsa o la pulsación insegura. Así acompañó a tantos cantantes que es casi imposible que uno solo de los grandes no haya participado de su personal forma de acompañarlos, destacando siempre



esa función, lejos de otros estilos más próximos al alarde personal y al aplauso fácil.

La música cubana tuvo una decisiva influencia en los músicos capitalinos de su época. Lima solía ser entonces una plaza atractiva para conjuntos famosos como el Trío Matamoros, o cantantes como Johnny Rodríguez, al punto que nuestros criollos – incluido Adolfo Zelada- aprendieron a tocar la música cubana como el que más, aún antes de iniciarse en el criollismo.

Este espíritu inquieto lo ha llevado a componer diversas obras que están incorporadas a la tradición como creaciones de gran valor musical, cuya inspiración han sido siempre sucesos anecdóticos u ocurrencias de lo cotidiano, captadas hábilmente



por su ingenio narrativo. Someramente podemos mencionar las siguientes composiciones: *Cholita norteña* (marinera), *Negro José* (festejo), *Landosas* (festejo), *Vamo'a trabajar* (zamacueca), *Cuando yo me voy a jaranear* (polca), *Brujas de Cachiche* (festejo), *Homenaje al Diestro* (décimas), *Sentimiento falaz* (vals), *Ave de rapiña* (landó), *Rosa rompió su cadera* (landó), *Canción a Lima* (vals), *Linda muchachita* (vals).

Su guitarra lo ha llevado por distintos países como Japón, Argentina, España, México, Cuba, Marruecos, Francia, Colombia, Santo Domingo, Costa Rica e Italia, integrado a delegaciones del prestigio que otrora paseara Perú Negro, o conformando conjuntos al lado de Chabuca Granda, Cecilia Barraza y otros maestros de la música peruana.

Su temperamento frontal, sincero, le ha valido también el distanciamiento de algunas personas de influencia en el mercado discográfico y de la publicidad. Tanto así que los discos que ha grabado son curiosamente pocos tratándose de un maestro de su talla, que acaba de cumplir los 80 años.

Lo hemos visto y oído recientemente al celebrar su onomástico en compañía de sus amigos más cercanos -que son muchos-. La nobleza de su voz se elevó aquella noche en el cielo del Rímac, cuando cantó de corazón lo que aprendiera de las voces y las guitarras de maestros que ya se fueron.

Las más antiguas calles limeñas han sido testigos de canciones, amores y amistades devotas, pero también de traiciones, indignidades y un criollismo sórdido, agazapado detrás del mostrador. La música de Adolfo Zelada no es solamente hermosa; su guitarra y su canto son también la fuente generosa de un alma noble y honesta que discurre cantando en medio de la llovizna gris y la herrumbre.

Cholita norteña¹ (Marinera norteña)

*Tengo una chola en el norte
y le pido que no me ofenda
que si por dinero lo hace
que trabaje y se mantenga.*

*Ella me escribe en sus cartas
pidiéndome que yo vuelva.
Yo le contesto: "cholita,
manda la plata que tengas".*

*Tanto vivir sufriendo,
por un amor inconstante
mejor será separarnos.
Mira, mira cómo viene
la chola a la pulpería
con todito el traje alzado
enseñando la rodilla.*

¹ En la entrevista que le hiciera la cantante Nora Mendoza al maestro Zelada (abril y junio 2001), él cuenta el origen de esta marinera: Durante una gira de Perú Negro por el norte peruano, los músicos encargaron a una señora el lavado de su ropa, pero terminada la gira se negaron a pagarle por sus servicios y regresaron a Lima. Como suele ocurrir en la comunicación verbal de los criollos, las cosas se dicen al revés; "estoy lleno" quiere decir "me muero de hambre". En este caso el compositor hace uso de esta forma para proyectar la imagen de que son ellos los ofendidos por reclamos «sin fundamento» de la lavandera que aparece aquí como una "chola en el norte". [N. del autor]

Este texto ha sido reproducido parcialmente por la ENSF "JMA" con motivo del homenaje realizado al maestro Adolfo Zelada el 30 de octubre pasado; en esas publicaciones se incluyen notas y párrafos que no corresponden a Marino Martínez. Todos los artículos de ARARIWA pertenecen a sus autores, por lo cual la Dirección de Investigación reivindica la propiedad intelectual que le corresponde a cada autor y el derecho a que la integridad del texto sea respetada, salvo autorización expresa. (Nota de la editora)

El Waqrapuku y la memoria escondida en sus *tonadas* (Parte II)

Carlos Mansilla

Para aclarar la interrogante sobre la memoria escondida en las *tonadas* del *waqrapuku*, es necesario saber que las riquezas biológica, geográfica y demográfica que ostentaba Parinacochas en el siglo XVI, atrajeron la temprana presencia de los españoles en el lugar. Esta situación determinaría el posterior comportamiento social, económico y cultural de la región. En el aspecto económico, es importante señalar que la importación del ganado vacuno desde España hizo de Parinacochas un emporio ganadero cuyo auge es reconocido entre fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Resaltamos este aspecto por cuanto el origen del *waqrapuku* y sus *tonadas* está vinculado directamente al ganado vacuno.

El aspecto económico determinó el aspecto social, evidenciándose dos sectores claramente establecidos y diferenciados que se convertirían en vertientes de distintas expresiones musicales difícilmente compartidas, salvo raras excepciones. No he escuchado nunca, por ejemplo, cantar un *yaraví* a un campesino; o un *harawi* a los *mistis*, a pesar de la comunión de elementos entre ambos géneros andinos. En el caso del *waqrapuku* la situación es aun más determinante, pues sus *tonadas* no se gestaron entre guitarreadas, arpeadas o serenatas ciudadinas, sino entre *apus* y *manantiales*, entre *pachamamas* y

q'ëñuales del campo; allí donde el campesino se integra y comparte con su *turullaymi* -como lo llama cariñosamente- la naturaleza y las vivencias, los cantos y las danzas de su comunidad.

Por eso, la memoria "escondida" en las *tonadas* del *waqrapuku* que hechas poesía testimonian cariño y aprecio al *hermanucha*, son sólo por ellos y entre ellos compartidas. Esta poesía quechua traducida en lastimeros cantos sólo será escuchada entonces en las humildes casitas o parcelitas de *azucarcha*, *atuccha*, *armanducha* o de hermanos y amigos del entorno. Difícilmente es compartida con el *misti* o ciudadano, menos con el terrateniente, aunque he conocido a algunos ganaderos que por su integración e identificación con la sociedad y cultura campesina, saben cantar muchas *tonadas*.



La *tonada Procesión*, transcrita en el número anterior, es una de las pocas *tonadas* que, hasta donde sabemos, no posee texto. La formalidad del ritual católico de la *procesión* -que es el único momento de su ejecución- no precisa de textos alusivos al evento. Asimismo, no conocemos *tonadas* en cuyo texto se incluyan alabanzas o loas a santos o vírgenes occidentales.



III. Patanki o Pataykimanta

(Caracora, Agosto 1995)



Transcripción: Carlos Mansilla

[Pataykimanta] (versión clásica tradicional)

*Pataykimanta qawaykamuptiy
Waylla ischupa chaupichallampi
Puñuchkasqanki
Taya taya chaupichallampi
Patqachkasqanki*

Quando te ví de las alturas
mi torito, mi torito
cuando te vi del cerro
mi torito, mi torito
en medio de la paja brava
estabas durmiendo
en medio de las tallas
estabas revolcándote

[Pataykimanta]

*Pataykimanta qawaykamuptiy
Qeñua sikipi puñachkasqanki
tunadachayta uyariyuspa
umachaykita maywiririnki
chupachaykita pukllarichinki*

Quando te vi de las alturas
dormías bajo el qeñual
al oír mi tonada
desafiante moviste tu cabeza
tu colita hiciste juguetear



El traje en la historia del Perú

Gledy Mendoza C.

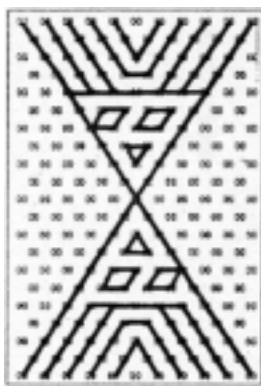
El traje cumple diversas funciones, como protección, distinción e identidad y acompaña el proceso de cambio a través de la historia. Como elemento de identidad, refleja la clase social (en el incanato, marcando diferencia entre la del Inca, nobleza y pueblo), la cultura, el género y la edad, a través de la calidad de los tejidos, la confección y los adornos; a su vez está en continuo cambio de acuerdo al proceso histórico. En el origen del vestido peruano se utilizaron fibras animales y vegetales, luego se creó el tejido (iniciado con el entrelazado, enlazado y anudado, 6,000 A.C. aprox.), posteriormente se utilizó el vestido como soporte de significados diversos.

El traje en las culturas pre hispánicas, comprendía pocas piezas básicas, los numerosos elementos que se añaden en el transcurso de la historia lo enriquecen y diversifican ampliamente. El distintivo regional, fue útil para la administración, así lo expresa el padre Joseph de Acosta¹ (1590), “...que con ser tan censillo el traje y vestido de los indios, con todo eso se diferenciaban todas las provincias... Y era ley inviolable no mudar cada uno el traje y el hábito de su provincia, aunque se mudase a otra y para el buen gobierno lo tenía el Inga por muy importante...”

A la cultura Inca, corresponde diversos símbolos e íconos, que llegan a constituir un sistema de escritura no alfabética por contener información representativa generalizante y con posibilidades de transmitir contenidos entre personas conocedoras del sistema. Estos elementos en su conjunto, representan significativamente, las relaciones humanas y todo su entorno; constituyendo la base de una dinámica so-

cial organizada, caracterizando y diferenciando a cada grupo. En este sentido, el traje es percibido como peligroso por los españoles en la colonia porque impide el dominio administrativo pleno. En la colonia, especialmente en dos ocasiones, prohíben y decretan su cambio: En el año 1572 en el gobierno del Virrey Toledo después de la ejecución del último inca de Vilcabamba, Túpac Amaru I. De manera más drástica y que conllevó la música, instrumentos y el idioma quechua, en 1780, a raíz del levantamiento de Túpac Amaru II. Estas medidas nos dan idea de la importancia y fuerza de la cultura propia y sus avatares frente a la cultura española.

Fragmento de la exposición en la Sala Alcedo/ El día 25 de setiembre/ Organizado por el Municipio Metropolitano, Conversatorio “Los Trajes Típicos del Perú”.



Ch'unchu Simicha (Q)

*Decapitación de Incarrí. Hanan/ Hurin. Mundo de arriba/ Mundo de abajo.*²

¹ Acosta, Joseph de 1590.

² Silverman P., Gail *El tejido andino: un libro de sabiduría. Cap. VII p.194*



¿La peregrinación de los parias?

Víctor Hugo Arana Romero

Lima, cada cierto tiempo, comprueba la consistencia de sus construcciones. Un terremoto en 1966, por ejemplo, dejó inhabitable el local del jirón Carabaya 959, que desde 1964 ocupaba la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas del Perú. Entonces el profesor José Castellares brindó un espacio en El Porvenir, La Victoria, y se alquiló otro en el Jirón Washington, Lima, mientras se rehabilitaba el de Carabaya, al que se retornó en 1969.

Pero nuevamente en 1974, volvió a quedar mal parado ese local. Don Arturo Nolte -Director de la ENMDF y de la Escuela de Arte Dramático- dispuso entonces de un aula en el sótano de La Cabaña que, por supuesto, no fue suficiente. Se habilitaron otros espacios: uno «...cedido por la Academia de Agronomía, en el Paseo Colón 370, con dos aulas amplias donde se dictaban los cursos de Danzas de Cusco, Centro y de Puno, Quena y Teoría Musical; las que podían utilizarse sólo a partir de las 7.30 p.m.» Otro en el «...depósito del INC en la Concha Acústica del Campo de Marte donde se guardó la mayor parte del mobiliario». Y «...dos aulas en el Centro Folklórico del Magisterio de Lima Metropolitana, ubicado en el Jirón Inambari 731 brindado gentilmente por su propietario el Dr. Castellares.» Para dar una idea de cuán dramática fue la cosa, la Profesora Guillén agrega: «...una de las profesoras tuvo que dictar su curso en su domicilio¹.» Hasta que, en 1975, una vez más el local de Carabaya pudo albergarla por tercera y última vez, permaneciendo hasta julio de 1976 cuando se trasladó al Pasaje Hernán Velarde, Santa Beatriz.

En enero de 1980, se alquiló la casa de Mariscal Las Heras 231, Lince, en la que estuvo hasta 1995 y a la que muchos nostálgicos no dejan de volver en sus recuerdos. Aquí recibió, en 1988, a la Ministra de Educación de entonces anunciando la creación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María

Arguedas, y dio la bienvenida a las cinco primeras promociones. Pero resultó pequeña, debiendo gestionarse aulas en el Instituto Peruano Ruso (Av. Salaverry) y en el Museo de la Nación. Pero sobre este local pesaba un juicio de desahucio; en realidad, sólo faltaba la ejecución del lanzamiento que fue postergándose por consideraciones a la naturaleza académica de la institución y a su condición de organismo del Estado. A mediados de 1995 hubo mudanza a la cuadra 21 de la Av. Petit Thouars, Lince, que se compartió con una casa en Lloque Yupanqui, Jesús María. Mas, el deseo de reunir a la comunidad en pleno, hizo que en 1997 se alquile el local de la Av. Las Flores 336 (San Isidro). Cinco años después la municipalidad consideró su clausura, por ruidos molestos. Una comisión evaluó locales y halló dificultades, entre éstas que: algunos propietarios no querían alquilar sino vender sus predios; ninguno de éstos tenía las condiciones necesarias para una institución dedicada a música y danza; y el Estado no es un inquilino que estimule confianza. Salvo la de Bellas Artes, las escuelas de formación artística siempre han sufrido con este problema. Salvo la de Ballet, ninguna ha podido construir un local propio: El Conservatorio de Música ocupa el ex local de un banco y Arte Dramático la Quinta Presa. La nuestra, por ahora, está haciendo un alto en su peregrinaje en el jirón Ica, Lima.

Éstas, pues, son algunas de las dificultades que los artistas y docentes en arte deben sortear en el Perú, tentados a cada momento de irse con su música a otra parte. Otra sería la situación si existiera una política cultural coherente con las necesidades sociales de nuestro país.

¹ Los datos consignados sobre locales entre los años 1964 y 1980, han sido proporcionados por la profesora Teresa Guillén, ex Jefa de Estudios y primera Directora de Investigación de la Escuela de Folklore. Las cursivas corresponden a un texto elaborado por ella.

La versión original del vals “Alma Mía” de Pedro Miguel Arrese

Víctor Hugo Arana Romero

Soplo divino el alma, gracias al cual el barro, es decir la materia, adquirió movimiento propio, existencia, ser. Y bien pues, este ser difícilmente **es** sin el otro, el complemento, la armonía, la pareja. Así ésta adquiere dimensiones de alma misma, como lo dice don Pedro Miguel Arrese Arisméndiz en “Alma mía”, ese hermoso vals que cuando se evoca estremece las entrañas y fija en la mente aquellos amores que se hacen eternos y están escritos en las hojas de los árboles de toda juventud.

Era 5 de noviembre de 1935 cuando en Zapotal, Paita, Piura, escribió este verso *El día que olvides alma mía...* ¿Quién era el “Alma” que don Pedro Miguel reconocía suya, es decir la condición indispensable para su propia existencia? Una piurana de nombre Carmen Gallo Guevara a quien ya había dedicado otro vals: *Desconocida*.

Obra de desconocidos ha sido también el que, por comodidad o fragilidad de memoria, se hayan ido alterando sus versos: *No sé si subsistiré a mi pesar* es a veces reemplazado por *No sé si existirás en mi penar*. O, por ejemplo, en la segunda estrofa reemplazan cosas por *penas* y en otro verso *cambien* por *iguale*.

En la tercera estrofa son más evidentes los cambios, pues: *Fuiste tú todo mi ser* ha reemplazado a *Eres tú sola mi fe*; *Mi amor todo te lo entregué* sustituye a *Mi vida toda te entregué*. *El amor que te profeso* ha dejado de lado a *El amor que me inspiraste* para concluir con el cambio de *más puro* por *más bello*. He aquí la letra que consideramos original:

Alma Mía

*El día que me olvides alma mía,
no sé si subsistiré a mi pesar,
al verme solo triste y olvidado,
mi vida haría yo arrancar.
Hay penas que se sufren con resignación.
Hay golpes que el destino da sin compasión;
pero cuando se pierde ay un cariño,
no hay nada que iguale este dolor.
Eres tú sola mi fe.
Mi vida toda te entregué.
El amor que me inspiraste,
es el más bello mujer.
Si los lazos que nos unen
se llegaran a romper,
que se acabe ahora mismo
la existencia de nuestro ser.*

«Alma Mía» caló la sensibilidad mundial, cruzó fronteras y se expuso al robo intelectual cuando Carlos Alberto Rubianes lo grabó en el sello «Odeón» percibiendo regalías que no le correspondían. Sin embargo, el caso fue resuelto, pues, una carta del año 1952, firmada por el entonces presidente de la APDAYC, don Ántero Aspíllaga Delgado, declara a Pedro Miguel Arrese como autor de dicho vals. En la Dirección de Investigación de nuestra escuela, se halla un centenar de canciones fotocopiadas en el último viaje de comisión a Piura, facilitadas por su nieta Carmen Seclén Arrese.

El charango

José María Arguedas

17 de marzo 1940



A 34 años de la desaparición física de José María Arguedas, lo recordamos con cariño y él nos recuerda siempre en su voz y sus escritos, la belleza, la complejidad y diversidad de nuestras expresiones culturales. ARARIWA, rinde homenaje a nuestro querido maestro, reproduciendo un fragmento del artículo sobre El charango, escrito el 17 de marzo de 1940, en la Prensa de Buenos Aires. El texto completo lo pueden encontrar en el libro “Señores, indios y mestizos”.

“Los españoles trajeron al mundo indio la bandurria y la guitarra. El indio dominó rápidamente la bandurria; y en su afán de adaptar este instrumento y la guitarra a la interpretación de la música propia – wayno, k’aswa, araskaska, jarawi...- creó el charango y el kirkincho, a imagen y semejanza de la bandurria y de la guitarra. (...) Alma y alegría de las fiestas. O cuando entra la pena a las casas y a los pueblos, el charango y el kirkincho lloran por el indio, con tanta fuerza y con la misma desesperación que la quena y el pinkullo.(...)”

El charango es ahora el instrumento más querido y expresivo de los indios y aún de los mestizos. Cada pueblo lo hace a su modo y según sus cantos; le miden el tamaño, la caja, el cuello, y escogen el sauce, el nogal, el cedro según las regiones. Por eso el charango de Ayacucho no sirve para tocar el wayno de Chumbivilcas. Y mientras el charango del Kollao tiene 15 cuerdas de acero, de tres en tres y templadas en MI – LA- MI – DO – SOL el de Ayacucho sólo tiene cuatro cuerdas gruesas de tripa. El charango del kollao es barnizado, y siempre tiene pintada en la caja junto a la boca, una paloma en vuelo. El charango de los pokras es llano y de madera blanca, pero del extremo del cuello cuelgan 10 ó más cintas de color, y entre las cintas a veces una trencita de cabellos de mujer.

La voz del charango del kollao es aguda y se oye lejos; sus 15 cuerdas chillan; “chillador” le llaman en los pueblos grandes como Arequipa; y cuando el indio o el mestizo del kollao lo tocan el wayno hiere y aunque parezca exagerado es como si el verdadero viento de los pajonales de la pampa grande estuviera cantando desde la boca del charango. Para eso han trabajado siglos los indios del Altiplano; quizás cuerda tras cuerda, tono tras tono, padecieron, hasta que su charango sonara así, como lo oímos ahora ; instrumento perfecto para la música de sus creadores. Porque el indio es invencible en su afán de hacer su obra, de concluir el trabajo que le exige su espíritu. No cede jamás. Ni nadie le toca en la integridad de su alma. Recibió la guitarra de manos de los españoles, y el trabajo de adaptarla a su más íntima y sutil necesidad de expresión musical quizá no ha terminado todavía.. Le ha creado varios temples especiales para la música india: uno para los waynos, otro para las danzas, otro para los tristes. Ni la creación del charango ha realizado toda su ansia de expresión musical, exacerbada por el dominio de todos los instrumentos musicales que le trajeron los españoles. (...)

El charango de Ayacucho es más chiquito, unos 40 centímetros; sus cuerdas gruesas tienen voz grave y pastosa. Y mientras el del Kollao tiene doce trastes, el de Ayacucho sólo tiene seis. Este charango casi nunca se toca “punteado”; rasgan todas sus cuerdas, y al mismo tiempo, en las cuatro cuerdas y con los seis trastes, se da la melodía. Es para música de quebrada; no es para esos waynos de la gente de puna, bravíos o desesperados; es para canto dulce; y cuando es de tristeza, no es tan tremenda y de tocarla fuerte, como para que lo oigan todos los pueblos que hay en la pampa. La quebrada repite el wayno; y junto al río, en medio de los maizales o de los sauces que cabecean, mojándose en el agua, no hay necesidad de gritar tanto, ni para decir la pena ni para cantar la alegría o el amor que nace.

Avisa a los compañeros...



Registros de Campo

Continuando con las tareas emprendidas en la Dirección de Investigación, se ha realizado un viaje de campo a Piura, recogiendo importante información en Paita, Sullana, Morropón, Piura; entre la documentación de mayor interés se encuentra el cancionero de don Pedro Miguel Arrese.

En otro viaje de investigación a Ayacucho se hizo el registro en vídeo de clases talleres de piano guiados por importantes maestros de la tradición musical ayacuchana, así como el registro audiovisual del primer Festival de Piano Ayacuchano.

Dos conferencias sobre Waylla kepa. Invitados por instituciones culturales de Chile y Cuba, los miembros del equipo de trabajo del Proyecto Waylla kepa, Milano Trejo y Chalena Vásquez, se hicieron presentes con exposiciones sobre los instrumentos musicales prehispánicos. El documento de apoyo a las conferencias - en power point - se encuentra en la D.I. de nuestra Escuela, al servicio de todos los interesados.

Así mismo se encuentran en la D.I. el vídeo del homenaje a Manuel Acosta Ojeda, organizado por el Instituto del Charango Peruano el 17 de octubre en la Asociación Guadalupana, y el especial en vídeo del programa de televisión por el día de la Canción Criolla transmitido el 31 de octubre en el espacio de «Sonidos del Mundo» que conduce Mabela Martínez.

Los registros en vídeo, de las conferencias del III Coloquio de Musicología realizado en Casa de las Américas de Cuba, se encuentran en el archivo de la Dirección de Investigación; los temas son variados y enfocan los fenómenos musicales de Latinoamérica desde diversas perspectivas: historia, metodología de la investigación, organología, música popular urbana, música tradicional rural, etc.

Inéditos

Entre los trabajos inéditos que la Dirección de Investigación tiene en custodia, se encuentran: Una propuesta metodológica para la enseñanza de la guitarra ayacuchana de Milton Mendieta; la tesis de Ricardo Cárdenas Lobatón sobre transcripciones de música ayacuchana para piano; el estudio sobre el tondero del lambayecano Pedro Delgado Rosado.

Así mismo Manuel Arce y el chileno Rodrigo Torres han hecho llegar sus tesis en francés sobre el violín en la danza de las tijeras y sobre la cueca, respectivamente.

Editora:
Chalena Vásquez

Dirección de Investigación:
Félix Anchi, Víctor Hugo Arana, Carlos Mansilla, Marino Martínez, Gledy Mendoza, Daniel Ochoa, Renato Neyra, Chalena Vásquez.

Secretaría y archivos:
Rosario Farro

Fotografía:
Archivo de la DI - ENSF José María Arguedas. Ilustraciones: trabajos de artes plásticas de Daniel Ochoa (pág. 2,3,4)

Carátula:
Adolfo Zelada, excelente maestro guitarrista y compositor cuyo trabajo es fundamental en la afirmación y desarrollo de la cultura musical de la costa peruana.

Diagramación:
Daniel Ochoa.

ARARIWA - es una publicación de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore «José María Arguedas» Jr. Ica 143, Lima - Perú. Teléfono: 3210034 / E-mail: arariwadi@hotmail.com