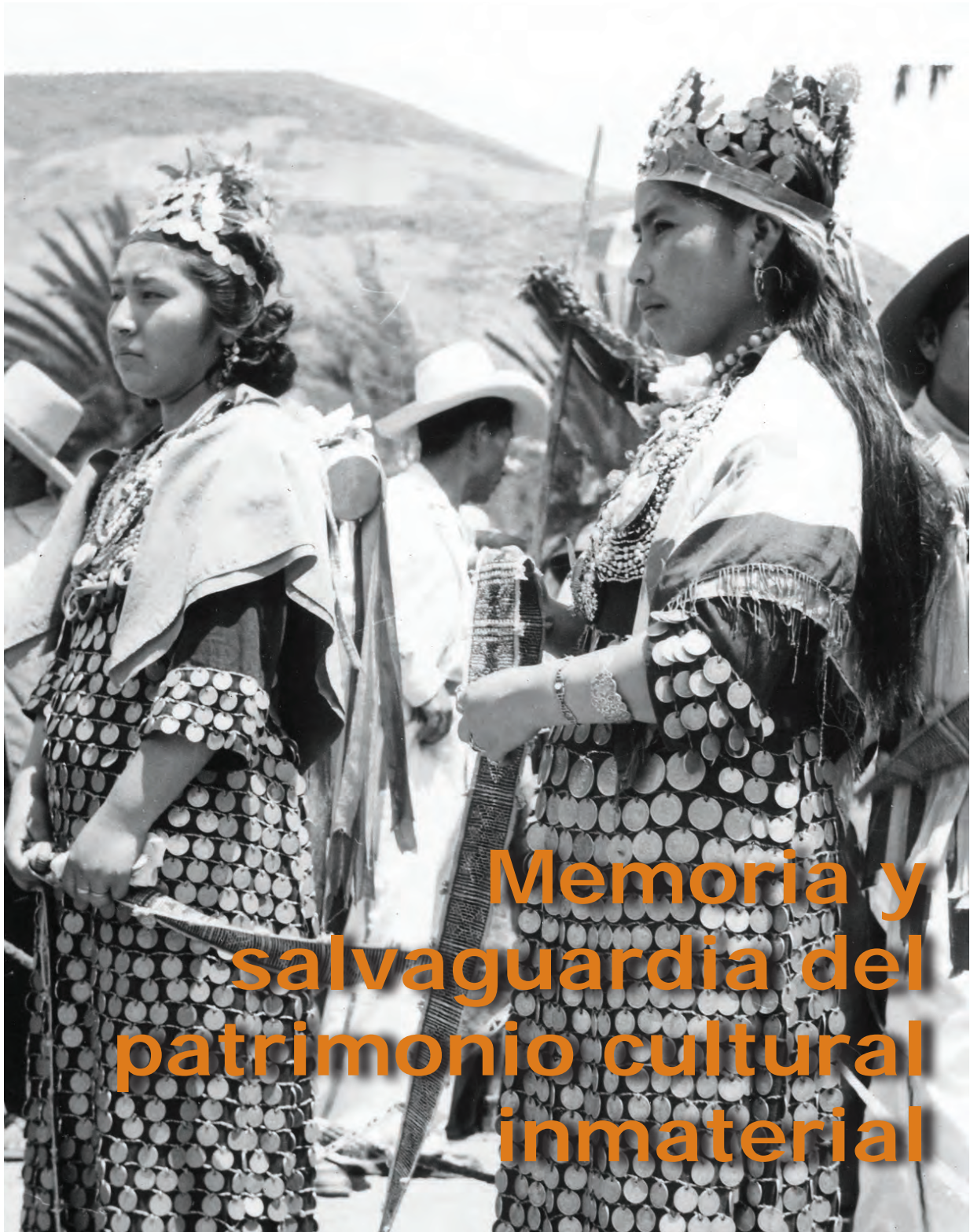




# ARARIWA

Revista de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas  
*Lima, año XIV - Número 21, setiembre de 2019*



**Memoria y  
salvaguardia del  
patrimonio cultural  
inmaterial**



Revista de la Dirección de Investigación  
Lima, año XIV, número 21 - Setiembre de 2019

**Directora General**

Lic. Tania Anaya Figueroa

**Directora de Investigación**

Julia María Sánchez Fuentes

**Equipo de Investigación**

Víctor Hugo Arana Romero

Gledy Mendoza Canales

Nora Mendoza Navarro

Iván Sánchez Hoces

Eimer Suclupe Osorio

Clark Asto Campos

**Secretaria**

Yahayra Hunter

**Corrección de estilo**

Marino Martínez Espinoza

**Diseño  
y diagramación**

Marino Martínez Espinoza

**Carátula**

Coyas de Otuzco

La Libertad

(Archivo digital

Abraham Guillén)

**ARARIWA**

Es una publicación de la  
Dirección de Investigación de la

Escuela Nacional

Superior de Folklore

José María Arguedas

Jr. Comandante Torres Paz N° 1170

Santa Beatriz. Lima - Perú.

Teléfono (01) 719-1731

[www.escuelafolklore.edu.pe](http://www.escuelafolklore.edu.pe)

Impreso en Lima, Perú, por:  
JC MUNDO DEL COLOR EIRL  
Jr. General Varela 570, Breña.

Lima, Perú.

RUC 20538021921

**Tiraje:**

1000 ejemplares

Hecho el Depósito Legal  
en la Biblioteca Nacional del Perú  
N.° 2011-15516

Los artículos son de  
responsabilidad exclusiva  
de cada autor.

Se autoriza la reproducción de los  
artículos citando  
la fuente y el autor.



El próximo 2 de diciembre se conmemora 50 años del fallecimiento de José María Arguedas (Andahuaylas, 1911-Lima, 1969) –escritor, etnólogo, profesor y antropólogo–, considerado una de las figuras culturales más importantes del Perú, y uno de los autores más destacados del siglo XX en Latinoamérica. Muchos los homenajes en este contexto tendrán el propósito de continuar descubriendo en su obra, significados legítimos e inéditos que sirvan de temas de discusión para el siglo XXI. Coincidentemente, hace unos meses, la Escuela Nacional Superior de Folklore cumplió 70 años dedicados a la preservación y difusión del folklore peruano, y a la tarea de estimular la investigación y estudio para fortalecer el compromiso con la memoria y la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial del país.

Continuar el diálogo sobre Arguedas, después de medio siglo, nos ratifica el gran desafío que sostiene nuestro país pluricultural y multilingüe en el proceso de globalización. Se trata de abordar el reto de resguardar la memoria colectiva en un mundo modernizado y adaptado al entorno digital, donde se transforman los patrones de identidad étnica y cultural y las diversidades no se respetan, mientras los derechos humanos, económicos y culturales son agraviados. Convivimos entre discursos contradictorios de rescatar lo que se considera tradición y, a la vez, recrear lo que se razona como auténtico. Esto nos exige estudios sistemáticos con una mirada que vincule creatividad e innovación, pero también conciencia histórica para revitalizar los conocimientos tradicionales.

Por ello es imprescindible investigar para construir conocimientos con base en nuestras prácticas originarias y los elementos que contribuyeron a legarnos los complejos sincretismos que hoy nos conforman.

En esta edición de ARARIWA presentamos: “Reflexiones en torno a cultura y folklore”, en el que se analiza cómo desde hace algunos años hay una tendencia hacia un academismo totalizador como única vía de conocimiento y ejercicio profesional, eludiendo el valor de los cultores tradicionales. Es una reflexión sobre el difícil rol que debe asumir nuestra institución para proponer modos de integración o complementación de los conocimientos de la cultura tradicional con los de la cultura académica.

El segundo artículo es “Patrimonio cultural inmaterial: del imaginario a la norma”, que nos plantea la urgencia de conocer el carácter y alcance de las certificaciones de patrimonialización, con la finalidad de ubicarnos frente a la tarea de preservar y difundir nuestra cultura nacional.

Por su parte “Visibilización del patrimonio documental arguediano: implementación del repositorio digital de artistas del folklore peruano” está referido a la creación e implementación del repositorio digital, que sirve de fuente de información sobre cultores, intérpretes y artistas mediante sus fichas digitalizadas.

El artículo “La lírica andina, el canto de las Vírgenes del Sol”, es un avance de investigación que explora el contexto cultural de su creación, quiénes fueron sus pre-

cursores, personajes y cuál es la vigencia de la denominada “lírica andina” en nuestra sociedad. “La modernización del valse criollo”, por su parte, muestra los diferentes contextos que tuvo el valse, su consideración como música ligera o popular, influenciada por la moda, para convertirse en “música del mundo”, en un sentido cosmopolita. Pensar en los procesos de modernización que le acontecieron al valse es necesario para entender su vigencia.

En “Calango: memoria familiar y tradición oral”, la autora revisa sus memorias para escribir situaciones que conforman la tradición oral del distrito de Calango, provincia de Cañete.

Finalmente, la coyuntura de lo ocurrido con el Conjunto Nacional de Folklore (CNF) de la Escuela, nos llevó a repensar nuestra historia institucional a partir de una serie de interrogantes, así como la revisión de su marco normativo. Por tal motivo, exponemos una serie de reflexiones pertinentes en el artículo “Conjunto Nacional de Folklore: ¿herencia u homonimia?”, porque consideramos necesario que los datos históricos contribuyan a agotar una situación polémica; recordar el devenir cultural e institucional hará posible la creación de una identidad común que nos ayude a encontrar el significado de nuestros objetivos colectivos.

Desde esta revista nuestro propósito siempre será propiciar el diálogo interdisciplinario como parte fundamental de la educación en el país.

JULIA MARÍA SÁNCHEZ FUENTES  
*Directora de Investigación*



# Reflexiones en torno a cultura y folklore

Víctor Hugo Arana Romero

Investigador Cultural de la ENSFJMA

Dentro de la programación por el 70 aniversario de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, se propuso como tema la historia institucional, exposición que tendría lugar el 6 de junio, en lo que constituía los “Jueves Académicos”. Para mi memoria la fecha era muy oportuna, pues, coincidía con el nacimiento de Ángela Ramos Relayze, la primera mujer periodista en el Perú con quien tuve la oportunidad de trabajar por primera vez en la elaboración del libro “Una vida sin tregua”, que reunía su obra escrita. Mi parti-

cipación fue a través de la ponencia “Reflexiones en torno a cultura y folklore”, invocando previamente el espíritu de esta maestra y luchadora social.

Desde que asumí mi presencia en esa mesa, han venido girando en mi cabeza algunas preguntas: ¿cómo se hace la historia? ¿cómo se constituye? ¿cómo se construye, desde quién? ¿desde el protagonista? ¿desde el testigo? ¿desde el que la cuenta o desde el que la escribe? Y en el recorrido de mi memoria encontré una respuesta, no de un historiador sino de un gran escritor, Julio Ramón Ribeyro, quien afirma-

ba en “Prosas apátridas” que se escribe para tomar conciencia; decía él que escribiendo, se iba dando cuenta de lo que pasaba, de lo que sabía, de lo que trataba, de lo que iba a contar. Entonces, deduje que la historia es tal a partir de la toma de conciencia de quien la pondera y considera necesario transmitir, de forma oral o escrita o por cualquier otro sistema de comunicación.

Esta afirmación concuerda con la de Ernst Cassirer, cuando considera el lenguaje como una función del ser humano, así como repositorio de la cultura. En consecuencia, a través

del lenguaje se toma conciencia y, para expresar lo que ella concibe, la persona pone en acto la creatividad, que es su ejercicio innato; por eso se escribe y por eso se habla, pero antes se piensa, se construye una interpretación, una representación del fenómeno que percibimos conjugando memoria e imaginación, es decir el intelecto: hablar, escribir, comunicarse son funciones intelectuales cualesquiera sean sus ámbitos y niveles.

Y si reparamos en la definición de folklore que expone José María Arguedas, nos daremos cuenta de la importancia que otorga a la tradición oral como eje de este concepto. ¿Y qué es tradición oral sino lenguaje popular sostenido en el tiempo? Entonces, cultura y folklore son productos de un mismo fenómeno cuyo soporte es el lenguaje.

José María Arguedas hablaba, por eso, de una cultura científica y una cultura tradicional, es decir, reconociendo

en ambas la condición de cultura, aunque generadas en ámbitos sociales diferenciados.

También afirma este autor que folklore es resistencia, afirmación de un conocimiento propio que la irrupción europea, en nuestro caso, desplazó del mundo oficial, pero que se sostuvo a pesar de la imposición de la cruz y la espada y aun de la escritura. Quién sabe si la falta de escritura fortaleció y dinamizó la memoria, que se hizo más resistente y plástica, duradera pero también más creativa, dando lugar a otras formas de lenguaje, principalmente aquellas que calan en la sensibilidad y en el sentimiento de identidad, como las formas artísticas. Así, mediante estas expresiones, se sigue narrando la historia propia y destacando en ella su crítica de la realidad.

Se entiende entonces que la cultura científica es la que rige los cauces y meandros del sistema educativo oficial, y la cultura tradicional –aquella hecha de esencias

y resistencias– es la que sustenta a esta institución, la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Aclaremos: la sustenta, provee; pero como se inserta dentro del sistema académico, su destino está sujeto a las disposiciones del Estado que no siempre está presente ni enterado de todos los pueblos donde esta cultura se forja.

La Escuela de Folklore se oficializó hace 70 años, que son los que estamos celebrando, aunque no todos, porque la coincidencia, que parece ironía, ha fijado esta edad como límite de la vida laboral; por lo tanto, a los trabajadores que la cumplen se les señala la puerta de salida. *La ley es dura, pero es la ley*, dejaron escrito los juristas latinos; pero entre peruanos y, a veces entre colegas, somos más duros que aquellos latinos, sobre todo cuando se trata de aplicar a otro el peso de la ley. Estoy seguro que con la presencia de los compañeros mayores de 70 años que pres-



Conjunto Nacional de Folklore. Directora Victoria Santa Cruz  
(Foto: Archivo del Centro de Documentación y Archivo Audiovisual)



Fiesta de las Cruces (Foto: Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana)

taron servicios en esta institución, estas celebraciones se hubieran realizado mucho más. Claro, se puede decir que este no es el tema; pero estas cosas también son parte de la historia institucional.

70 años está cumpliendo esta Escuela y, sin embargo, pareciera seguir en la adolescencia, entre otras cosas por esa polarización entre el Perú oficial y el Perú profundo que no encuentra el camino de integración o correspondencia dentro del sistema educativo. Mientras uno sigue el paso que marca Occidente a través del Ministerio de Educación, el otro continúa afirmándose ahí donde resulta funcional y donde a veces el Estado está ausente; en medio de estas tensiones se ubica esta Escuela que representa el vínculo formal entre ambos. En consecuencia, le correspondería el difícil rol de buscar o proponer modos de integración o complementación de esos co-

nocimientos de la cultura tradicional con los de la cultura académica, reconociéndosele sus valores y dando cabida a sus representantes; pero desde hace unos años todo tiende hacia un academicismo totalizador que soslaya la importancia de los cultores, asumiendo como única vía de conocimiento y ejercicio profesional, a la académica, negando una funcionalidad que ha superado en algunos casos más de 500 años.

En un país como el nuestro, tan diverso y con dificultades de comunicación, se hace necesario encaminarse hacia un Perú integral, hacia la construcción de una imagen consolidada de nuestro país que, a pesar de su diversidad, pudiera asumirse como un Estado en el que se unifiquen sus objetivos. Bien decía Rosa Elvira Figueroa que los cusqueños pueden bailar muy bien un carnaval de Tinta, pero en Lima no lo saben o tal vez se saben los

elementos externos, pero no entienden el mensaje original. Para entender este Perú de cuatro regiones, como ya advertía Javier Pulgar Vidal para que se considerara, entre ellas, el mar; para comprender a ese Perú que no llega a las aulas por un sistema educativo que soslaya sus matrices originarias, se creó esta Escuela.

Desde sus tiempos iniciales se ha planteado la pregunta de si es posible academizar el folklore. Entendemos que a estas alturas de nuestra historia se puede saber qué aspectos y contenidos pueden ser academizados. Y he aquí uno de sus problemas, pues, que el mundo académico no puede abarcar todo lo que produce la fuente popular, ni tampoco reemplaza lo que ya ha estudiado y difundido de lo tradicional, esto sigue su propio camino; entonces, así como para las facultades universitarias, con toda justicia, se reclama la presencia de un académico en la materia que constituye su naturaleza (un jurista en la facultad de Derecho, un teólogo para el seminario religioso o un ingeniero en la de Ingeniería), en folklore, cuya fuente no es académica sino popular y tradicional, ¿quién porta la autoridad de estos conocimientos? El cultor, que es quien los vivencia y cultiva.

Para el caso, no decimos que el cultor tenga que ser el director general, pero su lugar en esta institución no puede estar ignorado y refundido en la precariedad administrativa de un eventual o un tercerizado. Esta Escuela concede licenciaturas en folklore, es decir profesionaliza a sus estudiantes, pero no va a agotar el universo de creatividad tradicional que siguen produciendo los pueblos. El sistema educativo, para el caso de la Escuela de Folklore, debería insertar alguna modalidad para



“

El sistema educativo, para el caso de la Escuela de Folklore, debería insertar alguna modalidad para que se regule la participación del cultor, que no dedica cinco o diez años a estudiar una disciplina sino que la sabe y cultiva toda la vida, todo el tiempo de su existencia.

”

Campeños de Chetilla, Cajamarca, en asamblea comunal. (Foto: Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana)

que se regule la participación del cultor, que no dedica cinco o diez años a estudiar una disciplina sino que la sabe y cultiva toda la vida, todo el tiempo de su existencia.

Esto ha ocasionado algunas lógicas controversias que aquí expongo como anécdotas. La sucedida, por ejemplo, con Zenobio Dagha Zapaico cuando para acceder a la pensión de gracia le exigían el carné de artista y por tanto debía ser calificado previamente por un jurado de esta Escuela, lo que produjo mucha incomodidad al maestro, que esperaba un poco más de consideración de la Escuela de Folklore como que él era, y así era reconocido, el máximo representante de la música tradicional del Centro.

O aquella otra que tuvo como protagonista a Adolfo Zelada Arteaga cuando se sometió a concurso la plaza de director del Conjunto Criollo. Adolfo fue fundador de ese marco y lo había dirigido por

años; pero como hubo cambio de gestión, se estableció que todo el personal artístico debía ser evaluado, aun el director. Se consultó a algunos profesores que desistieron asumir la comisión, hasta que a la directora general de entonces, la profesora y representante de la cultura tradicional del norte, Milly Ahón, se le ocurrió llamar a José Villalobos Caveró, para que evaluara al maestro Zelada; una vez que Pepe Villalobos estuvo frente a la directora y después de escuchar su propuesta, contestó “¡Cómo se te ocurre! ¡Si más bien yo he aprendido de él!”

También quisiera comentar sobre la singularidad de uno de los trabajadores más entrañables que pasó por la biblioteca, entidad que tuvo gente muy identificada con la Escuela como Teresa Guillén o Tito La Rosa. Me refiero a Pedro Contreras, a quien no siempre se le veía dentro de esa sala. Alguna vez le dije que había encontrado la puerta

abierta y los libros al alcance de la mano, y él me dijo que no me preocupara, pues practicaba cierto recurso de videncia y podía saber quiénes entraban y si podían coger algo; la biblioteca entonces era muy pequeña y con Pedro se fue convirtiendo, en esa época, en consultorio médico, pues él practicaba la medicina tradicional, naturista, y atendía con cierta efectividad a pacientes entre alumnos y compañeros de trabajo. Fue el primer médico que tuvimos.

Para finalizar, pido a las autoridades no solo las de la Escuela, sino a los representantes de nuestra cultura y política, cumplir con convicción el rol que les corresponde y, por las características singulares de esta institución, estudiar, fundamentar y resolver el problema del cultor para que puedan laborar en ella, pues sigue siendo el problema principal de esta Escuela.

*Lorena Nobile G*

# Patrimonio cultural inmaterial

Del imaginario  
a la  
norma

Gledy Mendoza Canales  
Antropóloga e investigadora cultural de la ENSFJMA



Danzaq Mario Huamani Inca, "Qoronta", de Andamarca, Lucanas, Ayacucho  
(Foto: Lorena Nobile Ganoza)



En el mes de octubre del año 2017, presenciando la exhibición de la cultura Nasca (siglos I y VI d. C.) en el MALI (Museo de Arte de Lima), encontré dos piezas de cerámica manteniendo sus hermosos colores vivos y la superficie bruñida, representando personajes que llevaban en la cabeza un tocado con forma de zorro y en las manos unas mazorcas de maíz. El detalle de las semillas en las manos me llevó a la imagen de la diosa Raywana, presente en las crónicas y archivo del Arzobispado de Lima (Rostworowski 1988: 73). De igual manera, la evocación del zorro, cuya piel se portaba sobre la cabeza y la espalda, como se puede ver en la obra del cronista Guamán Poma de Ayala.

Estas son unas pocas referencias de las muchas que ofrecen diversos testimonios; finalmente, en el presente, las encontramos en versiones de danzas, ceremonias y narraciones en los pueblos y regiones como Huánuco, Pasco, Junín y Lima. Entonces, uno se encuentra ante una revelación: estas *wakas* vienen de tiempos remotos, se han extendido por todos los pueblos del Perú y han ido pasando de generación en generación y es así que las tenemos vivas; por ejemplo, en la danza Atoq Alcalde – Mama Raywana que los representa como amantes y padres de la papa y el maíz en el centro poblado El Porvenir del distrito de Llata, provincia de Huamallies, Huánuco.

Tampoco se puede dejar de evocar al antropólogo Víctor Domínguez Condezo, quien encuentra la danza Raywana en Panao, Pachitea, Huánuco, en la que la joven que representa a esta *waka* porta las mazorcas de maíz en sus manos, mientras que los otros personajes llevan atuendos del animal

que los identifica. Así como estas maravillosas evidencias, testimonio de la cultura de nuestros antepasados contemporáneos a la época del inicio de la agricultura, se revelan en el presente, así se han transmitido desde nuestros abuelos a nuestros padres y de ellos a nosotros y hacia nuestros hijos y los hijos de ellos. A esto llamamos patrimonio, porque viene de nuestros padres y es nuestra riqueza.

Nos encontramos con elementos que constituyen nuestra historia en tiempos diversos y tan propios que incluso se revelan en nuestro ser; manifestaciones que nos hacen reconocer el devenir y el presente, dando lógica y razón a la sociedad en la que vivimos. A esto le llamamos identidad.

Quince mil años de historia en que las poblaciones aborígenes<sup>1</sup> han continuado creando cultura, producto de su relación con la naturaleza y consigo mismas, con lógica persistencia en el presente, a través de los abundantes testimonios materiales e inmateriales diseminados por todo el país (monumentos, jeroglíficos, ceramios, idiomas, músicas, danzas y prácticas diversas, testimonios vivos de la secuencia de hechos históricos desde tiempos milenarios, presentes en sus diversas manifestaciones), que en conjunto constituyen nuestro patrimonio cultural. ¿O es que si el Ministerio de Cultura no los declara como tal, carecen de esta calidad?

Estoy pensando, entonces, que su propia existencia y vigencia de por sí les confiere este carácter, pero se requiere su registro oficial y ser parte de un plan de salvaguarda internacional. Sin embargo, con los procesos de cambio, tienden a modificarse con el peligro de que la sociedad humana no los haya percibido, valorado y asi-

milado en su propio enriquecimiento. Es por esto que, luego de percatarse de su significado y valor, se establecen mecanismos legales institucionales de valoración y protección. En este proceso es conveniente, en primer lugar, la participación de los propios cultores y las instituciones académicas, tales como nuestra Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, y las políticas administrativas oficiales, así como los Ministerios de Cultura, Educación y Turismo.

En los primeros años del presente siglo, al difundirse el programa del entonces Instituto Nacional de Cultura respecto al tema de la declaratoria del patrimonio cultural de la nación, pensé que se requeriría de formas muy ágiles para este propósito porque el Perú es sumamente rico en cantidad y calidad de manifestaciones en dicho ámbito. Por esto en muchos casos en que su carácter de bien cultural es evidente, bastaría testimoniarlo y realizar su registro con una descripción básica y un veredicto para tal declaratoria; luego como un segundo paso, sería recomendable promover la investigación a mayor profundidad, así como la puesta en valor, salvaguarda y difusión. Sin embargo, el Ministerio de Cultura tiene como principio contar con informes que garanticen su calidad.

Respondiendo a su condición de ser una instancia oficial, cuyo quehacer está primordialmente relacionado al folklore de nacional, nuestra Escuela, a través del accionar de los investigadores culturales de la Dirección de Inves-

(1) Pienso que no se las puede llamar "nativas", en la medida que científicamente se afirma que son hordas que han migrado de Asia, principalmente.



Caporal “Nariz de cacho”, Negritos de Huancavelica (Foto: Fiorela Rodríguez)

tigación, ha respondido a la demanda de representantes de poblaciones de las regiones de Huánuco, Huancavelica, Junín y Pasco, coadyuvando en la elaboración de estudios e informes sobre algunas de sus manifestaciones culturales a fin de sustentar la solicitud de su declaración como Patrimonio Cultural, logrando hasta el presente la declaración como Patrimonio Cultural de la Nación de seis danzas de Huánuco (Atoq Alcalde –Mama Raywana, Acha Ruku de Canchapampa, Pallas de Libertad y Progreso, Jija Ruku de Huan-

cabamba, Tuy Tuy de San Cristóbal y Tatash de Hualgo y La Florida); los Negritos de Huancavelica, la muliza de Junín y Pasco, y la declaratoria póstuma como Personaje Meritorio, del insigne artista El Jilguero del Huascarán, labor realizada entre los años 2005 y 2018.

Teniendo en cuenta el rol de investigación y salvaguardia de las manifestaciones culturales que realizamos desde la Dirección de Investigación de la Escuela de Folklore José María Arguedas y aunándonos a la labor del Ministerio de Cultura del Perú y de la UNESCO, se ha

recogido algunas inquietudes:

Aproximadamente a un año de declarada la danza Mama Raywana – Atoq Alcalde patrimonio cultural del centro poblado El Porvenir, me manifestaba un líder en Llata: “nuestra danza ha sido declarada patrimonio cultural, por eso yo le advertí a [ nombra a un pueblo de su distrito, Llata] que ellos ni ninguna otra comunidad ya no pueden representar esta danza, bien claro está decidido que pertenece a mi pueblo. Nadie más que mi comunidad puede presentar esta danza”.

De manera similar se expresan los pobladores de otra comunidad en un acta de asamblea en que manifiestan su aspiración a que se declare la danza que representan tradicionalmente como Patrimonio Cultural de la Nación, empleando el término “patentizar”, como un mecanismo de privatizar dicha manifestación. Otro tipo de inquietud fue manifestada por el señor Senen Cotrina, representante en Lima de la comunidad de San Cristóbal, respecto de la danza Tuy Tuy, declarada Patrimonio Cultural de dicho centro poblado, frente a la observación de que una persona está distorsionándola aquí en Lima a través de su agrupación. Se preguntaba: ¿Qué hacer? “¿Cualquier grupo puede expresar nuestra danza, a pesar de ser patrimonio de mi comunidad y más aún distorsionándola?” Desde el interior de la comunidad se preguntan: “Entonces, ¿qué ganamos con estas declaraciones?”

Junto a ellos nos preguntamos por el significado y alcance de las declaraciones como Patrimonio Cultural de las diversas manifestaciones y para ello el significado de “patente”. La patente es un título que contiene un conjunto de de-

rechos exclusivos concedidos por un Estado a un inventor de un producto o tecnología susceptibles de ser explotados comercialmente por un periodo limitado de tiempo y en un territorio específico, a cambio de la divulgación de la invención. Para el caso del Perú, la duración de una patente de invención es de 20 años y la de la patente de modelo de utilidad, 10 años. En ambos casos, el período se cuenta desde la fecha de presentación de la solicitud.

Para lo que directamente nos interesa, en el caso de la danza y la música, las creaciones estéticas y las obras artísticas o literarias no se conside-

ran “invenciones”.

La institución del Estado que se ocupa de las patentes y otros asuntos análogos (como la defensa del consumidor) es el Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual, INDECOPI, un organismo público especializado del Estado peruano, adscrito a la Presidencia del Consejo de Ministros, con personería jurídica de derecho público creado en noviembre de 1992 mediante Decreto Ley N° 25868.

Continuamos con otras inquietudes; se trata de la Danza de las Tijeras, declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de

la Humanidad por la UNESCO.

En la fiesta de Las Cruces en un pueblo de Huancavelica, el donante de la danza, las dos cuadrillas de danzantes (seis, siete varones y una mujer por agrupación), los dúos de músicos y el público ubicado en círculo, se aprestaban a dar inicio a la contienda. El piso de tierra estaba regado por bloques de roca, de aproximadamente tres y hasta cuatro centímetros de alto con lados lisos y bordes filosos (¿Se había realizado algún molido de rocas con algún fin de construcción?)

Nunca había visto una “plaza” en esas condiciones. El público se mostraba entusiasta, en especial los jóvenes, prontos a corear como barristas; les solicité recoger esas piedras, pero me miraron con desconcierto. Alguien murmuró que “los danzantes de tijeras son así.” Subí al estrado en el que se encontraban los músicos, el donante estaba ausente del hecho. Tuve que tomar el micrófono y convocar al alcalde, al mayordomo y al público, reclamando por esta danza que es ¡Patrimonio Cultural de la Humanidad, del mundo! “¡Por favor, recojan esas piedras del suelo...!” La gente, incluyendo los niños, recibió el llamado imprevisto, reaccionó e inmediatamente hizo el recojo solicitado. Al bajar, uno de los danzantes me dio las gracias.

Me pregunto: ¿Qué le corresponde al Estado y los ministerios ante la presencia de estas manifestaciones declaradas Patrimonio Cultural de la Humanidad? ¿A quién le corresponde actuar y cómo en estos casos y otros similares?

Aunando a dicha experiencia, conversamos con el danzante de tijeras Mario Huamaní, “Qoronta”, del Centro Cultural de Danzantes del Perú Taki Onqoy, quien opina



Atoq Alcalde - Mama Raywana (Foto: Gledy Mendoza)



Danza Jija Ruku  
(Foto: Fiorela Rodríguez Espinoza)

respecto a la Danza de las Tijeras declarada por la UNESCO Patrimonio Cultural de la Humanidad lo siguiente:

*Después de la declaratoria recién ha tomado más importancia la danza de las tijeras y hay que ser consciente de que los danzantes de tijeras hemos viajado a muchos países internacionales no solamente yo, los hermanos de Huancavelica, Apurímac, los hermanos de Ayacucho. Esta desde 2010, con la declaratoria, la Danza de Tijeras tiene pues un espacio ganado. Por este reconocimiento como ejecutante de esta danza me siento muy contento, muy feliz, yo vengo de una comunidad, Andamarca, provincia de Lucanas, de Ayacucho. No pensaba llegar tan lejos con la Danza de las Tijeras porque mi padre, mi madre, son campesinos. Aprendí a los seis*

*años. Con el maestro Máximo Damián he trabajado quince años hemos viajado a muchos países, por ejemplo, a Inglaterra, Dinamarca, Holanda y tengo mucho orgullo.*

Le pregunto “además de la alegría y satisfacción que tiene usted por la declaratoria de la Danza de Tijeras como Patrimonio Cultural de la Humanidad, ¿qué cambio ha notado, alguna política, alguna consideración?”

—No, simplemente tenemos reconocimiento del Ministerio de Cultura, nos ha dado cuando estaba como Ministro de Cultura el Dr. Juan Ossio. Simplemente tenemos el reconocimiento, nada más, no ha cambiado casi nada. Por ejemplo, no se tiene pensión de gracia; abandonados, hay muchos compañeros mayores que han presentado su pedido y no

*han logrado. Cuando se enferma un Danzante de Tijeras, la clásica ¿no?, el provinciano hace su pollada pro salud. Ese tiempo, hace años yo enseñaba en el parque zonal Huayna Cápac de San Juan de Miraflores, en tiempo de la señora alcaldesa Susana Villarán. Ahí yo pagaba mi entrada, dos soles. Ingresábamos [él y sus discípulos en la danza]. Un día venían quince, otro día ocho, doce, así, de diferentes edades, dependiendo de sus tiempos. Y terminó la gestión de la señora Villarán, entró el señor Luis Castañeda, prácticamente me desalojaron. Yo envié una carta al director de parques zonales, de SERPAC, yo iba a seguir pagando mi entrada, pero que me dieran un espacio, y sin embargo me negaron; inmenso parque, está silencio, no tengo lugar para enseñar, estoy deambulando de aquí para allá. Normalmente en verano, en vacaciones, en los meses de enero, febrero hasta marzo, porque los niños están de vacaciones, hay muchos niños que vienen también de provincias y no tienen un lugar; actualmente que alguien me diga ¿En qué lugar se enseña Danza de Tijeras?*

—Me imagino que todavía vas a los pueblos.

—A las fiestas patronales. Bueno, solamente el cambio ha sido en remuneración del pago, antes el pago era muy sencillo, muy poco que digamos, hoy en día ya te pagan bien, eso sí, dependiendo cuántos días, porque también es sacrificio el Baile de las Tijeras, es como un deporte, el danzante tenemos la danza hasta los 30 años. En nuestra comunidad la fiesta dura una semana y el cuerpo, si pasa de treinta años, ya no va a dar como un muchacho de 20. Inclusive tienes que sacar tu sangre, cuando hacemos esa secuencia, el faquirismo, porque usted puede ver, cuántas veces me he clavado el arpa en mi brazo, tengo huellas, acá [muestra cicatrices en el brazo, la cara, el lóbulo de la oreja]. A veces he comido ranas, bueno, es



Cajero acompañando a Atoq Alcalde,  
Mama Raywana  
(Foto: Iván Sánchez Hoces)

una fiesta muy pintoresca en las comunidades andinas. Tengo 38 años de vida artística y he recorrido todos los pueblos en la formación de asociaciones. Yo he formado mi grupo cultural Taki Onqoy

justamente para hacer convenio con las municipalidades porque yo necesitaba un espacio, y me estaba informando, no puedo hacer nada más por ello.

De acuerdo a estas opinio-

nes ¿qué esperan los danzantes respecto a estas declaraciones como patrimonio? Sin duda es urgente conocer el carácter y alcance de dichas certificaciones, de acuerdo a las instituciones que las otorgan.

Ángel Alanoca fue trabajador en espacios de cultura en la ciudad de Lima y director del Instituto Regional de Cultura de Tacna, y nos da las siguientes opiniones:

*Entiendo que Patrimonio Cultural es todo bien patrimonial, material e inmaterial, reconocido por el Estado como tal. Su esencia se explica por su significado, valor permanente y testimonial, ya sea histórico, arquitectónico, arqueológico, religioso o costumbrista.*

*En mi ciudad, por ejemplo, tenemos entre los más representativos el anaco, traje típico de la mujer andina de Tacna, hermoso por su estructura, color y adornos en platería, tanto en su vestimenta como en el tocado; su uso es casi permanente en la población del Ande tacneño. Otro de carácter histórico es el Paseo de la Bandera Nacional del Perú, por las mujeres tacneñas todos los 28 de agosto, año a año. Representa el patriotismo de la población tacneña, luego de un proceso de cautiverio de Tacna y Arica por los chilenos, luego de la guerra. Solo retornaría al suelo patrio Tacna para el Perú, y Arica para Chile [...] esta separación se dio por el Tratado y no por el plebiscito. Para nosotros tiene un significado muy valioso, nuestra bandera nacional no se podía utilizar por ningún motivo, fueron las mujeres que en un arrojito de valentía y patriotismo, desafiaron a las autoridades chilenas y sacaron la bandera en procesión por la calle central de la ciudad, de ahí que cada 28 de agosto se realiza este paseo y al llegar a la plaza principal se iza en lo más alto del mástil y por su tamaño, la más grande del país, casi toca el suelo.*

*También es patrimonio cultural arquitectónico la pileta ornamental de la Plaza de Armas, la prefectura*



Labradores. Danza Tatash (Foto: Jorge Estacio M.)

*y las casas de techo de mojinete o a dos aguas. A modo de resumen, mi apreciación es que se da el título de patrimonio cultural en muchos casos por una mera actitud mercantilista, con el disfraz de turístico y no por el valor o por su esencia, significado o estructura. No hay continuidad en revalorarlo en el día a día. Solo se lo recuerda en las fechas centrales, después no pasa nada, no hay un sostenimiento de promoción y valoración continuos, promocionándolos de diferentes formas como visitas guiadas, eventos periodísticos, exposiciones, seminarios, etc.*

*Creo que existen bienes culturales, materiales e inmateriales y que por esa condición, deben ser patrimonio cultural que trasciende en el tiempo en forma permanente y continua, siendo el Estado, a través del Ministerio de Cultura y las municipalidades, los encargados de su conservación, promoción, protección y puesta en valor, sin distorsionar su esencia y razón de ser. En la actualidad para que una manifestación tenga el título de "patrimonio cultural", pasa por un proceso administrativo, técnico y legal que se plasma en una resolu-*

*ción que lo declara como tal. En este sentido, es (o debe ser) responsabilidad compartida por la comunidad y las entidades estatales, su práctica, registro, estudio y puesta en valor y mantenimiento.*

Finalmente, pregunto cómo define el Ministerio de Cultura al patrimonio cultural y patrimonio cultural inmaterial:

"Se entiende por patrimonio cultural inmaterial los usos, las prácticas, las representaciones, las expresiones, los conocimientos, las técnicas y los saberes, así como los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales asociados con ellos, que las comunidades, los grupos y los individuos reconocen como parte de su patrimonio cultural." En general es transmitido de generación en generación, es "recreado permanentemente por las comunidades, grupos e individuos, en función de su medio, de su interacción con la naturaleza y de su historia, les proporciona un sentimiento de identidad y de continuidad, contribuyendo así a promover el respeto a la diversidad cultu-

ral y la creatividad humana. Se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

Para terminar, recogemos algunos contenidos del documento "DIRECTIVA PARA LA DECLARATORIA DE LAS MANIFESTACIONES DE PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL Y DE LA OBRA DE GRANDES MAESTROS, SABIOS Y CREADORES COMO PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN Y DECLARATORIA DE INTERÉS CULTURAL N°003-2015-MC".

En los puntos I y II se presenta el objetivo y la finalidad de este documento, que podemos resumir de la siguiente manera: Se busca "establecer lineamientos y normas para la tramitación interna del expediente de declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación de las manifesta-



Danza Pallas. Libertad (Foto: Iván Sánchez Hoces)

ciones de patrimonio cultural inmaterial y de la obra de grandes maestros, sabios y creadores del Perú en el ámbito del patrimonio cultural inmaterial y para la declaratoria como interés cultural a las actividades, proyectos, producciones y obras cuyo contenido o impacto contribuyan a la promoción, difusión, conservación, rescate y salvaguardia de las artes y de la cultura en general”, con la finalidad de “armonizar criterios de valoración y adoptar los procedimientos necesarios para la declaratoria de las manifestaciones de patrimonio cultural inmaterial (...) como Patrimonio Cultural de la Nación, así como de la declaratoria como Interés Cultural.

#### **ÓRGANOS Y UNIDADES RESPONSABLES DE LA APLICACIÓN DE LAS DIRECTIVAS:**

Para la declaratoria de manifestaciones del patrimonio inmaterial como Patrimonio Cultural de la Nación y decla-

ratoria de la “obra de grandes maestros, sabios y creadores del Perú”, intervienen las siguientes instituciones:

- Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales.
- Dirección General de Patrimonio Cultural.
- Dirección de Patrimonio Inmaterial.
- Direcciones Desconcentradas de Cultura.

Para la declaratoria de interés cultural:

- Dirección General de Industrias Culturales y Artes.
- Direcciones Desconcentradas de Cultura.

#### **DISPOSICIONES GENERALES**

De las manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial.

De manera enunciativa, más no limitativa, se consideran manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial a las siguientes:

- Lenguas y tradiciones orales.
- Fiestas y celebraciones ri-

tuales.

- Música y danzas.
- Expresiones artísticas plásticas: arte y artesanías.
- Costumbres y normativas tradicionales.
- Formas de organización y de autoridades tradicionales.
- Prácticas y tecnologías productivas.
- Conocimientos, saberes y prácticas como la medicina tradicional y la gastronomía.
- Los espacios culturales de representación o realización de prácticas culturales, entre otras.

#### **PROCEDIMIENTO PARA LLEVARSE A CABO UNA DECLARATORIA COMO PATRIMONIO DE LA CULTURA, SEA MATERIAL O INMATERIAL**

**PROCESO DE LA GESTIÓN:**

¿Quiénes pueden llevar a cabo la gestión para que se realice una Declaratoria como Patrimonio de acuerdo a esta Directiva?

Los procedimientos para de-

claraciones previstos en la presente Directiva se podrán iniciar a petición (solicitud) de parte y/o de oficio.

#### **DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA DE HECHOS PARA LA DECLARATORIA DE PATRIMONIO CULTURAL EN CASO DE UNA GESTIÓN EN CASO DE “PARTE”.**

1. Presentación de un expediente en Mesa de Partes del Ministerio de Cultura, por parte del ciudadano o ciudadanos interesados.

El expediente deberá contener:

a) Un estudio en el que se señalen y describan con detalle las características esenciales de la manifestación o expresión, estudio en el que se evidencie su importancia, valor, alcance, significado e impacto de la manifestación o expresión en la definición de la identidad colectiva, local, regional, étnica, comunal y/o nacional y se identifiquen algunas amenazas a la viabilidad de la manifestación cultural, así como las medidas que la comunidad, los grupos y en algunos casos los individuos, tomarán para mitigarlas.

b) Una bibliografía, de existir esta, con referencias documentales utilizadas en el estudio y debidamente consignadas.

c) Un mínimo de 10 fotografías recientes. Las fotos deben tener un soporte digital, cuya nitidez y resolución sea adecuada para su publicación.

d) Sustento documental de que el expediente ha sido preparado con participación de la comunidad, los grupos y en algunos casos los individuos, mostrándose evidencia de que existe el consentimiento previo e informado de los portadores para solicitar la declaratoria.

e) Un documento de compromiso de la comunidad, los grupos y en algunos casos los

individuos, portadores de la expresión cultural, para colaborar con las Direcciones Desconcentradas de Cultura de su circunscripción territorial, a fin de elaborar cada cinco años un informe detallado sobre el estado de la expresión para su envío al Ministerio de Cultura, de modo que su registro institucional pueda ser actualizado en cuanto a los cambios producidos en la manifestación, los riesgos que pudieran haber surgido para su vigencia y otros aspectos relevantes para hacer un seguimiento institucional de su desenvolvimiento y salvaguardia, de ser el caso.

f) De manera facultativa se podrá adjuntar otros anexos adicionales, tales como diagramas, partituras, grabaciones y/o filmicas, etc.

2. Una vez recibido el expediente de solicitud para declaración de Patrimonio Cultural Inmaterial en Mesa de Partes del Ministerio de Cultura, pasa a la Dirección de Patrimonio Cultural Inmaterial, donde esta instancia realiza una revisión minuciosa del contenido del expediente. Si esta considera que no procede, se lo devuelve al remitente, con un informe que sustente la improcedencia. En caso de no contener lo suficiente, comunicará a los interesados para resanar la falta y el expediente entrará a la lista de “expediente observados” hasta la recepción de lo faltante. En caso de que el expediente cuente con información suficiente, se informa a los interesados y se da inicio al proceso de evaluación.

3. Sobre los criterios de evaluación. La Dirección de Patrimonio Inmaterial evalúa el expediente, teniendo en cuenta los siguientes criterios técnicos:

a) Valor histórico y la evidencia de formar parte de una tradición.

b) Valor simbólico o emblemático. Vigencia de su significado como símbolo de identidad cultural.

c) La vigencia y actualidad de su impacto en la vida cotidiana o en la calendarización de la vida colectiva, en el mantenimiento de las costumbres y creencias, en la vigorización de las tradiciones, en la transmisión y desarrollo de los saberes y tecnologías, en la producción y productividad, y en el bienestar colectivo.

d) La representatividad y trascendencia local, regional, nacional o internacional por su capacidad de convocatoria y participación colectiva.

e) Que la expresión cultural no vulnera derechos fundamentales como la vida (artículo 1 de la Constitución Política del Perú); la integridad personal y el bienestar de las personas (artículo 2, inciso 1 de la Constitución Política del Perú); o subvierte el orden constitucional o el orden público. Tampoco se considerará susceptible de ser declaradas como Patrimonio Cultural de la Nación a las expresiones culturales que comporten, directa o indirectamente, una afectación al medio ambiente o al desarrollo sostenible; que no respeten los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos, o las que conlleven actos de crueldad y sacrificio de animales.

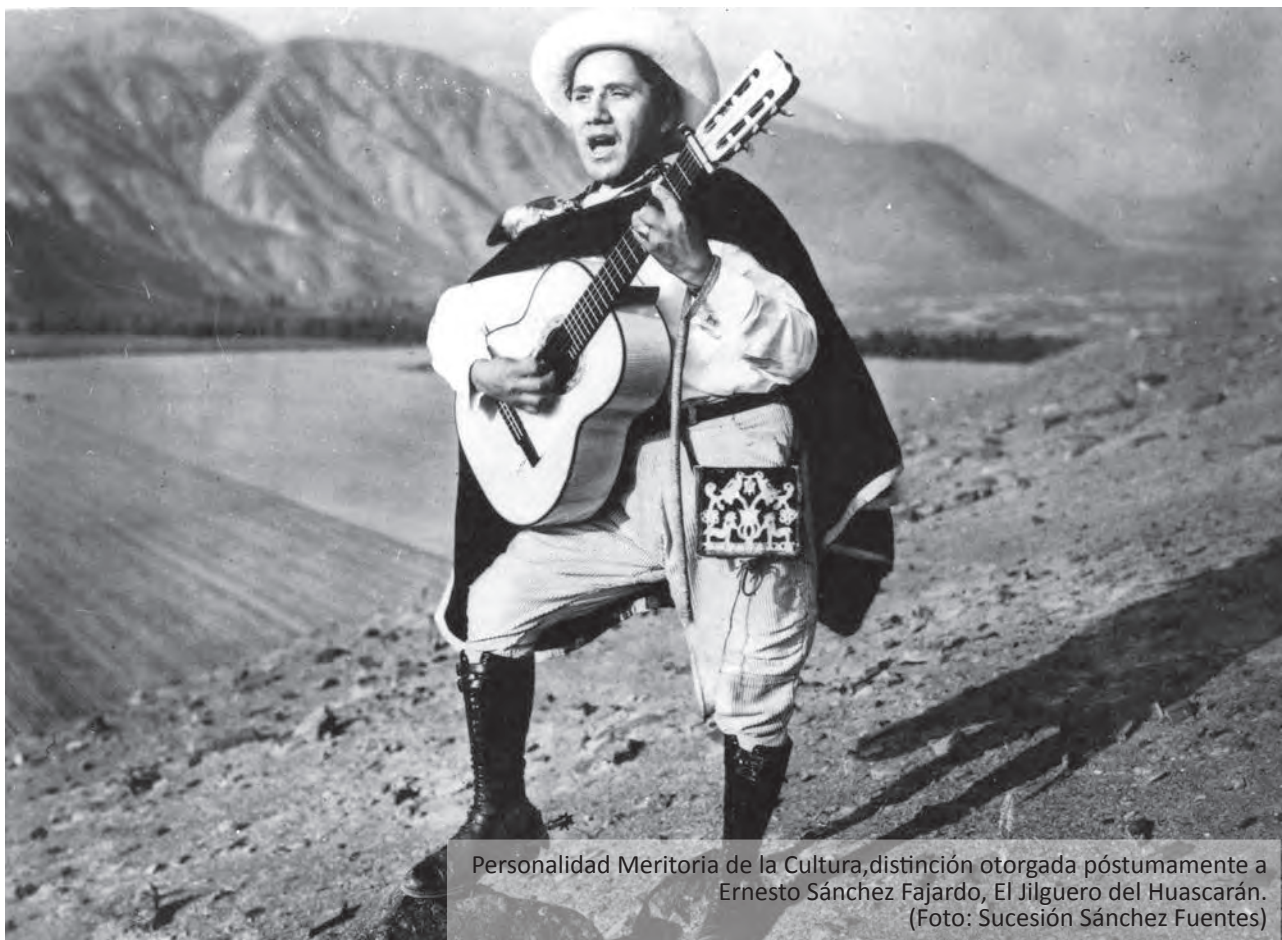
2.- De los procedimientos para el registro virtual de las Declaraciones como Patrimonio Cultural.

a) Conforme a las normas legales actuales, la solicitud se presentará en Mesa de Partes de la sede central del Ministerio de Cultura o en cualquier Dirección Desconcentrada de Cultura.

b) Del registro de las declaratorias como Patrimonio Cultural de la Nación.

La Dirección General de





Personalidad Meritoria de la Cultura, distinción otorgada póstumamente a Ernesto Sánchez Fajardo, El Jilguero del Huascarán. (Foto: Sucesión Sánchez Fuentes)

Patrimonio Cultural (...) lleva el registro virtual de las manifestaciones del Patrimonio Inmaterial declaradas como Patrimonio Cultural de la Nación, significando su respectiva inscripción como tal. Este registro se publica en la plataforma virtual del portal institucional del Ministerio de Cultura. El registro significa también que se está inscribiendo como Patrimonio de la Nación y figurará con la Resolución Viceministerial de declaración, el informe técnico de parte de la Dirección de Cultura, sea Material o Inmaterial, de acuerdo a lo que corresponda, y un archivo fotográfico.

#### 4. Etapa de análisis

El expediente admitido luego de su evaluación o subsanación, es analizado por un especialista de la Dirección de Patrimonio Inmaterial, siguiendo un proceso de estudio detallado que finaliza con la emisión de un informe técnico.

La Dirección de Patrimonio Inmaterial remite la propuesta e informe técnico sobre la procedencia o no del expediente a la Dirección General de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales.

El Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales resuelve el procedimiento, siendo competente para declarar las manifestaciones del patrimonio inmaterial como Patrimonio Cultural de la Nación.

3.- Sobre la propiedad de los bienes inmateriales.

En virtud de lo dispuesto en el Artículo 2 de la Ley N° 28296, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, los bienes culturales inmateriales integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, por su naturaleza, pertenecen a la Nación. Las comunidades que mantienen y conservan bienes culturales inmateriales pertenecientes al Patrimonio

Cultural Inmaterial, son poseedoras directas de dicho patrimonio.

Espero haber presentado algunos pensamientos para la reflexión y un abanico de inquietudes ciudadanas e información básica para ubicarnos sobre un piso de mayor seguridad frente al quehacer de nuestra rica cultura nacional.

#### Bibliografía

- DOMINGUEZ CONDEZO, Víctor (2003). Danza e Identidad Nacional. Lima: Editorial San Marcos.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca (1995). Comentarios Reales de los Incas. México: Fondo de Cultura Económica.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María. (1988). Estructuras Andinas del poder. Lima: Instituto de Estudios Peruanos IEP.



Ex integrantes del Conjunto Nacional de Folklore 1993-2003, generación Enriqueta Rotalde, representando el Carnaval de Arequipa en la Casa O'Higgins de Lima. (Foto: Antonio Tamayo Torres)

**E**l patrimonio cultural es considerado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) como fuente de creatividad<sup>1</sup>. Si bien la creación se origina en las tradiciones culturales, logra su desarrollo pleno merced al contacto con

otras culturas. Por ello, el patrimonio en sus diversas manifestaciones “debe ser preservado, realizado y transmitido a las generaciones futuras como testimonio de la experiencia y de las aspiraciones humanas”<sup>2</sup>, teniendo como finalidad inspirar un real diálogo entre nuestras culturas.

Este patrimonio que es propio del pueblo, comprende “las obras materiales y no materiales que expresan su creatividad, destacando la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas”<sup>3</sup>.

Según la propia UNESCO, constituye “patrimonio”, aquello que es, o debería ser, que se

# Visibilización del patrimonio documental arguediano

Implementación del Repositorio Digital de Artistas del Folklore Peruano



Iván Sánchez Hoces

Investigador Cultural de la ENSFJMA

transmite de generación en generación, al que se le da un valor intrínseco. Pero, además, se trata de los bienes que hemos recibido, aquellos que conservamos en la actualidad y los que legaremos a las próximas generaciones.

Y en cuanto al “documento”, sostiene la mencionada

organización que “es aquello que consigna algo con un propósito intelectual deliberado”<sup>4</sup>, destacando su contenido informativo y el soporte en el que se ingresa dicho documento, a quien considera como un símbolo de la memoria colectiva de un pueblo, nación o Estado.

## MATERIAL EN PELIGRO DE DESAPARECER

Precisamente, el lamentable estado de conservación y escaso acceso a dicho legado cultural que se ha generalizado con el transcurrir del tiempo, los diversos conflictos sociales y cierto desinterés general han determinado que gran parte



Músicos (cantantes e instrumentistas) y danzantes de Ayacucho y Apurímac se encuentran calificados y sus fichas de registro están ingresadas en el repositorio de artistas. (Foto: Iván Sánchez Hoces)

del patrimonio documental se encuentre inubicable o esté en peligro de desaparecer, factores determinantes para la creación del Programa de Memoria del Mundo de la UNESCO, en el año 1992, con el fin de facilitar la preservación del patrimonio documental mediante el uso de técnicas avanzadas y tomando conciencia de su existencia e importancia, una situación que se agrava en países como el nuestro, que deben recurrir a diversas formas de salvaguarda, entre ellas la digitalización de sus archivos para ser conservados en formato electrónico, poniéndolos a disposición de la comunidad académica y en general, a través de los archivos abiertos u “Open Access” (OA), es decir, la implementación de repositorios institucionales digitales, donde se depositan las producciones científicas para hacerlas accesibles sin ninguna restricción, de modo tal que se puedan preservar digitalmente para la posteridad.

El OA es el “acceso inme-

diato a trabajos académicos, científicos o de cualquier otro tipo sin requerimiento de registro, suscripción o pago. Por ello, este movimiento y los repositorios están ayudando a transformar el proceso de publicación de artículos científicos”<sup>5</sup>.

El “Repositorio Institucional” (RI) es, según Clifford Lynch, “un conjunto de servicios para almacenar y hacer accesible los materiales de investigación en formato digital creados por una institución y su comunidad, una colección digital del producto de la investigación científica llevada a cabo por esa comunidad. Los repositorios institucionales se están convirtiendo en herramientas esenciales para la comunicación académica en la era digital”<sup>6</sup>.

Con la aprobación de la Ley N° 30035, nuestro país se convirtió en uno de los primeros países latinoamericanos en aprobar una legislación referente al tema del acceso abierto y repositorios institucionales. Además, Perú

es miembro de “La Referencia” (Red Federada de Repositorios Institucionales de Publicaciones Científicas), un “agregador de información”<sup>7</sup> que brinda un servicio de búsqueda regional de publicaciones científicas.

Según dicha norma legal, emitida en el año 2013, un RI es un “sitio centralizado donde se mantiene información digital resultado de la producción en ciencia, tecnología e innovación (libros, publicaciones, artículos de revistas especializadas, trabajos técnico-científicos, programas informáticos, datos procesados y estadísticas de monitoreo, tesis académicas y similares)”<sup>8</sup>. Esta información es abierta y de libre acceso, sin fines de lucro ni requerimiento de registro, suscripción o pago alguno, el cual se encuentra a disposición para su lectura, descargue, reproducción, distribución, impresión, búsqueda o enlace a textos más completos, considerando los derechos de autor.

Finalmente, tanto el acceso directo como el repositorio institucional han contribuido enormemente para que el tema de la preservación sea una de los más estudiados en el ámbito de la documentación digital, constituyendo todo un reto para la bibliotecología y ciencias de la información y otras carreras afines.

#### REPOSITORIO DIGITAL DE ARTISTAS DEL FOLKLORE PERUANO

Consecuentemente, resulta necesario implementar el “Repositorio Digital de Artistas Intérpretes y Ejecutantes del Folklore Peruano (1964-2016)”, amparado en la mencionada Ley N° 30035, que concede obligatoriedad a instituciones como la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (ENSF JMA) para publicar los resultados de sus investigaciones científicas financiadas con fondos públicos, poniéndolas en repositorios digitales de acceso abierto, teniendo como fuente de origen el material bibliográfico del Área de Registro de Intérpretes, dependiente de la Dirección de Investigación, órgano de línea de la ENSF JMA, creada en el año 1948, institución educativa dedicada a la formación de docentes en Educación Artística y Artista Profesional, mención en danza y música, dependiente presupuestariamente del Ministerio de Educación y académicamente de la Asamblea Nacional de Rectores, con la que coordina sus planes de estudios, toda vez que mediante Ley N° 29292 se le faculta a otorgar el grado de Bachiller y el título de Licenciado.

Fatalmente, parte del archivo del Registro de Intérpretes se ha extraviado y/o

deteriorado en la serie de mudanzas que en las últimas décadas ha tenido la ENSF JMA. Además, las condiciones de almacenamiento e inadecuada manipulación del material en mención, su exposición a las fuerzas de la naturaleza (humedad y diversas tempera-

“

Registrar y calificar a los artistas de música (cantantes e instrumentistas) y danzantes, solistas y agrupaciones folklóricas del país, son funciones que derivan de los años 1946 (registro) y 1949 (calificación), respectivamente, impulsados por José María Arguedas, con el propósito de mantener la originalidad de nuestras prácticas folklóricas.

”

turas) y los ataques de algunos seres vivos (hongos, bacterias, insectos, roedores), han incidido desfavorablemente en su ciclo vital. Hoy, lamentamos la pérdida de parte de este importante patrimonio cultural e histórico, que podría ser total en los próximos años.

Preservar dicho material documental es el objetivo principal de implementar este “repositorio digital”, como también lo es de manera secundaria salvaguardar, poner en valor, crear una base de datos que sirva como cuantificador cultural de la actividad folklórica musical y danzaria del país, así como

servir de fuente de información de los cultores, intérpretes y artistas, vinculándola con la currícula académica y la comunidad arguediana, integrada por estudiantes y docentes de la ENSF JMA, investigadores y especialistas nacionales e internacionales.

Para facilitar el acceso a estos “documentos únicos” se pretende realizar un proceso de digitalización, convirtiendo los registros físicos (textos e imágenes) en formatos digitales, mediante la captura con un escáner de última generación, indexación de la información extraída, conversión a formato PDF, almacenamiento en una computadora y en una memoria externa para su posterior búsqueda por parte de los interesados.

En lo que corresponde al archivo del Registro de Intérpretes, este consta de expedientes y fichas registrales con fotografías de artistas calificados, glosas de danzas y letras de canciones, producto de las evaluaciones de los artistas solistas y agrupaciones de música (cantantes e instrumentistas) y danzas del país, a partir del año 1964, a cargo del Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura del Perú, cuyos archivos pasaron en 1971 al Instituto Nacional de Cultura (INC). En el 2008, el INC formó parte del Ministerio de Cultura.

La custodia de este patrimonio documental, así como también la función de acreditar y registrar a nuestros artistas de música y danzas tradicionales es asumida actualmente por la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, a través del área de Registro de Intérpretes de la Dirección de Investigación<sup>9</sup> que, previa evaluación artística de una Comisión Calificadora, les

The screenshot shows the 'Ranking Web of Universities' website. The main header includes the site name and a search bar. Below the header is a navigation menu with categories: HOME, NORTH AMERICA, LATIN AMERICA, EUROPE, ASIA, AFRICA, ARAB WORLD, OCEANIA, and RANKING BY AREAS. The main content area features a large image of a building with the caption 'Consejo Superior de Investigaciones Cientificas'. Below this is a breadcrumb trail: Home » Latin America » Peru. The 'Current edition' section indicates 'Universities: July 2019' and 'Edition 2019.2.2'. There are links for 'About Us' and 'About the Ranking'. The main table displays the ranking of universities in Peru, with columns for ranking, World Rank, University, Det., Presence Rank, Impact Rank, Openness Rank, and Excellence Rank.

ranking	World Rank	University	Det.	Presence Rank*	Impact Rank*	Openness Rank*	Excellence Rank*
1	971	<a href="#">Pontificia Universidad Católica del Perú</a>	🇵🇪	311	693	1666	1668
2	1470	<a href="#">Universidad Nacional Mayor de San Marcos</a>	🇵🇪	534	1265	1372	2382
3	2956	<a href="#">Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas</a>	🇵🇪	938	4411	3627	3488
4	2966	<a href="#">Universidad Nacional Agraria La Molina</a>	🇵🇪	2002	4869	3236	3348
5	3044	<a href="#">Universidad Nacional de Ingeniería Lima</a>	🇵🇪	1339	4437	4161	3488
90	18349	<a href="#">Encuesta Nacional Superior de Folklore José María Aruedas</a>	🇵🇪	8265	18492	8602	6115

“Webometrics”, indicador que produce un ranking de las mejores universidades del mundo, incluye entre las universidades peruanas (julio 2019), a la ENSF JMA, basado en la visibilidad y presencia en línea, el número de documentos y las publicaciones y citas también en línea ([http://www.webometrics.info/es/Latin\\_America\\_es/Perú](http://www.webometrics.info/es/Latin_America_es/Perú))

otorga a dichos artistas un diploma, constancia y carné de artistas calificados, acreditándolos oficialmente como trabajadores del arte tradicional.

Registrar y calificar a los artistas de música (cantantes e instrumentistas) y danzantes, solistas y agrupaciones folklóricas del país, son funciones que derivan de los años 1946 (registro) y 1949 (calificación), respectivamente, impulsados por José María Arguedas, con el propósito de mantener la originalidad de nuestras prácticas folklóricas. Ellos estaban prácticamente obligados a calificarse si querían obtener su pase

respectivo para presentarse en los diversos coliseos y algunas estaciones radiales o televisivas, después de los años 60, situación que fue cambiando en las últimas décadas.

La falta de una adecuada política cultural estatal de un tiempo a esta parte, el escaso control a los artistas, que para mantenerse vigentes tuvieron que cambiar el tipo de espectáculo que ofrecían, perdiéndose en muchos casos esa “originalidad” defendida por el amauta Arguedas, como también el desinterés de los músicos y danzantes, aunado a la desidia de algunas autoridades, deter-

minaron que la calificación disminuya en gran parte, a tal punto que en el 2005 no se recibió ninguna solicitud. Este panorama cambió en el 2011, pues merced a diversas gestiones realizadas desde la Dirección de Investigación de la ENSF JMA, se recuperó el contacto con los propios artistas y las asociaciones de residentes en Lima. Desde entonces, más de un centenar de artistas se ha calificado o ha pedido la renovación de su carné o ha tramitado su constancia de calificación para realizar alguna gira en el extranjero, evidenciando que el interés por acreditarse persiste aún.

## MARCO CONCEPTUAL Y BASES TEÓRICAS

Robert-Henri Bautier<sup>10</sup>, uno de los máximos representantes de la “Escuela francesa”, ha realizado una clasificación en base a la periodización de los archivos, que tiene adeptos entre los archiveros españoles y críticos en otros países. Menciona que en la Edad Antigua, los archivos tenían una concepción patrimonial y administrativa, siendo llamados “Archivos de Palacios”, emparentada con los “tesoros de escrituras” (*trésors des chartes*). A la Edad Media le correspondía la de “Tesoros Documentales”, es decir, instrumentos a disposición del poder. Mientras que la Edad Moderna vio nacer a los “Archivos de Estado” como una suerte de arsenales de autoridad. En la Edad Contemporánea, por su parte, dejan de ser considerados como un arsenal de armas jurídicas y políticas para convertirse en los “Laboratorios de ciencias históricas”.

Con la Revolución francesa, los archivos adquieren la función de ser los “arsenales de la historia”, refiere el francés Alfred Wagner. Luego en el siglo XIX, “reafirman esta condición de ser los repositorios que resguardan la memoria nacional”<sup>11</sup>, o sea, una suerte de custodios de los documentos, alcanzando un rol social y cultural, pero siempre bajo la tutela del Estado, aunque, valgan verdades, el término “repositorio” deriva del latín *repositorium*, que significa “alacena” o “armario”.

Michel Foucault, por su parte, sostiene que con el tiempo los archivos pasaron a las instituciones legales y jurídicas burguesas que maquillaban sus técnicas de

dominación disciplinaria “siendo parte de la democratización de la soberanía que encubría una nueva forma de poder que estudiaba al detalle el comportamiento del cuerpo social”<sup>12</sup>.

Para los españoles Salvador Sánchez y Remedios Melero, los repositorios cumplen funciones de preservación, gestión de acceso y aumento de visibilidad<sup>13</sup>, desarrollándose cada vez más en las universidades, amparados en la Declaración de Budapest (2002), cuyo principio es que el conocimiento generado con fondos públicos debe ser de libre acceso, aunque en muchos lugares existe prejuicios sobre el derecho de autor.

En lo que al Perú concierne, durante el gobierno de Ramón Castilla, se creó el 15 de mayo de 1861 la Ley del Archivo Nacional, en la Casa de Gobierno de Lima, lugar donde “se depositen los documentos históricos y oficiales de la Región y de datos estadísticos de más importancia”<sup>14</sup>. El propósito no era otro que el resguardo de la memoria nacional histórica, responsabilidad que recayó también en el Archivo Arzobispal de Lima, que guarda documentación desde el siglo XVI al siglo XIX.

## DEFINICIÓN DE TÉRMINOS

“Preservación” es para el teórico británico John Feather, “un aspecto de la administración de la biblioteca, cuyo objetivo es el de asegurar que la información sobreviva en una forma accesible tan lejos como se pretenda y concierne a la gestión efectiva de las colecciones de la biblioteca y de las fuentes de información”<sup>15</sup>.

El “Patrimonio Documental” es definido por el Minis-

terio de Educación, Cultura y Deporte de España como “la totalidad de documentos de cualquier época generados, conservados o reunidos en el ejercicio de su función por cualquier organismo o entidad de carácter público, por las personas jurídicas en cuyo capital participe mayoritariamente el Estado u otras entidades públicas y por las privadas, físicas o jurídicas, gestoras de servicios públicos en lo relacionado con la gestión de dichos servicios”.

A su vez, el “Registro de Intérpretes” es un área de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, encargada de calificar y registrar a los intérpretes de canto, música y danza del folklore peruano, otorgándoles un carné de identidad artística a los artistas que de manera individual o colectiva crean, cultivan y difunden nuestro acervo musical y danzario, como un reconocimiento a la calidad profesional de los intérpretes, siendo ellos el principal objeto de estudio del Registro de Intérpretes, cuyo fin es promover y resguardar la representatividad y autenticidad de nuestro folklore.

De otro lado, conforme a la Ley N° 30035 del año 2013, el Repositorio es un “sitio centralizado donde se mantiene información digital resultado de la producción en ciencia, tecnología e innovación (libros, publicaciones, artículos de revistas especializadas, trabajos técnico-científicos, programas informáticos, datos procesados y estadísticas de monitoreo, tesis académicas y similares).”

El “Repositorio Digital”, también llamado reposito-

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE  
JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

HOME EGRESADOS BOLSA DE TRABAJO TRANSPARENCIA INSTITUCIONAL

QUIÉNES SOMOS SERVICIOS ACADÉMICOS PUBLICACIONES BIBLIOTECA GALERÍA CONTACTENOS

La Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, como política Institucional considera reconocer el mérito de los egresados de los Programas Académicos de Educación Artística y Artista Profesional, especialidad en Folklore mención Danza y Música (Regular – PAEA MEIE), cuyo ejercicio profesional sea destacado en la comunidad y fuera de ella.

Los interesados pueden presentar su expediente siguiendo los criterios para la selección y reconocimiento.

+ Criterios para la selección

Teléfono: 480 0258 Anexos 202 - 216  
Correo: [secretariageneral@escuelafolklore.edu.pe](mailto:secretariageneral@escuelafolklore.edu.pe)

**CARRERAS**  
Maneja la teoría, el lenguaje y las técnicas pertinentes al arte folklórico con profundidad y destreza.  
+ Ver más info

**ADMISIÓN 2019**  
¡Entérate de nuestros costos, cronograma y proceso de admisión!  
+ Ver más info

**CEPRE**  
Preparamos a nuestros postulantes para seguir estudios en cualquiera de nuestras carreras profesionales.  
+ Ver más info

**PROGRAMA DE FORMACIÓN CONTINUA**  
Grados y Títulos Profesionales. Requisitos para postulantes y Proceso de Admisión.  
+ Ver más info

**TALLERES DE MÚSICA Y DANZA**  
Nuestros talleres son desarrollados por profesores calificados, egresados de nuestra institución y con prestigio en el área.  
+ Ver más info

REPOSITORIO DE INTERPRETES SISTEMA DE CONTROL INTERNO TRÁMITE DOCUMENTARIO CONSULTAS EN LÍNEA REPOSITORIO ACADÉMICO MAPA DE FIESTAS DEL PERÚ

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS  
DIRECCIÓN: Jr. Torres Paz 1170, Santa Beatriz - Lima  
TELÉFONO: (01) 480 0258

Mapa Satélite  
Parroquia Cns  
Calle Erquiaga Villar

LINKS RÁPIDOS  
+ CARRERAS  
+ ADMISIÓN  
+ CEPRE  
+ PROG. DE FORMACION CONTINUA  
+ TALLER DE DANZA Y MUSICA  
+ CONJUNTO NACIONAL DE FOLKLORE  
+ ENSAMBLE DE INSTR. TRADICIONALES  
+ AULA VIRTUAL  
+ BUZÓN DE SUGERENCIAS

TRANSPARENCIA RNSDD  
LIBRO DE RECLAMACIONES

ENSEJMA © 2016  
Todos los Derechos Reservados  
Desarrollado por CLUC LATAM

Translate Dejar un mensaje

El portal web institucional de la ENSFJMA incluye entre sus links, al “Repositorio Académico” y al “Repositorio de Artistas”.

rio institucional, a criterio de José Texier, “está constituido por un conjunto de archivos digitales en representación de productos científicos y académicos que pueden ser accedidos por los usuarios. Son estructuras web interoperables que alojan recursos científicos, académicos y administrativos, tanto físicos como digitales, descritos por medio de un conjunto de datos específicos (metadatos)”<sup>16</sup>.

Por su parte, el término

“Artistas Intérpretes y Ejecutantes” está contemplado en la Ley N° 28131 del año 2013, referente al Artista Intérprete y Ejecutante, la cual considera así a toda “persona natural que representa o realiza una obra artística”, con texto o sin él, utilizando su cuerpo o habilidades, con o sin instrumentos, que se exhiba o muestre al público, resultando una interpretación y/o ejecución que puede ser difundida por cualquier medio de comunicación o fija-

da en soporte adecuado, creado o por crearse”.

Para efectos del presente trabajo y por la naturaleza de funciones de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, pionera en el estudio e investigación de las culturas tradicionales peruanas, solo se considera a los artistas de música (cantantes e instrumentistas) y danzantes solistas y agrupaciones de nuestras manifestaciones folklóricas.



- (1) Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, 2 de noviembre de 2001, Artículo 7.
- (2) Íd.
- (3) Declaración de México sobre las Políticas Culturales. Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. México D.F., 26 de julio – 6 de agosto de 1982.
- (4) Oficina de la UNESCO en Santiago de Chile. <http://www.unesco.org/new/es/santiago/communication-information/memory-of-the-world-programme-preservation-of-documentary-heritage/what-is-documentary-heritage/>
- (5) Piwowar, H.A. "Who Shares? Who Doesn't? Factors Associated with Openly Archiving Raw Research Data". PLoS ONE, vol. 6, N° 7, journal pone 18657, Jul. 2011.
- (6) Lynch, C. (2003). Institutional Repositories: Essential Infrastructure for Scholarship in the Digital Age. ARL Bimonthly Report 226.
- (7) El buscador de La Referencia está dirigido a investigadores, docentes y estudiantes, quienes pueden encontrar artículos científicos de casi un centenar de universidades de América Latina, así también, material de interés de investigaciones académicas expuestas en maestrías y tesis doctorales. Lo integran: Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, El Salvador, México Perú y Venezuela. Ver: (<http://lareferencia.redclara.net/rfr/buscador-regional>)
- (8) Congreso de la República. Ley N° 30035, que regula el Repositorio Nacional Digital de Ciencia, Tecnología e Innovación de Acceso Abierto.
- (9) El Reglamento de Calificación y Registro de Artistas Intérpretes y Ejecutantes del Folklore Peruano, mediante Resolución Directoral N° 078-2011/DG-ENSF JMA, faculta a la Dirección de Investigación, la custodia de las fichas de registro de artistas y el material audiovisual que presentan los artistas como requisitos de evaluación.
- (10) García, M. y Fernández, M. (1999). Los Archivos Municipales en España durante el Antiguo Régimen. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, España, p.20
- (11) Wagner, A. (1985). El acceso a los archivos. De las restricciones a la liberación. UNISIT, Programa de la UNESCO, p.1
- (12) Foucault, Michel. (2000). Defender la sociedad. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, p.44.
- (13) Sánchez, S. y Melero, R. (2006). La denominación y el contenido de los Repositorios Institucionales en Acceso Abierto: Base teórica para la "Ruta verde". (<https://core.ac.uk/download/pdf/11879823.pdf>).
- (14) Congreso de la República. Ley de Creación del Archivo Nacional. En: Archivo General de la Nación: [http://www.peru.gob.pe/docs/PLANES/181/PLAN\\_181\\_Ley%20del%2015%20de%20mayo%20de%201861\\_2010.pdf](http://www.peru.gob.pe/docs/PLANES/181/PLAN_181_Ley%20del%2015%20de%20mayo%20de%201861_2010.pdf)
- (15) Feather, J. Preservation and the management of library collections. 2nd. Ed. Londres Library Association Publishing, 1996, pág. 2).
- (16) Texier, J. (2011). Los repositorios institucionales y las bibliotecas digitales: una somera revisión bibliográfica y su relación en la educación superior (p.9). Presentado en la 11th Latin American and Caribbean Conference for Engineering and Technology – 2013, Cancun, Mexico: LACCEI. Recuperado a partir de: <http://eprints.relis.org/19925/>
- BIBLIOGRAFÍA**
- Arévalo, Víctor. (2003). Diccionario de términos archivísticos, Córdoba, Ediciones del Sur. 1ra. ed. 1995. p.184
- Congreso de la República. (1861). Ley de Creación del Archivo Nacional. En: Archivo General de la Nación: [http://www.peru.gob.pe/docs/PLANES/181/PLAN\\_181\\_Ley%20del%2015%20de%20mayo%20de%201861\\_2010.pdf](http://www.peru.gob.pe/docs/PLANES/181/PLAN_181_Ley%20del%2015%20de%20mayo%20de%201861_2010.pdf)
- Congreso de la República del Perú. (2003). Ley N° 28131 del Artista Intérprete y Ejecutante. Artículo 2, título I, 18 de diciembre de 2003.
- Congreso de la República del Perú. (2013). Ley N° 30035 de "Repositorio Nacional Digital de Ciencia, Tecnología e Innovación de Acceso Abierto". Artículo 2, 4 de junio de 2013.
- Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. (2002). Decreto Supremo N° 054-2002-E.D.
- Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. (2011). Reglamento de Calificación y Registro de Artistas Intérpretes y Ejecutantes del Folklore Peruano. Resolución Directoral N° 078-2011/DG-ENSF JMA.
- Feather, Jhon. (1991). Preservation and management of library collections. London: The Library Association, p.122
- Fernández, Paloma. (1999). Manual de Organización de Archivos de gestión en las Oficinas Municipales. Ediciones Adhara S.L. España. p.23
- Foucault, Michel. (2000). Defender la sociedad. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, p.44
- García, Mariano y Fernández, María. (1999). Los Archivos Municipales en España durante el Antiguo Régimen. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, España, p. 20
- InterPARES. Diccionario de Términos de la Organización para la Investigación Internacional sobre Archivos Permanentes y Auténticos en Sistemas Electrónicos.
- Lynch, C. (2003). Institutional Repositories: Essential Infrastructure for Scholarship in the Digital Age. ARL Bimonthly Report 226. Disponible en: <http://www.arl.org/newsltr/226/ir.html>. [Consultado el 20 de mayo de 2010].
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. (1993). Diccionario de Terminología Archivística, Madrid, Dirección de Archivos Estatales, p.43
- Piwowar, H.A. (2011). "Who Shares? Who Doesn't? Factors Associated with Openly Archiving Raw Research Data". PLoS ONE, vol. 6, N° 7, journal pone 18657.
- Sánchez, Salvador y Melero, Remedios. (2006). La denominación y el contenido de los Repositorios Institucionales en Acceso Abierto: Base teórica para la "Ruta verde". (<https://core.ac.uk/download/pdf/11879823.pdf>).
- Texier, José. (2013). Innovación en Ingeniería, Tecnología y Educación". 11ª Conferencia de Ingeniería y Tecnología (LACCEI), 14-16 de agosto, Cancún, México.
- Wagner, Alfred. (1985). El acceso a los archivos. De las restricciones a la liberación. UNISIT, Programa de la UNESCO, p.1.



Foto: Ana Condori Sulca, Huaycahuacho – Ayacucho. Presentación en coliseo. Archivo familiar Herrera Condori.



# La Lírica Andina, el canto de las Vírgenes del Sol

Clark Asto Campos

Antropólogo, investigador Cultural de la ENSFJMA

Los peruanos vivimos un preludio a la conmemoración de los 200 años de proclamación de la Independencia política, en el que diversos temas sobre la Cultura se han puesto “de moda” en el país. Esta coyuntura motiva más a curiosear también sobre la historia de la música, o los géneros musicales que se han logrado en el Perú, como es el caso de la Lírica Andina, una forma musical en la que hoy una generación de jóvenes intérpretes se ha encontrado con músicos, principalmente adultos mayores, para compartir no solo sus virtuosísimas voces de soprano, sino recrearnos con melodías que buscan hacernos sentir una cultura nacional.

Los escritos expuestos en este texto son un avance de la investigación que he realizado sobre la denominada Lírica Andina, desde el 2005, buscando responderme cómo fue el contexto cultural de su gestación, quiénes fueron sus precursores, personajes, y cuál es su vigencia en nuestra sociedad bicentenaria. Conocí formalmente de la Lírica Andina, así con ese nombre, cuando asistí a un recital en la Derrama Magisterial, allá por el 2012, en el que se presentaron cuatro sopranos, y confieso que mi motivación fue más por conocer personalmente a la mítica Siwar Q’ente, la ayacuchana cuya potente voz fue alguna vez tema de conversación familiar en casa. Aquella noche el escenario quedó iluminado por Siwar Q’ente, y los intensos aplausos que le dimos no fueron más enérgicos que su voz; nos cautivó a todos y la percibí como una artista de otra época. Posteriormente, pude conversar con ella sobre los orígenes de esta música, que se presenta-

ba como Lírica Andina y de la cual, en ese momento, ella era la exponente vigente de mayor edad.

Le pregunté cómo aparece el nombre de esta forma de música, y ella me narró que cuando era muy joven escuchó a sopranos que practicaban en un teatro, y reconoció que esas impostaciones y solfeos de voz se parecían a las que ella hacía cantando huaynos y fox incaicos. Luego preguntó qué música era, le dijeron que “lírica”, entonces pensó que el canto que ella interpretaba en los coliseos era también lírico, y además de tipo andino por ser ella quechua o del Ande.

Siwar Q’ente interpretaba con voz de soprano, en lengua runasimi o quechua, huaynos y pascalles, acompañada de una orquesta de músicos también andinos. Asimismo, agregó que las autoridades culturales y músicos de ese tiempo la llamaban *soprano de coloratura*, y que así fueron principalmente conocidas muchas más de las que ya, para el momento de nuestra conversación, habían fallecido o habían desaparecido de toda escena artística pública.

Tiempo después, Siwar Q’ente falleció (2014), y sus historias me motivaron a conocer más sobre este género y sus personajes. Cabe señalar que antes de escuchar su música y conversar con ella, conocí la discografía de Yma Sumac. Esto fue en el 2005, cuando en conversación familiar, mis abuelos Jesús y Susana la nombraron como a como una gran cantante de voz “como flauta”, que se fue a vivir a Estados Unidos de Norte América y nunca más se supo de ella. Mientras que de Siwar Q’ente, me dijeron que alguien por ahí la escuchó cantar esporádicamente

por televisión o para la fiestas patronales de su pueblo en Lima.

Aquel tiempo busqué información sobre Yma Sumac en la aún novedosa Internet, encontrando algunas fotos y canciones incompletas. Asimismo, existían dos páginas web sobre ella, una era *yma-sumac.com* y otra *sunvirgin.com*, pero ninguna refería a la Lírica Andina, solamente contenía datos biográficos de Yma Sumac, Moisés Vivanco y su discografía de manera muy general. Insatisfecho con la información, fui al Centro Comercial El Hueco, ubicado en la caótica avenida Abancay, para intentar encontrar algún disco suyo; felizmente así fue. Esa noche escuché las primeras grabaciones que hicieran Yma Sumac y Moisés Vivanco, sorprendiéndome más de reconocer que junto al CD de huaynos, había otro con canciones a ritmo de mambo.

Tiempo después ella llegó al Perú, el 20016, tras el anuncio de una campaña televisiva que hiciera el programa Palco Estelar en el canal del Estado, en que se pedía a los admiradores que escribieran una nota en la web del programa para motivar a autoridades y empresas a auspiciar una visita de la diva al Perú. Yma Sumac reaparecía así en la prensa nacional y su música fue nuevamente emitida, cabe decir más porque se la presentaba de una forma mediática –única diva que ha tenido el Perú, con estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood–, pero hasta ahí tampoco se mencionaba propiamente a la Lírica Andina con protagonismo, ni alguna otra artista o conjunto de esa época. Hasta ese momento, los apelativos que referían a Yma Sumac eran de “Princesa Inca”, “Virgen del Sol”, “Ñusta” y otros trata-



Imma Sumac, con montera cusqueña y joyas de plata. Década del 40 del siglo XX. Lima. Archivo: Centro de Documentación y Archivo Audiovisual - Dirección de Investigación - ENSFJMA.

mientos de mujer privilegiada del inkario, inducidos además porque su biografía oficial en las referidas páginas web, la presentaron como descendiente de Atahualpa por línea materna, y porque así también fue conocida en el Perú a mediados del siglo XX.

#### I. SOBRE LA APARICIÓN DE MOISÉS VIVANCO E IMMA SUMAC, LA PRINCESA INCA

Yma Sumac aparece en la escena musical peruana en la primera mitad del siglo XX, cuando era conocida como Imma Sumac, nombrada así por el músico ayacuchano Moisés Vivanco. Era el inicio de la década del 40 del siglo XX, en que además comuneros altoandinos y costeños se trasladaron a vivir hacia la ciudad de Lima, en busca de oportunidades de progreso so-

cial y económico, y ambos artistas no fueron la excepción.

Tiempo previo al encuentro entre Zoila Augusta Emperatriz Chávarri del Castillo, nombre real de Yma Sumac, y Moisés Vivanco, él ya era conocido entre los limeños de todas las clases como músico serrano charanguista y guitarrista. Su primo, Alejandro Vivanco, quenista y antropólogo sanmarquino, escribió



Dibujo de Guamán Poma: Abril, Camai, Inca Raimi Quilla [descanso, festejo del Inka].

que Armando Allende, tío de Moisés, le dio clases de charanago en Huamanga. Así, en 1928, llegó a Lima para participar en la Fiesta de Amancaes, logrando el reconocimiento como mejor charanguista y recibiendo el premio de la mano del entonces presidente Augusto B. Leguía y del alcalde del Rímac, Juanito Ríos, quienes por primera vez convocaron a un concurso departamental para dicho festival. "El Niño Moisés salió triunfante por aclamación en el concurso de charanguistas hua-

manguinos ante la sorpresa del Jurado y de su papá don Hipólito que hasta entonces ignoraba las aficiones del adolescente. Integró la delegación de la Estudiantina Típica de Ayacucho y viajó a la capital con responsabilidad del exquisito guitarrista don Arturo Prado, "Chipi" Prado. En Amancaes Moisés derrotó al legendario charanguista "Qori-Lazo" de Chumbivilcas, Cuzco. Leguía le entregó la medalla en el Palacio de Gobierno." (Vivanco, 1988, pág. 422). Posteriormente, en diciembre de 1939, Moisés, con el apoyo

Félix Bedoya, fundó el Primer Conjunto Folklórico Peruano, junto a Alberto Hermosa, Jacinto Pebe, Antonio Pantoja, Arturo Franco, Miguel Vallejo, Roberto Bautista, Manuel Cáceres, Silvio P. Castro y Alejandro Vivanco (Vivanco, 1988, pág. 423).

Moisés comenzó así una carrera artística en Lima, cuyo momento más dramático fue cuando José María Arguedas logró que se organice un recital en el teatrín limeño Entre Nous, cuyo público fueron personas de la clase alta de la ciudad, invitados por los anfitriones Larco Herrera y Miró Quesada, motivados por un también joven José María Arguedas. Manuel Acosta Ojeda declaró sobre aquel momento lo siguiente: "Entonces [José María Arguedas] no se sabe cómo consigue que estos señores Larco Herrera, que son mecenas que regalaron el manicomio que lleva ese nombre, inviten a la élite, a la crema de Lima, a un "Concierto de música incaica", así rezaba la invitación. Van las familias principales de Lima al Entre Nous, que era un teatrín muy pequeño en el Centro de Lima. [...] Abren el telón y fue una cosa escandalosa para la pituquería [...] ver la cara de su chofer, del hijo de su cocinera, del jardinero, puro serrano ¿no? y encima con ropa típica: su lliclla, su quipe, su ojota, su pantalón de bayeta y la ropa negra de Tinta. Dicen que el aplauso fue recontra frío porque no podían despreciar a los anfitriones que era los Miró Quesada y los Larco Herrera, dueños de medio Lima. [...] Cuando continúa la función, los de la primera fila dicen que los músicos estaban tocando y llorando. Pensaron que era por la emoción de estar en Lima con los señores Echecopar, el señor Berckemeyer, pero Arguedas no se la creyó del todo y volteó: no había nadie, nadie,

nadie, el teatro estaba vacío. [...] Ahí fue donde Moisés dice: Esta ofensa me la van a pagar en dólares” (Martínez, 2018, pág. 147 - 148). Los señores de Lima expresaron así su desprecio a la música que supuestamente recordaba el inkario, sus trajes, su lenguaje, a la gente que se identificaba en ese momento con ese pasado, los llamados migrantes serranos o andinos en Lima.

Para ese momento, José María Arguedas mostraba admiración y consideración por su joven paisano, también le reconocía su habilidad para ensayar melodías y ritmos foráneos que no siempre eran tradicionales, mientras que Arguedas buscaba reivindicar lo andino tradicional, también motivado por el indigenismo. En 1936 escribió: “Cuando [Moisés Vivanco] toca canciones indígenas sabe expresar con gran fidelidad la honda ternura que anima a toda la música lírica de la sierra peruana; pero queremos aconsejarle que cultive con el cariño de antes aquello que hay de más valor en él: su indianismo. Que no haga tangos, ni rancheras, ni valeses híbridos; nuestra música, nuestros «aires serranos» son mil veces mejores que toda esa música «para baile». (Arguedas, 2012, pág. 132)

El repertorio musical de Moisés dio un giro cuando al inicio de la década del cuarenta conoció a la joven Emperatriz Chávarri. Su primo Alejandro escribió al respecto: “Los años 40 conoció a una bella joven de unos 15 años, era Emperatriz Chávarri, nacida en Cajamarca y crecida en el Callao. Por fin encontró en ella las cualidades que sus sueños exigían. La llamó «Ima Sumaq» y la rodeó de buenos músicos: César Gallegos, Mauro Núñez, Antonio Pantoja, Hernán Gutiérrez, Hnos. Plácido y Víctor

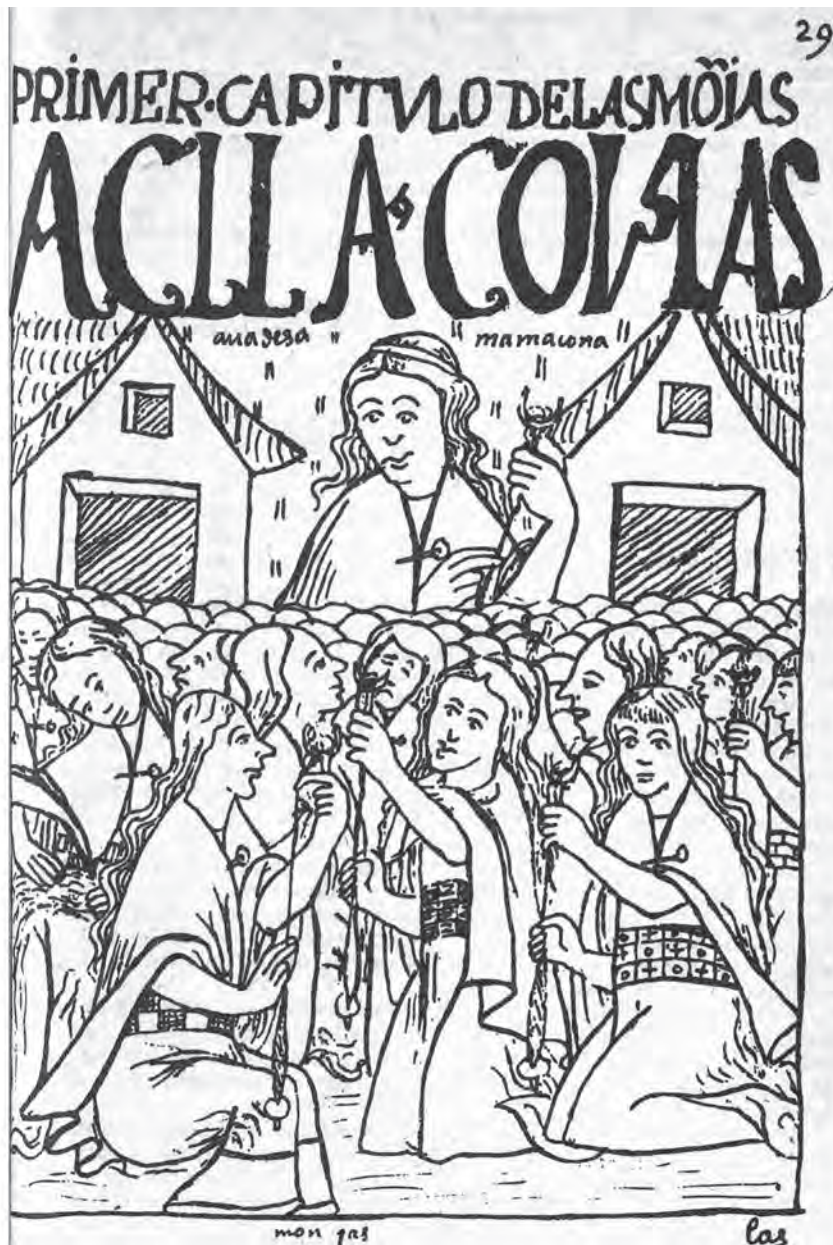
Ramírez, Chara Góngora, etc.” (Vivanco, 1988, pág. 423). Alejandro agregó que Emperatriz no fue la única cantante con la que Moisés trabajó, también preparó a Violeta Castro, quien tuvo el pseudónimo Chaska Ñawi, pero ella enfermó y murió. Sin embargo, siempre soñó llegar lejos con su música, y así buscó presentarse en Radio Nacional.

Su ambición por lograr nuevos escenarios fue creciendo hasta llegar al Teatro Municipal. Al respecto, la periodista Ángela Ramos publicó una crítica sobre la presentación que dieron Moisés Vivanco y los Morochucos el 3 de octubre de 1941. Así, la música folklórica pasó de Amancaes a un teatro, uno de los principales del país, pero Ángela comparó los escenarios, refirió que es en su contexto donde mejor se apreciaban las danzas y músicas, y para ese momento en Lima era Amancaes. Elogió los talentos de Vivanco e Imma Sumac, además le hizo recomendaciones de actitud en el escenario, baile, y sobre todo la reconoció como una exponente de la raza india, cuya originalidad no debería alterar porque estuviera en un escenario teatral, como aquella vez lo hizo:

“[...] estos espectáculos se dan en grande o mejor es verlos en su propia salsa, esto es en Amancaes. Sólo grandes masas corales o grandes cuerpos coreográficos pueden dar una idea del aspecto folklórico de un país. Los números dados ayer no son sino una muestra de algo que puede ser grande en el futuro. Moisés Vivanco es una alta expresión de lo que decimos e Imma Sumac una gran promesa, siempre que no pierda sus cualidades naturales que – según hemos podido observar ayer– se van tornando en un amaneramiento que pue-

de echar a perder todo su valor. [...] Que el espectáculo efectuado ayer, salvo lo anotado, es bueno y que si se defiende a Imma Sumac para que no se prodigue como lo ha hecho ayer, cantando desde el fondo de la escena –lo que es una barbaridad– puede lograr cosas más realizadas. Puede bailar y, por su puesto lo hace muy bien, menos cuando se olvida que es una exponente de la raza y se toma la falda haciendo recordar el baile andaluz. Tiene gracia, belleza y juventud y una excelente voz, lo que ya bastante tener. Una vez más tenemos que hacer justicia a Moisés Vivanco por su trabajo de coleccionar música y enriquecer el acervo peruano, del cual él mismo es un excelente compositor”. (Ramos, 1990, pág. 116).

El repertorio y, en especial, los personajes Moisés Vivanco e Imma Sumac se fueron instituyendo en la vida social de los limeños como referentes de la cultura tradicional andina, aquella que se entendía como continuidad del Tahuantinsuyo y que el Indigenismo peruano quería reivindicar, más allá de las expresiones culturales y artísticas. Así fue que Moisés rebautizó a Emperatriz como Imma Sumac, que hoy se podría traducir del runasimi como una expresión de admiración ante sus cualidades: ¡Qué linda! ¡Qué bella! o ¡Qué hermosa! Hasta este momento no se conoce cuál sería la traducción que le diera Moisés, quien era quechuhablante, pero eso no importaba pues se había inspirado también en el drama Ollanta, cuya versión en ópera fue reestrenada unos años antes con gran éxito, encumbrándose como un referente publicitado de la cultura del Tahuantinsuyo para los limeños de todas las clases sociales del siglo



Acllaconas, dibujo de Guaman Poma de Ayala.

XX, antes de la presencia de Moisés e Imma Sumac. Posteriormente, apareció en escena el canto andino para soprano, con arreglos hechos por estos *emprendedores* para adaptar músicas andinas tradicionales como huaynos, marineras, pasacalles, yaravies, valsos, marineras, tristes, tonderos, etc.

La performance de espectáculo étnico andino surgía con ellos de esta manera a mediados del siglo XX, con una lírica distinta a la que Arguedas defendía y pretendía valorizar ante la propia sociedad limeña y nacional.

La cantante, los músicos y danzarines usaron trajes cusqueños, hechos de bayeta, y joyas de plata con diseños Tiahuanaco, Inca, y de otras culturas originarias conocidas hasta ese momento, especialmente lucidos por Imma Sumac, quien cantaba acompañada con arpa, violín, quenás, charango, guitarras y tinyas a viva voz, a veces flanqueada por danzantes de tijeras, como se observa en fotografías de la época.

## 2. EL INDIGENISMO Y LA MÚSICA DE LIMA DEL SIGLO XX

El indigenismo fue un mo-

vimiento cultural que cobra fuerza en la primera mitad del siglo XX en el Perú. Al respecto, José María Arguedas señala que fue la revista *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui, el medio informativo que motivó que el Perú fuera tema de escritores y artistas, iniciando la corriente indigenista en las artes: “[*Amauta*] como alcanza a tener una vastísima circulación en el país y en América Latina, se convierte al mismo tiempo en un medio de expresión de los escritores provincianos rebeldes que denuncian, mediante la narrativa o el ensayo, el estado de servidumbre en que se encuentra la población y cómo para él no ha cambiado el sistema de gobierno con la independencia del país. Toda la intelectualidad del Perú es sacudida por la influencia de esta revista; el indio y el paisaje andino se convierten en los temas predilectos de la creación artística. Se trata de un arte combatiente, antihispanista”. (Arguedas, 2012, pág. 80). Arguedas reconoce la importancia del Luis E. Valcárcel, historiador indigenista, como el iniciador del estudio sistemático de la cultura peruana, y funda el Instituto de Etnología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1946). De Valcárcel destacan sus investigaciones sobre la historia de la cultura andina, para reconocer la vinculación entre la sociedad incaica y el campesinado indígena del siglo XX, así como la defensa contra su condición de explotación y pobreza, y su revaloración histórica en la naciente sociedad nacional: “Esta prolongada tarea de investigación ha estado profundamente asociada a mi labor indigenista, sobre todo antes de 1930, en que el estudio y valoración de la cultura incaica conllevaban una inevitable contradicción con las versiones oficiales de nuestra historia. Los hallazgos científicos que nos mostraban que el Perú es





Conjunto folklórico de Moisés Vivanco, destaca la intérprete Imma Sumac. Década del 40 del siglo XX. Lima. Archivo: Centro de Documentación y Archivo Audiovisual - Dirección de Investigación - ENSFJMA.

una "patria antigua", de raíz andina, alimentaron nuestra fe en los cambios sociales y en el nuevo papel de la población indígena en la construcción del Perú del futuro. A su vez, nuestra fe indigenista impulsó el deseo de escudriñar el pasado para revelar las características de nuestra cultura autóctona. Nos cabe la satisfacción de haber planteado la continuidad existente entre el hombre del Inkario y el campesino indígena contemporáneo". (Valcárcel, 1981. pág. 419)

A inicios del siglo XX también aparece en escena la zarzuela "El Cóndor Pasa", cuyo libreto era de Julio Baudouin, y la música de Daniel Alomía Robles, quien denunció el abuso al que eran sometidos los comuneros que vivían cerca de las minas. Esta obra se estrenó el 19 de diciembre de 1913, en el Teatro Mazzi de la Plaza Italia, en Barrios Altos de Lima<sup>1</sup>, cuya melodía más conocida es hoy legado musical del Perú al mundo. Otra obra musical importante es la ópera Ollanta, de José María Valle Riestra. Estas melodías, como también Vírgenes del Sol, La pampa y la puna, Mamallay,

Kuntur kuntur, entre otras, ya sea acompañadas con voces de soprano o solo instrumentales, fueron denominadas como "fox incaico". Se vivía tiempos del centenario de la proclamación de la Independencia y la Batalla de Junín y Ayacucho, por tanto lo nacional cobraba atención pública y por ende, la cultura.

Respecto de la ópera Ollanta el investigador David Rengifo (2009) explica que esta tuvo dos momentos. Una, de su primer estreno en 1900, con baja acogida entre el público limeño, y un reestreno en 1920, en el moderno teatro Forero, y que además fue promovido por el gobierno del Perú de entonces, ante todas las clases sociales de la ciudad de Lima: "Tenemos por tanto que durante el día del reestreno y la gran mayoría de sus representaciones el público fue de la 'Sociedad elegante', 'selecta', mientras que solo durante sus últimas funciones tendrían acceso los sectores populares y burguesía baja, fomentándose además la entrada de grupos institucionalizados"<sup>2</sup> (Rengifo, 2007). Además, en su texto, Rengifo detalla opiniones favorable por parte de la

prensa escrita hacia del contenido de la obra, las compañías cusqueñas que actuaron en Lima, los tipos de público que asistieron y su importancia para el sentimiento de integración nacional representados por símbolos del Tahuantinsuyo, aunque fueran estos de manera idealizada y estilizada, acorde con la visión de Patria Nueva del leguismo y la exotización de lo prehispánico: "Una cosa importante que tenemos que tener en cuenta es que Ollanta mostraba un pasado imperial de indios majestuosos y exóticos, y no era una obra de denuncia social, ni presentaba al indio en su verdadera esencia como un ser explotado, sufrido y rebelde como era su verdadera situación. Su verdadera voz era completamente silenciada, todas las versiones de Ollantay, incluida la de 1920, eran en realidad conservadoras y para nada liberales ni progresistas. Por lo tanto brindaba una visión estilizada de lo indígena fuera de la realidad. Esta falsa imagen del indio hizo así del discurso republicano conservador leguista algo digerible para los sectores altos y medios, logrando así que acepten el proyecto nacionalista gubernamental



Higinio Campos, Huamantanga - Lima. Arpista (Foto: Clark Asto)

mental y se incorporen a él al menos emocionalmente”.

Los símbolos culturales que se aluden acerca del Tahuantinsuyo fueron promocionados a través de la prensa escrita y la radio, creando nociones en el imaginario de la ciudadanía limeña, de todas las clases sociales, gestándose un inkario mitificado,

que en el caso de las cantantes de música popular o serrana, se les fue vinculando con las antiguas *acllacuna* o *acllas* –castellanización plural del sustantivo quechua *aclla*–. En cuanto al tema, para la época se conocía acerca del cronista Guama Poma de Ayala, quien refiere que las *acllas* era “las vírgenes que los yndios

les llaman *acllacona* [las escogidas] que auía en tiempo del Ynga son los ciguientes casas y depocitarios de monjas: Que auía de seys maneras vírgenes de los údolos y otros says maneras de vírgenes comunes y en cada lugar en el rreyño”<sup>4</sup>.

Los escritos del Inca Garcilaso de la Vega, promovido también en aquel tiempo, han señalado que estas vírgenes dedicadas al culto vivían en el *Acllahuaci*, casa de las escogidas: “Llamábase casa de escogidas porque las escogían o por linaje o por hermosura; habían de ser vírgenes, y para seguridad de que lo eran las escogían de ocho años abajo”. (Garcilaso, 2007, pág. 271). Además, Guaman Poma reconoce que existieron dentro de ellas un tipo encargadas de la música y los cantos: “Las vírgenes *acllas* que sacan las cantoras y músicos y músicos y flauteros, tamboreleros. Que le cantan al Ynga y a la señora coya y a los señores *capac apoconas* y a sus mugeres y para fiestas y pascuas, casamientos y bautismos, *uarachicos*, *rutochicos* [ceremonias del ciclo vital] y fiestas del año y meses, todo lo que manda los Yngas. Estas donzellas tenían de edad de doze años, escogidas de buena bos y doncellitas”<sup>5</sup>. Ante ello, la primera en capitalizar esa relación fue Imma Sumac, quien con la interpretación de canciones como *Virgenes del Sol*, *El Cóndor Pasa*, *La pampa y la puna*, etc. se vinculaba idealmente con aquella antigua tradición de las *acllas*, y sus *jarawis*, en el imaginario de las clases sociales limeñas.

### 3. LAS SOPRANOS ANDINAS DE LIMA

La forma de interpretación con voz de soprano para las canciones consideradas “de serranos” o “populares” de aquella primera mitad del siglo XX, Manuel Acosta Ojeda atribuye que son solo creación de Moisés Vivanco e Imma Sumac, cuyo éxito nacional y extranjero atrajo a otros músicos y can-



SONO ESTEREO

L. P. L. - 2061  
S. E. - 9061

## «» WARA WARA «»

LA VOZ DE ORO DE LOS INKAS  
con el Conjunto SOL DEL PERU

Director: Luis Durand R.

PRODUCCION: MARIO CAVAGNARO

Dirac. Musical: LUIS PIZARRO CERRON

En la voz de una muchacha peruana que recuerda a las bellas y exóticas Nustas del Sol, parece revivir el acento milenario del áureo Imperio de los Incas.

Como queriendo trasponer las altas cumbres andinas, la voz de WARA WARA se eleva desde este disco casi con la majestuosidad de un ritual en algunos pasajes; en otros nos deja percibir los rasgos alegres de una raza que alguna vez fue poderosa y feliz.

Judith Acuña, WARA WARA, cumpliendo la tarea que le señaló el destino, ha llevado por casi todo el mundo la expresión inmensa de su arte para el que ha tenido el privilegio de escuchar hasta el aplauso de palcos Reales.

Artista exclusiva de INDUSTRIAL SONO RADIO S. A. para todo el mundo, ha grabado para nuestro catálogo esta hermosa selección de motivos peruanos con el acompañamiento musical del Conjunto Sol del Perú que actuó bajo la dirección del maestro Luis Durand, habiéndose conseguido una muestra genuina de cada uno de los temas que integran este Long Play, que en muchos de sus pasajes se nos antoja como la mejor compañía musical para admirar las fabulosas ruinas milenarias del imperio de los Incas.

FOTOGRAFIA: RODOLFO YUI  
REFERENCIA: RUINAS DE SACSAYHUAMAN

### LADO - A

CARNAVAL AREQUIPEÑO	Carnaval
VIRGENES DEL SOL	Danza Inkaico
MELGAR	Vals Arequipeño
CUANDO EL INDIO LLORA	Camel Inkaico
HUASCARAN	Pasacalle de Ancash
WARAK'A TUSUY	Danza Ceremonial

### LADO - B

AMOR INDIO	Fox Inkaico
LA PAMPA Y LA PUNA	Canción Andina
EL CONDOR PASA	Obra Musical de Drama
KCORY CANASTITA	Huayno Puneño
WIFALA	Jharahui Indigena
POCKRA	Danza Guerrera

Contratapa del L.P. Wara Wara, La Voz de Oro de los Inkas, con el Conjunto Sol del Perú. Materiales del Centro de Documentación de la ENSFJMA:

tantes andinos a presentarse de esta forma, además que ya se había relacionado este tipo de canto con los símbolos del inkario, de manera mítica por lo explicado en los párrafos anteriores en este texto. Acosta, recordando el momento humillante que sintió Vivanco años atrás, comentó: *"Ima Sumac empieza a cantar así y luego cambiando de escalas; hace cuatro o cinco escalas, canta Qori Canastitay, así que la gente enloquece. [...] Ya cuando se enteran de ella por los discos donde canta [entona aflautando la voz] "De Piura eres*

*la perla", empieza Siwar Q'ente, Sumac Colla, todas a cantar así. Antes no se cantaba así; y ahí están las personas mayores que yo o que saben más que yo, como Jaime Guardia. Nunca se ha cantado así. Es a causa de un odio justo y santo, razonable, de Moisés Vivanco (Martínez, pág. 147-149).*

En 1953, José María Arguedas no es ajeno a las fusiones que Moisés Vivanco e Yma Sumac realizaron con la música andina, señalando que su producción musical, escénica y discográfica, ya no se vinculaba con alguna tradición

musical andina, por tanto no podría ser considerada como representativa de dicha cultura: *"El repertorio de Ima sumac no representa el folklore peruano ni el tropical, de cuya «temática» también ha utilizado mucho; menos relación aún tiene con la música de concierto. ¿Qué representa, entonces? Música sin filiación posible, arreglada especialmente para servir a las variadísimas, incoherentes y prodigiosas emisiones de una garganta extraordinaria, a mi juicio, y completamente de acuerdo con Salazar Larraín, que califica de «voz efectiva» (a la de Ima Sumac,*



Soprano cusqueña Sonia Ccahuana. (Foto: La República)

considero que el caso de Ima Sumac más que un fenómeno artístico es un prodigio circense, puesto que ningún mensaje transmite ni contiene. Ni la de una gran artista, ni la de un pueblo” (Arguedas, 2012, pág. 340).

Con la internacionalización y la residencia de la pareja Vivanco Chávarri en los Estados Unidos de Norte América, se observa en la prensa escrita que pasa de ser *Imma Sumac* a *Yma Sumac*, quizá la frase en runasimi más popular en el mundo, por la fama que alcanzara la diva de lo exótico y la fusión musical. La reinventada Yma Sumac se iba de ser considerada, de alguna manera, parte de la tradición musical andina, a ser una cantante de *world music*.

Para la segunda mitad del siglo XX, aparecieron nuevas sopranos de coloratura, con seudónimos que evocaban al Tahuantinsuyo o a los personajes femeninos mitificados como lo fueron la colla, ñusta, etc. o seres que denotaban una femineidad de delicado canto, y hasta constelaciones; curiosamente todos nombres eran en *runasimi* como: Siwar Q’ente, Suray

Surita, Sipas Ticka, Wara Wara, Kukuli, Sumac Kolla, Ñusta Nativa, Raymi Ticka, Yntig Ñusta, India Kolla, Aclla Imperial, Qosqo Tika, India Kolla, Qori Ñusta, Sumac Wayra, entre otras. Existieron casos donde conservaron sus nombres, tales como María Olivo, Dina Núñez, Esmila Zevallos, Gloria Ramos y Tula Taype. Queda pendiente un estudio en profundidad sobre las historias de vida de estas mujeres, quienes están en el olvido luego de haber sido protagonistas de la gestación y difusión de la música nacional peruana en Lima y el extranjero, específicamente de la Lírica Andina.

Asimismo, destacaron músicos que siguieron el legado de Moisés Vivanco, como Alejandro Vivanco Guerra, Adrián Huamán Meneses, Ramiro Fernández Bringas, Serapio Barrientos, Daniel Quirhuayo, Eberth Álvarez Salinas, entre otros, que integraron conjuntos musicales populares en el medio como Sol del Perú. Los instrumentos preferentes fueron el violín, la guitarra, la quena, el charango y también el arpa, destacando Florencio

Coronado. Actualmente el maestro Higinio Campos es el único arpista vivo que musicaliza las canciones para las sopranos de Lírica Andina, y declaró que está presto a enseñar su conocimiento musical. Él también estudió un tiempo en la Escuela de Música y Danzas Folklóricas del Perú, actual ENSFJMA.

Sin embargo, esta forma quedó relegada del consumo popular musical y de espectáculos folklóricos en la década del 90 del siglo XX, hasta la primera década del siglo XXI. Curiosamente fue con el viaje de Yma Sumac al Perú (2006), por motivación de un admirador suyo llamado Hernando Valderrema, que el canto de coloratura vuelve a escena pública en el país. Valderrama cuenta que en un inicio buscó promover a la diva en programas televisivos privados y del Estado, y finalmente encontró apoyo en el desaparecido programa de música clásica “Palco Estelar”, conducido por Miguel Molinari, quien también se sumó la gestión de ese regreso. Así se recordó y conoció a Yma Sumac en este siglo, y se visibilizó nuevamente a las sopranos andi-

nas, pero ya como sopranos de Lírica Andina.

Esta nueva generación identifica su música con la categoría de Lírica Andina pese a que no existe una mayoría que tenga seudónimo quechua, como fue usual entre las sopranos de coloratura del siglo XX, para vincularse simbólicamente con el Inkario. Solo Lilian Cornelio se presenta con el nombre artístico de Hatun Killa, quién logró reunir al legendario conjunto Sol del Perú para grabar un disco, la única de su generación en lograrlo hasta el momento. Destacan también Edith Ramos Guerra, soprano académica puneña, Sylvia Falcón, quien tiene un corto visual sobre el Himno Nacional del Perú en quechua y presentaciones espectaculares. Todas ellas viven en la ciudad de Lima y han logrado producciones musicales y presentaciones en escenarios nacionales y algunas ciudades extranjeras. Asimismo, existen sopranos que viven en el Cusco, tales como Sonia Ccahuana Huaranca, Gladis Huamán Chávez, Sara Barreto, Yackelyn Quispe, Luz Marlene Cama y Laura Pilar Paz. Un dato importante es la labor que realiza Sonia Ccahuana Huaranca también como *chayña* (jilguero) del coro religioso de veneración al Señor de los Temblores del Cusco, y al Apu Tayta Qoyllurit'i. Además es la creadora y promotora del proyecto "Sopranos Inkas", que busca difundir la música y la lengua quechua a través del canto lírico andino: *"Quiero el fortalecimiento de la identidad [cultural], porque a pesar del mismo hecho del término lírico, que es un término europeo, está también la parte de la melodía, el idioma que va a fortalecer que somos peruanos, y reconocernos como tales. El hecho de tener nuestros aportes culturales, como este caso [siendo sopranos], no desmerece, sino que le da un agregado más y le crea otras formas de cómo poder expresar las músicas, los cantos peruanos. [...] Que no solo nos*

*limitemos a decir "existe la riqueza", que se queda en el discurso; en mi caso es también mi trabajo, es parte de mi forma de vivir".* (Sonia Ccahuana. 2019)

#### REFLEXIONES FINALES

La Lírica Andina hoy es un género que se reconoce tanto por sus intérpretes músicos así como por el público peruano, que sigue la labor de estos maestros. Este género ya es parte de la historia musical peruana, principalmente de quienes llegaron a vivir a la ciudad de Lima en el siglo XX, y los escucharon y vieron en coliseos, teatros, televisión, reconociéndolos como personalidades de la cultura clásica musical peruana.

En cuanto a lo musical, este género pese a fusionar melodías originarias andinas con elementos del lenguaje musical llamado clásico, es una reformulación musical, que expresa el talento y la creatividad de músicos que innovaron y desarrollaron un género propio de lírica clásica, que a su vez promueve las melodías tradicionales peruanas, y sobre todo el idioma runasimi.

Hace falta mayores estudios acerca de las vidas y legados musicales de intérpretes de la Lírica Andina, que toman mayor valor en el contexto de nuestro bicentenario patrio, donde como nación, el Perú tiene que evaluar su razón de país, con base en una visión cultural que asuma las cualidades de las identidades, ciudadanías y géneros artísticos en un mismo plano, para hacer sentir a sus cultores como parte del Perú oficial.

(1) Recuperado de : <https://lamula.pe/2013/12/30/el-condor-pasa/jinre/>

(2) Recuperado de: [https://issuu.com/rchuhue/docs/david\\_rengifo](https://issuu.com/rchuhue/docs/david_rengifo)

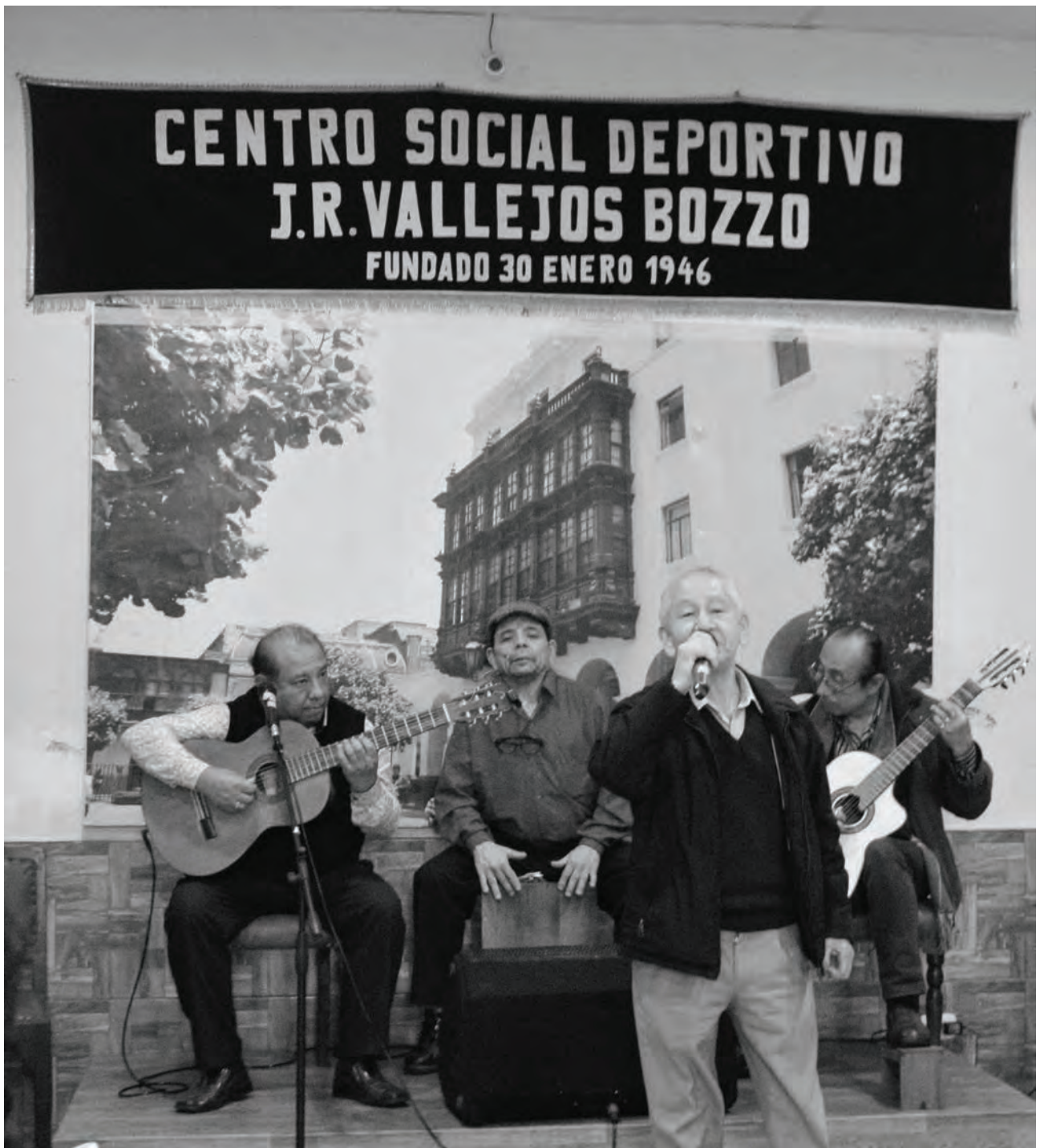
(3) Recuperado de: [https://issuu.com/rchuhue/docs/david\\_rengifo](https://issuu.com/rchuhue/docs/david_rengifo)

(4) Recuperado de : <http://www.kb.dk/>

[permalink/2006/poma/301/es/text/?open=idm45821230573696](http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/301/es/text/?open=idm45821230573696)  
(5) Recuperado de : <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/302/es/text/?open=idm45821230573696>

#### Bibliografía

- Arguedas, José María (2012) Obras Completas. Tomos VI, VII y XII. Editorial Horizonte. Lima – Perú.
- De la Vega, Inca Garcilaso (2007) Comentarios Reales de los Incas. Universidad Inca Garcilaso de la Vega. Lima – Perú.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. Nueva Coronica y buen gobierno. Recuperado: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/es/text/?open=idm45821230787600>
- La Mula. El Cóndor Pasa, 100 años de su estreno. Por Jinre Guevara Díaz. Recuperado <https://lamula.pe/2013/12/30/el-condor-pasa/jinre/>
- Martínez Espinoza, Marino (2018) Manuel Acosta Ojeda. Arte y sabiduría del criollismo. Serie Historias de Vida. 2da edición. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Lima – Perú.
- Ramos, Ángela (1990) Una vida sin tregua. CONCYTEC.
- Rengifo, David. (2009) Lima 1920: el reestreno de la ópera Ollanta. Cultura y Leguismo. Recuperado: [https://issuu.com/rchuhue/docs/david\\_rengifo](https://issuu.com/rchuhue/docs/david_rengifo)
- Valcárcel, Luis E. (1981) MEMORIAS. IEP ediciones. Lima – Perú. Recuperado: <https://perulibertario.files.wordpress.com/2017/12/79122946-memorias.pdf>
- Vivanco, Alejandro (1988) Cien Temas de Folklore Peruano. Lima, Perú.



# La modernización del vals criollo

Eimer Suclupe Osorio  
Investigador Cultural de la ENSFJMA

## INTRODUCCIÓN

El gran filósofo, sociólogo y musicólogo Theodor Adorno, realizó una dura crítica a la música de producción industrial que estaba surgiendo en 1962. La visión marxista que desarrolló en sus estudios en la Escuela de Fráncfort, hicieron que critique la nueva industria musical norteamericana como estándar, mercantil, fácilmente recordable, entre otros calificativos. En la publicación de 1976, describe el término “On Popular Music” traducido como “música ligera” y que fue descrita como música de moda, de difusión masiva que el capitalismo norteamericano desarrollaba. Asimismo, dentro de los conceptos que menciona, se encuentran dos tipos de música; a) La música elevada (conocida también como música occidental o culta), b) La música inferior (que se presenta en contraposición a la anterior, y que contiene a la “música ligera”, en tanto “música industrial”).

El presente trabajo monográfico no pretende analizar el concepto de “música ligera”, sino que nos sirve de referente para entender una manera de pensar que tienen algunas personas acerca del vals. En general, el trabajo intenta mostrar los diferentes contextos que tuvo el vals, y cómo pasó de ser música inferior a elevada (Adorno, 1962), así como también a ser música ligera o popular influenciada por la moda. Finalmente, como reflexión final, se presenta el vals como “música del mundo” en un sentido cosmopolita.

### 1. EL “ARTE ELEVADO” ABSORBE ELEMENTOS DE LA “MUSICA INFERIOR”

Una creencia usual entre algunos músicos y melómanos en las escenas musicales del vals de Lima, definida “escena musical” como el espacio particular

de grupos sociales que se unen por una alianza musical (Ben-net, 2004), es que el vals creado para una difusión comercial no sería mejor que el vals tradicional (Guardia Vieja). Esta idea con rasgos marxistas de rechazo a lo comercial y lo industrial, puede semejarse a la idea que tuvo Theodor Adorno (1962), quien afirmó que la música ligera (popular) está estandarizada. Su crítica a la “música ligera” hacía verla como una degradación de la “música elevada” (refiriéndose a las grandes obras musicales de occidente); también decía que la “música ligera” no busca ir más allá de lo habitual, afirmando que es repetitiva. Desde la visión de Adorno, la “música ligera” significaba un retroceso del hombre a la barbarie, y que ya se había superado con la “música elevada”.

Sin embargo, Adorno (1962) decía que: “El arte elevado [...] absorbió una y otra vez, involuntariamente o a propósito, elementos de la música inferior” (p. 200). Un claro ejemplo de lo mencionado anteriormente es lo que dice Santa Cruz (1977), al afirmar que el vals se origina en un espacio popular, para más adelante volverse una obra para orquesta: “En un inicio fue conocido como danza popular que se originó en las cervecerías, y luego pasó a ser ejecutada por Johann Strauss hijo, convirtiéndola en una obra de concierto para grandes orquestas”. Otro ejemplo es el que afirma Alva J. (s. f.) quien argumenta que el vals elevó su valor cuando fue presentado por los grandes compositores como Schubert, Weber y Chopin: “El vals, ya en su aspecto de concierto o como simple baile de sociedad, no empezó a adquirir, por lo que a su forma se refiere, alto valor musical hasta Schubert, Weber y Chopin, autores de modelos insuperables del género [...] El segundo Strauss alcanzó el apogeo de su

gloria con su célebre vals El Bello Danubio Azul, cuya composición fue cantada por primera vez en 1867 por la sociedad coral Vieneses”. La estrecha relación de intercambio musical que hubo entre la “música inferior” y el “arte elevado” mostraba como resultado una decadencia estética, sin embargo, la decadencia de la música inferior inició cuando estas dos dejaron de interactuar (Adorno, 1962, p. 200).

Pues bien, como mencioné al inicio, la idea sesgada que tienen algunos al concebir como “mejor” el vals tradicional que uno que está influenciado por una corriente actual, se asemeja en cierta manera a la forma de pensar que tuvo Adorno en su época, al entender como superior y mejor la música occidental elevada, que a su vez es antigua y proviene de una tradición. Claro que el rechazo de Adorno no solo fue a la música de moda, sino que su discurso iba más allá, estaba en contra del mercado capitalista e industrial que iba creciendo en EE.UU. Pero estos cambios son inevitables, como se menciona más adelante.

### 2. LA MODA EUROPEA EN EL PERÚ

Versiones de la llegada del vals al contexto limeño afirman que arribó como un producto popularizado de Europa, y que posiblemente fue un género de moda en occidente. “Europa crea el vals y es consciente del proceso de cambios por los que han pasado su coreografía y música. A Lima llega el vals como “producto terminado”, listo para el consumo” (Santa Cruz, 1977). En primer lugar, el vals se posiciona en los espacios de la elite social y cultural, como los teatros y el salón ilustrado (Rohner, 2015, p. 73). En el continente se da una tendencia de moda hacia la música popular foránea: “El apogeo del Vals vienés incentiva a los compositores de otras latitudes a seguir su ejemplo,



Maestro Adolfo Zelada (Foto: Archivo del Centro de Documentación y Archivo Audiovisual)

en Latinoamérica es aceptado y solicitado en las fiestas y bailes populares, siendo así que desde el novecientos (1900) nuevas composiciones toman carta de ciudadanía y se hablan [sic] de vales argentinos, colombianos, venezolanos, ecuatorianos, etc., y por supuesto, de vales Peruanos, los que a su vez, tanto aristocráticamente como en lo popular se le denominó VALS CRIOLLO” (Alva, s. f.).

Vale la pena resaltar lo que dijo Fred Rohner (2015) sobre la convivencia que los diferentes sectores económicos tuvieron al interior de la capital peruana, con los mismos estímulos culturales y sonoros, y que a su vez pudieron ser interpretados de diferente forma por cada grupo. Asimismo, menciona que posiblemente la incursión del valse en las clases populares pudo haber sido un intento de representarse como civilizados y modernos, frente a la élite dominante (Rohner, 2015).

“Aunque parezca contradictorio no hay nada más moderno en la concepción de la música criolla limeña que aquello que se denomina Guardia Vieja. Surge en el seno de la grabación discográfica y el desarrollo de las industrias culturales del si-

glo veinte” (Rohner, 2015, p. 75). De todo esto, se puede entender que la moda europea llegó a la ciudad limeña, siendo el valse adoptado y nacionalizado como música criolla. Es así que deja de ser europeo y se vuelve un símbolo de las clases populares limeñas. Ya para el siglo XX, la Guardia Vieja había desarrollado un estilo musical y textual de composición (Rohner, 2015), identificándose así como valse criollo.

### 3. LA MODERNIDAD EN LA GENERACIÓN DE PINGLO

En 1920, la música popular criolla tenía un significado desligado de la industria musical norteamericana que criticó Adorno. Lo popular hacía referencia a la música de difusión mediática, pero en una menor escala y acorde a la escena local: “Los temas de la Guardia Vieja, hasta entonces muy escuchados en las fiestas populares y jaranas de barrio o callejón, tuvieron una fuerte y desigual competencia con la música de moda” (Lloréns, 1983, p. 41). La música ligera se introdujo a la escena local e influyó fuertemente sobre los gustos populares limeños. Lloréns (1983) comenta que: “El desarrollo de nuevas formas

de difusión y su fácil acceso provocó estos cambios. A diferencia de épocas anteriores, los medios de difusión moderna inducían a un contacto masivo, permanente y cotidiano con las novedades de la moda foránea” (p. 40). Es así que los géneros argentinos y norteamericanos empezaron a entrar fuertemente en la escena local limeña: “Se cantaba todo: valse, el tango; se bailaba en las fiestas [populares] el tango, se bailaba el jazz, se bailaba el swing, se bailaba el charleston [...] [Pregunta el entrevistador:] Pero esas jaranas de callejón de los años de 1920, ¿no eran sólo de música criolla? [Respuesta] .. .No, no, no... Todo entró allí. " Así como ahora ha entrado el 'rocanrol', así fue...” (Carreño, Alcides en Stein 1974<sup>a</sup>, citado en Lloréns). De esta manera, la intromisión de la música ligera en los gustos limeños y posiblemente el rechazo a la adaptación por parte de los músicos representantes de esta época culminó la etapa denominada como la Guardia Vieja.

Según Lloréns (1983) la generación que se adaptó a estos cambios de moda se le conoció como “La generación de Pinglo”, lo que provocó que la música criolla se adapte en melodía



y armonía, adecuándose al mercado global. “En general, se nota una mayor libertad en el uso de la armonía y la incorporación de giros melódicos desconocidos durante el período anterior, llegándose en algunos casos a grados de complejidad nunca antes usados en la música popular limeña” (Lloréns, 1983, p. 49). De este modo, la modernidad influye nuevamente en los gustos de la época, provocando que los intérpretes se adapten a la novedad musical que ciertamente fue influenciada en gran medida por la música ligera.

#### COMENTARIOS Y REFLEXIONES

##### FINALES

Los procesos de modernización que sucedieron en el valse son necesarios para continuar con su vigencia. Con relación al tema, Mendivil (2016) afirma que: “Las tradiciones musicales por ende, no sobreviven porque se mantengan intactas, sino porque aprenden a convivir con las innovaciones – las más justas y las más arbitrarias – con que se ven confrontadas”. Asimismo, afirma que el valse criollo actual y el de la Guardia Vieja absorbían elementos de su entorno: “la generación de Felipe Pinglo [...] se nutría principalmente del foxtrot, del tango, del one-step y del pasodoble español, así como la Guardia Vieja se había nutrido de la jota, de la mazurca o de la polonesa”.

En diferente contexto pero con una cierta similitud sobre la influencia de la modernidad en la música popular de Zimbabwe, Turino (2000) explica cómo los músicos jóvenes soñaban con viajar a Europa y Estados Unidos, por ende los llevaron a fusionarse con la nueva estética musical de los mercados internacionales. No se puede descartar que



Crillos del siglo XX en “Felipe Pinglo ... a un siglo de distancia”, Manuel Zanutelli Rosas. Diario El Sol.

el ejemplo anterior haya ocurrido en el contexto limeño, teniendo en cuenta que la difusión masiva de música foránea se dio en la generación de Pinglo.

Muy aparte de entender el valse como un fenómeno sonoro que viaja por diferentes contextos y que se ha ido adaptando, ya sea para volverse una obra académica occidental o para volverse nuevamente música popular con diferente interpretación, el valse también tiene ese significado cosmopolita. El valse pertenece “al mundo” y a la vez se identifica y diferencia en una comunidad localizada. En un primer momento se imita y luego surge una ruptura para finalmente ser interiorizado (Turino, 2000, p. 9). Esta forma cambiante que tiene el valse debe ser aceptada, sin dejar de entender su pasado cultural.

#### BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. (1976). *Introduction to the Sociology of Music*. New York, The Seabury Press, EE.UU

Alva R., J. (s.f.). *El vals*. Lima, Perú, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Bennett, Andy. (2004). Consolidating the Music Scenes Perspective. En *Science Direct*, (pp. 223-234).

Lloréns, J. (1983). *Música Popular en Lima: Criollos y Andinos*. Lima, Perú: EIP ediciones.

Mendivil, J. (2016). En contra de la música. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.

Rohner, F. (2015). Una aproximación a la generación de Felipe Pinglo: la Guardia Vieja y el rol de las industrias culturales en la configuración del canon musical criollo. En R. Romero (Ed.), *Música Popular y Sociedad en el Perú contemporáneo*. (pp. 69 – 99). Lima, Perú: Tarea Asociación Gráfica Educativa.

Santa Cruz G., C. (1977). *El waltz y el valse criollo*. Lima, Perú: Editorial Instituto Nacional de Cultura.

Turino, T. (2000). *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*, Chicago, EEUU: Universidad de Chicago Press.

Villanueva, L. (1987). *Antología de la música peruana*. Lima, Perú: Editorial Monterrico Perú.



# Calango: memoria familiar y tradición oral

Nora Mendoza Navarro

Investigadora Cultural de la ENSFJMA

**M**i primer viaje de campo por la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, me permitió realizar la visita al Sur de Lima, a la provincia de Cañete, lugar de nacimiento de mi padre, regresando a espacios que durante mi niñez dejaron huella y que en mi memoria continúan vigentes. Recordar esos pasajes me llenó de emoción y nostalgia; estar de nuevo en esos lugares fue conmovedor.

Ahora me doy un claro, un tiempo libre de las obligaciones

cotidianas, como decía mi abuela, para escribir estas líneas con las imágenes y situaciones pasadas que quedaron en mi mente y que deseo compartir como parte de esa tradición oral que en los pueblos lejanos de nuestra tierra cobran vida para sus pobladores, al ser relatadas.

Calango, distrito de la provincia de Cañete, en el departamento de Lima, fue creado como distrito en el año 1887; la ruta, desde Mala, conduce a una ermita conocida como La Capilla, que es la entrada a esta tierra de amplios campos donde las chacras se

muestran rebosantes de todo tipo de frutas, los ríos albergan camarones, hay producción de pisco y vino que es lo que más identifica a la zona. Se dice que el nombre proviene del aymara *kalacango*, compuesto por *kala*, que significa “calato” o “pelado”, y *canco* piedra ósea, piedra pelada (Pinedo Mendoza, Humberto 2014: Bitácora: 3 de octubre de 2014).

Recuerdo los días, en este lugar, en casa de la Mamita Isabel, madre de mi padre, Isabel Gómez Pizarro, mujer de carácter fuerte, decidida, quien siempre decía: “Yo soy Isabel Gómez Piza-

rrero y no me amilano ante nadie; el suelo que piso y el polvo que levanto".

Mi abuela había heredado por parte de su madre 10 hectáreas de terreno en cuatro fundos, tierras que durante 42 años de litigio en el Poder Judicial logró recuperar legalmente; una propiedad rural de gran extensión cuya actividad principal siempre fue la agricultura, produciendo diversos tipos de cultivos donde el cuidado, manejo del suelo, el agua y la lluvia eran de pleno conocimiento de la Mamita Isabel y que durante los meses de vacaciones era el destino nuestro, que siempre esperábamos con mucha ansiedad.

Cómo no recordar el olor del fogón, la cocina rústica hecha de adobe, donde la leña era encendida desde muy temprano para el succulento desayuno que preparaba la Mamita. La expectativa era el paso de la ansiada "panadera": un camioncito cuyas puertas y techo eran de madera, que todas las mañanas trasladaba encomiendas y el pan artesanal que, en ocasiones, dado lo accidentado del camino, tardaba mucho o no pasaba. Nuestros paseos durante el día eran hacia el lado de los cerros en donde la abuela nos advertía: "¡Cuidado con los gentiles!". ¿A qué se debía esta recomendación? Pues, a que se encontraban restos humanos, cráneos, huesos tal vez de brazos o piernas, trenzas posadas sobre enormes piedras y trozos de tela o totora incrustados entre los cerros, así como quijadas de equinos que los curanderos y brujos acostumbraban utilizar para sus rezos.

El tío Wenceslao, así le decíamos, fue uno de ellos, hombre de regular estatura cuyo rostro reflejaba bastante el paso del tiempo, siempre con un sombrero de paja; era el curandero de la chacra cuyos menjunjes formados por la mezcla de varios ingredientes, eran preparados con

ron o pisco en el que se maceraba serpientes, lagartijas, alacranes, y el sebo de culebra para aliviar los dolores. Era increíble ingresar a su casa construida en adobe y piedra, donde había ollas de barro llenas de maíz con monedas, los frascos de macerados y toda variedad de hierbas y cactus que constituían su parafernalia medicinal con la que aliviaba los males de muchos.

La Mamita acostumbraba visitar con frecuencia, acompañando sus charlas con un buen pisco y cigarrillos; sus recomendaciones para la buena cosecha eran muy bien consideradas por ella, como esperar la salida de la luna llena para la siembra de determinados productos, el riego de la chacra de maní y la pesca de camarones durante la madrugada, la muñequita de sal bajo la almohada cuando no podíamos dormir, que era un atado hecho de trapo que se rellenaba con sal en la parte de la cabecita, mientras que el resto simulaba el cuerpecito.

Las noches en la chacra de Calango eran apacibles y muy oscuras; la única luz era la del mechero elaborado caseramente en un frasco de boca ancha, con tapa a la que se le hacía un forado por donde pasaba un trapo que por lo general era de ropa en desuso y se llenaba con ron o kerosene. El croar de los sapos, el ulular de los búhos y el sonido del río le daban a estas noches tal particularidad que servía de fondo a los relatos que a la Mamita le gustaba contar a partir de las doce de la noche, en ocasiones con la luz de la luna llena y fumando su cigarro Inca sin filtro, como le gustaba a ella.

Al frente de la casa, construida en adobe y piedra, había un cerro inmenso también de piedra en el que se notaba una imagen que semejava un jinete a caballo; el color era crema que contrastaba con el del cerro, que era muy gris. Pues bien, la Mamita nos

contó la historia de esta imagen:

"Una noche de luna llena, un jinete en su caballo se dirigía al pueblo de Calango; agarró el camino bordeando el río, pues el reflejo de la luna sobre el agua beneficiaba su trayecto. De pronto escuchó que desde la chacra provenía el llanto de un bebé. De inmediato se dirigió hacia el lugar de donde venía el llanto encontrando, efectivamente, al pequeño envuelto en una mantita blanca, muy blanca. Cogió en sus brazos el paquetito y montó en su caballo. Siguiendo su ruta notaba que el pequenín seguía llorando muy lastimeramente, por lo que se detuvo y lo destapó para ver su rostro y el porqué del llanto. Terrible fue su sorpresa al encontrarse frente a un ser que con horribles dientes puntiagudos, le dijo 'mira mi melechita', dejando al jinete petrificado del susto. Esa imagen quedó estampada en el cerro. Era el diablo que atacó a este pobre hombre en la soledad de la noche, en la chacra".

Otra de las historias relacionadas a este tema era esta: Se festejaba la fiesta de carnaval en el pueblo de Calango, a la que acudían familias enteras. La fiesta estaba muy entretenida, cuando llega un caballero elegantísimo de frac negro, corbata y camisa blanca, despertando el entusiasmo de todas las jovencitas. La música era de la mejor. Cuando en eso ponen una rumba ante la que este digno caballero no pudo controlar su deseo de bailar, sacando a una de las damas. Se paseaba por todo el salón, dando muestra de ser un gran bailarín. Tanta fue su euforia por el ritmo que al dar un giro, se le descubrió tremendo rabazo, para sorpresa de todos los asistentes que unidos lo sacaron de inmediato a don Sata, como le dicen, presente en la fiesta.

El relato que sigue sí fue cierto y le pasó al primo Juanito, estando en el pueblo en la fiesta de la Virgen de la Candelaria



Paisaje natural del distrito de Calango, Cañete. (Foto: Internet)

ria. Ya en la madrugada, con tres amigos, se dirigía caminando a la chacra, a casa de la Mamita pues era imposible encontrar transporte. Prefirieron ir por el lado de la chacra. Cerca del río hubo un momento en que se distanciaron uno de otro, quedándose Juancito último, cuando escuchó el maullido de un gatito entre las plantas. Se acercó y, efectivamente, era un gatito pequeño, pero de una blancura extrema que resaltaba a la luz de la luna. Quiso agarrarlo, pero se puso a pensar: “¿Y a dónde lo llevo?”, y prefirió dejarlo ahí. Al alcanzar a los amigos les cuenta lo sucedido y estos le dicen: “¡Pero, Juan, cómo haces eso! ¡Eso es plata, hermano!”. De inmediato retrocedieron para buscar a este lindo animalito, pero no lo encontraron. La Mamita decía: “¡Este muchacho, la suerte estuvo cerca y no la aprovechó!”

Las cinco de la tarde era sorprendente en la chacra, a esa hora a orillas de la acequia, gran cantidad de sapos de todos los tamaños salían a tierra. Qué gusto para mi hermana y para mí poder coger entre nuestras manos a los sapitos más pequeñitos, sosteniéndolos en nuestra palma y sintiendo un friecito igual al de un trozo de hielo. Entre las tantas ocasiones que sucedieron

en la chacra, recuerdo la visita del primo “Lencho”, Lorenzo, ahijado de mi papá, hijo de su hermano mayor, Alejandro. Este primo siempre caía de sorpresa a la Mamita Isabel, con un grupo de amigos surquillanos contemporáneos de él. Muy palomillas ellos, pero en el fondo eran chicos que querían mucho a la abuela y cuya llegada, hasta cierto punto, era agradable, pues la ayudaban a cargar los baldes de agua que por la tarde se sacaban de la acequia, la cual se *pencaba*<sup>1</sup> para ser utilizada para cocinar. Cargando siempre su radio a pilas, ellos nos alegraban la noche con música de la Nueva Ola, Los Compadres, la Sonora Matancera, Roberto Tello y otros.

Una tarde, estos chicos traviesos atraparon un tremendo sapo. Su color era casi grisáceo, y le ataron en cada pata una pita. Lo ataron a un muro de piedra que se encontraba en el lado del camino, frente a la casa, sirviendo de “tiro al blanco” con honda, para la diversión de ellos. La Mamita no se encontraba, estaba en la chacra. Mi hermana y yo fuimos testigos de tan cruel acción. Cuando terminó su diversión se fueron a buscar a la Mamita para ayudarle a traer la leña y fruta para comer. Qué horror, el pobre sapo era una lámina totalmente

transparente pegada a la piedra. Al día siguiente y con lo fuerte del sol (febrero), estaba seco. Lo despegamos de la piedra y se lo enseñamos a ellos y a la Mamita, pero guardamos el secreto del porqué había quedado así.

Cómo no recordar la celebración a su patrona la Virgen de la Candelaria durante cuatro semanas consecutivas, uniendo al pueblo de Chilca, de cuya fiesta también mantengo gratos recuerdos y que si se presenta la oportunidad, relataré.

Estos relatos, acontecimientos y anécdotas de nuestros antecesores son importantes, pues acompañan al ser humano desde el inicio de los tiempos. Se dice que todas las familias tienen en cada generación ‘un guardián de la memoria’, alguien que sabe, al que se le puede preguntar, que tiene interés y que está dispuesto a contar. ¿Transmitir los recuerdos, es un deber?

Es lo que se intenta en este escrito, valorar y transmitir la iniciativa hacia todo aquel que desee seguir estos pasos.

(1) Para filtrar el agua o impedir que los residuos se mezclen con ella, se usa en el pueblo una penca u hoja del nopal o tuna. Esta costumbre ha creado el verbo “pencar”.



Herencia Generación Enriqueta Rotalde (ex integrantes del Conjunto Nacional de Folklore, 20013  
(Foto: Dirección de Difusión, ENSFJMA)

# Conjunto Nacional de Folklore ¿Herencia u homonimia?

Víctor Hugo Arana Romero

Investigadora Cultural de la ENSFJMA

CONJUNTO NACIONAL DE  
FOLKLORE / INSTITUTO NACIONAL  
DE CULTURA

La historia no es una línea continua y los cambios nunca son repentinos. El tiempo alberga, a veces paralelo –o simultáneo– al auge de una entidad, los elementos que posteriormente constituyen su decadencia. Allá por el año 1972 se fundó el Conjunto Nacional de Folklore (CNF), obra de Victoria Santa Cruz Gama-

rra, dentro de la estructura del Instituto Nacional de Cultura (INC) que, entonces, pertenecía al Ministerio de Educación. El denominado Cuadro de Asignación de Personal (CAP) contaba con plazas orgánicas presupuestadas, con funciones específicas para la difusión del patrimonio musical y coreográfico de las diferentes regiones del país, por lo que el CNF incorporó, previa selección exhaustiva, a músicos y danzantes profesionales a dedicación

exclusiva a dicho órgano de ejecución.

El prestigio ganado en certámenes nacionales e internacionales se hizo trascendente por su calidad y disciplina; son conocidas las condiciones establecidas por Victoria Santa Cruz para sus integrantes. La prioridad eran los ensayos y las presentaciones, no cabían cuestiones personales o particulares que contradijeran la política interna del CNF, ni siquiera las necesidades o aspi-



Integrantes del Conjunto Nacional de Folklore, 2003. (Foto: Dirección de Difusión, ENSFJMA)

raciones académicas.

Este conjunto quedó desactivado en 1984 cuando nadie más protestó, salvo una pequeña comisión de trabajadores del INC que tocó las puertas de un implacable Patricio Ricketts Rey de Castro, entonces ministro de educación, quien dijo “la democracia no baila ni canta” (porque con el CNF también se desafectó el Coro Nacional).

**CONJUNTO NACIONAL DE FOLKLORE / ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

En 1991 fue designada directora general de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (ENSFJMA), Enriqueta Rotalde Ramos, quien al observar el capital humano del que disponía, entre profesores y estudiantes, fue formando un elenco de danzas y música folklóricas peruanas dentro de esta escuela, que comenzó a ser soli-

citado por instituciones privadas y estatales, ganando así un prestigio dada su condición de estudiantes en su mayoría con talento artístico y disciplina, que tenían como una de sus condiciones el rendimiento académico. Esto es que, aun cuando pretendía la difusión artística, no se dejaba de lado el objetivo formativo de quienes venían a hacer una carrera profesional.

Entonces el Instituto Nacional de Cultura era dirigido por Pedro Gjurinovic Canavaro, quien consideró óptimo el desempeño del elenco, que llenaba un vacío de aproximadamente ocho años; además de cumplir con los propósitos de un gobierno en extremo populista. Es así que se expide la R. J. 613 del INC que resuelve “convertir el elenco de la Escuela en Conjunto Nacional de Danzas y Música Folklórica del Perú como órgano de difusión a nivel nacional e internacional de la ENF”. He aquí

que se genera la duda sobre la competencia para que el INC reconociera y diera condición nacional al conjunto de la Escuela, pues esta no estaba dentro de su estructura y sus integrantes no ocupaban plazas orgánicas, salvo los docentes cuyo compromiso era académico, no artístico; en todo caso, creemos, hubiera correspondido al Ministerio de Educación haber expedido dicho dispositivo. Sin embargo, al amparo de esa resolución, el conjunto continuó sus actividades. En 1994, se publica el D. S. 50 por el que se incorporan el Conjunto Nacional de Danzas y Música y la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas al Instituto Nacional de Cultura. En el año 2001 el D. S. 008-ED, publicado en el mes de febrero, deja sin efecto la transferencia de la Escuela y, en mayo del mismo año, aparece la nueva estructura del INC, en la que ya no se incluye

a la Escuela, pero queda la denominación del conjunto en su organigrama.

En el año 2001 se designa una comisión interventora del Ministerio de Educación con el fin de resolver los problemas suscitados por denuncias de estudiantes y docentes, designándose en julio de dicho año al Dr. Emilio Morillo Miranda como director general de esta Escuela. En el año 2002, con fecha navideña, aparece su reglamento general (D. S. 054-2002-ED) en el que figura en el inciso h) del artículo 19, correspondiente a la Dirección de Difusión, la función de “dirigir el Conjunto Nacional de Folklore, la estudiantina y el coro de la Escuela”. Es decir, en la gestión del Dr. Morillo se asume el nombre homónimo del conjunto que había fundado hacía 30 años doña Victoria Santa Cruz. A pesar de que se le advirtiera al director que el INC tenía a cargo los elencos nacionales y no las escuelas, hizo caso omiso y mantuvo la denominación.

Lo que inicialmente había surgido como una representación institucional con reconocimientos a sus integrantes a modo de incentivo para movilidad y alimentos, fue generando el establecimiento de una partida destinada a compensar esta representación, por lo que los integrantes asumieron una relación laboral y, en consecuencia, el incentivo como una remuneración. Otro detalle es que los integrantes ya no eran necesariamente estudiantes o personal con vínculo laboral en esta Escuela sino también externos que consideraban un derecho la contraprestación por sus servicios.

#### MINISTERIO DE CULTURA

En el año 2010 se expidió otro dispositivo que absorbía las escuelas de arte al Minis-

terio de Cultura. La protesta estudiantil no se hizo esperar, consiguiendo se deje sin efecto dicha disposición. A la vez el ministerio se fue preocupando por recuperar el espacio perdido con la desaparición del CNF; desde el 2008, en tiempos todavía del INC, se había formado el Elenco Nacional de Folklore –presumimos a partir de la nominación que había quedado del conjunto que no llegó a ser transferido– en el cual lograron incorporarse algunos egresados de esta ENSFJMA, previa evaluación, que en mayo del año actual (2019) ha cambiado de denominación por R. M. 203-2019-MC llamándose ahora Ballet Folklórico Nacional (BFN).

Entonces, la existencia de estos dos conjuntos dentro de la estructura del Estado, es percibida como duplicidad de funciones; por tanto, se estaría generando dos partidas presupuestales para una misma actividad, aun cuando el BFN asume las técnicas de ballet en sus integrantes y para sus presentaciones, sin ceñirse a los patrones de las danzas tradicionales que constituyen nuestro patrimonio danzario, característica de la que tampoco difiere en estos tiempos el conjunto de nuestra ENSFJMA. Más aún, los elencos nacionales que representan nuestro patrimonio artístico, desde que se creó el Instituto Nacional de Cultura, siempre estuvieron centralizados en esta institución; se entiende que en la actualidad, correspondería asumir dicha centralización al ministerio correspondiente. Por eso, la idea que se tenía en los años 70-80, era que los mejores alumnos de cada Escuela de Arte pasaran a integrar dichos elencos nacionales. Es por eso que no existe una Sinfónica Nacio-

nal dentro del Conservatorio Nacional de Música, hoy universidad; tampoco un Ballet Nacional dentro de la Escuela Nacional de Ballet. La excepción se ha dado con la Escuela de Folklore.

#### MINISTERIO DE EDUCACIÓN

Todavía no se ha expedido la ley de escuelas de arte y, sobre todo la nuestra, vacila en un limbo entre la Dirección Regional de Educación de Lima Metropolitana (DRELM) y la Superintendencia Nacional de Educación Superior Universitaria (SUNEDU). Se entiende que el MINEDU debe precisar y hacer cumplir sus objetivos que están más relacionados con la formación académica donde la difusión cultural es más bien una proyección social y no un objetivo propio. Dentro de este marco, es necesario reflexionar hasta qué punto el orden jurídico podría hacer una excepción que permita asumir a la Escuela una representación nacional desde su naturaleza identificada con el folklore; sin embargo, ya que se destacaría esta característica, y teniendo en cuenta que el BFN apuesta por las técnicas del ballet sin mayores fidelidades a la tradición de nuestras danzas, la de la Escuela –en nuestra opinión– tendría que mostrar una interpretación más ceñida a la versión popular vigente.

#### DIAGNÓSTICO SITUACIONAL DEL CONJUNTO NACIONAL DE FOLKLORE CON ENFOQUE DE PÚBLICOS

Hemos tenido acceso al documento interno “Diagnóstico situacional del Conjunto Nacional de Folklore con enfoque de públicos”, elaborado por el sociólogo Santiago Alfaro Rotondo, del



Victoria Santa Cruz, fundadora del Conjunto Nacional de Folklore del Instituto Nacional de Cultura (Foto: Archivo del Centro de Documentación y Archivo Audiovisual)



que extraemos algunas líneas que consideramos de interés para el conocimiento de los interesados. En primer lugar, este consultor externo reconoce “la necesidad de discutir y precisar internamente la misión del Conjunto”, y para ello se formula interrogantes clave: “¿es un órgano oficial de difusión del folclor igual que el ENF? ¿Debe seguir formando parte de la ENSFJMA [u] operaría mejor independientemente? ¿El CNF debe estar abocado a producir espectáculos o debería fortalecerse su rol formativo, ya que es parte de una entidad educativa?”

Para la elaboración de dicho documento declara haber realizado “19 entrevistas y cuatro grupos focales con 27 participantes. [...] La primera metodología permitió registrar las percepciones de los miembros del cuerpo directivo de la Escuela y del Conjunto, del equipo artístico y de producción del Conjunto, de ex miembros de la Escuela y el Conjunto, gestores e intérpretes de danzas folclóricas. En la segunda metodología participaron miembros del elenco de danzas del CNF, del Conjunto de Música Andina y Amazónica, del Conjunto de Música de Costa y del Elenco Nacional de Folklore”.

Observa una situación polémica en la misión: “Se identificaron modelos distintos y dudas sobre su orientación” procediendo, en consecuencia, a analizar sus dimensiones. A continuación anotamos algunas afirmaciones y comentamos:

1. Los miembros del Conjunto perciben una continuidad entre el CNF del otrora Instituto Nacional de Cultura, fundado por Victoria Santa Cruz Gamarra, y el CNF que adoptó esta deno-

minación en el año 2002, que era continuación del que fundara Enriqueta Rotalde en 1991. Al respecto señala Alfaro: “Sin embargo, administrativa y legalmente son entidades distintas”.

2. Detalla el documento las diferencias resaltantes entre una y otra entidad, la del INC y la de la ENSFJMA. Una sola precisión haríamos a dicho documento en cuanto a que el primer CNF no “llegó a su fin en 1982”, como afirma, sino en 1984; lo que sucedió en 1982 es que Victoria Santa Cruz presentó su renuncia, asumiendo interinamente la dirección don Oswaldo Romero Gallegos. Es más, el D. S. 30-ED-82 (octubre) todavía considera al CNF dentro de la Dirección de Desarrollo Cultural. Y, efectivamente, desaparece como órgano de ejecución con los D. S. 01 y 17-84-ED.

3. Respecto del CNF de la Escuela, reafirma su fundación en 1991 (para mayor precisión en el mes de agosto<sup>3</sup>) y hace referencia a su oficialización en 1993 mediante R. J. 613; pero este dispositivo no fue emitido por la ENSFJMA, como se lee, sino por el INC. Entonces, debemos aclarar que no fue la entidad educativa (ENSFMA) la que pretendió oficializarla sino la entidad que entonces tenía a cargo las representaciones nacionales como la Orquesta Sinfónica Nacional y el Ballet Nacional. El problema es que la Escuela, como órgano descentrado del Sector Educación, no dependía del INC sino directamente del Ministerio de Educación; por tanto, el INC –institución pública descentralizada<sup>4</sup>, pliego autónomo del mismo ministerio– no tenía facultades para crear u oficializar entidades fuera de su estructura.

4. Es cierto, como afirma Alfaro, que “se estableció una continuidad a nivel programático” que llevó a confundir más cuando en el año 2002 (D. S. N° 054-2002-ED) se le denomina Conjunto Nacional de Folklore.

5. Otra diferencia que aparece en el documento es la composición del elenco, “todos eran estudiantes” y, precisamente, porque los estudiantes que no eran integrantes consideraban injusto que no tuvieran acceso al CNF, es que se llegó a las medidas de fuerza contra la directora en el 2001. Entonces, estos estudiantes fueron quienes renovaron ese conjunto que finalmente fue integrado por quienes, asumiendo profesionalismo toman distancia de los actuales estudiantes a quienes, por esta condición, se les niega el acceso.

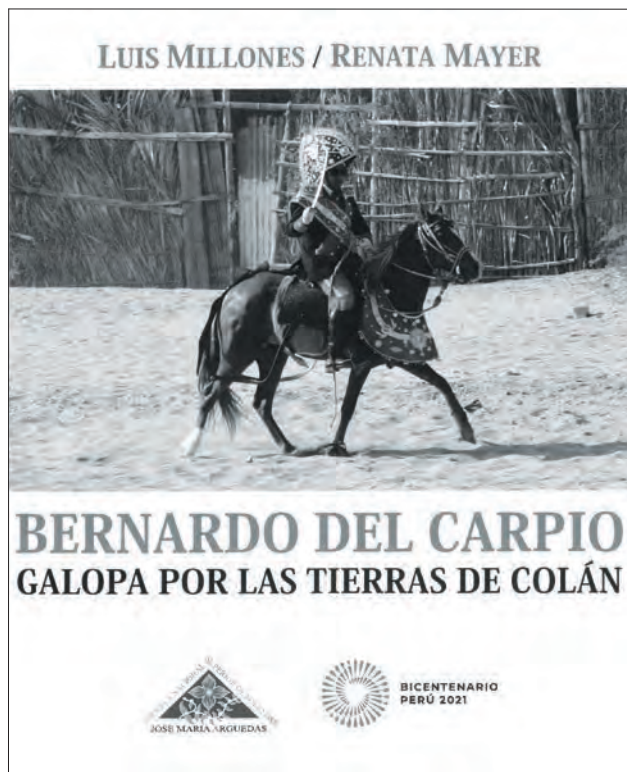
6. Concluye Alfaro, que “El CNF fue concebido como instrumento para llevar el conocimiento, capacidades y repertorio culturales generados en la Escuela a otros segmentos de la sociedad peruana. Su destino resulta indesligable a las misiones de una institución de educación superior. No puede ser, por lo tanto, definido como un elenco que representa al Estado peruano sino a la ENSFA.” [sic]

(1) Escuela Nacional de Folklore.

(2) Elenco Nacional de Folklore, del Ministerio de Cultura.

(3) Dato proporcionado por Nora Mendoza Navarro, integrante fundadora de dicho elenco.

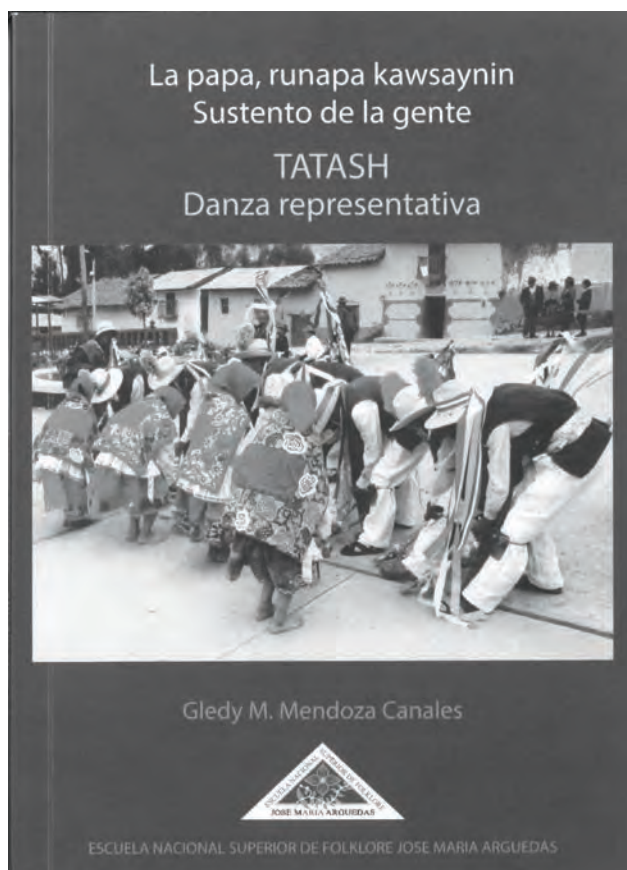
(4) Información brindada por Luis Vicuña Yacarine, sobre la condición administrativa de ambas instituciones que en 1993 pertenecían al Ministerio de Educación, pero no tenían vínculo directo.



**BERNARDO DEL CARPIO GALOPA POR LAS TIERRAS DE COLÁN/ LUIS MILLONES- RENATA MAYER**

Luis Millones y Renata Mayer rescatan para el lector la vigencia de un personaje que nació en la ficción para luego ser atraído por la fuerza de la Historia. En este libro, en donde se reúnen el reportaje y un incansable recuento de sucesos y datos, Millones analiza la narrativa oral sobre un poema épico escrito alrededor del siglo XVI en España, un héroe semejante al Rolando francés, que todavía galopa por las playas de la caleta de pescadores de San Lucas de Colán en el norte del Perú. Este poema histórico tiene como título EL BERNARDO y fue escrito por un homónimo suyo: Bernardo de Balbuena. Al ritmo de este contrapunto, a lo largo del libro aparecen los vínculos entre la cultura occidental y el Perú, la literatura y el palpitar religioso de una comunidad viva, o la firme idea de que nuestra humanidad son las palabras que se resaltan sobre sí misma.

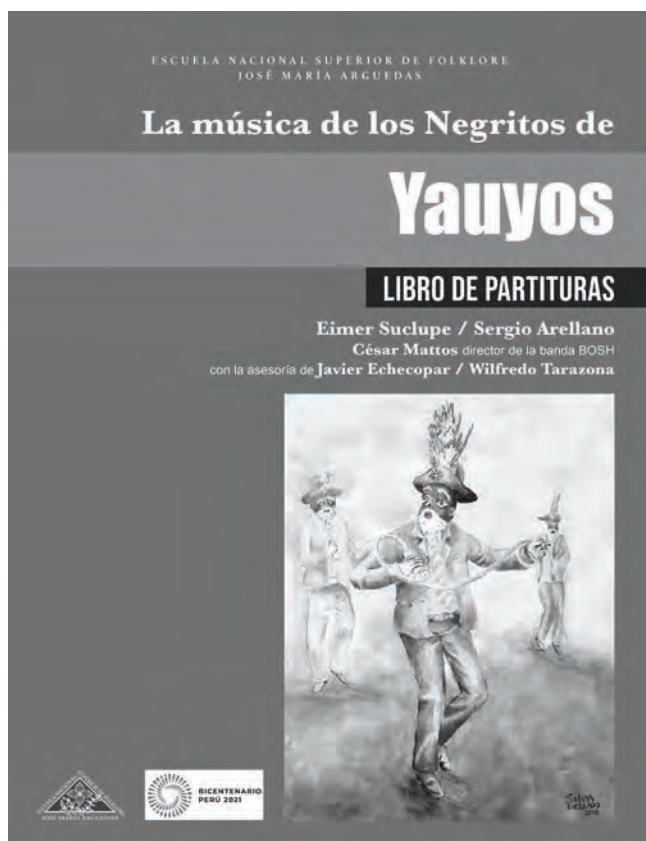
# PUBLICACIONES



**LA PAPA, RUNAPA KAWSAYNIN. SUSTENTO DE LA GENTE. TATASH. DANZA REPRESENTATIVA / GLEDY MENDOZA CANALES**

Esta publicación busca brindar información sobre el significado de la existencia de la papa como síntesis de diversos aspectos relacionados con la fitología, la alimentación, la historia y el proceso de organización social de las culturas prehispánicas y la presencia de este tubérculo desde hace miles de años en América y actualmente en el mundo. La papa se proyecta como el recurso alimenticio que respondería al auxilio de la humanidad en un contexto que se visualiza con problemas muy serios en la continuidad de su subsistencia.

También se desea brindar un homenaje a los pobladores del Centro Poblado La Florida y el anexo Hualgoy, distrito de Llata, provincia de Huamalíes, región Huánuco, y a la danza Tatash, recientemente declarada Patrimonio Cultural de la Nación, por su identificación a través de la danza y gestionando el reconocimiento oficial señalado.



**LA MÚSICA DE LOS NEGRITOS DE YAUYOS. LIBRO DE PARTITURAS / EIMER SUCLUPE Y SERGIO ARELLANO. ASESORÍAS: JAVIER ECHECOPAR Y WILFREDO TARAZONA**

Son muy pocas las personas que saben que el Perú es poseedor de un patrimonio musical que se sitúa entre los más importantes del mundo. La música de nuestro país aún está a la espera de ser valorada, trabajada y transmitida con la altura que su nivel reclama y proyectos como este constituyen los primeros pasos para caminar juntos hacia nuestro Bicentenario.

A raíz de esta experiencia, la ENSFJMA ha planteado una nueva línea de investigación institucional denominada *Partituras y análisis musical de la música tradicional del Perú*, que podrá ser desarrollada por miembros de la Comunidad Arguediana y también por otras institucionales nacionales o internacionales interesadas en el estudio de la música tradicional de nuestro país. Este libro es el primer volumen de varias publicaciones que realizaremos en el marco del Plan Bicentenario con la finalidad de difundir el patrimonio cultural de las diversas regiones del Perú.

## DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN



**CRÓNICAS DE MIL PALABRAS / REGIÓN LIMA  
MARINO MARTÍNEZ (EDITOR)**

Es el producto de trabajos de campo realizados por investigadores, profesores, egresados y estudiantes de nuestra institución. Contiene artículos sobre las Pallas de Cajatambo; la sabiduría de un joven cajatambino en una aleccionadora entrevista; la Fiesta del Agua en Carampoma, Huarochirí; el amor por la historia republicana, en el personaje de los Balcones de Huaura; memorias de una andajina en la Fiesta del Agua en Oyón; la Contradanza de Sumbilca; los migrantes japoneses en Huacho; doña Antonia Segura, arriera en Tanta, Yauyos; el Corpus Christi en Santa Cruz de Andamarca; el pan de Vitis, en Yauyos; el testimonio de Rosendo Matos, de la banda Banda Orquesta Social Huancaya; Bandurria, la cuna de la civilización más antigua de América; la joven Judy Muñoz, guía turística voluntaria en Bandurria; los baños termales de Colpa, en Santa Cruz, en Huaral; la danza del Kiwyo de San Juan de Viscas; los testimonios de un brujo de Huacho; la Fiesta de los Negritos de Huancaya, en Yauyos; el hermoso paisaje natural de las Lomas de Lachay; el Wak'jayra o fiesta de marcación del ganado, en Tupe; y un merecido homenaje al padre de la lingüista peruana, don Alfredo Torero.



# ARARIVWA

Revista de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas  
Lima, año XIV - Número 21, setiembre de 2019

## Reflexiones en torno a cultura y folklore

/Víctor Hugo Arana Romero **4**

## Patrimonio cultural inmaterial. Del imaginario a la norma

/Gledy Mendoza Canales **8**

## Visibilización del patrimonio cultural arguediano

/Iván Sánchez Hoces **18**

## La Lírica Andina, el canto de las Vírgenes del Sol

/Clark Asto Campos **27**

## La modernización del vals criollo

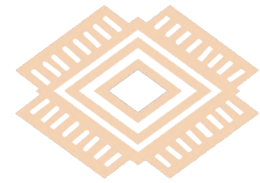
/Eimer Suclupe Osorio **38**

## Calango, memoria familiar y tradición oral

/Nora Mendoza Navarro **42**

## Conjunto Nacional de Folklore ¿Herencia u homonimia?

/Víctor Hugo Arana Romero **45**



ARARIVWA