BOLETÍN INFORMATIVO DE LA ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

VOCES

Año 12, N° 92 - Setiembre 2020 / www.escuelafolklore.edu.pe

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE JOSE MARIA ARGUEDAS

ARTE Y DANZA A DISTANCIA

NUEVOS RETOS EN LA DIRECCIÓN DE LA ENSF JMA - ENTREVISTA AL PROFESOR REYNALDO NIEVES - CULTURA VIVA EN LIMA - LIBRO "ASHANINKA, YINE Y HARAKBUT" INVESTIGACIÓN EN DANZA EN TIEMPOS DE PANDEMIA - GUITARRA LATINOAMERICANA

NUEVOS RETOS INSTITUCIONALES

- **La ENSF José María Arguedas inauguró el nuevo semestre académico, con las palabras de bienvenida del Director General, Mg. Simón Poma Anccasi, a la comunidad estudiantil.**

En este nuevo ciclo académico y en el actual contexto que vivimos, la ENSF José María Arguedas continúa brindando educación por vía remota a sus estudiantes, en el camino hacia la mejora de la calidad académica.

Así lo declaró el Director General de la institución, Mg. Simón Poma Anccasi (designado por la DRELM a través de la RD N° 1275-2020), quien inauguró el semestre académico 2020-II, trazando los objetivos para este año. "Vamos a potenciar la plataforma virtual de la institución, a digitalizar la biblioteca y los materiales educativos de música y danza, con el gran reto de mejorar nuestros estándares de calidad en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Somos conscientes que algunos estudiantes no cuentan con equipos de cómputo que les permita recibir sus clases virtuales. Estamos preocupados por este tema, sin embargo debo informar que estos equipos solo pueden ser adquiridos -por las entidades públicas- a través del portal Perú compras y actualmente no hay stock, por estar restringidas las importaciones en el sistema estatal. Estamos a la espera.

Asimismo, el Director de la ENSF José María Arguedas se dirigió a la comunidad estudiantil e informó sobre las acciones que se vienen realizando en el ámbito educativo. "Es el momento de emprender esfuerzos, en ese sentido continuaremos realizando los cursos de capacitación en entornos virtuales, investigación educativa, gestión cultural, entre otros, dirigidos a los estudiantes y docentes. De ustedes depende superar obstáculos y barreras, para recorrer el camino hacia la mejora de la calidad académica y la investigación, a través de la innovación permanente.

Confiamos en que juntos superaremos esta pandemia, mientras, debemos continuar desde casa atendiendo los aprendizajes en línea. Es un reto que debemos asumir, con trabajo en equipo, disciplina y honradez".

LA VOZ

El Director General de la ENSF José María Arguedas, Mg. Simón Poma Anccasi, inauguró el semestre académico 2020-II, brindando algunos lineamientos de lo que será su gestión. Entre los principales, podemos destacar la tarea de potenciar la plataforma virtual de la institución, lo cual permita la solidez, practicidad y efectividad de la educación remota en el actual contexto de la pandemia, que podría extenderse hasta el próximo año.

Otro anuncio importante, está referido a la implementación de capacitaciones en los ámbitos pedagógico, tecnológico, de investigación y gestión, con el fin de elevar la calidad de la docencia. Asimismo, para la formación de mejores profesionales que compitan con grandes posibilidades en el mercado laboral en los terrenos de la educación, el arte y la cultura. Damos la bienvenida a la nueva gestión y hacemos votos para que los objetivos planteados se cumplan a cabalidad.

Nuevo Consejo Directivo asumió sus funciones

Con el objetivo de asumir los retos y las funciones para el desarrollo de la institución, el Director General de la ENSF José María Arguedas, Mg. Simón Poma Anccasi, designó a los nuevos miembros para integrar el Consejo Directivo.

- Secretaria General: Mg. Ana Polo Vásquez
- Director Académico: Lic. Marco Medina Valencia
- Directora de Difusión: Lic. Rosa Virginia Flores Santiago
- Director de Investigación: Mg. Julio Aldana Hidalgo
- Director de Administración: Lic. Zósimo Cayllahua Vargas
- Directora de Planificación y Presupuesto: Liz Paliza Marcos
- Oficina de la Calidad Institucional. Jefe: Mg. Eduardo Fiestas Peredo; Miembro: Lic. Isaac Huamán Manrique.
- Coordinador de Programas Autofinanciados y Programa de Complementación Académica: Lic. Idelindo Mamani Chambi.

VOCES
Año 12. N° 92
Setiembre 2020
Boletín de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Publicado por: Oficina de Comunicación e Imagen.
Secretaria General: Ana Polo Vásquez. Editor general: Antonio Tamayo Torres.

LA MÚSICA NOS DA DISCIPLINA

José Reynaldo Nieves, es licenciado en Educación Artística y docente de la ENSF José María Arguedas. Con estudios de Composición, dirección e interpretación musical en el Instituto de Arte de la Univ. de San Martín, y de maestría en Educación por el Arte en la Univ. Ricardo Palma. Participa activamente en festivales en la Univ. Nacional de Música, Asociación Internacional Suzuki y Jazz Jaus. Miembro fundador de la Orquesta Nacional de Saxofones y Asociación de Saxofonistas del Perú. Estudió con reconocidos músicos de Argentina, Brasil, Cuba, Costa Rica, España, EE.UU, Francia. Docente en diversas instituciones educativas y academias de Lima. Grabó con diversos grupos de salsa, son cubano y música tradicional. Integró el Conjunto Andino Amazónico de la ENSF JMA, agrupaciones de música académica y bandas sinfónicas. Realizó una valiosa tesis sobre el saxofón en el vals criollo y en la actualidad investiga sobre la música tradicional y popular del Perú y su funcionalidad pedagógica.

¿Qué logros y satisfacciones ha tenido en su labor como docente?
Observar a muchos de mis estudiantes en distintos lugares en los que he trabajado. Verlos crecer como artistas, personas y profesionales, incluso podría decir que algunos me han superado y eso me fortalece como profesor, pero también me motiva a seguir estudiando y preparándome para tener una competencia sana, con los jóvenes que cada día crecen como profesionales y músicos. Hoy, con todas las ventajas de la tecnología, hay muchas posibilidades y un gran campo laboral para desarrollarse, algo que en mi época de estudiante no había, o era muy lejano o costoso. Mi mayor satisfacción como docente es aportar en el logro de mis estudiantes, me gusta ver el éxito de algunos y que mantienen la humildad como cuando los conocí. Hoy, algunos están triunfando en el Perú o el extranjero, haciendo una carrera muy importante y triunfando con sus propios proyectos.

¿Qué importancia tiene la música en la formación temprana?
Es vital. Es muy importante porque nos da disciplina; la música y el arte en general, nos brindan un orden. Como jugando, les enseñamos a los niños a esperar su turno, a guardar un tiempo, a crear un ritmo, a conocer los valores de medición del sonido y las cualidades del sonido que son duración, altura y timbre. Todo ello -sin buscar que los niños sean músicos- les enseña a llevar un orden, que las cosas tienen una estructura, sin encasillarlos. Más adelante, si los padres deciden que el niño estudie música a profundidad, este sacará mayor ventaja que los demás, porque va a desarrollar las habilidades motoras finas. Es distinto el aprendizaje a los 4 años y a los 13. Por cuestión biológica, el desarrollo motriz se da en las primeras etapas de la vida y de esta forma toman de manera natural la práctica, la digitación de los dedos, la movilidad de las articulaciones, etc. Muchos estudiantes de música inician su carrera con ciertos vicios o malas prácticas, por ello, les cuesta cambiar y hacer las cosas de manera correcta. Para cualquier persona, la formación temprana en la música es vital. Y esto sería muy útil en nuestra sociedad, para crear disciplina.

¿Qué formas musicales deben tener mayor difusión en la actualidad?
A través de las plataformas digitales, el uso de aplicaciones como spotify o itunes, etc., tenemos acceso a toda clase de música. Sin embargo, nuestra música tradicional tiene un gran problema de difusión que se origina en las instituciones educativas y los medios de comunicación. Tenemos una gran deuda con el país, para dar a conocer nuestra música y con esa misma inquietud, conocer los demás géneros musicales. La radio y televisión, los medios digitales, las instituciones educativas en todos los niveles, deben promover el conocimiento tradicional sin perder la oportunidad de que se haga popular o contemporáneo. Sería ilógico decir que la música se va a mantener estática, pero para proponer nuevas opciones de música (fusión), debemos conocer bien la fuente tradicional. Hay qashwas y huaynos en la sierra, agua'e nieve en la costa, que merecen ser revalorados. La selva está inexplorada, solo conocemos el movido típico y el cumbión. Es necesario explorar y analizar estas formas musicales con gente que conozca.

¿Qué deben considerar los estudiantes arguedianos para un manejo apropiado del repertorio tradicional?
Los estudiantes saben qué profesores conocen mejor algún punto específico de la música o de su especialidad instrumental. Si un profesor tiene un conocimiento vasto, es muy teórico y sabe cómo tocar ciertos géneros, pero no tiene una trayectoria artística, le será muy difícil lograr que el estudiante aprenda. Nuestra parte es ejemplificar la teoría, el docente debe tener calidad para enseñar y la debida experiencia artística. Esto es importante porque muchas veces los estudiantes se proyectan ser como sus maestros o se ven reflejados en ellos. Hay docentes que son muy buenos enseñando, integraron agrupaciones laureadas y realizaron interesantes proyectos. A ellos, los estudiantes deben escucharlos y tomarlos como puntos de referencia, pero deben buscar y leer más, autoexigirse más allá del curso o la malla curricular, pues todos buscan ser profesionales de primer nivel y destacar en el mercado musical. El estudiante debe tener claro qué se ha proyectado ser y exigirse a sí mismo.

¿Quiénes son sus principales referentes en la música?

Crecí escuchando a grandes saxofonistas como Paquito D'Rivera, Gerald Albright, Kenny G, Nelson Rangell, David Sanborn, entre otros. En el mundo académico admiro a Pablo Ladera, Jorge Puma y uno de mis mejores estudiantes, Rodrigo Romero. Con ellos venimos trabajando hace años en el Curso Internacional de Saxofón. Los dos primeros son docentes en la Universidad Nacional de Música y Rodrigo tiene una trayectoria en EEUU. Me olvidaba de Karlhos Misajel, un gran músico y amigo, uno de mis primeros profesores de saxo y quien me orientó desde muy joven, hoy es maestro en la UPC y músico de Gianmarco.

¿Cuál ha sido su experiencia como docente de música?

Enseñé en diversas instituciones educativas de Lima, dictando talleres de banda de música, así como la especialidad de música dentro del curso de arte. Asimismo dicté los cursos de Saxofón, Dirección de banda sinfónica y Ensamble de instrumentos de viento. He logrado buenos resultados preparando estudiantes para rendir exámenes de admisión en diversas universidades o escuelas del país y el extranjero. Actualmente soy docente de la ENSF José María Arguedas, donde tuve a cargo los cursos de Taller de música tradicional peruana, Orquesta típica, Banda de música, Instrumento complementario, Transcripción, Práctica grupal, Metodología y evaluación en educación artística, Arte popular peruano y Especialidad instrumental de saxofón. También dicté en la Cepre-Arguedas y en los talleres de Extensión Educativa de la ENSF JMA.

¿Y como artista?

Grabé con diversas agrupaciones de salsa y música cubana, con el Trío Los Kipus y el Conjunto Andino Amazónico de la ENSF JMA. También grabé para reels publicitarios y artistas emergentes con gran futuro. Integré grupos de música académica como las bandas sinfónicas de la Universidad Ricardo Palma y de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el Conjunto Instrumental de la Universidad de San Martín de Porres y la Orquesta Peruana de Saxofones. Hasta el año 2019 integré el Conjunto Nacional de Folklore del Perú tocando el saxofón y los instrumentos de viento.

"Nuestra parte es ejemplificar la teoría, el docente debe tener calidad para enseñar y la debida experiencia artística. Esto es importante porque muchas veces los estudiantes se proyectan ser como sus maestros o se ven reflejados en ellos."

¿Qué alternativas tienen los estudiantes y docentes en el contexto actual?

Una de las mejores alternativas siempre es la investigación. La materia musical en cuestión de libros, análisis y reflexión, está poco abordada por especialistas. Las instituciones educativas relacionadas al tema, en general, no han visto la música peruana como fuente para la investigación y la producción bibliográfica. En este contexto, el docente tiene la oportunidad de leer, escribir, analizar y producir conocimientos. El estudiante también puede hacerlo. En la actualidad no hay una cultura institucional que nos exija en ese aspecto, como docente en la ENSF JMA lo he visto en muchos ciclos de música y danza. Cuando llega un profesor exigente, los estudiantes sufren para leer o analizar un libro desde una perspectiva científica y no como algo superficial, que suele darse en la etapa escolar. Si pensamos ser profesionales de primer nivel o convertirnos en una institución líder en el rubro de la música y la danza peruana, debemos exigirnos como docentes y exigir a los estudiantes, para que el nivel académico suba un peldaño.

No sé si actualmente se dictan cursos de producción musical o la malla curricular contempla la tecnología en este aspecto, pero creo que los músicos arguedianos están preparados para ser músicos de sesión o para grabar en estudio, pero también pueden implementar su estudio en casa y producir su música para venderla. Hay productoras que siguen trabajando y requieren músicos para grabar, los cuales pueden hacerlo sin salir de casa.

Otra opción es dictar clases a través de las plataformas virtuales. También he visto que muchos músicos o grupos hacen conciertos virtuales y venden las entradas a través de aplicaciones como Ya pe, Plin, Lukita y otras con las que se hacen transferencias interbancarias. Es importante aprender diversas herramientas y tener otras opciones. Hoy, con la facilidad de las redes sociales, se puede publicitar a bajo costo lo que uno hace. El artista, en esta época, también tiene que estudiar docencia pues en algún momento va a enseñar y si no tiene las herramientas metodológicas le resultará complicado. Hay que adaptarse a las exigencias del mundo artístico de hoy, el artista debe conocer más sobre producción, ingeniería de sonido, publicidad, etc., para tener un mundo laboral más amplio.

CONVOCATORIA

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN PARA CUADERNOS ARGUEDIANOS 21

Cuadernos Arguedianos es una revista de investigación en folklore de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas del Perú. Se edita desde 1988 y está dirigida a profesionales de las ciencias sociales, docentes de universidades, artistas y académicos.

Publica trabajos originales en diferentes secciones: investigaciones, estudios etnográficos, fonogramas, fototeca y reseñas, tanto del ámbito nacional como internacional.

Todos los artículos son sometidos a arbitraje ciego por especialistas en cada tema, externos a la institución.

Fecha límite de envío: 15 setiembre 2020

Consulte la guía de colaboradores en la página web **www.escuelafolklore.edu.pe**

Política pública y cultura viva comunitaria en Lima

Podemos decir que la cultura viva comunitaria es una práctica, una forma tradicional de realizar actividades que mantienen vivas las tradiciones de nuestros antepasados, que generan vínculos, fortalecen la convivencia y propician la solidaridad entre las personas de una comunidad. Pero también, en ámbitos urbanos, son el conjunto de experiencias y expresiones culturales que surgen en los barrios, a partir de la vida diaria, reforzando la identidad y buscando mejorar la calidad de vida de la población, aportando al desarrollo local y de la sociedad en general.

Organizaciones culturales populares que trabajan en barrios y zonas marginales de Lima, son activos promotores de la CVC.

Por: Juncalí Durand Guevara. Artista, gestora cultural

Si queremos tomar en cuenta elaboraciones conceptuales más específicas que aportan algunos impulsores del movimiento de cultura viva comunitaria a nivel latinoamericano, podríamos agregar que Jairo Castrillón de Colombia, la define en un documento de la siguiente manera:

"En síntesis, una entidad de cultura viva comunitaria es una organización o agrupación (colectivo) de personas autónomas no perteneciente al gobierno ni a las empresas privadas, que usa métodos, estrategias y fines culturales, a través de metodologías de animación sociocultural, pedagogía social y pedagogía cultural. Inserta en los territorios (barrios, caseríos rurales, municipios), que trabaja en los espacios múltiples donde transita la vida de la gente, que actúa en la historia cotidiana de los pobladores. Que con su acción busca la formación de comunidades creativas, sensibles, curiosas, imaginativas, expresivas, lúdicas e inteligentes pero además críticas, reflexivas y conscientes de su realidad (necesidades, problemas, potencialidades) y empoderadas para el mejoramiento o transformación social en la perspectiva del buen vivir. Comunidades fraternas y solidarias, que valoren y respeten la diversidad (biológica y cultural), con sujetos que prioricen a través de la cultura el interés colectivo sobre el interés particular. Que valoren y busquen el conocimiento y sean comprometidas con su territorio y su historia"[1]

A su vez, Celio Turino, impulsor del programa Puntos de Cultura en Brasil, nos dice que la cultura unida a la naturaleza es cultura viva. Agrega además que "…la cultura no es siempre viva porque se burocratiza, se estandariza, se transforma en producto o mercancía…"

Isabel Claros, especialista en gestión pública y gobiernos en Lima, por su parte, ensaya una enumeración que podría ajustarse mejor a la realidad peruana y a la diversidad de manifestaciones que la comprenderían, manifestando que las organizaciones de cultura viva comunitaria podrían estar comprendidas por "…centros culturales, bibliotecas populares, radios o tv comunitarias, grupos de teatro comunitario o colectivos de danza, circo, artes audiovisuales, muralismo, cine o literatura, boletines barriales o grupos que trabajen con el rescate de las lenguas, la identidad, los trajes, danzas y relatos, los saberes tradicionales, la cultura de nuestros pueblos, la gestión cultural comunitaria, la activación de alternativas económicas solidarias y colaborativas, espacios de convivencia transformadora, iniciativas en defensa de las semillas y las formas de cultivo tradicional, la soberanía alimentaria, entre otras. Todos aquellos que trabajan por recuperar las expresiones del pueblo y las transmiten desde la interlocución cultural[2].

> *"...con su acción busca la formación de comunidades creativas, sensibles, curiosas, imaginativas, expresivas, lúdicas e inteligentes, pero además críticas, reflexivas y conscientes de su realidad, empoderadas para el mejoramiento o transformación social en la perspectiva del buen vivir."*

Estos aportes comienzan a dar los lineamientos en los que se basan luego, parte de los documentos legales, aunque estén más bien relacionados a la definición de la práctica, un estado previo al de la configuración de un movimiento organizado, aunque para fines de las definiciones del movimiento hace falta contemplar acuerdos, objetivos, estrategias y caracterizaciones propios de quienes lo conformen e impulsen, en materia legal, por lo que a su vez, las definiciones vendrían a ser más específicas.

El movimiento y sus principios

Es importante reconocer que la CVC es sobre todo una práctica, pero es -a su vez- la denominación que elige un conjunto de organizaciones culturales en América Latina, que venían de un proceso de articulación largo, con el fin de impulsar de manera conjunta y coordinada, acciones de incidencia y visibilización en sus países.

Y es en este conjunto de palabras, que se sienten reconocidos e identificados, además de hermanados también con una diversidad de prácticas de las que también provienen. Sin embargo, quienes participaron en el impulso de esta movida, han sido principalmente, organizaciones culturales populares provenientes del trabajo en barrios y zonas marginales ubicados en distintos lugares de

Los municipios deben promover planes culturales con la participación activa de los grupos de arte y cultura viva.

Latinoamérica, que han tenido una importante influencia de la educación y comunicación popular. Por eso, es importante tomar las definiciones previas solo como referencias, puesto que son elaboraciones que pretenden complementar y esbozar lo que constituye la propuesta de la cultura viva comunitaria, más allá de los fines legislativos y las organizaciones que iniciaron su impulso, pues se ajusta a ambos espacios y los configura en un escenario que los acerca.

De esta manera, podríamos decir que el movimiento de cultura viva comunitaria es el conjunto de agrupaciones ciudadanas y poblaciones de diversos países de América Latina que se vienen organizando, discutiendo y reuniendo en foros, encuentros, congresos, y que desde hace mucho han trabajado el arte, la cultura y la comunicación a nivel comunitario, para ayudar a formar al ser humano, a partir de la práctica del diálogo, el trabajo colectivo, la convivencia pacífica y el respeto por la diversidad cultural.

Por tanto, es un importante impulsor en la "Plataforma puente de cultura viva comunitaria de Latinoamérica", espacio que agrupa redes temáticas, regionales, nacionales de organizaciones de arte, cultura y comunicación popular, que cuenta con más de 2 mil agrupaciones integradas y que busca principalmente lograr que en cada país, los estados asuman políticas públicas que promuevan y apoyen las iniciativas de CVC, como la campaña por el 0.1% de los presupuestos nacionales para su apoyo.

En cuanto a los principios que se adscriben, estos son principalmente:

- La autonomía, como la capacidad de tomas de decisiones desde la gente sin interferencias de los gobiernos de turno.
- El protagonismo y empoderamiento, para darle voz a los que no la han tenido y hacer que los grupos de CVC lideren propuestas y demandas que el Estado reconozca.
- La articulación en red, como una manera libre y democrática de organizarse para intercambiar experiencias y saberes.

Plataforma puente

Una propuesta latinoamericana para la incidencia política desde los movimientos sociales: Podríamos agregar que la plataforma se constituye como una red de redes y proviene del encuentro de distintas organizaciones culturales que tiene su hito más importante en el marco del IX Foro Social Mundial 2009, en Belem do Pará, Brasil, donde llamó la atención el caso de los Puntos de Cultura (PdC) de Brasil, como una alternativa para impulsar el desarrollo social y humano desde la cultura. Asimismo, a fines de ese mismo año, en Mar del Plata, Argentina, ya se hablaba de la idea de "plataforma" y se realizó un evento internacional de cultura y transformación. Tuvo como invitado a Celio Turino y a referentes de Medellín, despertando especial interés estos últimos, lo que motivó a organizar un encuentro en esta ciudad, siendo ahí donde termina de constituirse la plataforma el año 2010. El trabajo conjunto se inicia a partir de cuatro acuerdos estratégicos: Visibilizar las experiencias de CVC de América Latina que inciden en el desarrollo local. La importancia de las políticas públicas de cultura teniendo como modelo los PdC. La importancia de la comunicación para el cambio. Y la importancia de la idea de las ciudades sustentables como estrategia de protección integral para la vida[3].

Las articulaciones, los impulsos, los actores y sus procesos de participación

Si bien es cierto que muchas de las agrupaciones que se han venido identificando como de CVC, ya han tenido a lo largo de su historia experiencias previas entre sí, en la historia más reciente, es importante tomar en cuenta como antecedente más directo una actividad importante, la Movilización por planes culturales para Lima, caminata realizada el 16 de setiembre de 2010, que recorrió el centro histórico, elevando las siguientes demandas desde la sociedad civil:

Agrupaciones de la Cultura Viva: Comunidad Fiteca, Luna Sol Teatro, la Gran Marcha de los Muñecones, Colectivo el Colectivo, Teatro del Milenio, Kimba Fá, Talleres Educativos y Culturales TECUS, Madre Tierra, Grupo Waytay, Talentos, Muñecomas, Arenas y Esteras, Viernes literarios, Los Heralditos de Comas, Zanquimbalista, CIJAC. Nosotros, las agrupaciones de cultura viva, creemos necesario que nuestra ciudad y cada una de sus municipalidades, cuenten con planes culturales concertados con la comunidad y, especialmente, con las agrupaciones culturales que la componen. Dichos planes culturales han de orientarse a mejorar los niveles de desarrollo humano, integración social, fomento y articulación de las diversas identidades que habitan Lima.

En esa perspectiva hacemos públicas nuestras siguientes propuestas:

1. Que los municipios desarrollen planes concertados con la cultura viva a través de mesas de concertación-diálogo institucional.
2. Elaboración de un presupuesto cultural que destine el 3% del presupuesto general del gobierno central y local.

Consideraciones finales

La experiencia de la búsqueda de la configuración de un actor social y político de un determinado espacio de la cultura, mediante la formulación y elevamiento de demandas hacia el Estado, plantea un escenario interesante, en el que lo "público" adquiere una dimensión más completa. La propuesta de CVC puede resumirse en que plantea dos dimensiones importantes, una , el simple reclamo de reconocimiento a la estructura de lo público y lo estatal, en el sentido de que se debe respaldar activamente todo lo que la población genera en la producción cultural, remarcando y reconociendo que el fenómeno es mucho más multiforme de lo que estamos dispuestos o preparados a aceptar. En el Perú debe haber infinidad de experiencias que tienen que ser reveladas y fortalecidas en su calidad de expresión del ejercicio a la diversidad cultural. Ese es un punto clave.

Hay que remarcar cada avance en materia de políticas culturales (en nuestro caso el de la ordenanza), pero sin perder de vista que la Cultura Viva Comunitaria solo cobra su dimensión más plena en el marco de una democracia participativa fundada en otra visión del desarrollo local, que parta del empoderamiento de los actores sociales que definan las políticas públicas que necesitan y en ese punto aún estamos muy lejos, no solo en Perú sino en cualquier lugar de Latinoamérica.

Queda por trabajar en la organización, cotidianamente, en la formación, en la mejora permanente de las herramientas con las que trabajamos, en el diálogo constructivo con la esfera estatal, pero sin perder de vista la prioridad de construir una dinámica que se haga fuerte en el movimiento popular.

---

1 En Cultura Viva Comunitaria. Visibilización de un enfoque alternativo para la gestión cultural, p. Jairo Castrillón 2011.

2 En Gobiernos Locales y Cultura Viva Comunitaria. Aportes desde el Congreso de CVC en La Paz, Revista de Gobierno y Políticas Públicas "Actualidad Gubernamental", III-4., N° 57, Claros, Isabel.

3 Ver Cultura Viva Comunitaria. Experiencia continental de iniciativas por políticas públicas de cultura. Una mirada desde los debates de la ciudadanía y de políticas públicas. El caso de Medellín Colombia.

Libro “Ashaninka, Yine y Harakbut”

Canto amazónico

Los cantos que se presentan en esta publicación permiten no solo conocer la música y los ritmos de un pueblo indígena, sino también entender las diferentes formas de construcción y transmisión de conocimientos a través de distintos soportes.

Por: Frank Janampa Pomasoncco

Portada de nuevo libro y CD, publicados por la Dirección de Investigación de la ENSF José María Arguedas.

En este caso, se realiza mediante la voz: la voz de los padres y las madres que tratan de aplacar el llanto de sus hijos, o la voz de una *wayorokei* harakbut (Sueyo y Sueyo, 2018) que busca curar a un enfermo o dar conocimiento a su joven aprendiz, o la voz del *kachikari* (canto espíritu del tigre) (Unicef, 2012) que, al revelársele en sueños a un joven ashaninka, lo convierte en *sheripiari*[1].

Así, los cantos desbordan ampliamente el cauce del lenguaje, entendido como un mero sistema comunicativo. Estos no solo alegran e informan, sino también curan, transforman, potencian y producen conocimiento. Además potencian las habilidades de los cazadores y guerreros, y de sus armas; ayudan a la obtención de mejores cosechas; permiten calmar el frío de las madrugadas y la fuerza de los ríos en épocas de tormenta, y muestran el camino correcto que han de recorrer la lluvia y las estrellas. Los cantos son también una invitación a intercambiar las voces de los hombres con las de los espíritus del monte o con los de los ancestros.

Así, son vistos como un conocimiento colectivo e individual a la vez. El conocimiento es creado y transformado en cada ejecución y que, dependiendo de su objetivo, logra siempre ser transmitido, ya sea entre un grupo reducido o de maestro a aprendiz o de abuelo a nieto. Son considerados por estos pueblos como una de las principales fuentes de transmisión de acontecimientos importantes, épocas, personajes y lugares históricos que en su conjunto, contribuyen a configurar sus costumbres, ritos, sistemas propios de salud, religiosidad, entre otros; así como una forma particular de pensar y organizar el mundo, las ideas y las experiencias.

Es así que podemos ver cómo el *toewa*[2] harakbut, que forma parte de este volumen, actúa como catalizador del ritmo: su uso no radica en su significado, sino en la fuerza que tiene el sonido para dar forma al canto. El *toewa* lleva en sí la fuerza transformadora del pensamiento harakbut e incita con cada sonido repetido a recordar, a todo aquel que lo escuche, la necesidad de mantener y transmitir sus costumbres, no solo como actos de creación de alianzas y fortalecimientos de los lazos sociales durante el *sinë*[3], sino también como la fuerza que permite discurrir el conocimiento de los abuelos y las abuelas a las nuevas generaciones.

A través del tiempo, los cantos han cumplido fielmente su rol en las sociedades indígenas. Sin embargo, en la actualidad, en la mayoría de pueblos, los cantos son desplazados y su transmisión se ha visto interrumpida a tal punto que solo los abuelos y las abuelas los conocen y pueden distinguir unos cantos de otros. Pero la situación es aún más crítica: son cada vez menos los abuelos y las abuelas que recuerdan esos cantos y que cuentan con la capacidad de decodificar los conocimientos y mensajes que sus ancestros depositaron en cada ritmo y sucesión armoniosa de palabras y sílabas que en su conjunto los configuran.

De ahí que, actualmente, una de las principales preocupaciones de diferentes actores sociales, incluido el Estado, es la pérdida de estos conocimientos y de las lenguas a través de las cuales se transmiten. Por lo general, al hablar de la pérdida o extinción de una lengua, se habla de esta como un todo homogéneo y no se toma en cuenta las diferentes realizaciones orales que la constituyen como tal, como sus variedades dialectales o las formas particulares de su arte verbal, como los cantos y relatos de tradición oral, por ejemplo. Una lengua termina por desaparecer porque sus variedades se dejaron de hablar mucho antes, sus canciones se dejaron de cantar, y las historias y los nombres de los creadores del mundo, de los que crearon el río del cielo junto a sus peces brillantes, se dejaron de contar. Todo ello va quedando en el olvido, porque los cantos para curar, crear y transformar, se encuentran silenciados y relegados a los sueños de sus últimos hablantes[4]. Al hablar de la extinción de una lengua, miramos solo la etapa final y dejamos de lado el largo y agónico proceso de resistencia de sus hablantes por mantenerla. Es uno de los grandes problemas que, en estos tiempos, urge remediar.

Los cantos que se presentan en las secciones siguientes fueron recuperados del olvido. Las voces que escucharemos son de personas de las que no conocemos sus nombres ni las comunidades donde vivieron, pero que intuimos participaron en estas grabaciones con la finalidad de que sus descendientes las escuchen, reconozcan sus palabras, accedan a sus conocimientos y se identifiquen con ellas. Quizá, mientras realizaban las grabaciones, pensaban igual que Sontone: “Mi principal motivación en narrar mi historia es que sea conocida por las nuevas generaciones de harakbuts, especialmente los jóvenes como mi nieto Marinke” (Sueyo y Sueyo, 2018, p. 106); o recordaban al *ajutap*[5] Julián Taish, cuando decía: “Para que no se pierda, para que siga corriendo, sin preocupación del tiempo, como el agua del río”[6].

Al presentar estos cantos, se continúa con el trabajo de los abuelos y las abuelas harakbut, yine y ashaninka, quienes al entonar sus canciones buscaban mostrarlas a las nuevas generaciones para que guíen sus caminos y fortalezcan su identidad y orgullo. Además, para que su legado sirva de referente para sus luchas por el reconocimiento de sus territorios, el mantenimiento de sus bosques, el ejercicio pleno de sus derechos, así como por la recuperación y el fortalecimiento de sus lenguas y costumbres, que en su conjunto, constituyen sus identidades.

---

1 “El *sheripiari* es la persona quien dispone del conocimiento espiritual, lo adquiere de sus ancestros o herencias, de manera individual o por elección de los *sheripiaris*, a medida que va adquiriendo poderes se va apoderando de su medio en armonía con la naturaleza y plantas maestras como el *kamarampi, sheeri, maentyori* y *jorowa*”. (Nicahuate, 2007, p. 95)

2 No tiene significado en la lengua. Es un término empleado para dar ritmo al canto.

3 Danza ceremonial ancestral que simboliza el nacimiento de la vida, el crecimiento, la espiritualidad y la defensa territorial. La danza ceremonial sinë, “la fiesta de los hijos de Wanamei”, fue declarada de interés regional por el Gobierno Regional de Madre de Dios (Ordenanza Regional n.° 37-2012-RMDD/CR).

4 Elias Aquituari, hablante kukama kukamiria, indica que, por largos meses, al no tener con quien hablar en su lengua, lo puede hacer en sus sueños. Canta y conversa en sueños “para no olvidar el sonido de su lengua” (junio de 2017, Iquitos, Perú).

5 “Espíritu de los antepasados que se manifiesta bajo diferentes formas y que concede al que lo ve y escucha su mensaje, el conocimiento de su vida y el valor y la decisión para llevar a cabo acciones generalmente guerreras” (Chumap y García, 1979).

6. Conversación personal. Setiembre de 2014.

Propuestas de investigación en danza en tiempos de pandemia

Por:
Cecilia Uzategui. Docente

En la actual circunstancia, al parecer resulta casi imposible realizar trabajos de investigación en un arte como la danza. Un arte que -precisamente- requiere del movimiento del cuerpo, generalmente de manera colectiva, en un espacio escénico, para un público, un espectador que aprecie dicha danza o puesta en escena.

Pero, la danza, y en específico la danza folklórica, tiene en su naturaleza, en su origen y en su contexto, aspectos que se pueden abordar en el campo de la investigación. La danza tiene un abanico de opciones para trabajar y justamente es lo que necesitamos. ¿Cuáles son estos aspectos?

- El ámbito educativo
- El ámbito artístico
- El ámbito de la gestión y producción

Ámbito educativo

En este ámbito no debemos cerrarnos únicamente en la práctica de la danza para el desarrollo o afianzamiento de determinadas capacidades en los estudiantes. Sabemos que, en la actual coyuntura, este planteamiento no es viable pues no tenemos clases presenciales con los estudiantes. La forma de enseñanza-aprendizaje ha cambiado y el monitoreo también fue modificado, al igual que las evidencias.

En ese sentido, podemos voltear la mirada hacia otras opciones como:

a. En lo curricular, lo que se refiere a la investigación sobre propuestas metodológicas, instrumentos de evaluación efectivos y funcionales para las dos competencias, el abordaje de los enfoques transversales a través de la danza como herramienta docente.

b. En la formación profesional, lo referido a la importancia de la especialidad en la actual coyuntura, el papel de la danza como soporte emocional y como elemento de cohesión social tanto en la familia como en la comunidad.

c. Creación de nuevas herramientas o materiales educativos en la educación virtual y remota.

Ámbito artístico

Entendemos este ámbito hacia el arte como experiencia, como la práctica en busca del crecimiento, eficiencia y eficacia en su ejecución. Como una forma de asumir en estos tiempos la investigación, se puede seguir la línea observando los siguientes aspectos:

a. Preparación física para la danza folklórica. Aquello referido al trabajo corporal, la conciencia, término muy bien trabajado por la escuela cubana, que hace referencia a la acción plenamente consciente de la estructura y de las posibilidades corporales del ejecutante, para la mejor expresión de la intención comunicativa de la danza a mostrar. El trabajo corporal se puede plantear, entonces, tanto para la ejecución como para la enseñanza.

b. Uso de técnica en la danza folklórica. Somos conscientes que nuestro quehacer es siempre corporal y que vamos construyendo nuestro cuerpo en relación al sistema cultural, social y simbólico en el que estamos insertos, en un momento histórico determinado.

Hablando de técnicas, existen varias nacidas en la danza clásica, moderna y contemporánea, que nos proveen de herramientas para trabajar mejor el cuerpo. Por ejemplo, Martha Graham, que afirmaba "en la expresión nace la forma", sustentó su trabajo técnico en lo que se refiere a la contracción-relajación, y provee un lenguaje codificado que permite entender y plasmar las emociones humanas. Una técnica muy interesante y que va muy acorde con nuestras danzas andinas, es la técnica limón, que trabaja con el peso del cuerpo, que ayuda a dosificar, a nivelar la fuerza y formas de caída. Otra bailarina y coreógrafa, Doris Humphrey, planteó que "de la forma nace la expresión", es decir, primero se plantea la postura final, luego la significación. Su técnica "Fall and recovery" (caída y recuperación), se refiere al ser humano, a su necesidad de desarrollarse y crecer.

En ambos casos, podemos observar que apuntan a la exploración corporal, un ordenamiento luego de dicha exploración, que apunta su acción hacia la búsqueda de la expresión de emociones, sentimientos y situaciones humanas. Podemos decir entonces, que el empleo de la técnica danzaria no contradice ni va en desmedro de las manifestaciones culturales de nuestro país, sino más bien, enriquece el trabajo corporal y expresivo, además de ayudarnos a ordenar los movimientos. Y cómo no mencionarlo, a cuidar nuestro cuerpo.

El empleo de la técnica danzaria enriquece el trabajo corporal y expresivo en la interpretación.

> *"Una técnica muy interesante y que va muy acorde con nuestras danzas andinas, es la técnica limón, que trabaja con el peso del cuerpo, que ayuda a dosificar, a nivelar la fuerza y formas de caída."*

c. Uso de la virtualidad. Nos referimos al acercamiento a través de plataformas y redes sociales, y el impacto que tiene la danza, que puede ser hacia tres tipos de públicos. Unos son los que desean practicar la danza como recreación o herramienta para combatir el estrés, o por cultura general. Estos públicos, no necesariamente requieren contar con conocimiento previo, ni requieren especialización.

En el segundo tipo de receptores, tenemos a quienes ya cuentan con formación previa, bailan en algún elenco e inclusive ya han incursionado en la enseñanza. En ellos, vemos la necesidad de proveerles un repertorio manejable en todos los niveles, con una metodología directa.

Y está el grupo correspondiente a aquellos que se encuentran en formación profesional en educación inicial, primaria, secundaria o educación física, que buscan a través de diversos medios y herramientas digitales, incrementar sus conocimientos como complemento a su formación.

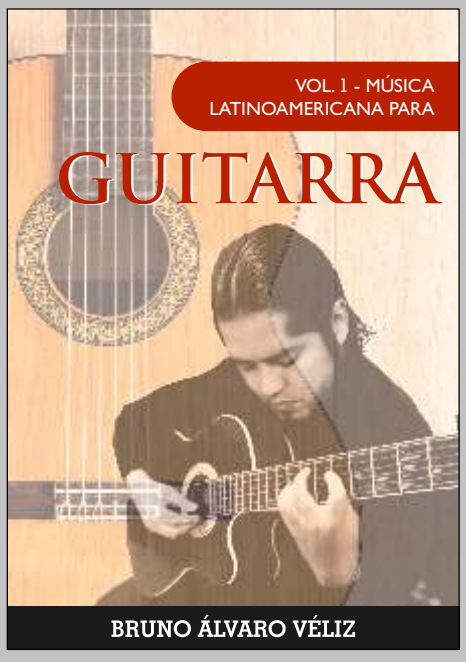
Ámbito de gestión y producción

Aquí enmarcamos el trabajo de investigación, a la necesidad de estudio sobre las demandas y necesidades de la población, los colectivos e instituciones, en tiempos de pandemia. Concretamente, campañas, demandas de producción, indagación sobre recursos para la especialidad dentro del ámbito de la cultura y desarrollo de producciones. Empoderamiento de la danza en espacios públicos, trabajo de los municipios en el rubro. Agrupaciones o elencos zonales, regionales. Producciones artísticas, eventos presenciales y en tiempos de pandemia, con elementos que este tipo de actividad requiere. Aliados estratégicos y nuevos espacios escénicos para la danza.

Guitarra latinoamericana

Una nueva publicación para los amantes de la guitarra. Se trata del libro "Música latinoamericana para guitarra" Vol. 1, a cargo del maestro Bruno Véliz, egresado de la ENSF José María Arguedas, quien ha desarrollado una prolífica carrera como docente, director musical, compositor y músico de sesión en distintos grupos e instituciones educativas y culturales.

Contiene partituras y tablaturas de canciones tradicionales y populares del Perú, así como de distintos países de esta parte del continente, cuyos pueblos poseen una gran riqueza cultural sonora. "Este trabajo es una recopilación de mis arreglos y adaptaciones para la música latinoamericana, desde la guitarra básica, intermedia y avanzada. Esta edición contiene temas representativos de la costa peruana y de los países sudamericanos. Está dirigido a estudiantes, músicos y aficionados a la guitarra de distintas nacionalidades y culturas", señala el profesor Véliz.

Este primer volumen contiene una selección de canciones, en distintos géneros musicales como Vals, Marinera y Bolero (Perú), Pasillo (Colombia), Candombe (Uruguay), Tango (Argentina), Choro (Brasil), Guarania (Paraguay), Pasillo (Ecuador), Cueca (Bolivia), Vals (Venezuela) y Cueca (Chile), compuestos por renombrados músicos y cantores.

Quienes adquieran el libro podrán acceder a clases virtuales de guitarra con el autor, quien los guiará en el aprendizaje de cada tema. Contactos y pedidos al teléfono 990005416 o través del correo brunoalvarovelizespiritu@hotmail.es