Año 2 – Número 6

Abril, 2006

ARARiWA

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

ENESTENÚMERO:

n Una reflexión sobre la discografía peruana

n El tiempo y su significado en las fiestas de los Inkas

n Mitos y leyendas en jaqaru

n El sonido de otros tiempos: las antaras Nasca

n 50 años del "Registro para intérpretes de folclor peruano"

¿Es el conocimiento tradicional y popular inferior al científico?

La pervivencia del saber tradicional

ARARIWA
ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE
JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Dirección General:
Dr. Emilio Morillo Miranda

Dirección de Investigación:
Prof. Roel Tarazona Padilla

Equipo de investigación:
FélixAnchiAguado,VictorHugoAranaRomero, CarlosMansillaVásquez,DimitriMangaChávez, Marino Martínez Espinoza, Gledy Mendoza Canales,JorgeMillonesValdivia,RenatoNeyra Ángeles, July Sánchez Fuentes, Iván Sánchez Hoces, Roel Tarazona Padilla

Comité de redacción:
Victor Hugo Arana Romero
Marino Martínez Espinoza

Edción:
July Sánchez Fuentes

Edición gráfica:
Iván Sánchez Hoces

Diagramación:
Paul Gibson Varillas
gibsonpublisher@gmail.com

Carátula:
Pobladoras del barrio Wayku, Lamas, San Martín
Mujer hilandera. (Archivo del Centro Documental de la Dirección de Investigación)

Secretaría:
Ángela Castañeda Calle

Fotografías:
Archivo del Centro Documental de la Dirección de Investigación

ARARIWAesunapublicacióndelaDirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
Jr. Ica 143, Lima - Perú
Teléfono: 3210034
www.escuelafolklore.edu.pe
investigacion@escuelafolkore.edu.pe

¿Es el conocimiento tradicional inferior al científico?

ROEL TARAZONA PADILLA
•Docente del nivel superior, músico e investigador,ingeniero, con maestría y estudios de Doctorado en Derecho. Director de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

La ciencia en su afán de aparecer como neutra, aséptica y válida para todos, ha sufrido un aislamiento profundo en relación a los grandes problemas existenciales del hombre.

LA JERARQUÍA DE LOS SABERES

1 Casi todas las clasificaciones que en el campo epistemológico se han hecho en relación al conocimiento, siempre establecen niveles y tipos diferenciados y jerarquizados. En estas clasificaciones se ubica, como es obvio, en el lugar más encumbrado del saber humano, al saber científico, como aquel que nos permite la comprensión plena de la realidad o cuanto misterio exista.

En un plano de menor categoría, se ubica al conocimiento común, al que se le sindica como "ordinario", "vulgar", "sensorial" o simplemente como conocimiento no científico.

Para completar el cuadro, en un lugar todavía de menor nivel que los anteriores, se ubica al saber "tradicional", definido como "mágico religioso", "fantasioso", "mítico" y considerado como conocimiento subjetivo e intuitivo, no válido ni confiable, para entender el mundo objetivo y racional, así como para enfrentar los problemas humanos.

2 Lo anterior nos muestra un escenario en el que a todas luces el conocimiento tradicional y popular tendría un valor mínimo para el mundo y la sociedad actual. Este saber, acuñado en el tiempo gracias a la memoria colectiva de los pueblos, estaría incapacitado para cumplir con funciones tales como describir, explicar, predecir, controlar la realidad, ya que tales acciones serían de exclusivo manejo de la ciencia objetiva, racional y exacta. En un mundo signado por la complejidad de los problemas individuales y colectivos, con presencia de tecnologías que se renuevan a cada instante, en una era de la supremacía de la información y el conocimiento, parecería casi inaudito que se busque en el saber oral la respuesta a nuestras inquietudes. Es la ciencia el referente obligado para toda curiosidad o problema, es ella la generadora de nuevos conocimientos y nuevas soluciones.

LA PERVIVENCIA DEL SABER TRADICIONAL

3 Sin embargo, a pesar de haber transcurrido ya algunas décadas de nuestro ingreso a esta sociedad virtual y globalizada, tenemos aún vigente ese vasto patrimonio cultural de sabiduría colectiva, tradicional y ancestral, que se resiste a sucumbir. Y lo paradójico es que la población mayoritaria, sobre todo en países como el Perú, al igual que antaño, sigue usando este saber como fuente de información y solución para atender sus inquietudes y problemas cotidianos.

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

Tocador de pito y caja, fiel representante de la música cajamarquina.

4 ¿Por qué en una época en la que la relación interpersonal usa tecnologías muy desarrolladas como las computadoras, la ínternet, los celulares y otras novedosas formas de comunicación y cuando las exigencias de consumo del mercado son tan altamente sofisticadas, aún perviven valores, contenidos, formas de "hacer", costumbres, expresiones artístico-culturales, creencias y cosmovisiones de un saber que supuestamente colisiona con todo el sistema científico y tecnológico característico de la actual sociedad globalizada?

Es importante para responder esta pregunta, ir más allá de las definiciones clásicas sobre el conocimiento pre-científico o mágico religioso y analizar su importancia y naturaleza en las dimensiones epistémicas y gnoseológicas:

A NIVEL EPISTEMOLÓGICO

a) Históricamente, el saber tradicional ha sido el punto de partida, el origen o la fuente principal de la ciencia, de las disciplinas fácticas e incluso formales. Existen ejemplos diversos que atestiguan esta afirmación.

b) Asimismo, hoy este saber, conservado por la memoria colectiva de los pueblos, sigue siendo la fuente, la "veta de oro" para las disciplinas científicas del futuro.

La necesidad de conservar y proteger los bosques y el ecosistema ha llevado a los científicos de la ecología y ramas afines a estudiar la cultura y prácticas de manejo del bosque de las comunidades nativas de la amazonía. Igualmente, el surgimiento de la medicina alternativa no se hubiera dado si es que no existiera una larga y vasta medicina tradicional. La industria de los alimentos orienta su mirada hacia los cultivos orgánicos y tradicionales.

En estos tiempos post-modernos surgen disciplinas como la etnobotánica, etnoecología, etnobiología, etnoagricultura, etc., cuya fuente de información y objeto de estudio es el saber tradicional.

A NIVEL GNOSEOLÓGICO

El saber tradicional, si es que uno analiza con mayor profundidad y detenimiento el caso, mantiene coherencia cuando se trata de la aprehensión de la realidad. Cumple, en este acercamiento al mundo circundante, con la integralidad y actualidad de hacer efectivas las funciones clásicas y permanentes de la ciencia. Nos ayuda a describir –incluso con mayor significatividad– la realidad, explicarla, predecirla e incluso controlarla, sobre todo en aspectos del campo social, valorativo y cultural.

CRISIS DE LA CIENCIA Y SURGIMIENTO DE NUEVOS PARADIGMAS

5 Recordemos que existe una crisis de los paradigmas científicos, sobre todo en las ciencias sociales. En el campo de la investigación científica,

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

Joven lamista en pleno proceso de hilado, usando un instrumento casero.

el paradigma positivista –basado en la objetividad segmentaria y en la "exactitud" de sus mediciones– prácticamente ha dejado de ser el hegemónico y se encuentra en franca retirada. Con el desarrollo de la investigación cualitativa y los enfoques comprensivos y críticos, el saber tradicional y popular, no sólo se torna en una fuente sustantiva para la investigación, sino que es elemento vital para la posterior construcción de los nuevos saberes, teorías e incluso disciplinas sociales. Este saber termina siendo más integral, más contextuado y significativo, incluso más holístico.

Hoy no se puede aceptar como saber válido, en aspectos relacionados con la vida social y el desarrollo de las naciones y colectividades, la mera proposición descriptiva y explicativa neutral, ahistórica. Sólo cuando este saber se nutre de aspectos afectivos, axiológicos e incluso estéticos, termina por ser aceptado y asumido por las poblaciones y comunidades de personas.

> Históricamente, el saber tradicional ha sido el punto de partida, el origen o la fuente principal de la ciencia.

Las descripciones y explicaciones comprensivas y críticas, en donde hay un fuerte peso de lo subjetivo y valorativo, terminan siendo muchas veces las más pertinentes a las demandas y necesidades humanas hoy. En la actualidad existen varias formas de comprensión de la realidad, todas válidas e importantes. Al respecto, en *Aproximaciones para un balance de la educación básica regular en el Perú*, 1990-2004 (2005; pp.10 y 11) elaborado y editado por el Ministerio de Educación, se señala que la educación contemporánea está signada por las siguientes corrientes de pensamiento: la modernista, la post-moderna y la holista. Al referirse a la corriente post-moderna, se destaca como su aporte fundamental: "la apertura a otras formas de conocimiento que no son estrictamente las racionales (...) y la desmitificación de la ciencia como verdad absoluta". Es decir, se afirma categóricamente que, junto a la comprensión científica de la realidad, también existen otras maneras de acercarse a ella a través del conocimiento tradicional y popular, afirmación que abona a favor de la tesis que sustentamos.

La existencia de la multicausalidad de los problemas sociales, el uso de la triangulación para acercarnos de manera más integral a la realidad y explicar los problemas de la investigación y la conversión de los sujetos investigados en sus propios investigadores, ha relativizado el saber racionalista y positivista.

LA VIDA Y EL SABER TRADICIONAL

6 La ciencia en su afán de aparecer como neutra, aséptica y válida para todos, ha sufrido un aislamiento profundo en relación a los grandes problemas existenciales del hombre. Preocupada en responder a problemas concretos, específicos, de utilidad pragmática y coyuntural, ha olvidado realmente ayudar al hombre a entender y resolver precisamente sus grandes inquietudes vitales.

7 Contrariamente, el saber tradicional, por su visión holística, comprensiva y trascendente de los problemas humanos y las situaciones cotidianas, si bien no resuelve el universo de problemas existenciales, sin embargo va más allá. Sale del hecho concreto y busca trascenderlo; no se reduce a la constatación descriptiva o explicativa de una hipótesis, sino contextúa y busca respuestas integrales de los problemas.

Para la vida misma, el saber tradicional es una fuente de respuestas y propuestas útiles. Este saber nos ofrece: derroteros, valores, intencionalidades, cosmovisiones –mezcla de razonamientos con afectos–, experiencias, costumbres, conocimientos, tecnologías, información, arte, belleza y muchas esperanzas.

Basta señalar que en el mundo cerca de un 80% de la población guía su accionar cotidiano por conocimientos ordinarios y tradicionales.

> Nuestro ingreso al mercado mundial, aprovechando nuestra diversidad cultural y biológica, podría permitirnos un desarrollo futuro integral provechoso.

ECONOMÍA Y EMPRESA

8 En el mundo de la economía y empresa, el término folclor, es sinónimo de lo que "no hay que hacer", de "lo ineficiente", de "lo acostumbrado que no debe seguir" y que hay que superar. Sin embargo cabe hacer dos referencias sobre el particular.

a) Amartya Sen (1996), gran Premio Nobel indio de Economía, que ha redefinido el concepto de desarrollo, sentando las bases del verdadero desarrollo humano como potenciamiento de capacidades y valores, al referirse a la cultura tradicional y popular, señala que es precisamente en los espacios de esta cultura a nivel local, regional y nacional, donde empieza y debe empezar cualquier proceso de desarrollo humano. Asimismo, señala Sen que cuando se trata de evaluar la calidad de vida de las personas en diferentes partes del mundo:

> (...) apegarnos a las tradiciones locales parece tener la ventaja de darnos algún punto definido y un camino claro para conocer lo que queremos saber (... no se debe subestimar la pluralidad y complejidad de las tradiciones, como frecuentemente ocurre en las descripciones culturales relativistas). También ofrece la ventaja del respeto a las diferencias (...)

Es decir se está considerando al saber tradicional como la fuente de un derrotero, un camino, para el logro de la calidad de vida.

b) Por su parte Kim Woo-Choong (2005), fundador y director de Daewoo, una de las empresas más exitosas del mundo en tecnología automotriz, en su libro *El mundo es tuyo, pero tienes que ganártelo*, reivindica el valor de la experiencia y el saber tradicional, diciendo:

> La experiencia es un gran maestro. Mediante la experiencia se aprenden las verdades de la vida, y gracias a ella maduramos gradualmente (...)El crecimiento y el desarrollo se originan en los conocimientos (…) Tenemos tanto que aprender de las gotas de sudor en la frente del granjero, del aceite en el uniforme del trabajador fabril, del cariñoso contacto de la madre que prepara el desayuno en la oscuridad que precede al amanecer (…)

EL PERÚ Y EL SABER TRADICIONAL

9 Pero en el Perú el tema es más importante aún, puesto que por ser un país multilingüe, pluricultural y pluriétnico, y por constituir este patrimonio una de sus mayores ventajas comparativas, debiera revalorar y reconceptuar nuestras ideas en relación a la importancia del saber tradicional y popular.

Nuestro ingreso al mercado mundial, aprovechando nuestra diversidad cultural y biológica, y de manera particular nuestros conocimientos ancestrales y expresiones artísticas folclóricas, podrían permitirnos un desarrollo futuro integral provechoso, sustentable y humano. Máxime cuando en la ecología, la agricultura, la medicina y en diversas dimensiones de la vida social y cultural, surgen nuevas disciplinas científicas cuyo objeto de estudio y contenido es precisamente esta cultura ancestral.

A la luz de estas reflexiones, ¿podemos señalar que el conocimiento tradicional y popular carece de validez y utilidad para la existencia humana, o que debe ignorarse en los centros de formación científica y superior?

Tiempo de vida, tiempo de fiesta

La concepción del tiempo y su significado en las fiestas de los señores *Inka*

GLEDY MENDOZA CANALES
•Antropóloga. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
Responsable de la línea de danza de la Dirección de Investigación de la ENSF-JMA.

Entender nuestra cultura e identidad en el presente nos remite a nuestro pasado histórico, al cual es necesario volver repetidas veces, puesto que la comprensión de estos contenidos es compleja por el tiempo, la diferencia de concepciones y el proyecto de sometimiento de la conquista.

LA FIESTA ANTES DE LOS ESPAÑOLES

La fiesta en la época pre-hispánica contenía importantes significados vinculados a la comprensión de las relaciones del hombre consigo mismo y con la naturaleza en las culturas de aquellos tiempos, surgiendo la necesidad de reconocer cuánto de ellas sobrevive en la actualidad.

Para remitirse a la época pre-hispánica, los estudiosos han recurrido a fuentes escritas, es decir, crónicas y testimonios gráficos presentes en la cerámica, textiles, frisos, pintura rupestre, contándose con una vasta información. En este artículo presentaremos breves comentarios correspondientes a las fiestas realizadas en la ciudad del Cusco por los señores *Inka*.

CUSCO, CENTRO ADMINISTRATIVO DEL TAWANTINSUYO

La ciudad del Cusco, *Ombligo del Mundo*, ciudad sagrada de los *inkas* y centro administrativo del *Tawantinsuyo*, tenía una dinámica altamente ceremonial. Los cronistas, en especial Garcilaso de la Vega, son fuentes importantes para conocer la cultura *Inka* y el significado del Cusco, cuya ritualidad marcaba la organización social, religiosa y productiva de los pueblos que comprendían el imperio en su extensa magnitud.

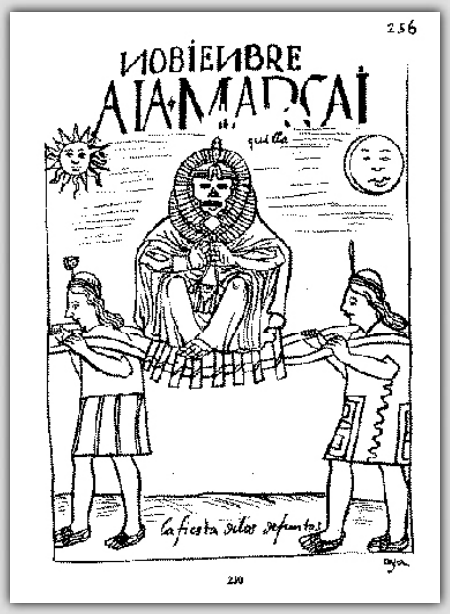
Los cronistas españoles nos dan una idea de la presencia de las festividades en el desarrollo de la vida de los *inkas*. El padre Bernabé Cobo, dice de ellos:

> Eran tan dados a sus TAQUIS, que así llamaban a sus bailes y cantares, que con ellos y con beber de su vino o chicha celebraran así los sucesos alegres como los tristes y lúgubres (...) y finalmente, apagaban el cansancio de sus bailes y huelgas con beber hasta salir de tino[1].

Las grandes *raymi*, fiestas de los *inkas*, que tenían su escenario en la ciudad del Cusco, en términos muy generales, comprendían dos etapas fundamentales: la primera eminentemente ceremonial, propiciatoria, con ofrendas y sacrificios a los dioses y a sus *mallkis* (antepasados momificados); la segunda parte con un gran festín, música, cantares y danzas masivas. Se trasladaban a la ciudad del Cusco las diversas naciones comprendidas en el *Tawantinsuyo* con sus manifestaciones artísticas, "bailes de diversas maneras con las divisas, blasones, máscaras e invenciones que cada nación traía"[2] desplegándose cantos y bailes por días.

El centro del Cusco contaba con dos plazas, *Awkaypata* y *Kusipata*, en las que se celebraban las fiestas. Durante los rituales (primera parte de la fiesta), los forasteros y espectadores deberían retirarse, por ser estas acciones propias de un carácter de clase y jerarquía. Conjuntamente a estas plazas abiertas, donde las celebraciones se producían al aire libre, existían unos grandes galpones cubiertos, donde podrían continuar el festejo cuando el clima era desfavorable. Garcilaso dice:

> (...) está la iglesia Catedral , que sale a la plaza principal (...) en tiempos de los Incas, era un hermoso galpón, que en días lluviosos les servía de plaza para sus fiestas.[3]



CALENDARIO: ABANICO DE CELEBRACIONES

La ritualidad es indispensable en sociedades en que lo religioso se basa en la concepción vital de la naturaleza y la dinámica del cosmos, relacionados integralmente a todos los aspectos de la vida humana: la producción, la política y las relaciones sociales. La fiesta es la manifestación contextual para propiciar un continuo entendimiento armonioso entre todos estos elementos. Los señores *Inka*, como gobernantes y pobladores del Cusco, debían dar sostenimiento a las redes de relaciones en todos los aspectos, que sustentaban todo el imperio, por lo que la fiesta seguía un orden y sentido determinados, expresados en un abanico variado de ocasiones. Intentemos una clasificación de ellas.

FIESTAS PERIÓDICAS

Se celebraban siguiendo la periodicidad del movimiento de los astros y el clima, marcando el ritmo del desarrollo de los seres vivientes, especialmente en la producción ganadera y agrícola.

Por diversos escritos, se conoce que ha existido cuatro grandes festividades periódicas, con la participación directa del *Sapa Inka* (el soberano) y la noble-

za; de éstas, los autores coinciden en tres, respecto al tiempo y motivo: El *Inti Raymi*, el *Kapaq Raymi* y el *Sitwa Raymi*. En relación a la cuarta fiesta no hay coincidencias claras. Para unos, como señala la doctora María Rostworowski[4] sería la denominada *Itu*, que correspondía a ceremonias que se llevaban a cabo ante situaciones de calamidad. Garcilaso menciona al *Cusquieraymi*, completando las cuatro fiestas, la que se realizaba cuando ya la sementera estaba hecha y nacido el maíz.

Bajo el mismo carácter, también se celebraban otras fiestas menos grandiosas y en plazos más cortos, no sólo en la ciudad del Cusco, sino también en los otros pueblos del *Tawantinsuyo*; en este sentido, Guaman Poma presenta una fiesta por mes, dando mayor importancia a las tres mencionadas.

MOTIVOS DE GRANDES FIESTAS

Estas grandes celebraciones corresponden a tres ejes fundamentales del Imperio *Inka*: Primero, la producción ganadera y agrícola; segundo la salud, y tercero el potencial político, administrativo y bélico. Los tres ejes están representados simbólicamente por el Sol y el maíz; la limpieza y la roturación de la tierra, y por el sentido de eficiencia, capacidad y jerarquía de la población joven masculina de la nobleza.

En el *Inty Raymi*, se celebraba al dios Sol en agradecimiento por su generosidad. Se daba en tiempos de finalización de un ciclo productivo, concluida la cosecha y en un cambio de clima como consecuencia del movimiento de los astros, el solsticio de invierno. Se cierra un ciclo y se abre otro, dando continuidad a la vida.

En el *Kapaq Raymi* o *Warachikuy*, se celebraba el paso a la ciudadanía *inka* de los jóvenes de la nobleza, simbolizada por el *wara*, atuendo de vestir de los adultos, que cruzando la entrepierna se sujeta a la cadera. Se la ubica principalmente en diciembre, después del solsticio de verano.

> La ritualidad es indispensable en sociedades en que lo religioso se basa en la concepción vital de la naturaleza y la dinámica del cosmos.

El *Sitwa Raymi* era una festividad destinada a expulsar lo negativo, es decir, en palabras de Garcilaso de la Vega: "las enfermedades y cualesquiera otras penas y trabajos que los hombres puedan padecer".[5] Esta fiesta se celebraba pasado el equinoccio solar y en general se la puede ubicar en setiembre, cuando se iniciaba la roturación de la tierra, primera acción de su preparación para la siembra.

OCASIONES MEMORABLES

Había ocasiones que se celebraban con gran pompa, de acuerdo a su significado e importancia; por ejemplo, la partida del *Sapa Inka* a una contienda bélica y su regreso victorioso; el nacimiento de un hijo suyo o el inicio y finalización de la edificación de un gran monumento. Eran ocasiones que generaban teatralizaciones y una serie de ocurrencias de mucha fastuosidad. Dentro de esta categoría también incluimos las catástrofes climáticas que se buscaba amainar especialmente con ayunos, ofrendas y sacrificios.

CUSCO, CIUDAD REAL

Cusco, la ciudad central de los *Inkas*, estaba ocupada por los palacios de emperadores momificados, que cada *panaka* mantenía con apariencia de vida, donde los aspectos religioso–político –social, se manifestaban de una manera integrada y festiva. Se trataba de un intercambio de visitas entre momias, trasladadas por su respectiva *panaka* y con un desplazamiento continuo de comida, bebida, música, canto y baile, en un intercambio constante de relaciones de reciprocidad. En los tiempos inmediato posteriores a la conquista, la música y el bullicio celebratorios continuaban. El cronista Pedro Pizarro manifestó en sus escritos, la impresión que le causó una visita que realizó como soldado en los primeros momentos de la conquista:

> (...) eran tantos los tambores que de noche se oían por todas partes, de los muertos y de los vivos, bailando y bebiendo, que toda la mayor parte de la noche se les pasaba en esto.[6]

COMENTARIOS: AÑO NUEVO

Al recorrer el Perú por primera vez, los españoles se encontraban sensibles a percibir lo que se les presentaba, pero con conocimientos y referencias propias de su origen y desde una concepción ajena del tiempo y el espacio de estas tierras. Esta situación, sumada a la complejidad de la realidad, dificultaría un registro completamente objetivo de los hechos, pero a su vez, podría ayudarnos a deducir riqueza y diversidad.

> Se buscaba amainar las catástrofes climáticas especialmente con ayunos, ofrendas y sacrificios.

En principio, cada fiesta corresponde a un mes, a un clima y una actividad agrícola específica; sin embargo el clima tiene un margen de oscilación, que pudo haber influido en el tiempo de celebración. Correspondiendo la fiesta *Inka* a una cosmovisión propia de estos espacios, donde el clima marca los ciclos fundamentales, es lógico que se celebrase a lo largo de uno o dos meses y no en fechas cerradamente establecidas. Esta consideración nos puede remitir al presente: en los pueblos de los Andes, donde muchas festividades se extienden a uno o dos meses, cada familia realiza su propia celebración, dejando de lado el día central del santoral cristiano, como es el caso del *Santiago* en el departamento de Huancavelica.

La celebración de la fiesta extendida en un período climático, es originaria de nuestros Andes, sin ser exclusiva. Pudo también haberse dado y aún continuar así, en el Viejo Mundo. El santoral cristiano se superpuso a ello en la mayoría de los casos.

Otro tema sugestivo es el que corresponde a la concepción del primer mes y al año nuevo. El historiador Juan José Vega, señala este detalle con respecto al *Inty Raymi*, nombrando a los siguientes cronistas: Bernabé Cobo, Cabello de Balboa, Martín de Morúa y Guaman Poma, quienes afirmaban que se festejaba en el "séptimo mes" refiriéndose a junio, por lo que se deduciría que el primer mes del año era diciembre, por lo tanto, año nuevo. Sin embargo, manifiesta que Cristóbal de Molina *El cuzqueño*, que según su opinión, fue "de los cronistas el mejor informado en cuestiones de indios, afirmó con seguridad" lo siguiente:

> (...) comenzaban a contar el año a mediados de mayo, día más o menos, a primer día de la Luna, el cual mes del principio del año llamaban Hacicay Llusque, en el cual hacían las ceremonias siguientes llamadas Inti Raymi.[7]

¿Tendrían los *inkas* la concepción de inicio y fin relacionados a un año de doce meses o podría ser que en función de los ciclos agrícolas, esto habría sido diferente?

Nuestros antepasados cultivaron conocimientos valiosos respecto a la naturaleza y el cosmos, actuaban sabia y respetuosamente frente a ellos, lo que les fue útil para administrar sistemáticamente el *Tawantinsuyo*, alcanzando logros fundamentales como, sostener un buen nivel de seguridad alimentaria para los pobladores. En el contexto de la época, les costaba grandes esfuerzos y gozos.

Ilustraciones: Nueva coronica y Buen Gobierno, Felipe Guaman Poma de Ayala. Siglo XXI editores 1980. México.

1 Cobo, Bernabé. 1956. Historia del nuevo mundo. Cuzco: Ed. H.G. Rosas S.A. Vol. IV. Pp. 261-266

2 Rostworowski, María. 1998. Pampas de Nazca, género, hechicería. Ensayos de historia andina II. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. P.186

3 Inca Garcilaso de la Vega. 1993. Comentarios reales de los incas. Lima: Ed. PEISA. P.29

4 Rostworowski, María. 1998. Pampas de Nazca, género, hechicería. Ensayos de historia andina II. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. P.186

5 Inca Garcilaso de la Vega. 1993. Comentarios reales de los incas. Lima: Ed. PEISA. P.19

6 Pizarro, Pedro. 1986. Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú. Lima: Fondo Editorial PUCP. P.105.

7 Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Año 6. N° 1. 2005. Pp.37, 71.

Relatos tupinos

Sobre mitos y leyendas de un pueblo con un idioma, el *jaqaru*, que se resiste a morir

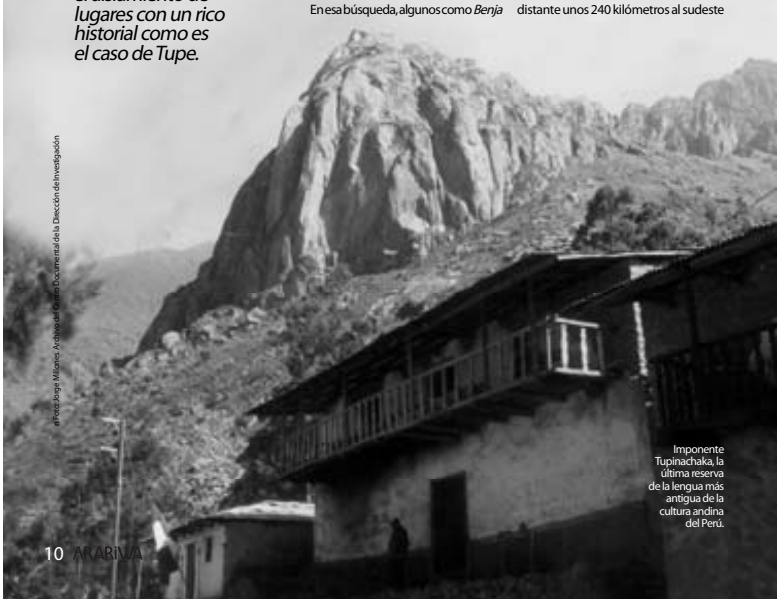
IVÁN SÁNCHEZ HOCES
•Comunicador Social. Bachiller de la USMP.
Responsable del Registro de Intérpretes de la Música Tradicional Peruana.

En el proceso de cambio y establecimiento de un nuevo enfoque mundial, es indispensable que los pueblos apliquen una mirada atenta a su pasado para romper el aislamiento de lugares con un rico historial como es el caso de Tupe.

Benjamín y algunos de sus compañeros de escuela nunca pudieron borrar de su mente y corazón aquel encuentro con Martha James Hardman[1], hace veinticinco años. Desde entonces, quedaron comprometidos a perpetuar la memoria colectiva de su pueblo: Tupe (*Txupi*), impidiendo que el *jaqaru* desaparezca. Y lograron, casi sin proponérselo, un aporte de la literatura oral tupina a la cultura tradicional y popular peruana.

En esa búsqueda, algunos como *Benja* se esforzaron por salvar su idioma natal. De otro modo, pudo haber sucumbido en el tiempo y el olvido. Eso sí, tuvo como mayor aliado el poder aislador de las montañas, representado por el imponente Tupinachaka (*Txupinachaka*), retrasando algo el ritmo de penetración occidental.

Resulta difícil alcanzar los 2800 m.s.n.m., por la falta de medios adecuados para acceder a esta comunidad, distante unos 240 kilómetros al sudeste de Lima, en la provincia de Yauyos, departamento de Lima. Hay que caminar un promedio de 8 horas desde Catahuasi (*Watxuqu*), hasta donde se llega fácilmente vía terrestre. Antes, acceder a Cotahuasi[2] –registrado por el sabio Antonio Raimondi, en uno de sus viajes por el Perú–, era cuestión de valientes por sus caminos quebrados y pedregosos.



Imponente Tupinachaka, la última reserva de la lengua más antigua de la cultura andina del Perú.

Fotografía: Archivo del Centro Documental de la Dirección de Investigación

Claro que en la actualidad existe movilidad para subir a Tupe. El carro de la Municipalidad o de ESSALUD lo pueden acercar al lugar, pero una vez por semana. Y si hay mal tiempo, entonces se tiene que caminar o ir a lomo de bestia, porque la ¿carretera? queda destruida por los huaycos. Ah, y nunca pregunte a un lugareño: *–¿Me puede decir, cuánto falta para llegar a Tupe?–*, pues le responderá: *–Ya mismo, de la esquina a la vuelta, allí queda–*, cuando en realidad no se está ni a la mitad del tramo. No se moleste, él lo hace para animarlo a llegar a su isla cultural y lingüística[3].

CRIMEN SIN CASTIGO

Sostenía José María Arguedas[4] que la población nativa del Perú no fue aniquilada por los conquistadores españoles, ni fue férreamente aislada, como los grupos indios de los Estados Unidos de Norteamérica, de donde es oriunda Hardman, teniendo consecuencias de importancia decisiva para el proceso de la cultura en el Perú.

Manuel Scorza[5], de otro lado, decía que el trauma de la Conquista expulsó de la historia a los pueblos indígenas andinos, obligándolos a refugiarse en el mito para sobrevivir a una nueva realidad histórica que les negaba el ser.

Estamos ante dos personajes de leyenda. Mientras que Arguedas es más conocedor de la cultura y la mitología andina, Scorza apela al realismo mágico para inventar los mitos literarios con los cuales representa la cultura indígena.

Pero, volviendo al autor de *Todas las sangres*, cabe destacarse que en su obra está presente, constantemente, la certeza de que el crimen mayor que ha cometido el Perú blanco fue el haber desoído la voz de su pasado[6], pero además, el no haber vuelto a su historia, el haber olvidado que es un país antiguo. Mencionaba George Dumezil[7], que el país que no tenga leyendas está condenado a morir de frío, pero el pueblo que no tenga mitos ya está muerto.

Por ello, Tupe y su gente no deben perderse en el laberinto de su propio historial. Aunque la modernidad trata de imponerse, como antaño los conquistadores, tienen que intentar por todos los medios pasar de la oralidad a la escritura y salvar así una rica tradición popular. Tal como se pretende hacer ahora con el *jaqaru*.

Lo narrado a continuación por los propios protagonistas, revela algunas de las más arraigadas costumbres y creencias criollas. Es además un reflejo de la identidad popular del país, tan importante para salvar de la extinción a Tupe y su cultura. Nunca es tarde. Venga un trago con *chamiscol* (floreado)[8] o *quemadito*[9] por ese gusto.

NADA GENTILES

Vivía en las alturas de Tuncco, cerca de Aiza (*Aysha*), una señora acompañada de su menor hijo. En cierta ocasión, al caer la tarde, mientras preparaba una mazamorra de leche de vaca, escuchó un llamado que la puso en alerta. Era un joven que le dijo: *Quisiera que me dé posada. –Kawki.r.mashi. ta.w.ta. sa?–* (¿De qué parte eres?), contestó la joven madre, un tanto desconfiada, pues no tenía él una cara conocida. *–Mire, he venido a buscar mi vaca extraviada y me ha ganado la noche. ¿Puedo quedarme aquí?–*, intervino el susodicho.

A la luz de la lámpara y apelando a su espíritu solidario, a la dama no le quedó otra que hacerlo entrar y compartir con él lo poco que tenía. Pero, al verlo comer la mazamorra como si devorara una presa, el temor se transformó en pavor. *–Ma.q" k.t"a!–* (¡Yo regreso!), alcanzó a proferir ella, huyendo como alma que se lleva el viento y dejando a su hijo a su suerte.

Un rato después, el muchacho empezó a impacientarse. La llamó varias veces sin respuesta alguna. Buscó por los alrededores y al darse cuenta de su huida, regresó a la casa (*uta*). Sin compasión alguna se comió al niño, yendo en busca de su segunda víctima, que para ese entonces había ganado cierta distancia, sintiéndose a salvo, aunque para los más viejos Mas *awanta.q isha.w(a) jiwa.q(a) ujt.k.i.txi jiw pur.pan.r.wa.* (La muerte no llega antes, sólo cuando es el momento). Ella, advirtiendo la presencia del agresor, subió a la punta de un gran árbol.

Él intentó subir, pero sin mucha fortuna. *–Señora, no me tenga miedo, bajo Ud. a conversar–*, indicó, retirándose del lugar al ver que la fémina no le hizo caso.

No pasó ni cinco minutos cuando el mozuelo regresó con varios amigos, indicándoles: *–Mark.mashi, jayrpaya k"ullu–* (paisanos, bailemos al lado del tronco), rodeando el árbol (*cxasa*). Bailaron y entonaron algunos cánticos. *–Antz.shumay qaylla.wa!–* (¡Qué criatura tan bonita!), agregaron. Los minutos se hicieron horas y las horas siglos.

Al parecer, los ruegos y rezos de la matrona surtieron efecto, ya que los primeros gritos del gallo anunciaron un nuevo amanecer. Los antropófagos desaparecieron más rápido que volando, maldiciendo su destino. *–Jira!–* (¡vámonos!), se dejaron escuchar, perdiéndose entre los cerros.

La señora recién pudo bajar del árbol. Regresó al hogar, encontrando sólo la ropa de su retoño. Fue llorando a la comunidad de Aiza, contándole toda su desventura a cuanta persona se le cruzó. *–Han sido los gyntiles* (Gentiles), *ellos aparecen en cualquier momento y se comen o raptan a los más débiles–*, le indicaron. Pero ella ni caso, el dolor por la pérdida de su compañerito se antepuso a cualquier consuelo.

DON DIABLO

Manuel era el engreído de la familia Silvestri, residente de Chiuri (*Chiwri*). Pese a estar en edad de ir al colegio y ayudar en la crianza de animales o en la siembra, prefería jugar o dormir donde mejor le pareciera, regresando solamente ante el llamado de su madre para comer. Otra debilidad suya.

–Manuelito, tienes que ayudar, tu papá (tati) está molesto. Hijito, qué te parece si mañana vas a pastar la cabra–, rogaba la autora de sus días. *–Ya mamá, pero me preparas bastante fiambre–*, le respondía el bandido. Sin embargo, a la hora señalada, Manuel se hacía atrás. Como otras veces, expresaba: *–Me duele el estómago, no puedo ir, mejor duermo para que me pase–*. Y por arte de magia se recuperaba rápidamente e iba a jugar.

n Foto: Jaly Sánchez. Archivo del Centro Documental de la Dirección de Investigación

La vestimenta tupina aún conserva características pre-hispánicas.

Un buen día, la mamá decidió ir con él a una fiesta que se organizaba en Chutcho (*Sh'uchu*), lugar con unas ruinas llenas de misterio. Allí tenía una tía que sabía de sus andanzas. Y cuando llegó la hora de regresar al hogar, Manuel optó por quedarse.

–Mamita, me duele el pie, además me gusta cómo suena el pinkuyllo (flauta de pico, hecha de madera), *es mejor descansar y de paso escuchar la música–*, tal su respuesta. *–Déjalo hermana, yo te lo mando más tarde, no vale la pena descuidar tu casa y el trabajo–*, manifestó la tía, más ducha en estos menesteres.

Luego de varias horas, ella prácticamente lo conminó a emprender la vuelta, pero sin alimento alguno. *–No he cocinado nada, aquí tienes un pan para el camino, ándate ahora porque te va a dar la noche y acá se aparece el diablo–*, le advirtió. Él se fue mascullando su bronca, silbando y cantando para no aburrirse.

Para regresar a Chiuri se tiene que pasar obligatoriamente por una enorme cueva. Hacia allí se internó nuestro aventurero. Craso error, porque una vez ganado el sueño, unos gritos ensordecedores lo despertaron súbitamente. Los emitía un ave tan grande como un cóndor, pero con cachos y cola, que pasó volando cerca de él. *–Ill.pt.k.inhan.q(a) aryaq"a.p"(a) pas.k.ata ch'ipi–* (Cuando levanté la vista, por arriba pasaba un pájaro), contaría después.

Al muchacho le faltó piernas para llegar a Chiuri, distante algunos kilómetros de allí. *–Mamita querida, un animal raro y enorme me quiso comer–*, expresó, antes de desplomarse al suelo, ganado por el pánico y el cansancio. Sus padres y demás familiares coincidieron en señalar que se le había aparecido el *Perikiki* (diablo). *–Has tenido suerte, pues Perikiki se lleva a los ociosos y desobedientes–*, dijeron al unísono. *–Entonces, denme algo que hacer porque si no Perikiki me agarra–*, remarcó Manuel, en medio de una risotada general.

ÁNGEL NOCTURNO

–¿Vas a hablar sobre eso otra vez?–, reclama su esposa, mientras Renaúl se pone cómodo en su vieja silla. *–Claro que lo haré, ellos sí me creerán–*, responde.

Aquella noche (*yari*), él caminaba algo mareado por una zona conocida como Curniche (*Kurgnichi*), cerca de *Qishcuta*[10], acompañado de su soledad.

–De pronto, apareció una persona con rasgos femeninos. Era desconocida. Pa (saludo en *jaqaru*), *–le dije, no me respondió, pero seguía mis pasos. Dudé mucho más. En un descuido, desapareció de mi vista–*, narra.

Él siguió su camino. Y en el momento menos preciso apareció la fémina, a corta distancia. *–Quiso agarrarme del cuello, pero no me dejé y peleamos–*, cuenta, mientras un vecino suyo se muestra incrédulo. *–Estabas borracho, oye–*. Pero, él ni se inmuta. Hace como si no lo escuchara. Y prosigue: *–Al principio me dije lo mismo, pero después de sentir los golpes, supe que era real. Yo le respondí. Cuando ella pensó que me había ganado, saqué mi machete. Entonces, continuamos peleando. Nos caímos al suelo y se me ocurrió dibujar una cruz allí. Recién se fue para no volver más–*.

Y cuando pensó que la pesadilla había acabado, ella regresó, pero esta vez convertida en un animal. *–Jayllq'jama* (como un perro). *Inmediatamente, me subí a un árbol y permanecí allí hasta el amanecer. Me quedé asustado. Regresé a casa y se lo conté a mi esposa y vecinos. Me relataron que algo parecido le había ocurrido a un joven, en el mismo lugar. Una mujer Jaycha.ch.w(a) jaych.w.at(a) jaych.k"a.maya* (lo había golpeado no más, sin matarlo), *y lo quiso arrojar por el precipicio, pero felizmente cayó al borde–*, relata.

Luego, los más viejos le informan que el demonio suele aparecerse para proteger las riquezas que tiene *Qishcuta*. *–Horas después tenía que bajar por allí con seis cajones de queso. Mi esposa decidió acompañarme, para defenderme y pegarle a la muchacha si volvía. Uds. saben cómo son las mujeres acá–*, culmina. Como otras veces, su cónyuge se hace la desentendida. No así sus hijos. Ellos están encantados, escuchando una vez más a su héroe.

ALGO MÁS...

Aquí, dos adivinanzas comunes entre los tupinos:

–Maiy wallmishuña utki antz shumaya janhq'uyjanhq'u qumpsht'ata, ¿quwas uka?, ukq, kisuwa (Hay una señorita muy blanca, que tiene puesta el marate. ¿Y qué es?: El queso).

–Maiy wallmishuña jayrki, jayrki, japiwt'ki, ¿quwas uka?, ukap, kapuwa (Hay una señorita que baila y baila y luego se queda embarazada. ¿Y qué es?: La *puchca*, instrumento que se usa en el hilado).

NUESTRAS LENGUAS

Se habla de la existencia de unas 6000 lenguas en el mundo[11]. En Latinoamérica, se ha identificado casi 500 lenguas. En el Perú, en la amazonía, se cuenta con al menos 40, pertenecientes a 16 familias lingüísticas; y, en los Andes, se encuentra el quechua, la lengua geográficamente más extendida y que cuenta con el mayor número de hablantes, y el aimara, presente sobre todo en el altiplano del sur peruano.

El *jaqaru*, la lengua tupina por excelencia, tiene algo menos de dos mil hablantes, considerando a los emigrantes en Lima.

1 Lingüista norteamericana comprometida con el estudio del jaqaru.

2 Raimondi, Antonio. 1965. El Perú. Tomo I, pág.161. Lima-Perú.

3 Hardman, Martha. 1983. *Jaqaru, Compendio de Estructura Fonológica y Morfológica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

4 Arguedas, José María e Izquierdo Ríos, Francisco. 1970. *Mitos, Leyendas y Cuentos Peruanos*. Lima.

5 Osorio, Manuel. 1984. "Conversación con Manuel Scorza: América Latina, los fantasmas de la historia". *Plural* 151: 56-59.

6 Arenas, Patricia. 1999. "Alfred Métraux y José María Arguedas: dos vidas, dos etnólogos, dos pasiones". *Revista de Investigaciones Folklóricas*. Argentina. Vol.14. 103.

7 Dumezil, George. 1990. *Heur et malheur du guerrier*. Editado en castellano como El destino del guerrero. México: Siglo XXI.

8 Bebida de Tupe, a base de aguardiente, huamanripa, muña y cole.

9 Otro preparado tupino, hecho de aguardiente, ajos, eucalipto, cole, azúcar y limón.

10 Dicen que allí se encuentra enterrada, entre otros objetos de valor incalculable, una olla llena de oro.

11 Zariquiey, Roberto.2004. Lenguas en el Perú: *Hacia una relectura de Babel*. Chasqui, El Correo del Perú. Boletín Cultural del Min. de RR.EE. Lima: Año 2, Nº4. Junio.

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

El sonido de otros tiempos…

CARLOS MANSILLA VÁSQUEZ
•Musicólogo. Egresado del Conservatorio Nacional de Música.
Coordinador del proyecto Waylla Kepa.

INTRODUCCIÓN

Los antecedentes históricos de la música en el Perú nos transportan a miles de años en el pasado. Las flautas de Caral, con sus aproximados cinco mil años de antigüedad, son hasta ahora la más clara evidencia y referente arqueológico[2]. Desde aquellos albores, los diversos procesos socio-históricos acontecidos en el devenir de los tiempos, han ido configurando la manifestación de variadas formas de tratar el sonido y de expresarse a través de él.

Una de estas manifestaciones corresponde a los hombres de la cultura Nasca, quienes, en un lapso aproximado de ocho siglos (200 a.C. - 650 d.C.), construyeron un importante universo sonoro al cual hoy, centenares de siglos después, intentamos acercarnos. Sobre la cultura Nasca, específicamente sobre un grupo de quince antaras de cerámica, trata el presente artículo. Dichas antaras fueron halladas en la tumba de la Sección III-CQT-5 y excavadas por Julio C. Tello y Toribio Mejía Xespe en la campaña de 1927, en el cementerio de Las Trancas, valle de Kopara, Nasca (Bolaños 1988:53). Hoy, el distrito de Nasca es la capital de la provincia del mismo nombre y está localizado en la región Ica, al sur del Perú.

Estos quince ejemplares forman parte de la colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (en adelante, MNAAHP). Es menester señalar que, de ellas, sólo existen físicamente trece, no habiendo sido halladas las antaras signadas con los códigos 1/1128 y 1/1153. La primera, figura en los cuadernos de campo de Julio C. Tello, pero no fue hallada por César Bolaños en sus investigaciones de los años ochenta en los depósitos del MNAAHP. Nosotros no la hemos encontrado tampoco. La segunda antara fue descrita por el propio Tello como "antara roja muy rota", según consta en dichos cuadernos cuyos datos fueron transcritos textualmente por Bolaños (Id. 55) y corroborados recientemente por Roxana Núñez (bachiller en arqueología de la PUCP, colaboradora del proyecto) en los archivos del museo (ver Núñez, 2006). El estado de conservación de esta última antara puede ser quizá la razón por la que no haya sido descrita ni fotografiada por Bolaños, pero no la justificación para que no exista en los depósitos y registros de bienes del MNAAHP. Incluso Milano Trejo (coordinador del Proyecto Waylla Kepa por el MNAAHP) y Dante Casareto (curador del Departamento de Cerámica del MNAAHP), han constatado que el código 1/1153 se refiere a otro objeto arqueológico que no corresponde a la tumba en mención.

Este grupo de antaras representó un interés especial para nosotros, pues al margen de su situación como conjunto sonoro, todas proceden de excavación arqueológica. Esta condición es indispensable para alcanzar el éxito que persigue la ciencia arqueomusicológica[3], pues de lo contrario será muy difícil contextualizar los objetos sonoros en espacio y tiempo, así como establecer sus probables usos y funciones. El aspecto acústico siempre será importante, pero servirá de poco si el objeto sonoro no procede de una excavación o contexto arqueológico. La información entonces será sólo parcial.

En el caso del MNAAHP –y esto es lamentable–, la mayor parte de la colección de artefactos sonoros no procede de contexto arqueológico, lo que disminuye en parte las posibilidades de nuestro cometido. En cuanto al conjunto de antaras que tratamos, éste formaba parte de un ajuar funerario. Su disposición en la tumba, así como las características propias del conjunto sonoro (cantidad, dimensiones, colores, iconografía, morfología, material, número de tubos, afinación, timbre) y su estado de conservación, revisten una significativa importancia para el estudio y mejor conocimiento del comportamiento no sólo "musical"[4], sino también sociocultural de los antiguos Nasca.

Esta realidad forjó en nosotros diversas expectativas: profundizar en el estudio arqueomusicológico de todo el conjunto, sugerir su restauración con criterios acústicos y ampliar los datos en torno al hallazgo y excavación, con la finalidad de plantearnos hipótesis sobre aspectos quizá hasta ahora desconocidos sobre la cultura musical y sociocultural de los Nasca. La difusión de los resultados a través de los diversos medios y soportes, considera una muestra temporal en el MNAAHP prevista para el mes de mayo próximo. Esta muestra incluye la exposición de los restos de la momia en cuya tumba fueron halladas las quince antaras en mención[5].

Mapa de ubicación de la cultura Nasca.

HALLAZGO Y EXCAVACIÓN

Sobre el hallazgo y excavación de estas antaras, salvo los apuntes de Julio C. Tello anotados en sus cuadernos de campo en 1927, no contamos con mayores datos. La arqueología peruana parece no haber dicho mucho al respecto. Muy posteriormente, seis décadas después, el compositor y musicólogo peruano César Bolaños publica Las antaras Nasca: historia y análisis (ob. cit.), en donde consigna información referente al hallazgo de la tumba; reporta la existencia del conjunto de antaras aquí tratadas, e incluye un ensayo introductorio sobre la evolución histórica de las flautas de pan en las culturas prehispánicas peruanas.

Otro aporte significativo de Bolaños es la evaluación y registro de las facultades acústicas del total del conjunto de estas antaras, (trece) que como ya hemos indicado, constituye una de las cualidades más preciadas de los artefactos sonoros de origen arqueológico. Sin la presencia del sonido en este tipo de artefactos, se perdería de vista cualquier intento de postulado sobre cómo, por qué y para qué utilizaron el sonido, así como información sobre la tecnología y probables sistemas sonoros de la cultura antigua estudiada.

La momia y su ajuar funerario, según los datos consignados por Bolaños, corresponden a la fase IV (300 d.C. aprox.) de la cultura Nasca. Las antaras, según la propuesta tipológica del propio Bolaños, corresponden al modelo cuneiforme, modelo que forma parte del proceso evolutivo de las flautas de pan en el Perú. Otros detalles referidos a la tecnología y a las técnicas de construcción serán vertidos más adelante.

FRECUENCIAS Y SISTEMAS MUSICALES

En física, la frecuencia se define como la velocidad de repetición de cualquier fenómeno periódico en una unidad de tiempo. Acústicamente hablando, es la cantidad de vibraciones u oscilaciones de un cuerpo por segundo, siendo su unidad de medida el hertzio (Hz). Y al hablar de la frecuencia, estamos hablando de la altura, una de las principales propiedades del sonido que tiene directa implicancia en el origen y organización de los diversos sistemas sonoros en el mundo.

Desde los albores de la humanidad, el hombre le dedicó especial atención al sonido. Sin embargo, al ser sus características físico-acústicas las mismas en todas partes, las diversas culturas del orbe han desarrollado particulares sistemas sonoros. Esto, naturalmente, en concierto con el medio ambiente por los insumos que ofrece. Existen también ciertas similitudes en muchos de estos sistemas, incluso entre culturas muy distantes entre sí en espacio y tiempo. Esta relación se manifiesta gracias a la ley física de los tubos sonoros. A diferencia de las cuerdas tensas, una exploración y experimentación acústica en los tubos sonoros proporcionará valores matemáticos e intervalos fijos. Un claro ejemplo: en los tubos sonoros no es posible hacer glisandos –secuencia ascendente o descendente de microtonos–, como sí lo es en las cuerdas[6].

En lo que respecta a nuestras culturas prehispánicas, se ha comprobado la predominancia de los aerófonos –en especial de los tubos sonoros– y, en menor escala, de los membranófonos e idiófonos[7]. Tal supremacía supone la existencia de un tratamiento consciente de las propiedades físicas de los aerófonos, lo cual conlleva un vasto conocimiento de los Nasca sobre el tema. Si bien es cierto que aún no se han establecido patrones o sistemas sonoros constantes en la muestra hasta ahora estudiada, sí es posible en cambio, establecer ciertos elementos recurrentes que las caracterizan, como lo ha hecho Bolaños

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

LA ENTREVISTA: Una relación directa en el registro de los testimonios narrativos de vida de cada personaje como actor social.

Proceso de investigación [apuntes]

Materiales e instrumentos de campo

Métodos y técnicas en el recojo de la información en el proyecto: "Historia de vida - Andes"

FELIX ANCHI AGUADO
•Licenciado en Educación: Tecnología Educativa. Estudios en Diplomas Especiales en Antropología
DEA- PUCP. Encargado del proyecto Historia de Vida – Andes.

En todo trabajo de campo siempre se emplean materiales, instrumentos y técnicas de investigación (cuantitativa o cualitativa) elaborados de acuerdo a las estrategias de ésta (diseño metodológico) que apuntan a un eficaz recojo de la información[1]. Durante el proceso de la investigación estos materiales e instrumentos se convierten en las principales herramientas del trabajo de campo, por ello se debe tener el mayor cuidado en su selección, elaboración y manejo pues nos permiten recoger la información pertinente, facilita ordenarla y darle significado integral a la investigación.

En el diseño de la investigación es importante tener muy claro el enfoque que se va a emplear, desde el inicio hasta el análisis e interpretación de la información del objeto de estudio, lo que de algún modo nos enmarcará en un paradigma que nos permitirá reflexionar sobre la realidad a investigar a partir de los sujetos (quiénes son, qué hacen, cómo es su comportamiento en la ciudad, sus creencias, valores, su mundo artístico: música, baile, canto), en un contexto socio-cultural que constituirá un aporte desde sus testimonios de vida (experiencias, saberes y conocimientos) con los cuales se irá construyendo a lo largo del proceso del proyecto de investigación.

En el proyecto: "Historia de vida" de la zona andina se ha tenido en cuenta principalmente a los sujetos como actores sociales, su realidad, su imaginario, su contexto. Así, contar con las herramientas adecuadas nos permitió recoger y registrar la información vinculada a la vida cotidiana de los maestros de la música, como persona y como artista, diferenciando, a partir de sus testimonios, sus vivencias del mundo andino de aquellas del mundo urbano.

EL PROYECTO Y EL MANEJO DE LAS HERRAMIENTAS DE CAMPO

Esta experiencia es parte de las diversas actividades de la Dirección de Investigación de la Escuela, en donde venimos trabajando en el registro de la información desde el proyecto: "Historia de vida" en la zona andina[2], focalizado en los maestros de la música tradicional de esta región, un sector representativo de emigrantes que ha participado en la ciudad con su música, baile y canto tradicional[3]. Uno de los pasos más importantes en el proceso de investigación de este proyecto ha sido la elaboración y construcción de los materiales e instrumentos de trabajo de campo. Este trabajo empírico se está conduciendo en base a los testimonios como parte de la memoria de los personajes buscando una nueva corriente pedagógica inédita en la Escuela.

Debido a que las estrategias para el recojo de la información se relacionan con la música, la danza y las vivencias subjetivas de los artistas del mundo andino, desde los inicios del proceso de la investigación, siempre ha despertado preocupación la marginación, el resentimiento y la poca comprensión de las autoridades desde la "oficialidad". Por lo mismo, es un gran compromiso para la Escuela la culminación de las diferentes etapas del testimonio de vida, basándonos en la visión de los entrevistados para la construcción teórica y metodológica. Por lo mismo, nuestro trabajo trasciende las entrevistas pues logramos reconocer a través de ellas nuestra cultura tradicional andina.

Así, nos vimos en la necesidad de replantear el proyecto, los fines y objetivos para los que fueron elaborados inicialmente. El proyecto "Historia de vida - Andes" está abierto a las críticas y aportes de quienes estuvieran interesados en lograr, si fuera necesario, un reajuste y un replanteamiento del diseño original dándole el carácter de proceso integral de investigación.

Señalamos a continuación las técnicas empleadas en la recopilación de la información durante el trabajo de campo: entrevistas, observación participante, recopilación de documentos y manejo del cuaderno de notas que consiste en una libreta o cuaderno. En éste el investigador registra la información, todos los acontecimientos que suceden en relación al tema, registra sus impresiones, dudas, anécdotas; en realidad, son reflexiones acerca de las vivencias diarias del trabajo con las personas y sus actividades en un determinado contexto. Se convierte en un gran apoyo para recordar fechas, personajes, lugares de los hechos ocurridos, referencias, croquis de nuestro interés. Es una herramienta en la que el investigador puede usar una simbología o representación propias que faciliten su anotación por la poca disponibilidad del tiempo, y generalmente está presente en las redacciones e informes del proyecto.

Cuatro pasos introductorios en el recojo de la información:

1.La ficha personal es un instrumento en la que se registran datos biográficos (breves y referenciales) de los maestros entrevistados y que fue el gran motivo para iniciar nuestra relación con ellos. Estas fichas permiten organizar un directorio para lograr un mayor acercamiento y una comunicación constante, sea en la capital o en las provincias.

2.Entre los materiales e instrumentos con los que venimos trabajando, han cumplido un papel importante las entrevistas y la observación participante. Las guías de entrevistas se construyen teniendo en consideración el mundo artístico y su entorno espacial, formando parte del proceso integral de la investigación etnográfica. Puesto que nuestra relación no termina con las entrevistas, se hace necesario establecer un vínculo fraterno y amical permanente con cada uno de ellos.

3.En el proceso de observación participante, los testimonios de los informantes nos han permitido trabajar con cada unidad temática y contenido. Los testimonios de vida y la observación se complementan en el trabajo con los maestros, todo lo cual es necesario asociarlo a las actividades artísticas de su comunidad (por ejemplo las fiestas patronales del pueblo donde han vivido, las actividades agrícolas, ganaderas y las festivo-rituales) como fuente de origen en las diferentes etapas de su vida.

4.Para el caso de "Historia de vida - Andes" se ha incluido la recopilación de los materiales de producción artística. Estos materiales están relacionados con los recuerdos acumulados durante años y guardados con mucho cariño, en especial los retratos, volantes donde se anuncia su participación en coliseos y teatros durante los viajes dentro y fuera del país. Asimismo las grabaciones discográficas, casetes y los periódicos se convierten en materiales que ayudan a confirmar e ilustrar los testimonios de cada artista.

CRITERIOS REFERENCIALES EN LA ELABORACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE CAMPO

En nuestro trabajo, los materiales e instrumentos de campo han permitido obtener referencias claves para el proyecto "Historia de vida - Andes" de los maestros emigrantes del mundo andino a las zonas urbanas. Presentamos tres instrumentos o herramientas principales que nos fueron de gran utilidad para el recojo de la información en el trabajo de campo.

1.-La guía de entrevistas.
2.-La observación participante.
3.-La recopilación de las producciones artísticas.

1 Construcción de la guía de entrevistas

Se ha trabajado con un esquema de seis pasos importantes para la construcción de las guías de entrevistas. El resultado del manejo de los materiales e instrumentos

de campo dependerá de la estrategia inicial, el grado de aceptación y confianza logrado con el personaje entrevistado en base al respeto y a la claridad en las tareas que se van desarrollando.

a.- En la elaboración y construcción de las guías de entrevistas, es necesario recoger los antecedentes de los personajes a los que se va a entrevistar. Estas referencias son fuente de información preliminar que ayudan a organizar, ordenar y elaborar las interrogantes más significativas para nuestro trabajo.

b.- Como primer paso se debe ahondar en su vida familiar, en su comunidad, su relación con las actividades cotidianas, costumbres y las fiestas patronales del pueblo; asimismo, en los aprendizajes durante su formación artística y la influencia de personajes e instituciones que fueron importantes a lo largo de su vida, igualmente en los aspectos educativos informales y formales.

c.- El proceso de emigración a la ciudad:

-Las causas y motivos para salir de su pueblo.

-Espacios de vida, trabajo en la ciudad.

-Las actividades de sobrevivencia en el mundo urbano.

-Iniciación de la vida artística.

d.-Consolidación del proceso de "adaptación" en la ciudad:

-El trabajo, sus vivencias.

-Vida familiar.

-Participación artística.

-Espacios de vida, redes, instituciones.

-Personajes e instituciones que determinaron su vida artística.

e.- Producciones artísticas:

-Viajes dentro y fuera del país.

-Premios, reconocimientos y trofeos.

-Recuerdos.

-Publicaciones.

f.-Percepciones sobre los cambios con relación a las fiestas, costumbres, formas de vida desde su infancia y las condiciones de vida (en la comunidad y su entorno familiar) hasta la actualidad para poder trabajar en relación a los acontecimientos sociales en ambos contextos, el campo y la ciudad.

Foto: Archivo del Centro Documental de la Dirección de Investigación

Carnaval cajamarquino en la ciudad de Lima.

2 La observación participante[4]

Es una forma directa de trabajo que permite recoger la información en el lugar de los hechos, percibidos y registrados, como parte de una experiencia inédita de nuestras vivencias en el proceso de la investigación, en especial en el trabajo de campo. Nuestro trabajo empieza al discernir y centrar nuestras actividades en el objeto de estudio, en nuestro caso el proyecto "Historia de vida - Andes".

Nuestra población está focalizada en los maestros artistas andinos que difundieron sus expresiones sociales y culturales en la ciudad. La observación participante se ha organizado teniendo en cuenta dos espacios y acontecimientos importantes: el primero en relación a la cotidianidad del artista, ya sea porque toca un instrumento musical, canta, baila o se haya dedicado a la construcción de instrumentos musicales o vestuarios, y el segundo, su participación en los espacios y actividades festivas de los pueblos (viaje a provincias), como las fiestas patronales (religiosas), ganaderas, agrícolas y familiares.

Se registra lo que miramos y escuchamos[5] razón por la cual se hace importante el manejo del cuaderno de campo ya que en éste aparecen las notas de campo (textos, gráficos, fechas, lugares, personajes y los hechos), registros detallados de los acontecimientos trascendentales, las vivencias más directas del investigador que van a permitir reconocer y recordar los hechos en los informes posteriores. Aparentemente es una tarea sencilla; sin embargo, las notas de campo se convierten en una herramienta imprescindible para la redacción de los informes finales.

Esta tarea de observación participante es de gran responsabilidad[6], el investigador debe llegar con actitudes valorativas y éticas, y no convertirse en un "extraño" permanente en el proceso de observación, por ejemplo:

-Tener un acercamiento con la persona entrevistada y ganarse su confianza.

-Estar familiarizado con las formas de vida de cada artista.

-Antes de rechazar los ofrecimientos, debe tomarlos como un gesto de reciprocidad y una afirmación de amistad.

-Conocer su lenguaje.

-Saber escuchar todo tipo de comentarios.

-Trabajar con mucho respeto y estimación hacia los entrevistados.

3 Recopilación de las producciones artísticas

Con la mayoría de los personajes entrevistados hemos tenido la grata sorpresa de participar y compartir las épocas memorables de su vida artística para luego tener acceso a algunas fotografías de su juventud. Este gesto aparece de forma espontánea y se da en la medida en que el investigador gana la confianza del personaje con el que está trabajando. Es un detalle que toca el alma del artista y nos recuerda que somos nosotros quienes recogemos la información.

Los materiales que se van recopilando son producciones propias: composiciones, canciones grabadas en discos, casetes. Otros materiales son las producciones periodísticas, noticias, reportajes; igualmente los premios, reconocimientos y trofeos obtenidos en giras o viajes dentro y fuera del país. A pesar de ser una tarea laboriosa, la recopilación de estos materiales y documentos artísticos, cumplen una función importante en nuestro trabajo ya que nos ayudan en la reconstrucción de su vida artística a partir de fechas, información de personajes e instituciones, lugares de sus actuaciones.

El registro de las informaciones realizadas hasta hoy, es producto de extensas jornadas de trabajo de campo (con dificultades y satisfacciones), en el mismo espacio vivencial de los artistas elegidos, compartiendo en su vida, en sus costumbres, arte, experiencias, alegrías y también en su dolor, el acervo artístico de décadas que como patrimonio original llevan consigo desde sus raíces ancestrales. Además se ha empleado en diferentes momentos grabadoras, cámara fotográfica, filmadora con participación de un equipo de trabajo.

Con estos registros narrativos de testimonios de vida, intentamos evitar que nuestros personajes del mundo andino se pierdan en el olvido o que la marginalidad les impidan emerger, recuperando la trayectoria de los que ya nos han dejado.

1 Recojo de la información: Responde al diseño del proyecto: "Historia de vida" de la zona andina en la que manejamos dos fuentes principales de la información: la persona y los espacios festivos donde estuviere involucrada, ya sea su comunidad, familia, celebraciones festivo-rituales. Estas experiencias de vida son registradas a través de grabaciones de audio, filmaciones, fichas, fotografías, anotaciones en el cuaderno de campo. A esta actividad denominamos el recojo de la información como parte del proceso del trabajo de campo (Cuaderno de notas: F. Anchi A., 2004)

2 Historia de vida - Andes: Percibimos este trabajo como una ruta de indagación desde la marginalidad, rescate y valoración en la construcción social de los artistas del mundo andino, a partir de sus espacios de vida cotidiana tanto como actores sociales en el mundo artístico y las diferentes etapas de vida, redes familiares, trabajo, sus producciones artísticas como un aporte inédito desde la ruralidad a la cultura urbana. Una experiencia de trabajo de campo. Es urgente continuar con estos registros de vida de los personajes del mundo artístico, pues ellos emergieron hace más de cuarenta años y hoy muchos están olvidados y marginados, incluso algunos de ellos ya nos han dejado (Id. 2004).

3 "La recopilación de la información a partir de los diversos personajes realizada hasta la fecha, es el resultado de largas jornadas de trabajo fuera de la Escuela. Haber estado junto a ellos nos ha permitido vivenciar y participar de sus actividades diarias y tener puntos de referencia claves en la vida de estos artistas relacionados a décadas pasadas como fuente original de información. Mencionamos esto ya que todo este bagaje artístico traído de sus pueblos de origen, ha sido recreado por cada uno de los maestros e interpretado en diversos espacios, tales como los Coliseos". (Pág. 6). *Investigación etnográfica. Trabajo de campo: procesos de aprendizaje fuera de la Escuela*. Fuente: ARARIWA, Año 2- Número 5. Vocero de la Dirección de Investigación de la ENSF José María Arguedas, noviembre, 2005.

4 La observación participante: "La observación para obtener información significativa requiere algún grado, siquiera mínimo, de participación; esto es, de desempeñar algún rol y por lo tanto de incidir en la conducta de los informantes, y reciprocamente en la del investigador. Así, para detectar los sentidos de la reciprocidad de la relación es necesario que el investigador analice cuidadosamente los términos de la interacción con los informantes y el sentido que éstos le dan al encuentro. Estos sentidos, al principio ignorados, se irán aclarando a lo largo del trabajo de campo". Guber, Rosana. 2001. *La etnografía: método, campo y reflexión*. Bogotá: Grupo editorial Norma. Pág. 64-65.

5 "La observación *participante* u observación *activa* consiste en la participación directa e inmediata del observador en cuanto asume uno o más roles en la vida de la comunidad, del grupo o dentro de una situación determinada. Se ha definido como la técnica por la cual se llega a conocer la vida de un grupo desde el interior del mismo, permitiendo captar no sólo los fenómenos objetivos y manifiestos sino también el sentido subjetivo de muchos comportamientos sociales, imposible de conocer y menos aún de comprender con la observación no participante". Ander-Egg, Ezequiel. 1987. *Técnicas de investigación social*. Buenos Aires: Editorial Humanitas. Pág. 203.

6 "La utilidad y la calidad de la etnografía parecen, hoy en día, puestas en cuestión. Creemos que se tiende a olvidar que ella es valiosa, no solo porque provee datos a nuestros estudios sino porque es el ejercicio de la descripción lo que da forma a nuestro conocimiento y así vuelve comprensible nuestra experiencia del otro. (...) Debemos describir con humildad y detalle, los hechos que observamos, vigilando los prejuicios más arraigados en nosotros e intentando percibir una tradición antiquísima, compleja y actual". Andía, Juan Javier y Dávila, Franke. 2005. "Músicos en los Andes. Testimonios y textos escritos de dos músicos del valle de Chancay". 3/ Colección Etnográfica. Lima: Fondo Editorial PUCP Pág. 23.

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO BÁSICO:

Woods, Peter. 1989. La escuela por dentro. La etnografía de la investigación educativa. Barcelona: Ed. Losada.

Briones, Guillermo. 1996. La investigación en el aula y en la escuela. Módulo/2 Formación de docentes en investigación educativa. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Hammersley, Martin y Atkinson, Paul. 1994. Etnografía. Métodos de investigación. Madrid: Ediciones Paidós Básica.

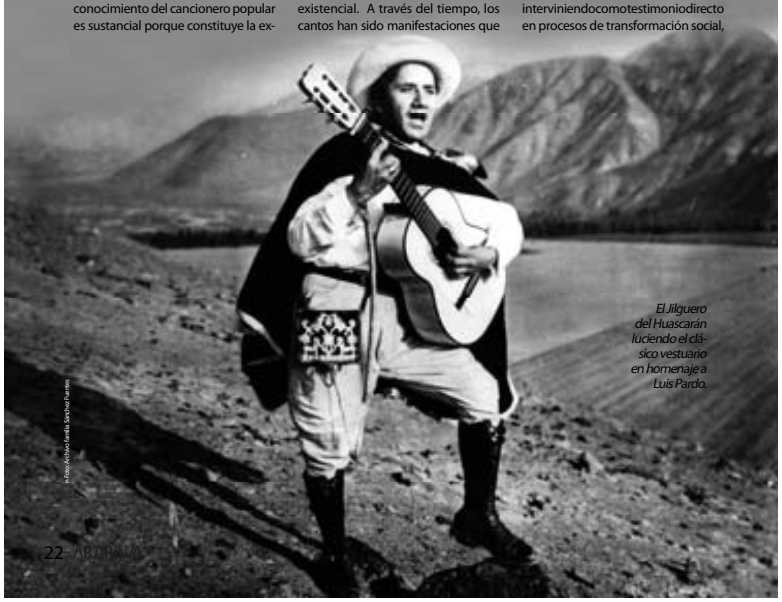
Gotees, J.P. y LeCompte, M.D. 1988. Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa. Madrid: Ediciones Morata.

Cancionero popular ancashino: Temática social en el repertorio del cantautor Ernesto Sánchez Fajardo

"El Jilguero del Huascarán"

JULY SANCHEZ FUENTES
(*) Comunicadora Social. Bachiller en la Facultad de Psicología de la UPRP.
Responsable del proyecto Centro Documental de la Dirección de Investigación.

La canción es una de las formas más significativas de nuestra creación popular oral y constituye un conjunto de conocimientos a través de los cuales un pueblo va representando su cultura ideológica y social. El conocimiento del cancionero popular es sustancial porque constituye la expresión de lo que reconocemos como memoria histórica y colectiva de una población. Mediante sus textos podemos interpretar su pasado, conocer sus costumbres, entender sus creencias y los cambios en su mentalidad y actitud existencial. A través del tiempo, los cantos han sido manifestaciones que no sólo nos han permitido compartir saberes y sentidos de vida, sino que además han existido como un medio de afirmación de nuestros sentimientos de pertenencia colectiva, funcionando como articuladores de grupos sociales e interviniendo como testimonio directo en procesos de transformación social, en conflictos y tensiones, así como en esperanzas y luchas.



Archivo Artículo Cantajo Sánchez Fajardo

El Jilguero del Huascarán luciendo el clásico vestuario en homenaje a Luis Pardo.

LA TEMÁTICA SOCIAL

Hacia mediados de la década de los sesenta se dan los orígenes de las propuestas musicales identificadas con las luchas sociales de los sectores populares. Los procesos que vivía el continente en su conjunto, así como los procesos nacionalistas de la segunda mitad del siglo XX, dieron impulso a un encuentro del hombre con su entorno socio-cultural. Surgía lo que a *posteriori* se reconocería como "Canción social de protesta", un género de creación poética y musical que aparecería relacionado con los movimientos de izquierda, paralelos y posteriores a la revolución cubana de 1959, en la que se buscaba crear conciencia, especialmente en la clase media y obrera, de la necesidad de un cambio radical en las estructuras socioeconómicas, se demandaba un sentido de unidad latinoamericana en torno al objetivo de despertar y movilizarse políticamente en contra de la élite y de los intereses de las corporaciones multinacionales, en particular norteamericanas.

LA DENUNCIA DE LA DESIGUALDAD SOCIAL EN *EL JILGUERO DEL HUASCARÁN*

La inspiración poética de las composiciones andinas en nuestro país no estuvo desligada de los acontecimientos político- sociales, no obstante la afluencia en el cancionero popular de un trasfondo motivacional relacionado con la ausencia, el dolor y la tristeza por el desarraigo. Los fenómenos de migración, el proceso de asimilación, la imposibilidad de reproducir los elementos culturales en la ciudad, hicieron que el migrante cantara también a su nueva realidad, a su desestructuración y al esfuerzo en su búsqueda de una nueva unidad cultural.

Ernesto Sánchez Fajardo, conocido con el seudónimo artístico de *El Jilguero del Huascarán*, fue un pionero en la trascendente incursión del folclor andino en Lima y estableció un apasionado compromiso por el rescate y valoración del acervo musical de su pueblo; sus composiciones, que abarcaron diversos géneros musicales como el *pasacalle*, el *vals andino, la danza,* el *wayno* y la *chuscada*[1], nos ó lo expresaron contenidos relacionados con las vivencias de raíces populares tradicionales, sino que también volcó en ellas su rebeldía e inconformismo en una frontal lucha que testimonia balade nuncia de las injusticias en los sectores populares y oprimidos, así como el reclamo por una vida más digna y justa.

Si reviviera Luis Pardo,
el gran Alama y Atusparia
no habrían tantos abusos
con la clase proletaria.
A las palabras del pobre
nunca le dan las razones,
aunque la razón les sobre,
más pueden las opresiones.

¿En qué lugares no han visto
castigar con injusticia
dar libertad al culpable
y al inocente la cárcel?
Al que roba cuatro reales
la justicia lo estrangula
pero al que roba millones
la justicia más lo adula.
(si uno aguanta es un bruto,
si no aguanta es un malo,
dale azote dale palo,
esa es la suerte del cholo)[2].
En este mundo de vivos,
el vivo vive del sonso,
el sonso de su trabajo,
y el diablo de sus maldades.

Verdades que amargan, wayno, 1960[3]

Ernesto Sánchez Fajardo nació en el pueblo de Bambas[4] en 1928, a finales de una década en la que predominaba la existencia de una clase social arbitraria. Sufrió en carne propia la explotación como consecuencia del sistema semicolonial de acumulación y fue uno de los tantos protagonistas del primer proceso intenso de migración a Lima, logrando notoriedad precisamente por su lucha frente a la descomposición del sistema de hacienda.

Su profundo conocimiento al interior de la sacrificada vida campesina hizo posible que como poeta y músico popular, abordara las quejas de los pobres del campo.

Paulatinamente, las letras de sus canciones se tornaron una abierta denuncia serrana, el clamor auténtico de las grandes mayorías en una forma nunca antes tan explícita, con duros y sentidos versos como fiel reflejo de la idiosincrasia peruana, propia de una época de enfrentamientos entre clases sociales en la que le tocó vivir. Su canto revolucionario y de denuncia solidaria se ve plasmado en las letras de sus *waynos*.

Peoncitos de Paramonga,
Casagrande y San Jacinto,
Tamborreal, Vinsos y Laredo,
Guadalupe y Santa Clara
a ustedes brindo mis versos
saturados de sentimiento
diciéndoles lo que yo siento
al ver que todos los olvidan.

Si hubiera un buen representante
no habría ratas ni ratones
y si hubiera buenos patrones,
no vivieran en rancherías;
pero como todo es viveza,
hay pobreza, hambre y miseria
y de ustedes sólo se acuerdan
en los tiempos de elecciones.

Qué bien vive el gamonal
gozando de su 'amasao'
mientras que su personal
queda como el bacalao.

Peoncitos de mi tierra, wayno, 1961[5]

La cercanía de El Jilguero del Huascarán a organizaciones sociales y sindicales, tanto como a estudiantes universitarios, le permitieron conocer otras expresiones literarias, y así como lo cautivó Mariátegui, sintió identificación con el habla rural de Martín Fierro, el clásico de José Hernández, impregnado

de denuncia social, que no sólo ejerció influencia en el canto comprometido de folcloristas argentinos sino que en su caso particular, fue fundamental para la creación de los siguientes versos, que en una clara y abierta censura reclamaron sobre la desigualdad social de un pueblo injustamente golpeado y la importancia de reconstruir un país diferente.

Aquí me pongo a cantar
al compás de mi guitarra
los dolores que desgarran,
que desgarran mi corazón
al hombre que lo desvela
una pena extraordinaria
como el ave solitaria,
con su cantar se consuela.

Siento de ver a mi patria
en mano de los burgueses
caramba cuántos reveses
los pobres hay que soportar
mientras que los oligarcas
protégense con fusiles
los pobres mueren a miles
de hambre, sed y sin hogar.

Pariñas y Toquepala,
Talara y Cerro de Pasco
Pomalca, Puno y el Cusco
sufriendo están, ay, como yo.
Despierta pueblo, despierta,
en mi ignorancia lo explico
mas ya no adules al rico,
y lucha por tu libertad.

Arriba, arriba patria querida,
y los peruanos de corazón
no permitamos la mala vida,
la mala vida de la nación.

Al compás de mi guitarra, wayno, 1962[6]

La copla que anotamos a continuación es una versión que alude a una denuncia por las desigualdades existentes frente a las oportunidades de acceso a la Educación Superior. Hace referencia a los atropellos sufridos por los estudiantes ancashinos frente al estancamiento de la gestión para la creación de la Universidad Nacional Técnica de Huaraz[7]. Después de un mitin en la Plaza de Armas de Huaraz, 30 alumnos emprendieron una marcha de sacrificio hasta la capital, mientras otro grupo de alumnos del ciclo preuniversitario se encontraba en huelga de hambre en el local de la Universidad de San Marcos.

Archivo Víctor Berrios Sánchez-Fuentes

Ernesto Sánchez Fajardo haciendo uso de la palabra como miembro de la Asamblea Constituyente en 1989 en el hemiciclo del Congreso de la República.

Bajo esas circunstancias, el diputado Saturnino Berrospi se refirió a ellos como "cholos ignorantes y analfabetos", lo que provocó gran indignación en Ernesto Sánchez Fajardo, quien se apresuró en hacer sentir su respuesta: "Pues de eso se trata, precisamente, porque somos ignorantes y analfabetos queremos más escuelas, colegios y universidad para que no haya más ignorantes"[8]. El 20 de mayo de 1968, luego de un llamado general a todos los hijos de ancashinos residentes en la capital, a través del programa radial El Cantar de los Andes, que se transmitía por Radio Agricultura, Ernesto Sánchez y otros artistas ancashinos encabezaron una histórica y multitudinaria manifestación popular en la Plaza San Martín. Esta gestión fue también apoyada por los movimientos campesinos y el pueblo de Huaraz. Con una asistencia inédita a una manifestación de carácter departamental, se exigió la inmediata creación de la Universidad Técnica de Ancash.

> Paulatinamente, las letras de sus canciones se tornaron en una abierta denuncia serrana, el clamor auténtico de las grandes mayorías en una forma nunca antes tan explícita...

Claman los pueblos ancashinos
¡universidad, universidad, universidad!
pero muchos representantes
olvidando quienés los han elegido
niegan nuestros justos pedidos,
tratándonos de analfabetos,
tratándonos de ignorantes.

Basta ya de humillaciones,
tratarnos tan mal,
tratarnos así con tanto desprecio.
¡Basta de abusos con los pueblos!
¡Basta de engaños y de oposiciones!
que con los estudios superiores
no abundarían los miserables
los explotadores, ni los explotados.
(Hablado)
Señores en este momento
Ernesto Sánchez Fajardo
hace uso de la palabra en la Plaza San Martín de Lima:
"Hermanos ancashinos,
los pueblos reclaman
Universidad Técnica para Ancash
pero el parlamento nos lo ha negado
¿Debemos seguir en la ignorancia?
(Público) ¡No!
¡Viva la marcha de sacrificio
Pro Universidad Huaraz-Lima!
(Público) ¡Viva!
¡Viva la manifestación del 20 de mayo
pro Universidad en la Plaza San Martín!
(Público) ¡Viva!
¡Viva la cultura general del Perú!
(Público) ¡Viva!
¡Viva Ernesto Sánchez Fajardo!
(Público) ¡Viva!
(Aplausos)

El parlamento negó
tan justa universidad,
porque a los pueblos
quieren ver siempre en la necesidad.
Por eso, hermano ancashino,
honrado y trabajador
nunca ayudes a un cretino
politiquero y traidor

Clamor ancashino, chuscada, 1968[9]

El canto popular iba adquiriendo preponderancia cultural en nuestro país y Ernesto Sánchez Fajardo es llamado por la organización IDEA de la Universidad Nacional de Educación La Cantuta para la edición clandestina del disco Canción Protesta, uniendo su talento al del compositor Manuel Acosta Ojeda.

> Fue una presencia cada vez más cuestionadora que desafiaba al sistema dominante y al orden político haciendo uso de una aguda picardía propia del cancionero ancashino

Trabajador del arte y de la música, El Jilguero del Huascarán fue una clara presencia cada vez más cuestionadora que desafiaba al sistema dominante y al orden político haciendo uso de una aguda picardía propia del cancionero ancashino[10].

Los pueblos han concurrido
entusiastas a votar
cada cual con su partido,
partido por la mitad
buscando nuevos alcaldes
que cuiden su población
y que por ende respalden
de tanta especulación.

Señores burgomaestres,
cuidado con claudicar,
tantas promesas leales,
cuidado con olvidar,
dejen las compadrerías,
esa injusticia social
y librennos de las miserias
y de tanta indignidad.

Me dicen que a los cholitos
llamados a sufragar
ni con tantos regalitos,
lográronlos engañar.

Señores alcaldes, wayno, 1960[11]

Consecuente con su lucha por el derecho de vivir en igualdad, apuesta por la reorganización nacionalista y reformista de la sociedad peruana. Las letras del wayno que a continuación se expone, contienen datos que reflejan el contexto de cambio revolucionario.

Señor presidente,
se recuperó el oro negro,
se dio la ley de reforma agraria
y el Perú vibró de emoción.
Señor presidente,
recuperar todo lo nuestro minas,
comercios, las industrias,
es para la patria, la bendición.

Señor presidente,
dale duro al entreguista
ajusta al mal capitalista
que a los pobres hace sufrir.
Señor presidente,
dale duro al feudalista
a los oligarcas esclavistas
por siempre se debe abolir.

Señor presidente,
hoy la patria y los pueblos
respaldan tu hidalguía
y tu valiente proceder.
Señor presidente,
los pobres necesitamos
nos libren de la tiranía
que tanto nos hace padecer.

El gobierno revolucionario,
protector de los pueblos proletarios
castigó a los parlamentarios,
también a los malos funcionarios.
Ya no habrá página once,
tampoco más contrabandistas.
Obrero, estudiante y campesino
¡qué viva el Perú nacionalista!

Señor presidente, wayno, 1972[12]

Las luchas populares siempre se encuentran en el centro de los debates, y en muchos casos la música y el canto van constituyéndose en el canal de expresión que conduce a señalar esa otra historia social con mensajes a los que

Archivo Ernesto Sánchez Fuentes

Ernesto Sánchez Fajardo haciendo uso de la palabra en la célebre manifestación provincial en la Plaza San Martín (Lima) pro Universidad Técnica de Ancash, lo acompañan artistas de la región.

la historiografía oficial no da la debida importancia. En el caso del maestro Ernesto Sánchez Fajardo –que cantó con su guitarra en épocas de tiranía y opresión– sus composiciones, su canto y su música, fueron producto de ese hombre del campo que, nostálgico, dejó sus tierras para venir a la capital: Aquí sufrió, se transformó y se impuso sin más equipaje que la magia de su cultura.

> Las luchas populares siempre se encuentran en el centro de los debates, y en muchos casos la música y el canto van constituyéndose en el canal de expresión

1 Para un considerable número de entendidos, el wayno ancashino es sinónimo de chuscada; sin embargo existen registros discográficos que permiten percibir una marcada diferencia entre los ritmos y melodías tanto de uno cuanto de otro, lo que haría pensar más bien que la chuscada es una variedad de wayno ancashino.

2 Estos dos últimos versos no aparecen en sus interpretaciones discográficas, pero siempre las cantaba durante sus presentaciones en vivo.

3 El Jilguero del Huascarán. 1960. Verdades que amargan. Disco de 45 rpm. Sello Odeón del Perú.

4 Bambas, pueblo esparcido a las faldas del cerro Amancaes, es distrito que pertenece a la provincia de Corongo en Áncash. Está ubicado en la región quechua a 2975 m.s.n.m. Tiene como anexos, las comunidades de Huashgo, Chunyay, Pillipampa, Cobamires, la hacienda Casablanca, La Limeña y Mina Lord. Bambas guarda una historia de gran influencia hispana en su cultura, idioma y costumbres. Estas tierras y estancias estuvieron pobladas por indígenas hasta el siglo XVII (Curato XII de San Marcos de Llapo), en que los españoles don Francisco Gonzáles de Castro y doña Juana Luna y Mendoza, vecinos del pueblo de San Pedro de Corongo, llegan para tomar posesión de estas tierras que incluían a Chunyay, Arac, San Juan y Bambas, dándoles regadío, cultivo y laboreo. En 1623 obtienen la Cédula Real por medio de la cual se les adjudica la posesión de dichas tierras. En 1861, al dividirse la provincia de Conchucos en las de Pomabamba y Pallasca, el caserío de Bambas siguió perteneciendo al distrito de Llapo, provincia de Pallasca. El 5 de octubre de 1940, Bambas se eleva a la categoría de distrito y en 1943, cuando se crea la provincia de Corongo, se incorpora a éste como uno de sus distritos junto a Yupán, Aco, Cuzca, Yanac, Corongo y La Pampa. La raza y el idioma indígena en Bambas se vieron mermados por las importante presencia de los españoles colonizadores, gestándose un mestizaje con el predominio de idioma de Castilla que socavó las raíces de la lengua culli o culle.

5 El Jilguero del Huascarán. 1961. Peoncitos de mi tierra. Disco de 45 rpm. Sello Odeón del Perú.

6 El Jilguero del Huascarán. 1962. Al compás de mi guitarra. Disco de 45 rpm. Sello Odeón.

7 Esta gestión se venía realizando desde 1899 y el Parlamento Nacional se resistía a ponerlo en debate, pese a que el proyecto de ley estaba ya aprobado desde 1962 por la Cámara de Diputados. Los estudiantes del ciclo preuniversitario estaban de acuerdo con el proyecto presentado, mas no con la propuesta de un senador que quería la creación de las facultades en varias provincias.

8 El Raymondino, órgano de difusión de la provincia ancashina. 1968. Año II. Septiembre – octubre.

9 El Jilguero del Huascarán. 1968. Bodas de plata. Disco de 33 rpm. Sello discográfico IEMPSA.

10 A diferencia de los waynos de sur del Perú, que se caracterizan por ser melancólicos y lastimeros, en Áncash el wayno mantiene un carácter tierno y festivo. Su melodía se muestra sutilmente doliente; sin embargo sus textos subrayan la alegría del espíritu popular del ancashino, haciendo prevalecer en su forma regional el carácter irónico y humorístico sobre todo en el remate o fuga.

11 El Jilguero del Huascarán. 1960. Señores alcaldes. Disco de 45 rpm. Sello Odeón del Perú.

12 El Jilguero del Huascarán. 1972. El Cantar de los andes. Disco de 33 rpm. Sello discográfico IEMPSA.

Una elección entre tres propuestas

El plebeyo en la discografía nacional

RENATO NEYRA ÁNGELES
•Musicólogo y antropólogo. Coordinador de música de la Dirección de Investigación.
A cargo del proyecto: Cancionero musical tradicional y popular del Perú.

Si preguntamos cuál es el vals (o valse) más emblemático del mundo criollo, obtendremos un número muy amplio e de diversos números de denominaciones[1], títulos que van asociados a los compositores, intérpretes, etapas, temáticas, etc. Resulta difícil señalar cuáles son las motivaciones que entran en juego cuando se trata de una elección.

Y en esta elección –haciendo una analogía con nuestra coyuntura electoral– los resultados de las encuestas (en concordancia con la opinión mayoritaria) no suelen reflejar una instantánea verosímil. Las emociones, los ánimos, el clima, un gesto, factores internos y externos pueden alterar nuestra opinión, incluso de manera opuesta en un breve lapso de tiempo. Esto no invalida la herramienta, la cuestiona (a ella, al encuestador o institución encuestadora) y evidencia que los márgenes de error pueden ser bastante amplios.

En este universo (regresando al mundo criollo) habrá, no obstante, un consenso si mencionamos a El plebeyo, obra de Felipe Pinglo Alva (1899-1936), considerados él y su obra, como hitos en la historia del criollismo musical. Los criollos tienen sus certezas, sin embargo.

UNA ENCUESTA SOBRE EL PLEBEYO

Si repreguntamos por la mejor interpretación de El plebeyo, la especificidad de la pregunta requeriría un conocimiento sobre cultura criolla de parte del encuestado. ¿Cuál es el canon que rige entonces a partir de esta pregunta? ¿a qué arbitraje se encaminarían los gustos? ¿Sólo elegimos lo que conocemos? Nuestros gustos van asociados a múltiples factores: desde el lugar donde hemos escuchado la obra, en qué momento de nuestra vida, si coincide con alguna celebración o momento especial; también involucra la opinión de los locutores radiales o televisivos convertidos en generadores de opinión; otro rasgo a considerar es qué es lo que significa como persona y como colectivo el o los intérpretes, si es que nos sentimos representados por las obras y personajes que participan en la narración cantada. Pero, fundamentalmente, cuáles son las interpretaciones (en este caso) que podemos elegir, a las cuales tenemos acceso.

Las encuestas nos pueden llevar, así, a errores, a monumentales desatinos. Este tema de la elección –en este caso de los gustos– es de por sí complejo y merece una atención especial.

> ¿Nos sentimos representados por las obras y personajes que participan en la narración cantada?

Desde el acceso a la información, qué es lo que se propala en la radio, qué artistas o intérpretes son los que logran ser grabados, qué culturas son las favorecidas o qué elementos de ellas queremos relevar y desde qué posición. No me detendré en ello.

CRÍTICA DE LA ENCUESTA

Si bien la encuesta adoleció de errores, entre ellos: el falso supuesto que todos conocían al menos dos interpretaciones distintas de El plebeyo, otro es que la demasiada especificidad sólo habilitaba a los especialistas, etc., lo interesante –y esto es lo positivo de la encuesta– es que se generó –en el trabajo de entrega y de devolución recorriendo oficinas, recabando de vuelta la información– un diálogo a partir de ella[2], conversaciones en las que se proponen diversos enfoques, apreciaciones y reflexiones.

Encontré que el vals no sólo anima un espíritu festivo, divertido, sino también reflexivo, como acaso lo viven Manuel Acosta Ojeda, César Lévano, Adolfo Zelada, entre otros. ¿Es que en los valses podremos encontrar poesía? Blanca Varela se vale en Valses y otras falsas confesiones[3], de partes de las letras que le sirven como epígrafes.

El tema de Adolfo Zelada y la interpretación de guitarra solista como única manera de interpretar El plebeyo surgió en una conversación con Nora Mendoza[4]. Manifestó que era el único que podría

n Foto: Diario El Sol

interpretar El plebeyo. El maestro Zelada es uno de los más altos representantes del criollismo desde hace mucho tiempo y en la actualidad, referente obligado de los conocedores y de los cultores criollos, quien ha asentado una reconocida cátedra guitarrística. Que sepamos, el maestro no ha grabado esta obra, ni aparece en discografía ninguna. Y éste es un grave error del sistema, aunque puede ser que a Zelada no le interese la opinión ni el haberse sometido a los requerimientos de las disqueras donde también participó pero siempre bajo su propia propuesta musical ética y estética. Tal vez ya no le cause mayor entusiasmo el grabar, quizás sí le motive el reunirse con quienes hablen su propio lenguaje, el del criollismo.

Nora nos transmitió los consejos del maestro indicándonos que él se oponía a cantar El plebeyo, que sólo lo ejecutaba instrumentalmente y en ocasiones muy especiales donde la atmósfera criolla sea propicia. Por el momento, no hemos podido entrevistar al maestro. Pero algunas conjeturas y preguntas pueden plantearse. ¿Es que acaso El plebeyo trascendió al vals, en el imaginario criollo? ¿es un poema? ¿qué piensa Adolfo Zelada respecto de la no interpretación vocal con el texto de esta obra sino su sola ejecución instrumental? ¿se la interioriza como una oración silenciosa, como un himno o canción fundacional del criollismo?

> Esta obra ¿se la interioriza como un himno o canción fundacional del criollismo?

LAS INTERPRETACIONES DE EL PLEBEYO EN LA DISCOGRAFÍA NACIONAL

No todos hemos contado con el privilegio de escuchar al maestro Zelada y otros cultores criollos en jornadas e interpretaciones memorables en círculos, centros musicales o jaranas –todas ellas instituciones donde se canalizó inicialmente el criollismo. Nos vemos limitados, entonces, a contar sólo con grabaciones que han sido propaladas por los medios de comunicación masiva. Es la manera de llegar a consensos y la encuesta, con estos referentes, funciona como una herramienta.

Las interpretaciones más votadas en la encuesta fueron las de Jesús Vásquez[5], Los Morochucos[6] y Los Embajadores Criollos[7], en ese orden. En las 3 interpretaciones existen variantes de textos literarios introducidas por los mismos y, en los 2 primeros casos la omisión de la segunda estrofa.

LA DEFINICIÓN DE LOS PERSONAJES EN EL PLEBEYO

En todo el vals, existe una frase que llamó mi atención al ser interpretada de manera distinta por Los Embajadores Criollos, ésta es:

Ella de noble cuna,	yo un humilde plebeyo
subfrase A antecedente	subfrase B consecuente

En esta frase se definen los personajes, ya fuera de todo el entorno y contexto narrados anteriormente[8].

Es importante señalar que se trata del discurso de Luis Enrique, el plebeyo, personaje principal del vals, donde define a la dama y a él mismo como pertenecientes a dos clases sociales diferentes y antagónicas.

Éstas se presentan en dos subfrases musicales: una antecedente: "Ella de noble cuna", y la consecuente: "yo un humilde plebeyo".

Las otras 2 interpretaciones varían el texto literario, muy sutilmente en la subfrase consecuente:

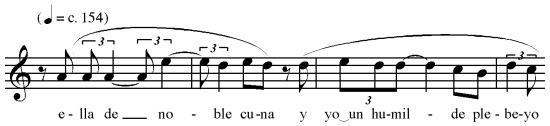
"y yo un humilde plebeyo"
en el caso de Jesús Vásquez y,

"y yo humilde plebeyo"
en Los Morochucos.

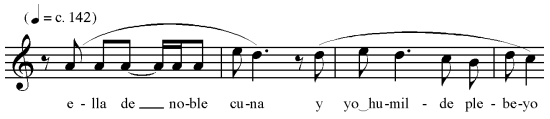
Para una mejor comprensión del análisis propongo que "veamos la música"[9]. Se ha optado por escribir en 3/4 y en la tonalidad (en esta parte) de Do mayor, para una mejor comparación:

En líneas generales todas las subfrases

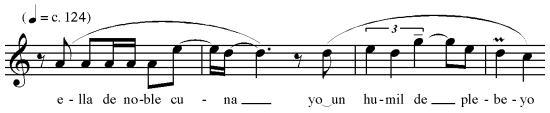
LA FRASE CANTADA POR JESÚS VÁSQUEZ, ACOMPAÑADA EN LA GUITARRA POR ÓSCAR AVILÉS:



LA DE LOS MOROCHUCOS:



Y FINALMENTE LO CANTADO POR LOS EMBAJADORES CRIOLLOS:



Fotos: Diario El Sol

comparten una característica que es la nota de inicio y final. Salvo el caso de la primera subfrase de Jesús Vásquez, todas tienen casi la misma duración rítmica.

Las subfrases antecedentes tienen una línea melódica ascendente y las subfrases consecuentes una línea descendente. Es en el interior, el movimiento melódico interno a estos puntos lo que nos interesa.

Veamos cada frase con su intérprete:

Jesús Vásquez por la rapidez, por el tempo que emplea origina subdivisiones menores ternarias por lo que podría escribirse en 9/8, sólo que para una mejor lectura con las otras 2 frases está en 3/4 con subdivisión irregular de tresillos.

La subfrase A, tiene el clímax anticipado en la primera sílaba de la palabra "noble", mientras los otros intérpretes la tienen en la primera sílaba de la palabra "cuna".

La subfrase B es descendente y las notas clímax es una repetición del antecedente por lo que no hay sorpresa. Ambas notas climáticas no lo son de la obra total.

Los Morochucos usan figuras rítmicas más tradicionales, conocidas en las transcripciones tradicionales de vals criollos. Tiene también un ritmo acelerado y se respeta el orden de las subfrases, la antecedente en línea ascendente y la consecuente en descendente.

Pero la melodía propuesta por Los Embajadores Criollos subvierte el orden musical propuesto o sobrentendido en las otras dos interpretaciones. Si bien, la subfrase A, es compartida con la interpretación de Los Morochucos y en algo a la de Jesús Vásquez, es en la subfrase B, donde se desarrolla un cambio radical y se invierte por un momento el sentido descendente de la frase. En ella, las notas de estas dos interpretaciones, discurren rápidamente como un río trepidante cuesta abajo, una huida que simula ser caballeresca, sin opacar el énfasis del acento que corresponde a la dama aristocrática, ubicado en la primera sílaba de la palabra cuna y primer clímax de la frase en cuestión. Es en este texto donde le corresponde definirse al protagonista en el que Los Embajadores Criollos despliegan sus mejores recursos. La melodía propuesta por Rómulo Varillas busca anclar pero cuesta arriba, en la palabra "humilde" donde la última sílaba, es la nota clímax de toda la obra dando un vuelco así a esta subfrase y en ella misma a una frase que busca su propio relieve. Propone así un cambio momentáneo, situando la presencia de El plebeyo por encima de su antecedente, otorgándole un valor y presencia distinto en comparación con las otras interpretaciones.

El plebeyo en la voz de Jesús Vásquez y Los Morochucos es un plebeyo que respeta el "normal ordenamiento melódico" y por consiguiente, podríamos inferir, conlleva una actitud de aceptación de clase. Pero si se lee el texto literario, se propone todo lo contrario. Pinglo busca en el personaje Luis Enrique una lucha por la igualdad y se declara como rebelde. Lo que hacen Los Embajadores Criollos es justamente redefinir melódicamente las posiciones de los personajes: relevan el contraste al cambiar súbitamente la direccionalidad de la melodía y tratan de mantener la nota clímax por un tiempo que podrían prolongar más pero el formato no permite. Logran, así, un oxímoron musical que contradice el sentido literario del texto en la palabra "humilde". Es decir, se le otorga al plebeyo ese protagonismo que le era esquivo, puesto que venía ya condicionado a no serlo por la característica de la propia frase musical y literaria, evidenciado y escuchado en las otras 2 interpretaciones aludidas.

He allí, la diferencia de interpretación clave, la explicación del porqué las interpretaciones musicales pueden cambiar el sentido de un texto literario. En este caso, en el universo criollo los intérpretes saben utilizar sus recursos y códigos (musicales) en los momentos cruciales manejados con solvencia.

El plebeyo
Felipe Pinglo Alva
(1899 – 1936)

La noche cubre ya
con su negro crespón
de la ciudad las calles
que cruzan las gentes
con pausada acción.

La luz artificial
con débil proyección
propicia la penumbra
que esconde en su sombra
venganza y traición.

Después de laborar
vuelve a su humilde hogar
Luis Enrique "el plebeyo",
el hijo del pueblo,
el hombre que supo amar
y que sufriendo está
esa infamante ley
de amar a una aristócrata
siendo plebeyo él.

Trémulo de emoción
dice así, en su canción:
El amor siendo humano
tiene algo de divino
amar no es un delito
porque hasta Dios amó
y si el cariño es puro
y el deseo es sincero,
¿por qué robarme quieren
la fe del corazón?

Mi sangre aunque plebeya
también tiñe de rojo
el alma en que se anida
mi incomparable amor.
Ella de noble cuna
yo un humilde plebeyo
no es distinta la sangre
ni es otro el corazón
¡Señor! ¿por qué los seres
no son de igual valor?

Así en duelo mortal
de abolengo y pasión
en silenciosa lucha
condenamos quieren
a grande dolor;
al ver que un querer
porque plebeyo es
delinque si pretende
la enguantada mano
de fina mujer.

El corazón que ve
destruido su ideal
reacciona y se refleja
en franca rebeldía
que cambia su humilde faz;
el plebeyo de ayer
es el rebelde de hoy
que por doquier pregona
la igualdad en el amor.

OTRAS CONSIDERACIONES

Manuel Acosta Ojeda, nuestro gran compositor, en una entrevista indicaba que el vals debía interpretarse de preferencia en tiempos no ligeros, ni rápidos. Es que al vals lo emparentaba con las memorias y las vivencias muchas veces aflictivas de las clases populares. Justamente, valses como El plebeyo, tienen esta temática en donde el tempo debe considerarse como un elemento de interpretación.

En este sentido, Los Embajadores Criollos con el metrónomo a 124 se acerca a un tempo moderado (moderato) mientras que Jesús Vásquez y Los Morochucos presentan 154 y 142 respectivamente, marcando una tendencia hacia el allegro.

Siguiendo con el metrónomo, se puede percibir en la versión de Jesús Vásquez que este instrumento de medición es el que marca la pauta (tal vez por la orientación de lingenierodesonido, necesidades de la disquera, del director artístico que asume también los planteamientos de la empresa). En este caso, Jesús Vásquez se esfuerza por humanizar el frase o impedido –que casi no existe– obligada a una respiración acelerada para continuar con la pulsación maquinal.

Jesús Vásquez debe ese ritmo acelerado y regular del metrónomo porque está supeditada a los acompañantes de turno y al metrónomo que regulariza esta carencia de afiatamiento. Se presenta, entonces, la agógica como un valor que se emparenta con el ejercicio del grupo. Los Embajadores Criollos funcionan en equipo, saben hacer la pausa justa; el despliegue musical y los recursos están en función a las prácticas, a la convivencia, a muchos otros factores que siendo incluso extramusicales, se reflejan en la grabación misma.

Estas son algunas justificaciones, finalmente, de mi favoritismo a una interpretación de El plebeyo: la de Los Embajadores Criollos, entre las 3 más votadas. Sin embargo aún queda por escuchar otras más entre una discografía no tan amplia que contiene a Roberto Tello, Los Chamas, Los Trovadores del Perú, y hasta a Pedro Infante, incluyendo, por supuesto, la interpretación guitarrística de don Adolfo Zelada.

1 El público objetivo fue el personal administrativo de la ENSF-JMA, en una encuesta aplicada durante el mes de febrero del 2006.

2 Aquí lo que sucedió fue que la encuesta permutó a entrevistas.

3 Varela, Blanca 1986. Canto villano. México: FCE.

4 Nora Mendoza es cantante y cultora del criollismo. Ha realizado un estudio y tesis sobre la vida y obra de Adolfo Zelada. Actualmente labora como bibliotecaria en la ENSF-JMA.

5 Jesús Vásquez 1996. Grandes éxitos. Disvensa. CD (DIS00026017)

6 Los Morochucos [s.f.]. Los Morochucos Vol. 1. IEMPSA. CD (IEM75000005)

7 AA.VV. 2000. Historia de la música peruana: Albores de la bohemia y la jarana. CD1, El Comercio.

8 Ver letra en recuadro.

9 Recordando a Enrique Iturriaga, compositor y maestro. En sus clases para analizar el aspecto sonoro nos decía que era necesario transcribir la partitura y desmenuzar el texto musical escrito.

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

Algunos ejemplares del proyecto discográfico "Discoteca Peruana", correspondiente a la serie "Autores Cuzqueños".

Una reflexión sobre la discografía peruana y otros retos de las instituciones culturales

El lado B de los discos

MARINO MARTÍNEZ ESPINOZA
•Músico, investigador y editor. Responsable del proyecto Historias de Vida – Costa.

La reunión, digitalización, ordenamiento y catalogación del patrimonio discográfico de la música peruana es una tarea pendiente que se presenta llena de serias dificultades. Algunos ejemplos para precisar esta afirmación: Cuando en el año 2002 pudimos visitar la discoteca de Radio Nacional, nos enteramos de que gran parte de la colección de discos de vinilo y otros más antiguos de carbón, habían sido triturados y empleados como mezcla, con cemento y piedras, en la ampliación del edificio de la radio del Estado. ¿La música peruana en los cimientos mismos de las instituciones culturales? Literalmente. Este crimen de lesa cultura fue perpetrado durante los oscuros años del régimen fujimorista. Nos imaginamos a las "luminarias" de la administración cultural del Estado de aquellos años en una simbólica pisa frenética de discos de valses, huaynos, mulizas y tantísimos géneros que no podemos ahora calcular ni en su número, ni en su importancia. El "baile del Chino" en su paso más siniestro.

LOS VIEJOS DISCOS DE CARBÓN

Cada cierto tiempo llega hasta nosotros un nuevo disco compacto, producto de la digitalización de discos de carbón, recogidos y procesados por personas anónimas o por investigadores, como es el caso de nuestro amigo Francisco Vallejos. Estos ejemplares nos han permitido algunas veces "oír" y otras "adivinar" la música debido a la escasa calidad de las digitalizaciones producto del avanzado deterioro de los surcos[1]. De esta manera hemos oído valses interpretados por el dúo chileno Matrou y Abril, o hallado notables grabaciones como las que presumiblemente hicieron en Chile don Augusto Áscuez y don Alejandro Sáez hacia la década de 1920, o el dúo de Costa y Monteverde, entre 1940 y 1950.

Cada cierto tiempo ocurre que fallece algún personaje limeño dueño de alguna biblioteca importante; de pronto aparecen ávidos revendedores en los puestos de ventas de libros de viejo y es preciso estar a la caza de algunos ejemplares autógrafos, ediciones ya extinguidas o, en el caso que nos ocupa, de colecciones de discos de gran importancia, como sucedió hace algunos años cuando recibimos la noticia de que en la céntrica avenida Grau se estaba ofertando la colección original de los famosos 91 discos que grabó el dúo Montes y Manrique en Nueva York para el sello Columbia, en 1911.

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y CARLOS VEGA EN CARRETE Y A PASO DE BUEYES

Se necesita mantener vivos los vínculos con este circuito subterráneo de comercio de libros y discos, tanto como de un presupuesto inmediato para adquirirlos, pues acá las cosas se ganan por "puesta de mano". ¿Quién se hizo finalmente de esta valiosa colección? Lo desconocemos. Aunque dice el refranero popular que "la caridad empieza por casa" y, por supuesto este tema está lejos de pertenecer al ámbito de la misericordia, se acaba de aprobar una partida presupuestal, luego de reiterados intentos realizados desde la Dirección de Investigación, para digitalizar los carretes de películas que registró José María Arguedas. Al parecer, su contenido al fin dejará de ser un misterio[2]. Estas películas se encuentran en los archivos de nuestras oficinas, en donde llevan ya más de 30 años. La prioridad en la elaboración de los presupuestos, ("tan alegres para otros y tan tristes para mí") había colocado reiteradamente esta tarea en un rubro no muy urgente pero, finalmente, ellas saldrán de su injusta oscuridad.

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

En el Ande, no obstante el rigor de los calendarios festivos, la música también se practica sin previo aviso, como un suceso feliz y repentino. Arpa, violín y sonaja, Ayacucho, baile de Navidad.

Cuando visitamos el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" de Buenos Aires, las personas encargadas nos mostraron los cuadernos de viaje del pionero de la musicología latinoamericana, en donde se hallaban los apuntes de diversas fiestas andinas, los cuadernos de campo y otras fichas que acompañan los discos originales en que fueron registradas distintas músicas de la zona sur andina del Perú. Estos documentos no han sido todavía publicados y se suman a la extensa lista de la discografía de música peruana aún inédita.

EL REGISTRO DE CAMPO: ALGO MÁS QUE UNA PAPELETA DE SALIDA

Si este es el panorama en lo que respecta a la discografía y registro de personajes prestigiosos de la música popular, imagínese usted, lector, qué puede estar ocurriendo con los registros domésticos, las grabaciones ocasionales hechas por algún curioso visionario que llevó su grabadora casera y la encendió para registrar las reuniones de los criollos en casa de la familia Huambachano, o en SAYCOPE, o en tantísimos lugares en donde sin más preámbulo ni adocenamiento, la gente se encontraba con el alma en ristre, lista para entonar canciones y pulsar guitarras.

Reducindo Maco Castro (1928-1996) fue un compositor y banjista jayancano, pueblo perteneciente a la provincia de Lambayeque, que tiene en su haber cerca de 70 canciones, principalmente marineras y tonderos cuya fama se extendió por la región. Un grupo de amantes de su música y su obra –amigos, paisanos y familiares– ha reunido en una monografía cuidadosamente trabajada, su biografía, las letras de sus composiciones, un apéndice con transcripciones musicales de sus obras más representativas y algunas fotos suyas donde se le ve viejo y feliz[3], además de un disco compacto que contiene gran parte de su música registrada "al paso". Aún cuando no exista una política estatal a gran escala de recoger estos registros y

Fotografía: Martha Rebata Gómez

Reunión de criollos en el antiguo local del Centro Musical Breña (1993). En primer plano, el desaparecido compositor, investigador y cantante piurano Guido Vidal. Acompañan en las guitarras el maestro Wendor Salgado y el autor de esta nota.

reunirlos en una institución que por derecho y por deber debería ser la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, cada pueblo, cada villa tiene un investigador nato, al menos una persona comprometida con la música de su pueblo y con el porvenir de estas expresiones que discurren atropelladamente –con intensidad y pasión– de boca en boca, de mano en mano en esto que denominamos oralidad y que articula poderosamente nuestra tradición musical.

Nuestro compañero Víctor Hugo Arana, en un reciente viaje extra laboral al departamento de Piura, visitó a los familiares del investigador Pedro Alvarado[4] y al retornar le obsequiaron generosamente tres discos compactos: el primero de don Noel Adrianzén, uno de los escasísimos arpistas piuranos, en donde interpreta cumananas en homenaje a don Pedro Alvarado y que iba a ser repartido en la misa de recordación del primer año de su fallecimiento; el segundo, de cumananas interpretadas por el propio Alvarado; el tercero, de tonderos de su hermano el obispo de Piura padre Pablo Alvarado, a la sazón, compositor. Pero no sólo eso, sino también un DVD de registro del "Festival del Tondero y la Cumanana" que se realiza anualmente en Morropón en el mes de noviembre, además de dos ejemplares de revistas culturales editadas por movimientos de investigadores independientes, en un formato a color y en papel cuché. Todo esto ocurre tan sólo en la pequeña provincia piurana de Morropón.

Pero evidentemente, no basta la generosidad de los investigadores ni la pertinencia de los amantes de la música popular, que de manera asistemática y desde tiempos anteriores han registrado nuestras manifestaciones musicales. Es fundamental establecer cuál es la política de nuestra institución respecto de estos temas, establecer los niveles y alcances del compromiso de nuestra Escuela con esta realidad que permanentemente se nos presenta como avasalladora. La historia de la música popular no ha marchado –felizmente– al compás de lo que los gobiernos o las instituciones oficiales han querido de ella. Pero esto no invalida la necesidad perentoria de que la vida y el aporte de grandes maestros como Ernesto Sánchez Fajardo, Abelardo Vásquez o Máximo Damián –estos dos últimos, personajes vinculados profundamente con nuestra historia institucional– sea tomada en serio. Hace ya muchos años la transmisión oral ha dado un vuelco gracias al registro discográfico y a la posibilidad de escribir la música, clasificarla y estudiar sus características mediante la transcripción musical.

La Biblioteca Nacional cuenta con la Ley de Depósito Legal que obliga a que tres ejemplares de toda publicación impresa sean entregados a esa institución para tener un archivo bibliográfico permanentemente alimentado y actualizado. Esta misma ley señala también la entrega de tres ejemplares de toda producción discográfica nacional a la musicoteca de la Biblioteca Nacional. Alrededor de nuestra Escuela, el mundo discográfico gira; aparecen nuevas producciones diariamente, desaparecen otras, se digitalizan y remasterizan muchas veces sin profesionalismo, viejos ejemplares de discos, pero más allá de la dación de una ley de características similares con respecto a la producción discográfica y su depósito legal en nuestra Escuela, se trata de la presencia de ella en la comunidad como una institución seria y solvente en el terreno de la investigación y el registro sonoro. Es un terreno que la gestión de José María Arguedas supo ganarse centímetro a centímetro durante los años de su dirección desde que fue la Casa de la Cultura y que por algunas razones que sería conveniente evaluar, hemos ido perdiendo. No habría que olvidar que somos la única institución en el país que tiene en sus fundamentos la investigación, conservación y difusión del patrimonio musical, danzario y de literatura oral del Perú y esta responsabilidad nos compromete a todos: administrativos, docentes y estudiantes.

¿Qué hacer?

En estos momentos en que se agitan las ánforas electorales y la carrera por hacerse de más votos se vuelve una batalla descarnada, el debate político de los contendores –un lamentable intercambio de puntapiés– no ha ofrecido ninguna propuesta seria sobre el tema de la cultura, a menos que se piense que la creación del famoso Ministerio de la Cultura, lo sea. Y el tema no es nuevo. Aunque este artículo aborda únicamente la problemática de la discografía y el registro sonoro, podríamos referirnos igualmente a la falta de recursos para los proyectos de conservación del patrimonio arqueológico, al canto del cisne de la Ley del Libro o a los problemas por los que atraviesa el cine nacional, todos ellos vinculados a un problema en común: La ausencia de una política del Estado frente al tema de la cultura. Ante esta carencia no estamos solos, nuestra institución comparte colectivamente la cuota que le toca y desde este punto de vista, la solución debería ser también a partir de un cometido solidario que comprometa a todas las instituciones vinculadas a la vida cultural, desde las bases.

> Somos la única institución en el país que tiene en sus fundamentos la investigación, conservación y difusión del patrimonio musical, danzario y de literatura oral del Perú.

La reivindicación del pensamiento y la continuación de la obra de José María Arguedas siguen siendo aún tareas pendientes.

ÚLTIMA NOTICIA

Casi al cierre de esta edición, nos llegó el rumor sobre la muerte del compositor piurano Guillermo Riofrío, fascinante personaje de "Historias de Vida-Costa"[5]. Inmediatamente partimos a su vivienda, incrédulos pero obligados a tener la certeza sobre este rumor. Algún vecino de la vieja quinta donde vive (¿vivía?) nos dijo que lo había visto salir hacía un momento. Como no lo pudimos encontrar personalmente, optamos por retirarnos. Ahí nomás, a unos cuantos pasos, Pedro Infante cantaba El plebeyo desde la bocina de una vieja rocola instalada en una cantina. –¿Y qué canta en el lado B?, preguntamos. –Nube gris, fue la respuesta. Todo un detallazo del azar.

1 Recordemos que en el caso de los discos de carbón, era un punzón el que recorría la superficie de los discos cuyas vibraciones eran amplificadas por la bocina de las victrolas. A cada nueva ejecución, la calidad de los surcos iba mermando inevitablemente.

2 Se especula que podría contener imágenes del Yawar Fiesta.

3 Véase en el archivo de la Dirección de Investigación "Vida y obra del cantautor tradicional lambayecano Reducindo Maco Castro", monografía inédita que consigna por autores a Javier, Nelly Elizabeth y Freddy Tomás, sin apellidos. En la nota previa al capítulo de transcripciones los autores señalan: "El aportar al rescate y revalorización del patrimonio musical lambayecano, necesariamente pasa por el ejercicio del registro y conservación para las futuras generaciones. En este sentido, la necesidad de que la obra de Reducindo Maco permanezca vigente a través de los tiempos, ha determinado la inclusión del presente capítulo, en el cual se realiza la transcripción musical de algunas marineras de este cantautor popular, elaboradas a partir de las pocas grabaciones caseras que hiciera el mencionado cantautor."

4 Ver el artículo de Víctor H. Arana Romero "Tributo a don Pedro Alvarado" en Arariwa N° 4, marzo de 2005.

5 El "Proyecto Historias de Vida – Costa", iniciado en 2003 desde la Dirección de Investigación de la ENSF JMA, es un registro amplio que recoge los testimonios de los cultores de la música costeña y pretende revalorar los aportes que diversos maestros han realizado a la afirmación y construcción de nuestra identidad cultural.

50 años del Registro para Intérpretes de folclor peruano

VICTOR HUGO ARANA ROMERO
-Egresado de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Federico Villarreal.
Responsable del proyecto Historia Institucional.

NOTA PREVIA

Si hubo una palabra que inspirara temor en el colegio esa era calificación, más aún cuando estaba próximo el fin del bimestre, trimestre o el año. Con los bohemios ocurría otro tanto en tiempos de Toque de queda, cuando la hora sorprendía y había que amanecer esperando a que los policías hagan eso que también llamaban calificación. Era pues una palabra que ponía la carne de gallina y que pendía como la célebre espada de Damocles presta a determinar si algo debía quedar con cabeza; es decir definía la viabilidad, la legalidad, el reconocimiento oficial o la marginalidad, ejercicios que con muchos entusiasmos ha asumido siempre el Estado y han ejecutado sus autoridades de turno.

PRIMERA NOTICIA

Algunos dispositivos legales que nos han facilitado amigos como Augusto Barquero y los compañeros del Archivo General del Ministerio de Educación, nos permiten hacer una somera revisión de su proceso histórico. El "Registro para la Inscripción de Conjuntos de Ejecutantes de Música Vernacular, fue dispuesto con el objeto de estudiar la mejor forma de que sean útiles para los fines de conservación y difusión del Folklore Nacional"[1]. Hasta aquí no parece haber sido el objetivo calificar a los intérpretes sino empadronarlos, hecho que explica el afán de esos tiempos en que gobernaba José Luis Bustamante y Rivero, en los que algunos autores ven lo que han llamado "indigenismo estatal"[2]. Éste es el punto de partida y su efecto esta función que a lo largo de 50 años asumieron la Sección de Folklore y Artes Populares del Ministerio de Educación (1946-1964); el Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura (1964-1971); la Oficina de Música y Danzas del Instituto Nacional de Cultura (1972-1974) y, posteriormente, la Escuela Nacional de Folklore (desde 1975) que, a la fecha, aunque con nombre más extenso[3], mantiene este ejercicio y ainde pendientemente del INC.

> La calificación estaba destinada a los intérpretes que actuaban en sus escenarios, no a los que mantenían la tradición en sus lugares de origen

LA EDAD DE ORO Y EL VIL METAL

José María Arguedas calificó al período entre 1948 y 1952 como La Edad de Oro del folclor en Lima. Sin embargo, esta indiscriminada proliferación de artistas y empresas promotoras del folclor llegó a representar un peligro para "los valores artísticos" y aun para "la moral pública"[4]. Es decir, el desbordecreaba una especie de río revuelto en la que algunos comerciantes –aquellos que privilegiaban "lo que le gusta a la gente", o sea el espectáculo como agente efectivo de lucro- ponían en riesgo la fidelidad del producto cultural. Por eso, el bien tutelado ha sido siempre la autenticidad, exigida necesariamente en tres elementos: interpretación, repertorio y vestuario.

En realidad, el peligro era Lima, cuando no diferenciaba gato de liebre y quedaba expuesta a una imagen distorsionada de ese Perú popular profundamente tradicional; en consecuencia la calificación estaba destinada a los intérpretes que actuaban[5] en sus escenarios, no a los que mantenían la tradición en sus lugares de origen. Éstos, si se encontraban de gira o de paso por esta ciudad y querían hacer una presentación pública, debían acreditar su lugar de procedencia a través de constancias suscritas por sus autoridades –alcaldes o personeros de la comunidad[6]. El pase (carné) otorgado, tanto a los calificados como a los nativos de paso, era indispensable para sus actuaciones, en escenarios o la radio, haciéndose extensivo aun para las grabaciones discográficas.

En aquellos primeros tiempos la calificación no concluía con la expedición del carné y un asiento en el Registro de Intérpretes, pues los miembros de dicha comisión estaban facultados para presenciar las actuaciones y podían suspenderlas si consideraban que alguno de los requisitos era transgredido, para ello disponían de butacas en los auditorios[7].

n Fotos: Archivo del Centro Documental de la Dirección de Investigación

PLAZA DE ACHO. Jaime Guardia, Agripina Castro, Josafat Roel Pineda, Mildred Merino de Zela, José Castellares, generación de calificadores que recibió la posta de José María Arguedas.

AUTENTICIDAD ANDINA VS. ACADEMICISMO OCCIDENTAL

Documenta mejor el procedimiento y los criterios para la calificación musical de los intérpretes folclóricos, un oficio[8] de Josafat Roel Pineda dirigida al diario Extra con motivo de las declaraciones de la intérprete India Kolla[9]:

> El Departamento de Folklore [...] tiene la función de velar por la autenticidad de la interpretación del folklore [...]/ En lo que se refiere a la afinación, este es un problema que afecta aún a los músicos más famosos y es asunto que se ha discutido seguramente muchoantes que los griegos [...] Si esta afirmaciones (sic) se refieren en parte a la afinación europea, cobra mayor relieve cuando se trata del Perú en donde hay varios cantos indígenas con técnica vocal y afinaciones distintas a la que se enseña en el Conservatorio, las mismas que no se han adaptado completamente a los instrumentos de procedencia europea. El que se dedica a la investigación del folklore peruano sabe que en infinidad de casos se constata que mientras el canto sigue un sistema, el instrumento musical que toca simultáneamente lo hace en otro. Estos casos se encuentran en todo el Perú. Citaremos, entre millares, un (sic) solo, el de Chumbivilcas, en la Fiesta de la Virgen de la Natividad, en que al término de ella más de una docena de músicos tocan la canción Chijshis chay Paraschay en trompetas de astas de vacuno en el modo mayor y esta misma canción es interpretada por todo el público que canta con el acompañamiento de guitarras y flautas traveseras con tambores, en el modo menor. Esto sería el colmo de la desafinación para quien lanzatan gravesacusaciones y sin embargo estono es desagradable y con el perdón de muchos, nos parece bello./ A esto se agrega el hecho de que los músicos de los conjuntos rara vez tocan en más de dos tonalidades: en Mi y Re o Mi y La menores que modulan a su relativo mayor, solamente. Tonalidades que no siempre están de acuerdo con la tesitura que es normal o más cómoda para los cantantes. De aquí resulta que algunas veces éstos o fracasan como artistas o, lo que es más frecuente, se salen de estas tonalidades./ Por otra parte, los cantos indígenas andinos o de los grupos de la selva que originariamente no requieren de la compañamiento de instrumentos,

n Foto Archivo del Centro Documental de la Dirección de Investigación

Julia Peralta Qosqollakta, Luis Nakayama, Miguel Vallejos, Edgard Bueno, calificadores de los años 80 en el recordado local del Jr. Mcal. Las Heras 231, Lince.

tienen escalas que no son iguales a la accidental (sic), de modo que es fácil que pueda parecer desafinado a las personas que como ella [India Kolla] tienen alguna formación académica que por cierto no es la del folklore. Si ella no tienen (sic) en cuenta este hecho, pensamos que puede afectar la validez del concurso que viene realizando. / Sucede algo semejante en lo que se refiere al ritmo. / En el caso particular de la señora Elisa Velarde, afirmamos que ella ha actuado en los Lunes Folklóricos, pero no usó nunca los vestidos auténticos. Lo pruebanlos vestidos que usa en las tres fotos que se publican con las declaraciones que rectificamos. Y no la hemos invitado a actuar nuevamente porque ella es soprano de coloratura y esta modalidad de canto no es folklórica en el Perú, tanto como no lo es el arpa electrónica.

AUTENTICIDAD INTERPRETATIVA E IDENTIDAD DEL INTÉRPRETE

La inferencia de que todo nativo es auténtico, hacía innecesaria su calificación cuando sólo estaba de paso por Lima; sin embargo, la residencia en la ciudad suponía una posible contaminación, lo que hacía necesario que los expertos lo examinaran (calificaran). Por eso, si la garantía de la autenticidad era la condición de nativo, ésta fue una de las exigencias en los primeros dispositivos, así el director de una compañía debía serlo, igual que el 50% de los integrantes como mínimo; otra alternativa era haber estado por lo menos cinco años consecutivos en el departamento que representaban[10].

Las fichas de los años iniciales fueron extraviadas o destruidas; en la actual Dirección de Investigación de nuestra Escuela, se conservan los archivos desde 1964. Justamente los datos consignados desde entonces hasta 1975 fueron motivo de análisis por Aldo Gatti, de quien presentamos algunas observaciones, entre otras: que la mayoría de intérpretes tenía un tiempo de residencia en Lima mayor al de su vida artística:

> ...lo cual implica, necesariamente, un reacomodo a patrones, que gran parte de las veces, resultan novedosos, respecto a sus anteriores presentaciones [...] notamos una alarmante cantidad de intérpretes que hacen música de otras regiones, sobre todo de la región Central. Esto significa un relativo abandono de sus propias manifestaciones, lo cual va en detrimento de la identificación colectiva [...]/ Esto nos lleva pues, a la afirmación que existe un acomodo del intérprete a los medios de difusión masivos que encuentra en la Ciudad./ Ello se debe a una consideración del arte como el destinado y difundido únicamente por los medios de comunicación masivos, no considerándose el aprendizaje musical obtenido en los primeros años de vida (entre su familia, en su lugar de origen, transmitido de manera tradicional), sino el aprendizaje de y en los medios de comercialización y difusión musical modernos, donde se redefinen técnicas, estilos y formas artístico musicales./ la necesidad de reacomodar la expresión artística para lograr éxito comercial.[11]

En los años 80 los cambios se fueron notando: los pioneros iban dejando la posta a sus herederos, generaciones surgidas dentro de las fauces del sistema, aprendiendo a convivir y aun a sacar provecho de él. Este cambio podría ser causa del trazo decreciente en la estadística de intérpretes que señala Ladislao Landa[12]. Surgía un nuevo intérprete para un nuevo auditorio, con propuestas mejor acogidas por el sistema comercial que por el Estado que, representando la defensa de la autenticidad, lo era igualmente del sector conservador. El repertorio, igual, iba dejando de ser exclusivamente de la área o región del intérprete e iba a la vez desplazando el requisito del nativismo por el de la calidad artística[13].

ARGUEDAS, IN MEMORIAM

Calificadores como José María Arguedas, Josafat Roel Pineda, Jorge Muelle fueron dejando lugar a Agripina Castro, Julia Peralta, Juan de la Cruz Fierro, Jaime Guardia, para recaer en estos últimos años en los profesores Julio Vallenas o Alfredo Curazzi. La fidelidad al Amauta ha mantenido la consigna de defender la autenticidad; pero desde que la Escuela se hace cargo, la ha relacionado a sus objetivos de estudio e investigación, reconociendo el potencial informativo de todo intérprete[14].

LOS TIEMPOS CAMBIAN

Entendemos que la calificación se propuso garantizar que la proyección folclórica no se desviara de la expresión original, pues no otra fue materia suya: las proyecciones que, desligándose del paisaje autóctono, llegaban al escenario teatral; entonces el objetivo era aproximarse lo más posible a lo auténtico; sin embargo, ¿ha sido bien traducido el proceso de cambio de estas expresiones a los reglamentos? El de 1991 establece como criterios de evaluación el "Desenvolvimiento y dominio de escenario"[15], ajustándose más a las tablas del teatro que al escenario tradicional. Así sucede con otras exigencias, como la información explicativa de cada programa, que ahora sólo se tiene en cuenta frente al jurado calificador. Por otro lado, la sanción a que se exponen quienes no cumplen el reglamento, no es la suspensión de la presentación sino el retiro del registro. Como se sabe, el interés por éste ha decrecido, peor aún en la década de los '90 en que, dada la crisis, se autorizó a cobrar por servicios como éste.

> ¿Qué es actualmente lo peruano auténtico, o lo que descalifica esta condición, que sea denominador común en cada una de todas las sangres nacionales?

También se ha pretendido extender la calificación a todo el Perú, tomando en cuenta la experiencia de Arequipa realizada en los primeros años de los '90, gracias al apoyo del Sindicato de Folcloristas; pero el problema en provincias es mayor: en Chiclayo el Secretario General de la Asociación de Músicos Santa Cecilia ignoraba que la Escuela realizaba esta función; lo mismo en Huancayo, a juzgar por una carta en la que se propone restituirla en el INC[16].

Caben por cierto interrogantes que se desprenden de la misma dinámica cultural. Sin duda las corrientes musical y coreográfica actuales producen expresiones a partir de elementos tradicionales que no dejan de ser proyecciones válidas de la sensibilidad artística popular. ¿Cuánto de éstas deben considerarse auténticamente peruanas? ¿Qué es lo peruano actualmente auténtico o lo que descalifica esta condición, que sea denominador común en cada una de todas las sangres nacionales? ¿Será posible definir lo peruano perdurable en el tiempo?

1 Resolución Suprema del 3 de julio de 1946.

2 De Gregori, Carlos Iván. 2000. No hay país más diverso: Compendio de Antropología Peruana. Lima. Pp. 37, 38.

3 Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

4 Resolución Suprema Nº 1753, del 14 de setiembre de 1949.

5 Ídem. Art. 1º

6 Ídem. Art. 3º

7 Resolución Suprema Nº 122, del 25 de febrero de 1964. ver Arts. 29 y 30.

8 Oficio Nº 118-DF, del 13 de octubre de 1971. El subrayado es del autor, Josafat Roel Pineda.

9 Seudónimo de Elisa Velarde: "(...) enérgica protesta contra la falta de seriedad del Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura que viene expidiendo carnets profesionales a simples aficionados, sin la más mínima capacidad para el arte vernacular./ 'Eso lo estoy comprobando en Radio Nacional y en mi festival Folklórico Mariano Melgar. Muchos de ellos no tienen ni ritmo, ni oído'" Extra. Jueves 7 de octubre de 1971. Entrevista realizada por Pedro Cárdenas.

10 Ministerio de Educación Pública. Circular Nº 10-BEF, del 31 de enero de 1955.

11 Gatti Muriel, Aldo. S/f. Investigación sobre la problemática laboral del intérprete de folklore en Lima. Lima. Documento administrativo del Archivo de la Dirección de Investigación de la ENSF JMA.

12 "Es interesante ver el descenso al entrar a la década del '80, hasta llegar cerca de 10 por año, especialmente en 1987". Landa Vásquez, Ladislao H. 1992. Los caminos de la música: Los géneros populares andinos en un medio urbano. Tesis para optar el grado de bachiller en Ciencias Sociales Especialidad de Antropología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Pp. 28.

13 Reglamento para la Evaluación y Registro de los Intérpretes del Folklore Peruano. 1991. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

14 Ídem. Arts. 3 y 5.

15 Ídem. Art. 14, inc. b.

16 Carta de la Asociación interdistrital de la provincia de Huancayo dirigida a Carlos Baquerizo, Presidente de la Comisión de Música Vernacular de la Asociación Peruana de Autores y Compositores (APDAYC), de fecha 25 de marzo de 2002.

06

ARARIWA

SUMARIO

2 ¿Es el conocimiento tradicional inferior al científico?

6 La concepción del tiempo y su significado en las fiestas de los señores Inka

10 Sobre mitos y leyendas de un pueblo con un idioma, el jacaru, que se resiste a morir

14 Las antaras Nasca, el sonido de otros tiempos...

18 Materiales e instrumentos de campo en el proceso de investigación

22 Temática social en el repertorio de"El Jilguero del Huascarán"

27 El Plebeyo en la discografía nacional

32 El lado B de los discos, una reflexión sobre la discografía peruana

36 50 años del "Registro para intérpretes de folclor peruano"