

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS



Registro musical 1960-1963

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Registro musical
1960-1963

Colección Centenario
Volumen I



Prólogo

Gracias a Luis E. Valcárcel, que a la sazón era Ministro de Educación de un gobierno ejemplarmente democrático, el 30 de marzo de 1946 fue creado por decreto supremo el Museo de la Cultura Peruana. Eran épocas en que, gracias a este notable estudioso, al mundo indígena del Perú se le abrían grandes posibilidades para ser conocido y amparado frente a las arraigadas tendencias excluyentes originadas en las asimetrías regionales y el centralismo que dominaban en aquella época con gran intensidad. Aquel mismo año, Valcárcel fundó el Instituto de Etnología y Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y un año antes había dado luz verde a la existencia del Instituto Indigenista Peruano en el antiguo Ministerio de Trabajo y Asuntos Indígenas.

Abiertos estos espacios para un acercamiento sistemático al conocimiento y reivindicación de los indígenas peruanas, José María Arguedas no dejó pasar la oportunidad matriculándose el mismo año de su fundación en aquel instituto que Valcárcel había cimentado en San Marcos. A Lima había llegado por los años treinta ingresando a dicha universidad en 1931. Hasta aquel entonces sus inclinaciones intelectuales e indigenistas solo las había volcado en el campo de la literatura; pero es en la decana de las universidades donde trataría de darles mayor rigor aunque la especialidad en la cual obtendría sus títulos todavía era inexistente.

Teniendo una clara vocación literaria, ingresó a la Facultad de Letras de dicha universidad con el objeto de estudiar Literatura. Para ayudarse económicamente, entre 1932 y 1937 trabajó de auxiliar en la Administración Central de Correos de Lima, pero perdió el puesto por participar en una manifestación estudiantil contra la visita de un general de la Italia fascista. Esta acción política le valió cerca de 8 meses de cárcel en el Sexto.

Al salir fue destacado como profesor de Castellano y Geografía en Sicuani. Es en este medio que se le despertaron sus inquietudes antropológicas. Ellas se pondrán plenamente de manifiesto al hacerse presente en Pátzcuaro en 1942, en el Primer Congreso Indigenista Interamericano que tuvo la gran importancia de ser el punto de partida de muchos Institutos Indigenistas latinoamericanos y muy en particular de aquel que Valcárcel fundaría en 1946.

Definida plenamente su vocación por la antropología y aprovechando los espacios creados por Valcárcel en la administración pública, en 1947 Arguedas fue nombrado Conservador General de Folklore en el Ministerio de Educación y luego, hasta 1952, promovido a Jefe de la Sección Folklore, Bellas Artes y Despacho.

Finalmente, en 1953 llegó al lugar donde su labor a favor de la conservación, difusión y estímulo de la creatividad de los pueblos indígenas llegaría a su punto más alto. Se trata del Museo de la Cultura Peruana donde ocuparía el cargo de Jefe del Instituto de Estudios Etnológicos hasta 1963, en que fue nombrado director de la Casa de la Cultura.

Es en los 10 años que estuvo en aquel instituto, específicamente entre 1960 y 1963, de donde se deriva el material que estamos dando a conocer en estos tres discos que ponemos a disposición del público. Este es parte de un repertorio mucho más amplio que esperamos siga el andar que hoy hemos iniciado. Los ámbitos de donde proceden los temas son localidades ubicadas en los departamentos de Ayacucho, Apurímac y Cusco.

La gama de canciones seleccionada en estos discos es muy variada. Incluye géneros vinculados con los carnavales, con la marcación de ganados, danzas folklóricas como la de los negros, harawis que por lo general se entonan para la siembra del maíz, numerosos waynos y algunos yaravis. De manera muy se-

mejante a lo que sucede con la obra literaria de José María Arguedas, el alma de los pobladores andinos se hace plenamente patente en este registro. En ambos casos aparecen rasgos muy comunes a un pensamiento mítico donde el hombre aparece integrado en la naturaleza, donde esta última, a través de los animales, las plantas, el viento, etc., logra entablar un diálogo fluido con los seres humanos, donde en última instancia la sociedad es vista como parte de un cosmos totalizador.

Sobre todo, este registro es totalmente coherente con el legado mayor que nos ha dejado José María Arguedas, a través del ejemplo constante de su vida y de su obra: la búsqueda de la autenticidad, la salvaguardia del patrimonio y la capacidad de sentir toda la emoción estética de las manifestaciones de la cultura popular.

Juan Ossio Acuña
Ministro de Cultura

Introducción

Esta colección comprende una selección de las grabaciones musicales realizadas por José María Arguedas entre 1960 y 1963, como parte de las labores de salvaguardia realizadas por el Instituto de Estudios Etnológicos del Museo de la Cultura Peruana, institución del Estado peruano dedicada al estudio e investigación del patrimonio cultural tradicional de los pueblos del Perú. El Instituto fue uno de los primeros organismos de su tipo en realizar registros de música tradicional peruana a partir de sus intérpretes originales, en uno de los primeros intentos sistemáticos de rescate de la expresión popular e indígena. Estos intentos de registro fueron precedidos por las primeras grabaciones hechas en discos de carbón de música popular andina entre 1949 y 1950, y entron-

can con la primera gran Encuesta Nacional de Folklore que se dispuso desde el Ministerio de Educación en 1946, en que se solicitó a los maestros de todos los rincones del país que recogieran diversas expresiones culturales tradicionales de las localidades donde trabajaban. No es casual que detrás de todas estas labores de registro estuviera José María Arguedas, acompañado por investigadores y literatos de la talla de Josafat Roel o Francisco Izquierdo Ríos. Esta labor al frente del Instituto solo fue uno de sus aportes al conocimiento de la cultura andina. Desde 1953, año en que José María Arguedas asumió esta Dirección, se publicaba la revista *Folklore Americano*, órgano del Comité Interamericano de Folklore, cuya secretaría ocupó desde Lima. Esta fase de su actividad terminaba en 1963, cuando ocupó temporalmente la dirección de la Casa de la Cultura del Perú, antecedente del Ministerio de Cultura.

Este registro sonoro se hizo con una novedad técnica de la época, la cinta magnetofónica de carrete, que permitía una mayor libertad de movimiento, y la posibilidad de regrabar sobre material usado. De hecho, este medio de registro era lo suficientemente versátil y portátil para permitir grabar en espacios diversos y resultaba ideal para las investigaciones *in situ* de música y relato oral, y fue el medio usado para entrevistas y grabaciones en vivo, hasta la llegada del formato compacto del *cassette* hacia la primera mitad de la década de 1970.

Durante su estadía como Director del Instituto, Arguedas –que por entonces llegaba a la cumbre de su madurez creativa–, asociado con investigadores

como Roel promovieron el registro de los intérpretes populares en la misma Lima, a lo que pertenece el grueso de estas grabaciones. De hecho, los registros de este volumen fueron hechos en ambientes cerrados, siendo presumiblemente uno de ellos el actual local del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Por este tiempo muchos de los intérpretes de música andina radicaban y/o hacían carrera artística en la ciudad de Lima, como parte del flujo migratorio que estaba viviendo la capital y que por entonces estaba llegando a su nivel más alto. Arguedas y Roel pertenecían a una corriente de la primera antropología peruana, orientada a definir las características básicas del universo cultural andino, por coincidencia en un momento en que este estaba inmerso en un proceso de transformación. Uno de los resultados de este proceso fue la aparición de un mercado de música andina, liderada por una serie de intérpretes y conjuntos provenientes de diversas zonas, que entronizaron al huayno como género insignia. Con presentaciones en vivo y las grabaciones en disco, transmitidas además por vía radial, la popularidad de esta producción trascendió las fronteras locales y creó una nueva dinámica de producción musical, influyendo progresivamente en las diversas formas locales y regionales de raíz tradicional repartidas en todo el país. En medio de este panorama existía la urgencia, planteada por José María Arguedas y otros investigadores, de evitar que esta transformación significara la pérdida de las tradiciones y su sustitución por los estereotipos urbanos sobre la música y los pobladores andinos, que superponiéndose a las expresiones originales crearan un retrato distorsionado de la

música popular andina. Estereotipos que inevitablemente fueron asumidos por muchos de estos intérpretes, con diversa suerte.

En la necesidad planteada desde Arguedas, Josafat Roel y otros investigadores e interesados por distinguir a los intérpretes más originales, se iniciaron registros de música popular, indicando nombre, procedencia y géneros interpretados. Algunos de estos intérpretes contarían con el apoyo y promoción de Arguedas y Roel, quienes los convocarían para presentaciones en vivo en escenarios más “prestigiosos”, patrocinando festivales folclóricos. Y sobre todo incluyéndolos dentro de conjuntos musicales como Danzas y Canciones del Perú, que aparecerían como embajadores oficiales de la cultura nacional en diversos países del hemisferio.

En estas grabaciones escucharemos a muchos de estos artistas bien conocidos, como los conjuntos La Lira Pausina y Juventud Chumpi, e intérpretes como Jaime Guardia y Gaspar Andía Fajardo, entre varios otros. Pero dado que el interés está puesto en la música tradicional, no son raras las grabaciones de intérpretes no identificados, como las notables versiones a capella de canciones de siembra y harawis, o la excepcional del *Manchay puyto*. Varias de ellas cuentan con una presentación, a cargo de Arguedas, Roel u otras personas no identificadas sobre los músicos y el tema interpretado. La última pista del tercer disco es una de las presentaciones en público patrocinadas por el Museo en alguno de los teatros más importantes de la ciudad de Lima, como el Felipe

Pardo y Aliaga. Entre estas grabaciones aparece, como documento excepcional, una canción entonada por el propio José María Arguedas.

Con este sentimiento de urgencia como fondo, la mayor parte de estas grabaciones fue realizada en condiciones que distan de las propias de un estudio. Como suele ocurrir con grabaciones de campo y/o con intérpretes no profesionales, no acostumbrados por tanto al uso de aparatos de registro, la primera estrofa de algunas piezas se ha perdido, debido a que fue empezada al momento de iniciar la grabación. Se escuchará en algún caso el sonido ambiental y conversaciones, y las imperfecciones propias de una interpretación ensayada fuera de su contexto original. Este medio de registro analógico presentaba la desventaja de ser más sensible a los elementos y al uso. Como se escuchará en algunas pistas, el uso y el paso del tiempo han hecho que el sonido se debilite o incluso se distorsione. Ninguno de estos inconvenientes reduce el valor de estas grabaciones inéditas que reproducen piezas desconocidas en el medio discográfico y que son una muestra inmejorable de lo que era la producción musical de entonces.

De las cincuenta horas con que se cuenta en este archivo musical, en esta primera edición se ha privilegiado la música e intérpretes de la región sur y centro sur andina, zonas en las que vivió y en las que investigó con mayor frecuencia José María Arguedas, lo que explica que tres cuartas partes de ellas correspondan a las regiones de Apurímac y Ayacucho. En cambio, cubre un rango

muy amplio de intérpretes que pasa de pobladores de origen rural, cuyo nombre no aparece registrado, a intérpretes que han conocido una fructífera carrera artística como los antes mencionados. Más de cuarenta años después de que se hicieran estas grabaciones, los equipos de la Dirección de Registro y Estudio de la Cultura en el Perú Contemporáneo y del Museo Nacional de la Cultura Peruana han trabajado en la recuperación de este valioso material, restaurando el sonido en la medida de lo posible, casi siempre con excelentes resultados. La presente es una primera muestra de lo que puede hacer la voluntad de un grupo de intelectuales apasionados por la cultura andina, iniciadores de los estudios culturales clásicos sobre ese universo, cada vez que han encontrado los recursos adecuados para iniciar la labor de salvaguarda de las tradiciones populares. En futuras entregas se difundirán las grabaciones correspondientes a otras regiones del país.

Pedro Roel Mendizábal
Soledad Mujica Bayly





José María Arguedas y la pugna por la representación de la música vernácula en la ciudad de Lima

José A. Lloréns Amico

Introducción

La digitalización y “remasterización” de los registros sonoros conservados por el Museo Nacional de la Cultura Peruana —registros hechos en su mayoría por José María Arguedas y en algunos casos por el destacado musicólogo y distinguido estudioso de la cultura popular peruana, Josafat Roel Pineda— nos motiva a hacer una revisión a grandes rasgos del entorno

institucional y sociocultural que enmarca la labor de Arguedas en el acopio de estas grabaciones. Consideramos que un mayor conocimiento de esta faceta de JMA permitirá una mejor comprensión del valor histórico y documental de estos registros sonoros, por lo que hemos preparado este artículo para ubicar esta labor como parte de la política cultural que este autor procuró implementar —entre los años de 1940 y 1970, como funcionario estatal— con respecto a la representación de la música vernácula en la ciudad de Lima. Trataremos así de entender mejor su labor de salvaguardia, promoción y continuidad de la práctica del vasto legado artístico y cultural de origen andino en el ámbito urbano y “criollo-costeño” de la capital del país. A la vez, esperamos que esta revisión pueda ofrecer elementos de discusión sobre el diseño de políticas culturales para el patrimonio cultural andino en los tiempos actuales.

Si bien las facetas de JMA como literato e investigador social han sido hasta ahora las más estudiadas, se puede afirmar que su actuación como funcionario público¹ es la que más influencia tuvo en cuanto a la intervención del Estado peruano en la regulación de la representación de las artes vernáculas en la ciudad de Lima. En este sentido, hay una notoria interacción y por

1. Entre 1947 y 1950, fue Conservador General del Folklore (Ministerio de Educación); entre 1950 y 1953, fue Jefe de la Sección de Folklore (Ministerio de Educación); entre 1953 y 1963 fue Jefe del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo Nacional de la Cultura Peruana; en 1963 fue Director de la Casa de la Cultura del Perú; en 1964 fue Director del Museo Nacional de Historia.

momentos gran tensión entre sus ideas como antropólogo y su actuación como funcionario estatal. Incluso se puede sugerir que se produce una “evolución” en sus posiciones como funcionario público en tanto va matizando y haciendo más compleja su manera de entender los cambios sociales y culturales en el país, de modo similar que en su producción literaria va suavizando los entornos extremos de sus primeros cuentos al tratar de entrelazar universos más amplios y diversos. Como veremos en este texto, JMA desarrolla una postura crítica ante los cambios que experimenta la producción cultural de las clases populares en el siglo XX, tratando de implementar algunas medidas estatales frente a esta situación desde su posición de funcionario del Estado.

En resumen, JMA desempeña por momentos el papel de intermediario entre los artistas de extracción popular altoandina o serrana y el Estado peruano en aspectos específicos de su actuación en centros urbanos, particularmente en la capital del país. En la práctica, esto apenas alcanzaba a implementarse en la ciudad de Lima, dada la debilidad del aparato estatal, sobre todo en estos campos de actividad artística. Detrás de estas políticas culturales que Arguedas trata de plasmar, están las nociones de “folclor” y cultura popular que el autor despliega en sus investigaciones y que matizan sus novelas. En el centro de esta dinámica, observamos un constante proceso de tensión y ajuste en las nociones de folclor, detrás de lo cual hay una pugna por la manera de representar la música vernácula en la ciudad de Lima.

Por un lado, Arguedas tuvo que reconocer que lo que se difundía en Lima tanto en escenarios públicos como por los medios masivos no era estrictamente folclor, por más que proviniera de la sierra y se popularizara en Lima entre los propios provincianos que se asentaban en la ciudad.² Por otro lado, en la década de 1960 fue ampliamente rebasada la etapa del “coliseo folclórico” como principal escenario en la ciudad de la música popular serrana en el siglo XX. En la década de 1960, el huayno o wayno ya era plenamente un género popular y de amplia difusión urbana, y sus adeptos fueron la base social en el proceso de creación de un público articulado mediante la industria del disco y la posterior sinergia que se crea con la radiodifusión, deviniendo en un amplio circuito de productores artísticos y empresas de espectáculos folclóricos, circuito que también articula varias asociaciones regionales de provincianos en Lima. Es así que JMA desarrolla hacia el final de su vida una idea sobre el proceso de la producción cultural como el paso “de lo folclórico a lo popular”.

2. En efecto, la vida urbana imponía varias restricciones a las celebraciones, como por ejemplo, el reducir la cantidad de días de celebración a solamente los fines de semana, dado el régimen laboral en los centros de trabajo de la ciudad, además de su realización en espacios y contextos que no contenían los elementos originales y que por lo general eran reducidos en relación con los ámbitos de procedencia.

Las presentaciones públicas de “folklore”³

En distintas oportunidades y de diversas maneras, Arguedas manifestó la extrañeza que le causaba la Costa en general y Lima en particular. Por ejemplo, en una de sus obras, el autor comenta sobre las circunstancias en que a principios del siglo XX se viajaba a la capital desde alejadas localidades en el interior del país. Habla así de la duración del viaje en términos de días, siendo los animales de monta el principal medio de transporte durante extensos trechos. Desde otro aspecto, la jornada de la sierra a Lima era un recorrido por una variada gama de paisajes culturales y ecosistemas que cambiaban en función de la lejanía en términos de transporte, y de la altura sobre el nivel del mar, ya que la accidentada topografía del interior peruano obliga a desplazarse por rutas que en trechos de pocos kilómetros descienden cientos de metros hasta llegar a Lima que está prácticamente a nivel del mar.

Parte de este recorrido geográfico es también un tránsito de extrañeza, donde un “Otro” se sorprende de la diferencia de Lima con respecto a su lugar de origen y a los sitios en que hasta ese momento había estado. Paradójicamente,

3. Ponemos el término entre comillas para diferenciar las prácticas originales de sus réplicas en el ámbito limeño. Aparte de esto, el término “folklore” es convencionalmente asociado con las actividades artísticas de origen altoandino, incluso las que se “trasladaron” y adaptaron a las condiciones que imponía la vida urbana. El término “folclor”, en cambio, lo usaremos aquí para referirnos a las prácticas tradicionales en su entorno de procedencia.

es a la vez otro que tiene manejo de medios occidentales de expresión y recursos narrativos cosmopolitas para crear un discurso “Otro-céntrico” (es decir, en contraposición a discursos occidentales y etnocéntricos), desde “el punto de vista nativo”, en tanto JMA vive una circunstancia que lo construye como Otro inicialmente. Así por ejemplo, en su novela *El Sexto*, inspirada en su breve estadía en la siniestra prisión del mismo nombre en Lima por motivos políticos,⁴ describe distintos tipos humanos extraños para él, en una gama que recorre varios de los grupos humanos marginales de la Lima de los años de 1930. En todo caso, si bien él mismo reclama no ser un “aculturado”,⁵ tal vez sí aceptaría ser considerado una persona con una significativa experiencia intercultural.

En efecto, JMA paulatinamente se va desplazando a una posición más intermedia, e incluso intermediaria en diversas instancias de su actuación en la vida pública y en la interacción con sus sujetos de estudio. Por ejemplo, así como hay una intermediación en su actuación privada cuando pone en contacto a los músicos provincianos con las disqueras comerciales de Lima, también hace de intermediario cuando es funcionario público y desempeña un papel de nexo entre los artistas populares y el Estado peruano para

4. Participó en una protesta universitaria en Lima.

5. *No soy un aculturado*. Discurso de aceptación del premio “Inca Garcilaso de la Vega”. Lima, Octubre de 1968.



tratar de regular las presentaciones públicas de música vernácula. En todo caso, su experiencia vital lo va haciendo ubicarse gradualmente como un conocedor de la “autenticidad” de la expresión popular, términos en los que él mismo se expresa, y que divulga entre otros estudiosos del arte popular de la época.

Complementariamente, y en el aspecto expresivo, simbólico, incluso literario, JMA revela que uno de los motivos que lo impulsó a escribir cuentos y novelas fue como reacción a la manera en que varios escritores peruanos de esos años describían al indígena y a su situación en ese momento. Para Arguedas, muchas de estas descripciones eran aberrantes en tanto se desviaban de lo que él había conocido, y en general eran caracterizaciones prejuiciadas y denigrantes, llegando en casos extremos a presentar a los indígenas prácticamente como animales. De esta manera, JMA se va constituyendo en un especialista de lo vernáculo en el ámbito urbano cosmopolita.

En el caso de la música y la danza de origen popular, este tipo de reacción se manifiesta en JMA de modo más intenso hasta el punto de expresar su rechazo en artículos periodísticos y en términos bastante duros a todo lo que le parecía una tergiversación de lo auténtico. Por otra parte, y también mediante artículos periodísticos, usó toda su capacidad expresiva y todo su conocimiento vivencial para destacar con una gran carga afectiva la capacidad artística y fidelidad cultural de destacados portadores de la música vernácula.

Consideramos conveniente hacer antes una breve revisión del entorno en que se desenvolvía Arguedas para tratar de entender mejor su posición.

Cabe recordar que en el primer tercio del siglo XX se estaba desarrollando un movimiento de reivindicación indigenista en términos bastante particulares. Si bien la motivación última era mejorar la condición de la población indígena, no había una significativa participación de ésta en los círculos políticos, artísticos o literarios del Indigenismo. Como decía Mariátegui, se quiso representar a los indígenas sin la participación de estos. Es más, los indígenas que muchos reivindicaban en ese momento eran los del grupo específico que en el momento de la Conquista estaba en un significativo desarrollo civilizatorio: los incas. Es más, esto se refuerza posteriormente en el imaginario popular a partir de la visión que se difunde a través del sistema escolar durante una larga época, del imperio incaico como la mejor época de toda la historia del Perú.

En gran contraste con todo lo anterior, la mayor parte de la población indígena, es decir, los descendientes de pueblos originarios, atravesaban una condición de ciudadanos de segunda clase, incluso con leyes hechas expresamente para ellos. Ocuparon por mucho tiempo un régimen legal especial ante las instancias estatales. Por otra parte, sus manifestaciones musicales y artísticas eran socialmente toleradas cuando estaban en estrecha relación con la actividad evangelizadora de la Iglesia católica y donde ya

se había producido el sincretismo entre elementos prehispánicos con los católicos traídos por los españoles.

Cuando los indígenas se hallan fuera del particular contexto local y tradicional altoandino —que es uno de los puntos fuertes de referencia arguediana— tanto las ocasiones de religiosidad popular como las oportunidades de celebración familiar y grupal con actividad artística y musical, cambian de carácter. Uno de los aspectos centrales de la definición de folclor es justamente que este solo puede considerarse “auténtico” cuando ocurre “de modo natural”; es decir, cuando se cumplen determinadas condiciones que se consideran inherentes al “fenómeno folclórico”. En la concepción predominante en la época sobre la naturaleza del folclor, varios aspectos dependían del contexto. Por ejemplo, los participantes y la naturaleza de su interacción, donde no siempre habría una separación muy marcada entre “artistas” y “audiencia”. Un caso de esto es en las danzas grupales en que los propios danzantes cantan a capela o incluso ejecutando instrumentos. Otro aspecto que impone un contexto rural es el momento del día en que se realizan las actividades. Incluso en términos de acústica, hay una peculiaridad que sólo puede dar el estar en el lugar donde “auténtica” y tradicionalmente se realizan estas actividades.⁶

6. De modo un tanto paradójico, este prurito de autenticidad hace recordar las concepciones sobre el goce estético, el goce de una auténtica obra de arte, el “aura”, que también implica el escuchar

Pero más importante que esto es el hecho de que en el Perú de esa época, como hemos señalado, había una gran distancia cultural entre Lima y resto del país. Centralismo capitalino, escasa comunicación nacional, jerarquías sociales rígidas, diferentes estilos de vida, entre otras cosas, hacían que entre ciertos sectores de la capital se manejara una actitud de rechazo, discriminación y marginación de los “indios realmente existentes”. Esa invisibilización de tres cuartas partes de la población peruana, y de predominante condición campesina, llevaba también a la marginación de las manifestaciones estéticas de difusión local y origen tradicional. De este modo, Arguedas se presentaba como un muy exigente estimador del arte popular, particularmente la música.

En una aparente paradoja, pues, la sofisticada música del Indigenismo era aceptada y difundida en los círculos intelectuales y oficiales entre 1920 y 1940, en la misma época en que se inicia el intenso proceso migratorio proveniente de zonas rurales altoandinas mayormente con población campesina. En contraste con la corriente Indigenista, los sectores más populares entre los inmigrantes de la sierra eran practicantes de expresiones rurales más tradicionales, algunas de las cuales habían incluso servido de inspiración a los indigenistas. Sin embargo, por toda la presión cultural y la falta de conocimiento sobre las otras poblaciones que habitaban el país, la población

una obra musical de “alta cultura” en su contexto natural: una sala de teatro con músicos en vivo.



limeña tenía muchos prejuicios contra las expresiones culturales de los sectores rurales y campesinos, incluso de los idiomas originarios.

Así, los provincianos que empezaban a llegar en grandes números a Lima, sintieron cierto recelo de practicar públicamente la música tradicional de la manera en que la habían aprendido en sus localidades.⁷ En todo caso, los de extracción más campesina no encontraban muchos espacios ni oportunidades de ejecutar sus géneros locales. Incluso cuando conseguían algún acceso a representar(se) como eran en sus lugares de origen, estaban presionados a asumir los referentes de una representación “inkaísta” o “indigenista popular” de su arte musical.

Uno de los pocos espacios públicos asequibles para los artistas populares entre los años de 1920 y 1940 ocurrían con ocasión del Festival de la Pampa de Amancaes. Este evento anual se llevaba a cabo en torno al día de San Juan, el 24 de junio, en una parte del distrito del Rímac que hasta entonces y desde tiempos coloniales había sido un lugar campestre de esparcimiento para los limeños. El Festival de la Pampa de Amancaes fue instituido a principios de los años de 1920 por el Concejo Distrital del Rímac. A partir

7. Hay diversos testimonios y entrevistas de cantantes vernáculos en que relatan sus dificultades iniciales en la ciudad, como por ejemplo el rechazo de sus empleadores a que practiquen la música tradicional de la Sierra y la necesidad de mantener en secreto su condición de artistas populares, y de tener que ensayar a escondidas de sus “patrones”.

de mediados de esa década, el mismo Presidente de la República, Augusto B. Leguía, contribuye a darle más importancia a este evento al encabezar personalmente las festividades. Posteriormente, como parte de la política de promoción a la población indígena de Leguía, el Festival de la Pampa de Amancaes pasó a convertirse en una celebración oficial para conmemorar a las poblaciones originarias mediante el “Día del Indio” (24 de junio). En consecuencia, se invitaba a grupos de la Sierra central para intervenir en estos festivales.

Popularización de la música vernácula en Lima

A mediados de los años de 1930 comienzan a surgir nuevos espacios de difusión de la música vernácula a partir de ámbitos públicos como los llamados “coliseos folclóricos” en Lima, rústicos escenarios en lo que entonces eran zonas marginales de la ciudad y que normalmente se usaban como locales deportivos para lucha libre y boxeo. Muchos de ellos consistían en carpas de circo acondicionadas para estos eventos de audiencia popular y que los provincianos aprovecharon para congregar a sus paisanos, creándose un público nuevo sobre la base de estos emergentes sectores sociales en la capital. Con el paso de los años, algunos de estos “coliseos” terminan especializándose en presentar solistas y compañías de danzas vernáculas de origen popular provinciano, con lo cual se desarrolla una dinámica artística

inédita en tanto la práctica musical de origen rural se va urbanizando junto con su “público natural”, a la vez que el medio urbano se va “ruralizando” con la creciente presencia de provincianos.

En los años de 1950, Lima contaba con cerca de 15 “coliseos folclóricos” en que se presentaba casi exclusivamente “espectáculos folclóricos” (Vivanco 1973:131-132). Es la “década de oro” de los coliseos ya que a partir de 1960 su importancia como espacios de interpretación musical serrana comienza a ser desplazada por las asociaciones de provincianos en Lima, y luego por el surgimiento de “restoranes-recreo” animados por músicos populares andinos.

Si bien los coliseos se estaban convirtiendo en escenarios especializados en música vernácula, es importante destacar que varios de estos grupos artísticos conformaban “compañías de danzas y música nativas” que inventaban “danzas inkaicas”. Así, tratando de imitar las vestimentas de los museos y textos históricos, creaban vestuarios que poco tenían que ver con los trajes típicos usados en el interior del país. En otros casos, se usaban vestimentas semejantes a los de los campesinos cusqueños, indistintamente del lugar de origen de los músicos.

El propio Arguedas en una oportunidad comentó sobre esto:

Muchos grupos de cantantes y bailarines ancashinos, huancaínos, jaujinos, ayacuchanos, etc., se presentaban en carpas y teatros

populares, no vestidos con sus bellísimos trajes regionales sino con el traje indígena cusqueño. Porque este traje era considerado incaico (Arguedas 1962).

En general, la presentación del arte de los provincianos en Lima se difundió bajo la imagen de lo cusqueño. Pero además, los “artistas folclóricos” no aparecían con los vestidos cusqueños tales como eran, sino “estilizados” para adecuarlos a la noción vulgarizada de lo incaico. De este modo, por ejemplo, la cantante ancashina María Alvarado Trujillo, más conocida como Pastorita Huaracina, manifestó que empezó su carrera artística en una “compañía de danzas cusqueñas”, la cual dirigía un ayacuchano y estaba conformada por músicos de Huancayo, Ayacucho, Cusco, Áncash y de otras regiones de la Sierra:

Siempre salía vestida de cusqueña, porque todavía no sabía bien cuál era la diferencia, cómo poder identificarme con mi región. Cantaba temas de Áncash, pero con vestido cusqueño. Interpretábamos en coro distintas músicas, esos temas como *La pampa y la puna*, *Virgenes del Sol*, pero todas con traje del Cusco. [...] Debuté meses después [en 1943] con el nombre de Pastorita Huaracina en ropa ayacuchana, cantando temas de Áncash, aunque mezclados con otras canciones, de Huancayo, a veces del Cusco (citado en Lloréns 1983).

Mientras tanto, entre las clases medias urbanas se estaba produciendo un desenvolvimiento que desencadenaría la crítica de algunos intelectuales como JMA. La amplia difusión de música foránea de moda a través del cine sonoro y de los fonogramas tuvo un gran impacto en la actividad musical local, en sus diversas vertientes. Así, como una suerte de contraparte popular a la música de los Indigenistas, varios autores orientados más a la difusión popular, recogieron fragmentos de temas serranos populares y los injertaron en géneros foráneos de moda. Entonces surgen híbridos como el *fox inkaico*, o *fox-trot inkaico*, el *camel-trot inkaico*, el *swing inkaico*, y otras peculiares amalgamas entre lo local y lo cosmopolita.

Carlos Raygada, estudioso y comentarista de música popular de la época, denominó “falsificación folclórica” al resultado de estos procesos, considerándolos “ensayos destinados al halago de los gustos simples”:

Tal vicio consistía en la adulteración irresponsable del carácter de aquellos motivos seculares [andinos], convertidos, a la buena de Dios, en triviales cancioncillas cuya deformación, al ser vertidas a través de los nuevos medios de difusión, recibía el candoroso pero muy impresionante calificativo de «estilización», hoy de moda en todos los barrios y muletilla socorrida de los locutores de radio, nuevos y apasionados colaboradores en la tenaz empresa de vulgarización pseudo-musical que gracias a tan propicios medios

técnicos llega a todos los puntos del territorio y —lo que es peor aún— también al extranjero (Raygada 1945:915).

A la par con una apropiación de la música popular serrana, se desarrollan imágenes y representaciones que llevan al estereotipo ante la ignorancia sobre la situación contemporánea de la población altoandina. Para ilustrar esto, presentamos a continuación la letra de un conocido *fox inkaico* compuesto por Carlos A. Saco, famoso compositor chiclayano de ese momento. En la letra se manifiesta una visión urbana de la época sobre el indígena. Es importante destacar que se le atribuye al indio una actitud gimiente y un sentimiento de nostalgia por el perdido imperio incaico y por su “rey y señor”:

Cuando el indio llora

Son los rayos del sol
luz y vida en el ser.
Herencia paternal de amor y fe
de la tribu imperial.
Cuando el sol oculta su ardiente resplandor
es cuando el indio llora trémulo de dolor.
Y convierte su llanto
en notas de quena.
Muy grande es su dolor



El indio gime por su rey y señor.
La aldea duerme y ya todo es bonanza
el sol no alumbra y sus luces ya se han ido
En el silencio de las noches sin estrellas
el indio llora, el indio gime por su dios.

Nótese que esta mirada evidentemente externa sobre la población indígena incluye la ironía de combinar un texto de contenido triste y trágico (en realidad, el estereotipo del indio que llora en la puna) con un vivaz género musical de moda. Una razón más para ser considerada una combinación aberrante.

El citado tema musical de Carlos Saco también nos hace recordar un comentario de Arguedas en los años de 1940 sobre lo insólito que resultaba para él el tipo de actuaciones y representaciones que hacía la “cantante nativa” Yma Sumac en locales públicos de la capital. En un artículo titulado “El monstruoso contrasentido”, Arguedas hacía una crítica drástica a la descontextualización y “puesta en exotismo” de los venerables géneros musicales del Perú antiguo, como el *harawi*.

De este modo, al centenario menosprecio de lo serrano por las clases altas se juntó a la modalidad artística de los indigenistas, y todo esto se sumó al proceso de la “falsificación folclórica”. Estos factores se reflejaron en las manifestaciones artísticas presentadas por los provincianos en escenarios

limeños. En esta atmósfera cultural, muchos músicos populares andinos se dejaron llevar por la noción de que el “arte inkaico” de los sectores urbanos era superior a las expresiones populares de los sectores indios y mestizos de la sierra peruana.

De ahí que una de las preocupaciones de JMA fuera el que los músicos populares andinos se presentaran con sus vestimentas tradicionales en sus actuaciones públicas en Lima. Esta preocupación era expresada no solo a través de artículos periodísticos sino sobre todo desde los cargos estatales que ocupó. Ante el desarrollo de un circuito comercial de música serrana en Lima, JMA veía con una mezcla de entusiasmo y preocupación que en estos lugares participaran artistas que reclamaban ser oriundos de cierto lugar del Perú y que presentaban sus interpretaciones como “auténticas” o “folclóricas” de ese lugar. JMA manejaba una noción de que había un folclor verdadero en tanto devenía de tradiciones culturales antiguas, y que este folclor estaba atravesando cambios más rápidos que hasta entonces, y que esta rapidez llevaba a “distorsiones”. Es decir, JMA admitía que el folclor cambiaba a través del tiempo, pero a la vez consideraba que había elementos extraños y cambios “no naturales” que inducían alteraciones al normal proceso de variación folclórica. Dentro de esta concepción, JMA consideraba que había verdaderos conocedores del folclor que podían distinguir entre los “cambios normales” y las “alteraciones”. Es más, el propio JMA reivindicaba de diversas formas el haber obtenido ese conocimiento, la sensibilidad necesaria, la identidad

profunda con esa población, todo lo cual solo se podía adquirir de la manera en que él lo hizo: conviviendo con los campesinos de la sierra.

La certificación de la música vernácula

Fue a raíz de inquietudes como las descritas que se creó un sistema de “certificación” de artistas populares que reivindicaban ser fidedignos practicantes de “folklore”. Es aquí donde los conceptos y la práctica entran en una gran tensión. JMA consideraba que el folclor no podía ser institucionalizado, y sin embargo se ve en la necesidad de recurrir al Estado para tratar de controlar los cambios “no naturales”. En efecto, durante el gobierno de J.L. Bustamante y Rivero (1945-48) se crea el “Registro para la Inscripción de Conjuntos de Ejecutantes de Música Vernacular”, con el propósito de “estudiar la mejor forma de que sean útiles para los fines de conservación y difusión del folklore nacional”.⁸ Según Arana (2006:36), “no parece haber sido el objetivo calificar a los intérpretes sino empadronarlos, hecho que explica el afán de esos tiempos en que gobernaba José Luis Bustamante y Rivero, en los que [predominaba el] «indigenismo estatal»”. Sin embargo, desde entonces y a través de distintas instancias estatales dedicadas

8. Resolución Suprema del 3 de julio de 1946, citada en Arana 2006:36.

a la cultura viva del país,⁹ se desarrolló un mecanismo de regulación para la presentación pública de actividades artísticas vernáculas.

En efecto, el propio Arana señala que esta iniciativa responde en buena medida a la necesidad de controlar la “indiscriminada proliferación de artistas y empresas promotoras del folclor” durante la década de 1940:

Es decir, el desborde creaba una especie de río revuelto en la que algunos comerciantes [...] ponían en riesgo la fidelidad del producto cultural. Por eso, el bien tutelado ha sido siempre la autenticidad, exigida necesariamente en tres elementos: interpretación, repertorio y vestuario. [...] en consecuencia la calificación estaba destinada a los intérpretes que actuaban en sus escenarios, no a los que mantenían la tradición en sus lugares de origen. Éstos, si se encontraban de gira o de paso por esta ciudad y querían hacer una presentación pública, debían acreditar su lugar de procedencia a

9. De acuerdo a Arana (2006:36), las instancias han sido las siguientes: la Sección de Folklore y Artes Populares del Ministerio de Educación (1946-1964), el Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura (1964-1971), la Oficina de Música y Danzas del Instituto Nacional de Cultura (1972-1974) y, a partir de 1975, la Escuela Nacional de Arte Folklórico, que en ese momento era un órgano de ejecución del INC, y que luego se convierte en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas y con autonomía del INC aunque siempre dentro del Ministerio de Educación.

través de constancias suscritas por sus autoridades —alcaldes o personeros de la comunidad. El pase (carné) otorgado, tanto a los calificados como a los nativos de paso, era indispensable para sus actuaciones, en escenarios o la radio, haciéndose extensivo aun para las grabaciones discográficas. [Incluso] los miembros de dicha comisión [calificadora] estaban facultados para presenciar las actuaciones y podían suspenderlas si consideraban que alguno de los requisitos era transgredido, para ello disponían de butacas en los auditorios (Arana 2006:36-37).

Otro motivo para establecer este sistema de regulación fue que Arguedas —siguiendo las corrientes antropológicas de la época— consideraba crucial mantener la autenticidad del folclor porque se estimaba ser una fuente de conocimiento de las culturas ágrafas:

Para el folklorista o antropólogo, el cuento oral [y el folclor en general] es [...] una fuente de conocimiento valiosísimo del modo de ser de cada pueblo. En el cuento, el hombre de ciencia que estudia las causas que fijan las diferencias de la conducta, el modo de ser de cada pueblo, sus rasgos característicos, halla en forma directa y viviente, la descripción de lo que se llama la cultura material y la cultura espiritual de los grupos sociales (Arguedas 1965).

Nosotros hemos podido acceder a algunas copias de informes de supervisión de presentaciones artísticas hechos por el propio JMA en su labor de Conservador General del Folklore, dentro de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural de Ministerio de Educación en el año 1947. En ellos se expresa con insistencia el celo por la “autenticidad” y la “pureza” de las presentaciones públicas de arte vernáculo. A continuación transcribimos un extracto de su informe:

Conjunto Candarave, del Departamento de Tacna.- Tuvo la importancia de demostrar la pureza con que se ha conservado en esa región el folklore musical quechua. Un numeroso grupo de instrumentistas típicos andinos se presentó con una solista de canto. Los músicos vestían trajes comunes de campesinos mestizos; la mujer salió ataviada asimismo con traje de mestiza. Este hecho tiene una importancia especial: demuestra que los componentes del Conjunto no han pretendido impresionar con un vestuario falsificado a falta de trajes típicos, censurable recurso usado por muchos apócrifos conjuntos; como el caso del Conjunto “Atahualpa”, de Cajamarca, que se presentó con músicos vestidos con prendas características de diferentes regiones. La solista cantó dos huaynos de indudable ascendencia quechua; interpretó los huaynos con absoluta propiedad y llaneza, sin tratar de

**FEDERACION DE ARTESANOS
DEL PERU**

CENTRO FOLKLORICO DE ARTE NATIVO

KANCHA HUANCA

impresionar con falsos recursos de «cantante»; cantó a la manera genuina de las gentes de la región.¹⁰

Poco tiempo después, y en relación con el establecimiento de este sistema de regulación estatal de la actividad cultural vernácula, JMA le dirige una muy significativa carta a César Miró, cuando este era director artístico de la radioemisora estatal, respondiendo a unas críticas de este y cuestionando su decisión de permitir —como responsable de los contenidos artísticos— que en la radio del Estado se presenten artistas folclóricos no empadronados en el registro de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural de Ministerio de Educación. Es decir, no se estaba teniendo en cuenta las disposiciones del propio Estado para la salvaguarda del patrimonio cultural andino. Estimamos que vale la pena transcribir todo el texto de la carta porque ahí JMA trata de explicar la razón de ser de este sistema de control de la difusión musical vernácula en el ámbito urbano. (Es necesario aclarar que hemos transcrito la copia mecanografiada, hecha con papel carbón, de la carta de JMA a César Miró, conservando los errores tipográficos para ser fieles al documento; en la transcripción, estos se indican con las siglas [sic]).

10. Arguedas, José María. Informe remitido al Director de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Lima, 18 de junio de 1947 (subrayado en el original). Cabe anotar que, al referirse a la zona de Candarave como de folclor musical quechua, José María Arguedas haya incurrido en un lapsus ya que esa zona es predominantemente aymara.

24 de julio de 1950.

Sr. César Miró, Director Artístico de Radio Nacional,
Ciudad.

Muy estimado César:

Han pasado dos días desde la conversación que tuvimos en la Galería Lima y se ha acrecentado mi preocupación ante la insospechad [sic] y adversa forma que has interpretado el trabajo de esta Oficina con respecto a la vigilancia que está ejerciendo sobre la difusión del folklore serrano.

Te dirijo por eso estas líneas, pues considero de mi deber hacer todo lo posible a fin de demostrarte que no hemos procedido, como tú me dijiste “manumm militare” [sic] y “porque tenemos de Ministro un militar”, sino porque todas las personas amantes del arte tradicional que yo conozco estaban convencidas de que algo había que hacer a fin de que este arte no siguiera degenerando ante el estímulo de circunstancias que no son precisamente expresión del proceso de transformación cultural de Lima ni del resto del Perú. Por el contrario, la música, los vestidos, los bailes folklóricos andinos, que son uno de los mas hermosos y característicos del Perú, estaban siendo disfrazados, peligrosamente perturbados y aún degenerados para ponerlo de la parte más superficial, menos

valiosa y representativa de la Capital. ¿Debíamos dejar a merced de las exigencias de estas gentes un arte que ha costado siglos de esfuerzo a un pueblo admirablemente dotado de capacidad creadora artística? ¿No debíamos nosotros intervenir para cotrarrestar [sic] la influencia de esta gente? Cuando hablo de nosotros me refiero a las personas que reflexionamos con más responsabilidad que la mucha gente flotante de Lima, la que sólomente [sic] está ávida de diversión a cualquier costa. Y yo recuerdo bien que tú estabas, naturalmente, con nosotros.

No se trata de ponerle un dique infranqueable [sic] a la natural evolución de las cosas humanas; te ruego de manera muy especial que te fijes en las partes subrayadas de los comunicados que te envío. Ni se trata tampoco de liquidar a nadie. Sino únicamente de orientar al público en cuanto se trata de los cantantes, de ponerlos en su verdadero lugar; y en lo que se refiere a los conjuntos de exigirles que vistan los vestidos que ellos mismos declaran que exhiben.¹¹ Antes ocurría que un conjunto declaraba representar a Ayacucho y se presentaba vistiendo trajes mejicanizados, cubiertos de falsos adornos relumbrones, muy teatrales según ellos, pero en

11. Arguedas asume que en esta época los trajes locales aún conservaban sus rasgos distintivos, lo cual fue cambiando en las siguientes décadas.

realidad espantosamente desarraigados del Perú, descastados, sin filiación posible. ¿Debía permitirse que ésto [sic] continuara si había una posibilidad, una milagrosa posibilidad legal, de intervenir en defensa del arte tradicional peruano que es lo que principalmente nos confiere una personalidad, una fisonomía, un carácter distintivo?

He intervenido con tanto amor, tan extento [sic por “exento”] de autoritarismo¹² y de toda especie de fanatismo, de acuerdo siempre con personas tan ponderadas como Roberto Carpio y Arturo Jiménez Borja, y en especial tan de acuerdo con el hispanista Pedro Benvenuto Murrieta, que tus conceptos me causaron asombro. Por ser tú y por ser tu criterio el del Director Artístico de la Radioemisora del Estado.

¿Cómo podía inducir a un conjunto que no cumpliera con una disposición del Gobierno que no sólo constituye [sic por “no sólo no constituye”] un peligro para los buenos conjuntos sino una garantía, una causa de estímulo y de aplauso? El Director del

12. En el documento original se ve que JMA primero puso la palabra “autoridad”, y luego la tachó para poner “autoritarismo”. Sería interesante saber qué habrá pensado en estos instantes el autor sobre la diferencia entre ser “exento de autoridad” para conocer lo auténtico en el folclor, y ser “exento de autoritarismo” al establecer medidas legales para que se preserve dicha autenticidad.

Conjunto “Atusparia”, vino a esta Oficina —no sé exactamente si era el Director o sólo un miembro— y yo conversé con él de la manera más cordial y le hice ver las ventajas que significaban la inscripción en el registro de la Sección y el contar con su respaldo. Luego no volvió más, a pesar de haberme ofrecido llamar para que fijáramos una fecha para escuchar al Conjunto. Ahora comprendo cuál fue la verdadera causa. En la Radio del Estado le manifestaron que no era necesario cumplir con una disposición establecida por una Resolución Suprema emanada del mismo Estado.

No hemos de reclamar por supuesto. Pero siendo tú un antiguo amigo y colega he creído que valía la pena el escribir esta extensa carta a fin de intentar esclarecer el sentido de nuestra intervención, las causas que nos obligaron a intervenir y la forma en que lo hemos hecho. Con la segura esperanza de quizá, comprendiendo nuestras razones, de opositor puedas convertirte en nuestro aliado.

Recibe el afectuoso saludo de

José María Arguedas

Jefe del Archivo Folklórico

Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural

[Ministerio de Educación]

Es interesante notar las tensiones al interior del propio Estado con respecto a la manera en que se concebía la actividad artística. Es como si José María Arguedas quisiera establecer un estatuto de excepción para el arte popular de origen tradicional, y que esté bajo la tutela de una junta de expertos. En efecto, para la conformación de la comisión evaluadora, JMA estableció la necesidad de que fueran “auténticos conocedores del folclor” quienes integraran dicha comisión. Un criterio básico era el ser oriundo de la región. Luego JMA, al escribir los artículos periodísticos que hemos mencionado en torno a quienes él consideraba genuinos intérpretes de folclor, estaba legitimando la capacidad de juicio y autoridad sobre la música vernácula de estas personas, varias de las cuales luego pasarían a integrar dicha comisión evaluadora.

Desde otro punto de vista, la implementación de esta instancia para regular la actuación de los artistas vernáculos en los escenarios limeños puede ser interpretada como la pugna por la representación de la música vernácula en la ciudad de Lima. Así, por ejemplo, Arguedas cuestiona incluso la capacidad de los propios portadores de estas manifestaciones cuando son representadas en Lima:

Las danzas y música [sic] folklóricas del Perú están representadas por los centenares de danzas indígenas de los pueblos andinos y algunos costeños; danzas en cuya música, vestuario y coreografía,

pueden estudiarse muchos aspectos del proceso histórico de nuestra cultura y algunos caracteres fundamentales de nuestra cultura actual. Como todo documento folklórico, estas danzas están llenas de símbolos. [...] Los conjuntos folklóricos residentes en Lima, a pesar de que están formados por gentes oriundas de las regiones, presentan las danzas de sus pueblos con visibles alteraciones, fruto del olvido, de la carencia de identificación con los símbolos de las danzas.¹³

De este modo, Arguedas interviene activamente en el proceso de definición de la imagen de lo indígena en Lima, en lo que se desenvolvía como una pugna por la representación de la música vernácula en la ciudad. Es más, Arguedas manifiesta la urgencia de intervenir en este proceso:

[...] el folklore musical cuando es interpretado por sus auténticos cultores y personeros impresiona con mucha más energía y notablemente a cualquier público. Y en tanto que lo mistificado y deforme recrea por medio de recursos superficiales y groseramente espectaculares, la auténtica música educa y llega al espíritu del

13. Informe no fechado (fines de los años de 1940) de la Sección de Folklore, a cargo de José María Arguedas, a Benvenuto Murrieta, Director de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación.



auditorio con profundidad y nobleza. Uno de los fines de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural es la de defender la pureza de nuestro folklore, alentando a quienes lo cultivan con desprendimiento y altruismo, y apoyando toda gestión que tenga por objeto la difusión de las muestras realmente legítimas; esta labor es sumamente urgente en Lima, y especialmente ahora [1940s] en que se ha formado un extenso público que muestra un interés creciente por escuchar música peruana, pues este interés está siendo explotado con fines exclusivamente comerciales.¹⁴

Conclusión

A pesar de los esfuerzos de José María Arguedas, la instancia supervisora de artistas vernáculos fue cayendo en desuso en la década de 1990, hasta prácticamente desaparecer en los últimos años. Hay varias razones detrás de este declive, pero quizá la más importante es que la proliferación de espectáculos folclóricos y locales de actuación se extendieron hasta el punto de ser prácticamente imposible ejercer una supervisión adecuada. A esto se suma el hecho de que los propios cambios en el arte vernáculo y el surgimiento

14. Informe de JMA como Conservador General del Folklore a la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural. Lima, 18 de junio de 1947.

de nuevas generaciones de artistas iban en contra de los supuestos iniciales que sustentaban esta instancia de regulación. Por ejemplo, los hijos y nietos de los primeros artistas residentes en Lima ya no llegaron a conocer las formas más tradicionales que sus padres y abuelos habían vivido. Los puntos de referencia originarios cambiaron. Por otra parte, la confección de trajes e instrumentos tradicionales se fue haciendo cada vez más difícil por los costos de las materias primas originarias, las que fueron desplazadas por materiales sintéticos más económicos o de más fácil acceso en la ciudad.

Más allá de los factores circunstanciales, es incuestionable la entusiasta y apasionada entrega con la que José María Arguedas se abocó a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial peruano, en este caso, a la música vernácula en la ciudad de Lima. A pesar de la incompreensión de algunos de sus contemporáneos y las críticas de otros, la labor de Arguedas merece nuestro supremo reconocimiento con motivo del centenario de su nacimiento, ya que hizo todo lo que estuvo a su alcance para tratar de que el desenvolvimiento de la práctica musical vernácula resistiera las presiones de la comercialización y de la “espectacularización” que la rodeaban en el ámbito metropolitano. A esto contribuyeron las ricas y diversas capacidades y habilidades que reunía haciéndolo inigualable entre sus contemporáneos: sus estudios antropológicos sobre el proceso de cambio cultural, su gran sensibilidad estética, su conocimiento de primera mano de muchas de estas manifestaciones artísticas en su contexto originario, su identificación y solidaridad con los fidedignos

portadores de estas expresiones populares a partir de su vivencia íntima y temprana en el refugio y consuelo de una familia indígena y, eventualmente, las conexiones políticas y personales que fue acumulando a medida que su genialidad literaria fue haciéndose cada vez más conocida y apreciada; todo lo cual puso al servicio de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de su tiempo.



José M. Arguedas como recopilador de música popular

Leo Casas Ballón

Importancia

La vida de Arguedas, su obra literaria y antropológica, así como su partida y su recuerdo entrañable están impregnados por la música popular. Fue el estudioso del siglo XX que, con gran claridad, mayor énfasis y amorosa persistencia, mostró la importancia de la música popular y de sus intérpretes fidedignos en el proceso social y político del pueblo quechua en particular y de los pueblos andinos y urbano-populares en general.

Abordó en forma militante y comprometida la recopilación, el estudio, la promoción, difusión y defensa de la música vernácula en sus más diversas

variantes, cuando la cultura andina era acosada por la hostilidad, la indiferencia, el prejuicio o desconocimiento (entre los años 1940 y 1969).

En un país como el Perú y en una época de antagonismo entre indígenas y mestizos, propugnó la alianza de dichos sectores, teniendo al canto, la música y la danza como punto de partida, encuentro y proyección con claro contenido social y político, orientado a la transformación social y a la redención nacional.

Contexto en el que realiza su actividad

La realidad social, cultural, educativa, económica y política del Perú entre los años 1940 y finales de 1960 era muy distinta de la que conocemos hoy. La economía rural estaba dominada por el latifundismo semifeudal de gamonales, complementada con la minería extractiva y la exportación de lana. Un país desarticulado por la falta casi total de vías de acceso y el pésimo estado de las existentes.

Ciudades como Cusco, Arequipa y Huancayo subsistían con una industria muy incipiente y un mercado de consumo interno prácticamente inexistente. Ciudades intermedias como Juliaca, Huamanga, Sicuani, Abancay y Andahuaylas eran prácticamente aldeas grandes sin electricidad permanente, sin teléfono, radio ni televisión.

La Lima de finales de los años 1950 estaba albergando alrededor de un millón de habitantes, luego de veinte años de una oleada migratoria provocada por el incremento demográfico, la crisis de la agricultura de subsistencia en las comunidades, la falta de oportunidades en las capitales regionales y el relativo desarrollo de Lima por la demanda de minerales, lana, azúcar, provocada por la Segunda Guerra Mundial. No existían los actuales populosos distritos de San Martín de Porras, Comas, San Juan de Lurigancho, Villa El Salvador, San Juan de Miraflores. Recién comenzaba a verse en lo alto del cerro San Cosme el mítico perfil de “Poncho Negro”, líder de la paisanada provinciana que invadía cerros y arenas en los extramuros de Lima para plantar sus esteras y banderas en pos de un sueño de dignidad.

Culturalmente, hablamos de la entonces predominancia de una clase popular criolla, “quitando el sueño a todos los vecinos” de los “callejones de un solo caño” con sus jaranas de rompe y raja en busca de su propia identidad en medio de un esnobismo extranjerizante. De modo que la curiosidad, tolerancia y hasta simpatía por la música y danzas andinas es reciente.

En aquellos años, era normal el menosprecio y hasta la agresión abierta de los criollos contra los andinos, con la honrosa y muy temprana excepción de la Sociedad de Autores y Compositores del Perú-SAYCOPE, liderada por Manuel Acosta Ojeda, quien propiciaba fraternos intercambios musicales entre andinos y criollos en su cálido local del Rímac.

Los comienzos pioneros

Los trabajos de José María Arguedas de recopilación de música y canciones de las diferentes regiones del Perú y en la diversidad de ritmos, géneros y formas de vocalización e instrumentación, comenzaron en 1947, desde su cargo de Conservador General de Folklore del Ministerio de Educación. Luego siguió con el mismo entusiasmo y con creciente apoyo oficial entre 1950 y 1952, ya como Jefe de la Sección de Folklore del mencionado Ministerio. Esta proficua labor la continuó en el Museo Nacional de la Cultura Peruana cuando es nombrado Jefe de Estudios Etnológicos en 1953.

Oportunidad y estrategia operativa genial

La recopilación fue sistemática, intensa y sostenida a partir de agosto de 1963, al ser designado Director de la recién creada Casa de la Cultura del Perú. La estrategia fue genial, sencilla y eficaz. Consistía en tomar una prueba de suficiencia a los músicos populares, a quienes luego se les otorgaba un carné que los acreditaba como artistas con autorización oficial de la Casa de la Cultura del Perú para fines de exoneración tributaria.

Se grababa y guardaba la evaluación efectuada. A su vez, el carné era un reconocimiento oficial a trabajadores de un arte marginal, menospreciado, vilipendiado y aun reprimido en la capital de la República y otras ciudades. Igualmente, ese carné era como un escudo contra la explotación de dueños

de los coliseos, radioemisoras privadas, empresarios discográficos y de espectáculos que los llevaban a actuar en centros mineros y ciudades del interior en condiciones de abuso y explotación, con la promesa de futuro estrellato que generalmente nunca llegaba.

Radio Nacional como medio de difusión y consagración

La diligencia de Arguedas hacía que los más destacados intérpretes de los que se presentaban a las evaluaciones para calificación y acreditación, actuaran también en el auditorio de Radio Nacional del Perú, que transmitía el programa en vivo y en onda corta a todo el país. Ese era el medio perfecto para la consagración de un artista en su pueblo natal, en su provincia y región, así como entre los migrantes que ya llegaban a Lima por oleadas desde el año 1940. Servía también como trampolín para llegar a los coliseos y a las empresas discográficas.

Tinkuy intercultural entre artistas del Perú profundo

No hay duda de que las audiciones en el patio de la Casa de la Cultura fueron un auténtico *tinkuy* o encuentro intercultural entre músicos y cantantes de diferentes regiones, géneros y estilos. Esta intensa y fecunda interacción se ampliaba en los coliseos y se multiplicaba por las ondas de Radio Nacional del Perú, teniendo a José María Arguedas como nexo, puente, amalgama, entusiasta animador y padrino.

Otras estrategias o campos de batalla

El trabajo de Arguedas por conocer nuestra música, danzas y canciones, así como a sus legítimos intérpretes, se extendía a todos los lugares o circunstancias posibles. Por eso lo encontramos en las fiestas todavía soterradas o semiclandestinas de los migrantes andinos en Lima, en los auditorios de algunas radioemisoras privadas que ya comenzaron a vislumbrar el folclor como creador de audiencias para avisos comerciales, tales como radio Luz con el excelente músico y animador quechua don Gustavo Córdova Peralta —el célebre “Chutito de la Radio”—, radio El Sol con Luis Pizarro Cerrón, y radio Santa Rosa, de los sacerdotes dominicos.

Actividades relacionadas

Arguedas, en su incansable labor de estudio, revaloración, promoción, difusión y defensa de nuestro patrimonio musical popular, estaba presente en eventos académicos nacionales e internacionales, escribía artículos periodísticos y publicaba sus investigaciones en libros y revistas especializadas, entre ellas *Cultura y Pueblo*, magnífico órgano informativo de la Casa de la Cultura del Perú cuando era dirigida por él.

Amigo, paladín y padrino de artistas

Intérpretes que él conoció en la casi clandestina celebración con sus paisanos reunidos en los extramuros limeños o en esos formidables refugios llamados

Coliseo Nacional y Coliseo Dos de Mayo, merecieron elogiosos y encendidos artículos, convirtiéndose luego en artistas consagrados. Entre ellos tenemos a los guitarristas Gaspar Andía Fajardo y Raúl García Zárate; cantantes como Pastorita Huaracina, Picaflor de los Andes, Embajador de Quiquijana, Jilguero del Huascarán, Flor Pucarina, Cresencio Orozco, Qosqo Llaqta, Vaquero Andino; conjuntos como Lira Paucina, Jilgueros del Hualcán, Qori Qocha de Querobamba, Caraybamba de Apurímac, Sol del Cusco (después Sol del Perú), Centro Musical Andino de Huancayo, etc. También merecieron su amistad y sincero aliento músicos como el arpista y prolífico compositor cusqueño Gabriel Aragón, el charanguista, cantante y compositor ayacuchano Jaime Guardia, los quenistas y directores de sendos conjuntos Teófilo Hinostroza, César Gallegos, Alejandro Vivanco y Luis Durán; los charanguistas y cantantes cusqueños Julio Benavente y Pancho Gómez Negrón, el violinista ayacuchano Máximo Damián; el guitarrista, compositor y cantante ancashino Jacinto Palacios; el guitarrista y cantante apurimeño Manuel Silva “Pichinkucha”, la cantante cusqueña Julia Peralta; el también cusqueño Andrés Alencastre, conocido como “Killku Warak’a” (poeta quechua, cantante y excelente intérprete de charango, *pinkuyllu*, rondín y quena), así como los hermanos Chiara (danzantes de tijera); los violinistas, compositores y directores de orquesta típica de Jauja y Huancayo como Tiburcio Mallaupoma y Zenobio Dagha, respectivamente; las cantantes *wankas* hermanas Olga, Esmila y Zoila Zevallos y muchos más gozaron del aprecio de Arguedas, quien los exhortaba



a seguir interpretando la música y el canto de sus respectivos pueblos con propiedad y respetando sus características tradicionales.

Severo e implacable con algunos intérpretes

Arguedas ya había sufrido la corriente “indigenista”, que reconocía algún “valor” a la música tradicional, pero que propiciaba una serie de aditamentos, arreglos, etc. para “superar su primitivismo” y acomodarla al gusto estético europeo y norteamericano. Según Arguedas, esta corriente representaba la acechanza del consumismo, la mistificación y distorsión mercantilista. Haciendo un paralelo, recordemos la implacable recusación que Arguedas hacía contra García Calderón “que escribía desde París sobre el indio” sin haberlo visto nunca o contra López Albújar, “que conocía al indio desde su pupitre de juez, a donde iba arrastrado por los gamonales, falsamente acusado para reprimir su rebeldía frente al abuso”. Arguedas conocía también el “ninguneo” de Clemente Palma a Vallejo luego de leer su poemario *Los Heraldos Negros*.

Este era el contexto en que Arguedas, que tantos elogios y aliento prodigaba a los intérpretes mencionados en párrafos anteriores, no dudó en criticar con dureza a la cantante Yma Sumac, al músico Moisés Vivanco y al arpista Florencio Coronado por considerar que desvirtuaban el canto y la música tradicionales andinas con fines comerciales.

Trascendencia de la obra arguediana

Gracias a la pasión y elocuencia con que escribía sus artículos periodísticos y estudios etnológicos, al incesante aliento a los intérpretes, a su fervoroso y sólido alegato en foros nacionales e internacionales, tras siglos de escarnio, postergación y discriminación, hoy el folclor es una de las manifestaciones que mejor nos identifica ante el mundo, constituyendo además una creciente fuente de trabajo digno para muchos artistas, dentro y fuera del Perú.

Rescatar lo que irremisiblemente iba quedando en el olvido no solo ha contribuido a la supervivencia, sino al enriquecimiento de la música, el canto y la danza vernácula, cumpliéndose aquel rol unificador que Arguedas le asignaba para alimentar acciones de mayor trascendencia. En efecto, hoy tenemos el fecundo encuentro de migrantes organizados en Lima, Arequipa, Chimbote, etc. con sus paisanos de tierra adentro en la celebración comunitaria y el espectáculo masivo, uniendo fuerzas para luchar juntos por conservar su identidad frente a la educación y comunicación masiva alienantes, o para defender sus recursos naturales de la depredación minera o agroexportadora.

Vigencia de Arguedas a 100 años de su nacimiento

Arguedas no solo pervive porque Alicia Maguiña le hizo un vals intitulado en quechua: “*Wiñaytam kawsanki José María*” (“Eternamente vivirás José María”).

Su nombre vibra en las calles de Huancapi, Hualla y muchos pueblos de Ayacucho en el *pumpín* “Amauta Arguedas”, entonado desde 1981 por las voces y guitarras del conjunto “Huaylla Ichu” del artista campesino Eusebio Huamani Rodríguez. Vive lozano, crece y florece en los veinte mil eucaliptos del bosque comunal de Apongo-Ayacucho, plantado y bautizado con el nombre de José María Arguedas en 1982.

Apuntes sobre los registros sonoros del Archivo Arguedas

José María Arguedas no es un científico social que registra fríamente la música y el canto como objeto de su estudio y posterior lucubración académica. Es más bien una persona muy sensible, totalmente identificada con la música y el canto que expresan las emociones y sentimientos de los pueblos y comunidades en cuyos habitantes él veía a sus padres y madres solidarios, hermanos y hermanas afectivos, y que provienen de lugares bajo cuyo cielo ha vivido, sufrido, gozado, amado, soñado, sobrevivido y crecido, o pueblos que él aprendió a admirar y amar profundamente a través de su canto, música y danzas mucho antes de conocerlos directamente.

¿Cómo hacía Arguedas para conocer a los músicos y cantantes folclóricos más representativos de todo el Perú y mantener un fluido contacto con ellos? ¿Cómo es que prácticamente la totalidad de ellos venía a Lima, se encontraba con Arguedas, buscaba los instrumentos y músicos necesarios

para acompañar a los/las vocalistas, ensayaba, coordinaba y por fin hacía una grabación? La respuesta para esas y otras preguntas no solo está en la magia de los Apus a quienes los viajeros se encomendaban antes de emprender tan larga peregrinación, sino en el hecho de que Arguedas estudió en diferentes ciudades (Puquio, Abancay, Ica, Huancayo, Lima y Caraz); también en el hecho de que el canto y la música fueron siempre parte consustancial de su existencia, tal como lo demuestran sus obras literarias, antropológicas, periodísticas y las funciones que desempeñó (Ministerio de Educación, Museo Nacional de la Cultura, Casa de la Cultura del Perú). Por otra parte, y aunque parezca contradictorio, el centralismo limeño es el otro factor favorable para el trabajo recopilador de Arguedas, porque en esos años los maestros de todo el Perú debían venir hasta Lima para realizar cualquier trámite solicitando mejoramiento, equipamiento, ampliación física de aulas o de plaza docente para su escuela o colegio.

Desde siempre, los maestros rurales y de pequeñas poblados o ciudades intermedias son músicos y promotores culturales. La existencia de una dependencia de registro, difusión y promoción del folclor en el Ministerio de Educación motivaba su interés y curiosidad. Es seguro también que Arguedas tendría colaboradores entre los empleados de las oficinas a donde más acudían los maestros. Lo cierto es que él tenía contactos con la flor y nata de los intérpretes del canto y la música andina de todo el Perú. Es fácil imaginar a don Julio Benavente de Huarconco-Anta ir al Cusco y de ahí venir a Lima con

su charango, atravesando pampas y cerros de puna aterido de frío, para luego sofocarse en las profundas y cálidas quebradas interandinas y en los arenales de la costa. Incluso podemos acompañar mentalmente a los integrantes del conjunto Qorilazos de Chumbivilcas, viajando en camión durante un día y una noche enteros desde Santo Tomás a Cusco, luego en ómnibus de Cusco a Lima vía Abancay-Chalhuanca-Puquio-Nasca-Lima en una odisea que duraba dos días y dos noches más, cada uno abrazado de su guitarra o mandolina en el trayecto, trayendo maletas o atados con su vestuario consistente en *qara* botas, ponchos rojos, sombreros alones, pantalones y casacas de lana, espuelas “roncadoras” de plata.

Pero, ¿cómo hacían el huamanguino Oswaldo Mendieta y el huancavelicano Juan Morales Lazo para venir con las manos vacías desde su tierra, encontrarse con Arguedas en Lima, conseguir un piano, tocar y grabar? Arguedas se las ingeniaba para ir a la casa de alguna amistad como Rosa Alarco, Leopoldo La Rosa... ¡o coordinaba con el Director de la Orquesta Sinfónica Nacional para que le permitan ir con su amigo para grabar piano! Así es como Arguedas nos ha dejado este gran legado musical. Escuchando atentamente las canciones, comprobamos que Arguedas se preocupaba por dar todas las facilidades posibles a los cantantes que no tenían acompañamiento instrumental propio. En estos casos, se esmeraba en buscar para cada vocalista —hombre o mujer— el marco musical más adecuado a su zona de procedencia, el tipo, ritmo y estilo de música que interpretaba. Esto implicaba conocer bien a los intérpretes

(tanto músicos como cantantes), estar familiarizado con su estilo, saber cómo contactarlos, coordinar ensayos previos y buscar la forma de que coincidan en días y horas para su evaluación y grabación. En una ciudad y una época en que los muy escasos teléfonos fijos estaban lejos del alcance de los familiares y amigos de los músicos, cuando los teléfonos públicos y celulares no existían, ¿cómo hacía Arguedas para coordinar todo eso? Conjuntos musicales conformados por migrantes de una región, provincia e incluso de un pequeño pueblo, fueron “especializándose” para acompañar cantantes de ámbitos más amplios y géneros diversos.

Es el caso por ejemplo de los conjuntos Qori Qocha de Querobamba (Ayacucho), Caraybamba (Apurímac), Qorimarka de Tinta (Cusco), entre varios otros. Una agrupación que sorprende por la excelente interpretación de la música de los Abuelitos de Quipán y otras piezas tradicionales de Canta (sierra de Lima) y que luego acompaña a una cantante del norte de Áncash con asombrosa solvencia rítmica e instrumental propia de esa región, es el Conjunto Flores. Hay secuencias en las que Arguedas se involucra de tal manera, que guapea, aplaude, anima a los intérpretes y hasta canta con ellos. Conmueve su emoción al presentar a Los Negritos de Andahuaylas, danza navideña de su tierra natal, de donde saliera hacia Puquio al quedar huérfano de madre apenas a los dos años de edad. *Unchuchukucha*, Carnaval de Querobamba y muchas canciones que él ha dejado grabadas con su voz, las aprendió en estas sesiones, de intérpretes cuyo nerviosismo al momento de



la prueba hizo que el registro fuera un desastre. Muchas veces se escucha la misma voz entrañable de Arguedas presentando a los intérpretes, explicando el origen, procedencia, significado y ocasión en que se canta y/o se danza la pieza presentada, abundando a veces en los nombres de cada músico y los instrumentos que toca, preguntando o comentando al final algo que puede contribuir al conocimiento y valoración de lo grabado. Estas intervenciones denotan claramente no solo el genuino interés y profundo respeto de Arguedas por la música andina y sus intérpretes, sino su esmero en conocer previamente a los intérpretes y conversar con ellos, gesto que les infundía confianza y seguridad para su desempeño en la audición grabada.

Con todo, las razones anotadas explican el hecho de que las piezas recuperadas no siempre son las más representativas en términos de belleza melódica y literaria, ritmo, fidelidad vocal y de instrumentación, simbolismo ritual, procedencia geográfica, etc. Los registros fueron hechos con muchas deficiencias técnicas (demasiado bajo nivel, pasos de baile, percusión o un solo instrumento entre varios en primer plano, letra ininteligible, distorsión del sonido por haberse grabado con pilas bajas, etc.). Algunos de ellos fueron hechos durante la evaluación de músicos vernáculos en Lima. La evaluación de los intérpretes de folclor se hacía en un patio, con numeroso y entusiasta público, sin equipo de amplificación sonora. Las grabaciones se efectuaban con unos aparatos portátiles con cinta magnetofónica en carrete, con un solo micrófono externo, que se colocaba frente a un conjunto de varios instru-

mentos que tocaban sucesivas piezas y/o acompañaban a un/a cantante, dúo o trío de voces. Los músicos y cantantes se colocaban en función del público espectador y no de acuerdo a criterios técnicos de grabación. La grabadora era una maleta de tamaño mediano, con un motor primitivo que funcionaba hasta con dieciséis pilas grandes que no siempre eran cambiadas a tiempo. En varias grabaciones se escuchan en primer plano los pasos de la danza. Es que la canción era entonada a veces por los mismos danzantes durante sus desplazamientos y otras veces por los músicos y no por cantantes *ad-hoc*. Otras grabaciones fueron hechas en grandes escenarios como estadios o plazas donde se realizan concursos (Huancayo, Puno).

La renuncia de Arguedas al cargo de director de la Casa de la Cultura del Perú en agosto de 1964 (a solo un año de su designación), en solidaridad con Carlos Cueto Fernandini que a su vez renunció a la presidencia de la Comisión Nacional de Cultura, no impidió que la misma entidad y la Escuela de Folklore que hoy lleva su nombre continuaran esta labor, aunque tal vez ya no con la misma diligencia, pasión y eficiencia. ¿Hasta qué punto la renuncia de Arguedas a la Dirección de la Casa de la Cultura del Perú impidió que las filiales regionales emularan su celo, pasión, diligencia, fervor y entusiasmo en la recopilación y conservación de música y canto de sus respectivos ámbitos? No lo sabemos a ciencia cierta; pero es evidente que no hay nada parecido al tesoro recogido en Lima por Arguedas, a despecho de todas las limitaciones y dificultades antes señaladas.

Contenido y valor de algunos temas seleccionados

Loro mañoso

Disco I, tema 9

Canción eminentemente femenina. En los valles interandinos y en la selva alta, a las mujeres les agrada tener un lorito, llevarlo al hombro para que le hable, silbe, cante al oído o, simplemente, se suba a su dedo índice para que ella acaricie su bello plumaje o lo engría dándole de comer dulces granos de choclo fresco. Pero el loro es infiel y, cuando viene una bandada chillona cruzando el aire, deja el hombro de su dueña y vuela a conglomerarse con sus congéneres, que irán de chacra en chacra robando choclo. ¿No es un buen símil para los hombres enamoradizos e inconstantés? La primera estrofa termina con la reiterada afirmación libertaria de la mujer soltera. Manifestando esa libertad, ella emite una pregunta ineludible: “¿Irás o no/ a la explanada de la laguna?” (lugar donde en los carnavales florecen la alegría y el goce del amor sin barrera alguna). Y agrega: “Si no.../ dímelo con franqueza”. Y, para picar su orgullo y los celos, lanza este dardo desafiante: “Yo sí, voy.../ a unirme con mi amado”. El feminismo importado de Europa y Norteamérica repite mecánicamente la supuesta opresión sexual de la mujer por parte del hombre. Pero, en la sociedad rural andina, la mujer es la que sube de tono en la provocación erótica verbal y, llegado el momento, es ella quien toma la iniciativa en lo sexual. Hay muchas

canciones y gestos coreográficos que evidencian este aserto, pero en forma metafórica, difícil de entender para quienes observan desde fuera.

Sirenita

Disco 1, tema 10

La sirena es un ser femenino mítico, cuyo mayor poder es la seducción del hombre con el encanto de su bella voz, acompañada por el sonido mágico del agua de las cascadas, ríos y lagunas o también del viento que susurra entre peñascos y arboleda. Pero, a pesar de su ansiado y temido poder de seducción, también se enamora de sus víctimas y sufre desengaños, ingratitud y soledad. Es en estas circunstancias en que se manifiesta la admirable solidaridad de la mujer común y corriente, que alguna vez fue rival de la sirena en condiciones desventajosas y ahora se conduce de ella, la consuela y le invita a revertir su soledad y tristeza en el gran jolgorio de los carnavales, donde bulle la alegría desbordante y el gozo es del tamaño de la voluntad y el deseo de cada cual.

Sirena

Disco 1, tema 11

Aquí, la circunstancia es distinta, pues ahora es el hombre, antes seducido por el mágico encanto de la sirena, quien le reclama consecuencia y reciprocidad a la sirena, terminando con la advertencia de una retirada digna en caso de ya no

ser correspondido. Esta canción y la anterior —como muchas otras— muestra que, en la cultura andina, la relación de las personas con lo sobrenatural y divino es de solidaridad y reciprocidad.

Loróchay (Lorito mío)

Disco 1, tema 13

Esta es una prueba de la sensibilidad y profunda identificación de Arguedas con las canciones que va descubriendo en su trabajo de recopilación. Cautivado por el encanto de esta canción que escuchó al vocalista del conjunto Quri Qucha de Querobamba, cuya grabación resultó muy deficiente y, posiblemente para evitar que se pierda, la aprende y la canta después de un tiempo, con la misma vibración e intensidad con que la escuchó. Antes de la fundación del Tawantinsuyu, gran parte del actual territorio peruano fue dominio Tiwanaku, cuya lengua aymara se superpuso al quechua ya existente en la costa o rebautizó muchos lugares de la sierra.

Yawar qucha (Laguna ensangrentada)

Disco 2, tema 2

En las comunidades rurales andinas al cóndor se le reconocen atributos divinos y poderes sobrenaturales. Cuando varios cóndores revolotean a gran altura, se dice que ellos ven un arco iris de sangre en el horizonte, anunciando que una res va a morir desbarrancada, lo que les permitirá abatirse prestamente para que el



Apu (jefe) le devore los ojos y, a picotazos a través del ano, saque las tripas de la res para su alimentación. A los niños y jóvenes se les encomienda —por su agilidad, buena visión y otras habilidades— ver bien de qué se trata. Esta canción documenta que el cóndor puede advertir a la comunidad de la inminencia de la leva del ejército para que el joven indígena se ponga a salvo de esa forma de reclutamiento forzoso. Que el “servicio a la patria” equivalga a una desgracia para los conscriptos y su comunidad, expresa rechazo al reclutamiento compulsivo, práctica que era generalizada hasta hace poco. Joven “habiloso” por habilidoso —quechuizado en esta canción— alude a un mozalbete rural capaz de escapar de la leva. Además, esta palabra muestra la dinámica lingüística que, en 1963 —año de la recopilación— ya llevó a comunidades remotas de Ayacucho una palabra propia de los comerciantes *wankas* (de Huancayo) que iban con sus pequeños camiones a las ferias pueblerinas y multicomunales de la macro región a vender sus productos “de fábrica” y comprar productos agropecuarios, beneficiándose doblemente con el intercambio desigual y forjando la prosperidad de Huancayo como eje regional de desarrollo, perpetuando y aun profundizando la pobreza rural de regiones como Ayacucho, Huancavelica y parte de Apurímac.

Pariwana (Flamenco andino rojiblanco)

Disco 2, tema 3

Wayllacha (carnaval mestizo de las provincias Páucar del Sara Sara y Parinacochas, Ayacucho). La *pariwana* es el flamenco andino de hermoso plumaje blanco

en el pecho y rojo encendido en las alas que, según la tradición, inspiró a José de San Martín para crear la primera bandera del Perú en la bahía de Paracas, donde estuvo el primer campamento del Ejército Libertador en 1820. Su hábitat natural y donde anidan son las lagunas andinas de aguas poco profundas, como es el caso de la mítica Parinacochas (Pariwana Qucha-Laguna de las pariwanas), que da nombre a la provincia del sur de Ayacucho. Estas aves bajan por temporadas a playas costeras como Paracas y Lomas, este último puerto de puquianos y parinacochanos migrantes, cuya nostalgia de la tierra y su gente ha inspirado esta canción, muestra de la profunda consubstanciación del hombre andino con la naturaleza y el apego a su terruño. La emigración hacia la costa y a las grandes ciudades es siempre una opción dolorosa para el indígena comunero, pues implica dejar su familia, su tierra, sus costumbres, su lengua materna, etc., que le dan seguridad, para sumergirse en un mundo desconocido, extraño y generalmente hostil. La *pariwana*, en esta canción, personifica simbólicamente a las personas de la sierra que emigran a la costa.

Coronel Gonzales

Disco 2, tema 7

Arguedas, al presentar la canción, explica: “Sin decirlo explícitamente (esta canción) se refiere al jefe militar que debeló el levantamiento indígena de Huanta en 1910”. La canción es mestiza y representa los sentimientos de la población

blanca y pudiente de Huanta, cuya integridad e intereses habrían sido defendidos por el coronel Gonzales contra los posibles desmanes de los indígenas sublevados. La supervivencia mitificada del coronel Gonzales convertido en centinela pétreo, corrobora lo dicho. La señora Isabel Oré (voz de esta canción), es de Chumbes, pueblo ubicado a orillas del río Pampas, que separa las regiones de Ayacucho y Apurímac. Sin embargo, en la estrofa N° 4, los versos dicen: “El público de Abancay /... llora sangre /...(por)...el coronel Gonzales”. Aparte del término farandulero “público”, totalmente ajeno al pueblo indio y cholo, los versos de esta estrofa “invitan” a llorar “en el panteón de Huanta”, lugar donde supuestamente fueron sepultados los indígenas reprimidos por el coronel Gonzales en 1910 (estrofa N° 6). Finalizada la canción, Arguedas dice: “Posiblemente más tarde trabajaremos el ciclo de canciones sobre el coronel Gonzales”. Estamos así ante una parte medular de su novela *Los ríos profundos*, que es el hito inicial de la épica sublevación de las chicheras de Abancay.

Kúntur puruschállay (Plumita de cóndor)

Disco 2, tema 8

Es una queja por el desamparo y la fragilidad de la existencia humana “que se rompe y acaba / cual vaso de cristal”. La alusión a la “jarra de la China”, objeto ajeno a la vajilla del comunero indígena de los Andes, nos remite a la casa-hacienda de los latifundistas, donde los feudatarios iban a cumplir con

ese servicio compulsivo conocido como pongaje, donde acaso por su rudeza rompían involuntariamente aquellos objetos. O quizá se refiere solo al miedo que le causaban las prevenciones de los “señores” sobre la delicadeza y valor del vaso de cristal y de la jarra de porcelana. Al respecto, recordemos *El sueño del pongo*, relato sobre el cual Arguedas mismo dice de él que lo reconstruyó basándose en un cuento narrado en Lima por un indio de Q’atqa (Quispicanchi-Cusco), que vino de comisión a Lima.

Puru purucha (Granadilla silvestre)

Disco 2, tema 9

Este wayno evidencia la forma dialógica de muchas canciones andinas que, originalmente, consistía en una especie de contrapunto entre hombre/s y mujer/es. Aquí, la cantante es mujer, aunque quien debería cantar los primeros versos en realidad es un hombre, pues alude a la granadilla silvestre, fruta muy apetecida por pastores y leñadores, pero que, columpiándose en lo alto de los árboles a donde se enreda su mata, dificulta que la tomen y disfruten, exigiendo mucha paciencia, habilidad y persistencia para cogerla y saciar sed y hambre en lugares solitarios. Es una fina metáfora sobre la coquetería y veleidad de las chicas que invitan y evitan, incitan y esquivan a sus pretendientes. El hombre le reprocha este juego veleidoso a la mujer, pero la respuesta de esta es inapelable: es libre, pues el hoy despechado reprochador no persistió ante las dificultades y la dejó. El hombre insiste en sus reproches porque la mujer va de un lugar a



otro, “de brazo en brazo”. Pero ella replica y alega buscar fibra de vicuña para tejerse una manta fina, muy preciada, agradable, duradera. La fuga es un irrefutable alegato a favor de la libertad de solteras y viudas contra la desechada maledicencia de sus pretendientes perdedores, y también contra el rumor represivo de sus congéneres envidiosas.

Zapatuchay (Mis zapatitos)

Disco 2, tema 13

Se sobreentiende la referencia al dinero que resulta de la venta de un novillo y que sirvió para comprarle un par de zapatos a la señora quien, al tener desavenencias con su esposo, quiere separarse, a lo que el hombre alega diciendo que primero tiene que “servirlo” hasta que se le gasten y acaben dichas prendas. Para el hombre con mentalidad occidental, los gastos del matrimonio son una inversión que debe rendir utilidades. Lo curioso es que el hombre es el capitalista y la mujer la trabajadora, casi una máquina, que debe satisfacer las exigencias de su “dueño”, sin derecho alguno, por el resto de su existencia. En cambio, en el matrimonio indígena rigen las normas ancestrales de reciprocidad, solidaridad, respeto mutuo y complementariedad. Además, la unión de la pareja no es para siempre pues, si no hay armonía, se deshace el compromiso y la mujer recupera su libertad. Esta sabia unión ha sido denominada *sirvenákuy* o “matrimonio de prueba” por quienes juzgan a los demás desde su óptica eurocentrista.

Sallqa vizcachita (Vizcachita silvestre)

Disco 2, tema 15

En la cultura andina la solidaridad es elemento fundamental de la convivencia social. Incluso, la relación humana con la naturaleza y aun con la divinidad, está igualmente marcada por la solidaridad y reciprocidad. Al prestar un servicio hay que hacerlo con esmero y en forma oportuna. La transgresión de esta norma puede revertir directamente contra el mismo transgresor, lo cual indica también el sentido de la justicia y la equidad. El compromiso de amor en los Andes se sella con un anillo que los novios se entregan recíprocamente, a diferencia del mundo occidental, donde es el hombre quien compra los dos anillos. Roto el compromiso por alguna causa, esta prenda es devuelta, pudiendo ser entregada nuevamente a otra persona. La canción expresa el dolor de quien perdió y no se resigna a ello.

¿Manachum sunquyki nanan? (¿No te duele el corazón?)

Disco 3, tema 4

Una forma honda, serena y bella de poetizar el desengaño y la ingratitud: “¿Acaso no lloran tus ojos/ y no te duele el corazón / cuando, en la puerta de tu casa/ se empozan mis lágrimas/ y cuando tras de tu morada / se humilla mi sombra?”. Hay reproche doloroso, pero no diatriba, ni insulto. Los versos finales, en el mismo tono, dan la razón de su negativa a renunciar al amor: “¿Cómo sería capaz de dejar/ a la que amé desde la infancia?”

Manchay puytu (Cántaro tenebroso)

Disco 3, tema 13

Manchay puytu, expresión traducida como “caverna tenebrosa” o también como “cántaro macabro” por el quechuólogo sacerdote cusqueño Jorge A. Lira. Es una leyenda muy extendida desde Huancayo (Junín), por todo el sur peruano, hasta Bolivia. Alude a un drama amoroso de la época colonial entre un sacerdote y una muchacha indígena, a cuya muerte el amante enloqueció y confeccionó una quena con el hueso tibia de la pierna de su amada que, tañida por las noches dentro de un cántaro de barro hecho a propósito y con agua en la base, producía un sonido lúgubre que desgarraba el alma de los pobladores y provocaba el aullido de los perros, creando un ambiente aterrador. Ricardo Palma, en una de sus tradiciones dice que, en el año 1690, el cura era Gaspar de Angulo y Valdivieso, encargado de la parroquia de Yanakiwa, perteneciente a la doctrina de Anadaray, hoy provincia Condesuyos-Arequipa.

Los versos más conocidos de la canción de este drama, cuya autoría se atribuye al cura en mención, son en ritmo de wayno mestizo, en idiomas castellano y quechua, y dicen: “¿Dónde están tus ojos / esos dos luceros / con que me mirabas / kunan hina waqanaypaq (para llorar como hoy)? / ¿Dónde están tus labios/ esas cañas dulces/ con que me besabas / kunan hina llakinaypaq (para sufrir como hoy)?”. Luego siguen dos cuartetos en quechua, con el tercer verso en castellano. Los versos recogidos en esta Antología son totalmente distintos. Las dos estrofas en castellano y en ritmo de triste

están literariamente mejor elaborados. La estrofa en quechua y en ritmo de *harawi* tiene una bellísima hondura de dolor. La combinación rítmica de triste mestizo en castellano con *harawi* indígena en quechua es óptima, y cumple además un valioso papel intercultural, integrador, inclusivo. La excelente interpretación en la mandolina y el canto hacen de la pieza una joya.





Los archivos olvidados y el “saber artístico” de José María Arguedas

Juan Javier Rivera Andía

José María Arguedas se graduó de antropólogo a una edad madura: ciertos intereses y romanticismos en esta disciplina, su aire de ciencia y sus vínculos con el arte, debieron tentarlo y convencerlo. Sin embargo, aunque su obra está siempre atenta a los datos empíricos, Arguedas no escribió jamás una etnografía extensa ni hizo nunca un trabajo de campo prolongado. Lo que sí hizo, en el dominio de la etnografía andina, fue recopilar y registrar, y a gran escala, cuando pudo.

Este trabajo, en el que puso muchos esfuerzos y esperanzas, había quedado olvidado hasta ahora, que ya se cumple el centenario de su nacimiento. Sin embargo, mucho del material etnográfico que acopió a lo largo de su vida, aún

sigue disperso e inédito. Estos discos con la música que recogió solo son una pequeña muestra de todo el legado que queda por dar a conocer. En los años cuarenta, por ejemplo, Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos solicitaron a los profesores de las escuelas rurales del país llenar “unos cuadernillos sobre los datos folklóricos” que pudieran observar y registrar en los pueblos en que se encontrasen. Una muy breve selección de relatos fue publicada. El resto de los datos parece estar disperso, sin catalogar y sin publicarse hasta el momento. Si Arguedas reunió y atesoró los cientos de las respuestas a esta encuesta, debió ser porque comprendía su valor para la investigación y el conocimiento de las sociedades y las culturas peruanas. Arguedas mismos describe en los siguientes términos este “Archivo folklórico del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo de la Cultura”:

Este archivo contiene 30 000 páginas de informes escritos por los maestros y profesores de educación común de la República acerca de todos los aspectos de la cultura del país. Los maestros peruanos son buenos informantes porque trabajan en las regiones y pueblos de los que son oriundos... nuestros colegas, los maestros, recibieron una elemental pero válida instrucción previa al trabajo de recopilación. Se les ofreció un ciclo de conferencias dictadas por especialistas... se distribuyó en la República el texto de dichas conferencias, y por un período de dos meses se dictaron charlas radiales con la intervención de los estudiosos del folklore residen-

tes en Lima. // El autor de estas notas tuvo a su cargo el Archivo Folklórico desde su formación en 1946 y continúa con él, pues fue trasladado, de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural al Museo de la Cultura en el presente año.¹

Encontramos, pues, en Arguedas una misión: el rescate —por medio de la etnografía— de las manifestaciones culturales que sucumben junto con el avance de las carreteras y los medios masivos de comunicación. Esta misión está ligada a su preocupación por las consecuencias de aquellos cambios que afectaban de manera tan radical a la sociedad rural peruana en su época. Pero además, en la obra de Arguedas, existe una valoración ética del cambio cultural. Este es valorado positiva o negativamente, dependiendo, por ejemplo, del espacio en el que logran manifestarse los rasgos culturales indígenas. Si estos se manifiestan solo en los espacios domésticos, familiares, el cambio cultural será negativo. En contraste, si las manifestaciones culturales se difunden en la esfera pública el cambio cultural será positivo, feliz.

En general, no se ha reflexionado mucho sobre la obra y las perspectivas antropológicas de Arguedas. Hasta la fecha, se han recopilado y sistematizado sus obras literarias, sus ensayos, sus artículos periodísticos y aun sus documentos personales, mas no el legado que dejó como antropólogo interesado

¹ Arguedas, José María. 1953. "Folklore del valle del Mantaro. Provincias de Jauja y Concepción". En: *Folklore Americano*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia. pp. 103-104.

en la etnografía de las sociedades andinas. Casi nada se ha dicho sobre la música que recopiló, sobre los métodos que usó o sobre los criterios de selección que aplicó. Es posible que esto se deba al tipo de antropología que Arguedas propugnaba o al que se adhería; es posible que aquel tipo de etnología sea marginal en el Perú de hoy.

Una de las intuiciones más claramente expresadas del Arguedas etnólogo es que la antropología será ejercida tanto mejor si es acompañada de un sentido estético, de una “aptitud para las artes”. Tal era para él la clave del acercamiento a los modos de pensamiento de una sociedad. Se comprende mejor, pues, su interés en registrar la música de los pueblos que le interesan. Ahora bien, tal hipótesis no es desarrollada, sino solo declarada por Arguedas.

Nos ha dejado, pues, junto con su archivo, varias preguntas: ¿Cómo considerar ese “saber artístico” y esa “ciencia” de las que habla, por ejemplo, en sus cartas? ¿Cuáles son sus consecuencias para la antropología y sobre todo para la etnografía que podemos hacer hoy? Y sobre todo: ¿qué clase de Antropología es una que deja sin publicar por casi medio siglo unos archivos etnográficos de estas dimensiones?

Esperamos que estos discos motiven, primero, a salvar del olvido los archivos de Arguedas. Pero también, quizá, a comenzar a pensar críticamente las modas intelectuales para comprender y estudiar la cultura contemporánea en el Perú. Tenemos, hace tiempo, al menos un ejemplo de independencia intelectual y de apuesta por la etnografía.

Bibliografía

Arguedas, José María

1962 “El monstruoso contrasentido”. En *Suplemento Dominical de El Comercio*, Lima, 4-jun.

1965 “¿Qué es el folklore?”. En *Cultura y pueblo* N° 6, Abr-Jun, pp. 9-11, Lima.

Arana Romero, Víctor Hugo

2006 “50 años del registro para intérpretes de folclor peruano”. En *Arariwa* Año 2, N° 6, abril, pp. 36-39, Lima, ENSF JMA.

Lloréns, José A.

1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Instituto Indigenista Interamericano.

Raygada, Carlos

1945 “La música en el Perú”. En Sainte Marie (ed.) *Perú en cifras 1944-1945*. Lima: Ediciones Internacionales.

Vivanco Guerra, Alejandro

1973 *El migrante de provincias como intérprete de folklore andino en Lima*. Tesis de Bachillerato en Antropología. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.





Registro musical
1960 - 1963

Disco 1

| | | | |
|---|------|---|------|
| 1. Carnaval aymarino | 3.23 | 6. Kichaykúway punkuykita | 2.20 |
| <i>Instrumental</i> | | <i>Wayno, instrumental</i> | |
| Caraybamba-Aymaraes, Apurímac | | Caraybamba-Aymaraes, Apurímac | |
| Intérprete: Conjunto Caraybamba de Aymaraes | | Intérprete: Conjunto Caraybamba de Aymaraes | |
| 2. Danza de negritos | 5.14 | 7. Pichinkúchay | 3.36 |
| <i>Instrumental</i> | | <i>Wayno</i> | |
| Andahuaylas, Apurímac | | Caraybamba-Aymaraes, Apurímac | |
| Intérprete: Conjunto Andahuaylas, dirige: Exaltación Ortega Alarcón | | Intérprete: Manuel Silva Solórzano | |
| 3. Danza de los negros | 7.31 | 8. Carnaval | 1.20 |
| <i>Instrumental</i> | | <i>Instrumental</i> | |
| Andahuaylas, Apurímac | | Ocros-Huamanga, Ayacucho | |
| Intérprete: Conjunto Andahuaylas, dirige: Exaltación Ortega Alarcón | | Intérpretes desconocidos | |
| 4. Suwanakuykuy | 2.25 | 9. Loro mañoso | 1.36 |
| <i>Danza de cosecha de papa</i> | | <i>Carnaval</i> | |
| Caraybamba-Aymaraes, Apurímac | | Chumbes-Ocros-Huamanga, Ayacucho | |
| Intérprete: Conjunto Caraybamba de Aymaraes | | Intérpretes desconocidas | |
| 5. Toro barroso | 1.46 | 10. Sirenita | 1.20 |
| <i>Toril, instrumental</i> | | <i>Carnaval</i> | |
| Chuquibambilla-Grau, Apurímac | | Chumbes-Ocros-Huamanga, Ayacucho | |
| Intérprete: Conjunto Caraybamba de Aymaraes | | Intérpretes desconocidas | |

| | | | |
|--|-----|--|-----|
| 11. Sirena | 115 | 16. Negritos | 251 |
| <i>Carnaval</i> | | <i>Danza, instrumental</i> | |
| Chumbes-Ocros-Huamanga, Ayacucho | | Coracora, Ayacucho | |
| Intérpretes desconocidos | | Intérprete: Conjunto Vernacular Parinacochas: Teófanés Rodríguez (arpa) y Francisco Ramos (violín) | |
| 12. Maskawasqankim | 121 | 17. Huamanguinos | 235 |
| <i>Carnaval</i> | | <i>Danza, instrumental</i> | |
| Chumbes-Ocros-Huamanga, Ayacucho | | Coracora, Ayacucho | |
| Intérpretes desconocidas | | Intérprete: Conjunto Vernacular Parinacochas: Teófanés Rodríguez (arpa) y Francisco Ramos (violín) | |
| 13. Loróchay | 058 | 18. Haylliq (wayllia) | 232 |
| <i>Carnaval</i> | | <i>Danza, instrumental</i> | |
| Querobamba, actualmente en la provincia de Sucre, Ayacucho | | Chillkayuq-Sucre, Ayacucho | |
| Intérprete: José María Arguedas | | Intérprete: Conjunto Capitalino San Pedro de Chillkayuq | |
| 14. Entrada y alba de la danza de tijeras | 246 | 19. Harawi (sin título) | 046 |
| <i>Instrumental</i> | | Ayacucho | |
| Coracora, Parinacochas, Ayacucho | | Intérpretes desconocidas | |
| Intérprete: Roberto Tézvez | | 20. Harawi (sin título) | 043 |
| 15. Llameros | 331 | Ayacucho | |
| <i>Danza, instrumental</i> | | Intérpretes desconocidas | |
| Coracora, Ayacucho | | | |
| Intérprete: Conjunto Vernacular Parinacochas: Teófanés Rodríguez (arpa) y Francisco Ramos (violín) | | | |

4. Suwanakuykuy

Raptarse mutuamente

(Warmi)

Apákuy, pusakuy,
suwanakuykuy
sullka ñañachayta,
suwanakaykuy.

(Qarikuna)

¿Nuqalla mikuqmi,
suwanakuykuy
sullka ñañachayki,
suwanakuykuy?

(Warmi)

Arrozlla mikuqmi,
suwanakuykuy
sullka ñañachayqa,
suwanakuykuy.

(Qarikuna)

Apaway, ñuqawan,
suwanakuykuy
mikuykachimusaq,
suwanakuykuy.

(Mujer)

Llévatela, que vaya contigo,
en raptó mutuo
mi hermanita menor
robarse unas y otros.

(Varones)

¿Me alimento
raptó recíproco
(con) tu hermanita menor?,
robarse unos y otras.

(Mujer)

Solo come arroz
raptarse mutuamente
mi hermanita menor
raptó recíproco.

(Varones)

Llévame, conmigo
robarse unos y otras
le daré de comer
raptó recíproco.

(Warmi)

Apakuy, pusakuy,
suwanakuykuy
sullka ñañachayta,
suwanakuykuy.

(Qarikuna)

¿Imalla mikuqmi,
suwanakuykuy
sullka ñañachayki?,
suwanakuykuy.

(Warmi)

Arrozlla mikuqmi,
suwanakuykuy
sullka ñañachayqa,
suwanakuykuy
fidiyusllam, arrozllam,
suwanakuykuy
sullka ñañachayqa,
suwanakuykuy.

(Qarikuna)

Apakuy, pusamuy,
suwanakuykuy

(Mujer)

Llévatela, que vaya contigo
robarse unas y otros
a mi hermanita menor
raptarse mutuamente.

(Varones)

¿Con qué se alimenta
rpto recíproco
tu hermanita menor?,
robarse unos y otras.

(Mujer)

Solo come arroz
raptarse mutuamente
mi hermanita menor
rpto recíproco
solo fideos, solo arroz
raptarse mutuamente
mi hermanita menor
rpto recíproco.

(Varones)

Tráela, que venga
raptarse mutuamente

papawan, lissawan,
suwanakuykuy.

(Warmi rimaspa)

¡Achallaw! ¿Ha?

¡Maqtakuna!

¿Maychus ñañayta suwarunqa?

con papas y ollucos (la alimentaré)
rapto recíproco.

(Mujer hablado)

¡Qué miedo! ¿No?

¡Mozalbetes!

¿Cuándo podrán raptar a mi hermana?

7. Pichinkúchay

Mi gorrioncito andino

Pichinkúchay, pichinkúchay
kaspí chakíchay pichinkúchay
gástay, gástay, maykamapas
¿solterapiqá pierdenkichu?

Habaspa sisan florecita
qawayllaraqmi qawachkayki
habaspa sisan florecita
rikuyllaraqmi rikuchkayki
tuta puriq añas niraq
qawayllaraqmi qawachkayki
tuta puriq añas niraq
rikuyllaraqmi rikuchkayki.

Caraybambinay cantinera
tragochaykita vendeykúway
mediollatapas bajaykúway
qamtawansi pusasqayki.

Apumarkamantas
uraykamurqani
guitarra qipintin (paltantin)
charango paltantin (qipintin).*

Mi gorrioncito andino
de patitas muy delgadas
gasta nomás sin medida
pues en una soltera no se pierde.

Lunarejita, cual flor de haba
recién te estoy contemplando
florecita de haba, lunareja
solo te miro, embelesado
cual zorrino noctámbulo
no hago sino observarte
igual que nocturno zorrino
solo te miro y te miro.

Cantinera de Caraybamba
véndeme tu traguito
rebájame siquiera un “medio”
pues te llevaré a ti también.

Vengo de Apumarka
bajo de las alturas
cargando mi guitarra
y con mi charango superpuesto.

* El intérprete intercambia en las dos veces que repite estas líneas los verbos *paltantin* y *qipintin*.

9. Loro mañoso

Loro mañoso

Loritoy mañoso
ancha mañosom kasqanki,
mañaykita kitaspam
soltera libre purisaq.

¿Rinkichum manachu
Qucha patallay patata?
Mana rinayki kaptinqa
laruchallata willaway.

Loritoy mañoso...

¿Rinkichum manachu...

Ñuqaqa risaqmi
Qucha patallay patata,
warmay yanaywan tupaykuq
kuyay yanaywan tinkuykuq.

Lorito mañoso
muy mañoso habías sido
quitándote esa maña
volveré a ser soltera libre.

¿Irás o no
a la explanada de la laguna?
Si no vas a ir
dímelo con franqueza.

Lorito mañoso...

¿Irás o no...

Yo sí, voy a ir
a la explanada de la laguna
a encontrarme con mi tierno amor
a unirme con mi amado.

10. Sirenita

Sirenita

Wakllay iskinachapim
sirena waqachkan
lunes carnavalesta
qawaykusaq nispa
martes carnavalesta
rikuykusaq nispa.

Amayá waqaychu, pobre sirenita
amayá llakiychu, pobre sirenita
hakuwa ñuqawan purirqakamusun
hakuwa ñuqawan pasyarqakamusun.

Urquy lorochalláy,
qichway lorochalláy
ama hina kaspá waqaykaysillaway
ama chayna kaspá llakiykaysillaway.

En aquella esquinita
solloza una sirena
porque quiere ver
el lunes de carnaval
pues gozar quiere y no puede
del martes de carnaval.

No llores, pobre sirenita
no sufras, sirenita solitaria
vamos conmigo a gozar
ven conmigo a danzar.

Lorito de las frías alturas
lorito de quebrada cálida
por compasión, ayúdame a llorar
por favor, sufre junto conmigo.

II. Sirena

Sirena

Mayuy sirena, yakuy serena, sirena.
Mayuy sirena, yakuy serena, sirena.
¿Kuyallawankichu icha manachu, sirena?
¿Wayllullawankichu icha manachu, sirena?

Kuyallawaspaqa, wayllullawaspaqa,
sirenay,
Kuyallawaspaqa, wayllullawaspaqa,
sirenay,
alliq brazoyman
pawaykaykamuy, sirenay.

Maskawanki, maskaykusayki, sirenay
Maskawanki, maskaykusayki, sirenay
wayta rosaspa
chaupichallanpi, sirenay
clavelinaspa
chaupichallanpi, sirenay.

Manaña chaypi, tarillawaspaqa, sirenay
Manaña chaypi, tarillawaspaqa, sirenay
waqachillaptiychá
ripun niwanki, sirenay
llakichillaptiyimi
pasan miwanki, sirenay.

Sirena del río, sirena del manantial
Sirena del río, sirena del manantial
¿Me amas, o acaso no, sirena?
¿Sientes cariño por mí, o no, sirena?

Si es que me amas
sí sientes cariño por mí, sirena mía,
Si es que me amas
sí sientes cariño por mí, sirena mía,
vuela hacia mí, sirena mía
y cobijate bajo mi brazo derecho.

Me buscarás, y yo te buscaré, sirena mía.
Me buscarás, y yo te buscaré, sirena mía.
en medio del jardín
llo de rosas, sirena mía
en un vergel florido
de clavelinas, sirena mía.

Si allí ya no me encuentras
sabrás que me fui, sirena mía
Si allí ya no me encuentras
sabrás que me fui, sirena mía
porque me hiciste llorar
convéncete de que me alejé
por no sufrir más contigo, sirena mía.

12. Maskawasqankim

Me habías buscado

(Los dos primeros versos están incompletos)

¿Ima nillasparaq
tupaykanakúsun?
¿hayka nillasparaq
tinkuykanakúsun?
qamri pares-pares
ñuqállay paysanita.

Maskamuwasqáncim
tapukuwasqáncim
Chumbes mozochátam
maskachkani nispa

Kayqayá, vidalláy
Tupaykullachkanchik
qamri pares-pares,
ñuqállay sapachállay.

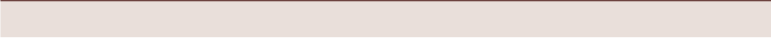
Chayta nillaspaymi
purikamuchkani
paqta manañapas
pasyaymanchu nispay.
pasyakamuchkani

¿Qué nos diremos
al encontrarnos?
¿Cuánta emoción
nos traerá este reencuentro?
Tú con pareja
y yo, solitaria paisanita.

Me habías buscado
habías preguntado por mí
diciendo que venías
en pos de un mozo de Chumbes

He aquí, vida mía,
que estamos juntos **ahora sí**,
la vida vuelve a unirnos
tú acompañado **y yo solita**.

Por esta razón
estoy paseándome
con esta experiencia
estoy caminando
pues acaso



paqta manañápas
tupaymanchu nispay
paqta manañápas
pasyaymanchu nispay.

ya no volvamos a vernos
porque quizás
éste sea nuestro baile final.

13. Loróchay

Lorito mío

Chiyarallaway mayu patapi
cartamuwam nispa.
¿Ciertochum, ciertochum
cartamuwarqanki?.

Lorochay, lorochay
lorochay, lorochay
lorochay, loro.
Lorochay, lorochay
lorochay, lorochay
lorochay, loro.

A orillas del río Chiara (esperé)
creyendo que me enviaste una carta.
¿Es verdad, es cierto, acaso,
que me enviaste una carta?

Lorito, lorito mío
mi lorito, lorito
lorito mío, loro.
Lorito, lorito mío
mi lorito, lorito
lorito mío, loro.





Disco 2

1. Ovilóchay, carreté chay 0.36

Pregón de Toril

Ayacucho

Intérpretes: Antonio Salvatierra y señor Prado

Presenta: José María Arguedas

2. Yawar qocha 1.01

Toril

Qaqamarca-Ocros-Huamanga, Ayacucho

Intérpretes: Antonio Salvatierra y señor Prado

Presenta: José María Arguedas

3. Pariwana 3.11

Wayllacha, carnaval mestizo

Parinacochas y Paucar del Sarasara, Ayacucho

Intérprete: Trío Lira Pausina

4. Alcanfor plantita 2.54

Wayllacha, carnaval mestizo

Parinacochas y Paucar del Sarasara, Ayacucho

Intérprete: Conjunto Juventud Chumpi

5. Aysariway 2.42

Wayllacha, carnaval mestizo

Chumpi-Parinacochas, Ayacucho

Intérprete: Conjunto Juventud Chumpi

6. Picafflorcito 3.00

Wayllacha, carnaval mestizo

Parinacochas y Paucar del Sarasara, Ayacucho

Intérprete: Trío Lira Pausina

7. Coronel Gonzales 5.43

Wayno

Chumbes-Ocros-Huamanga, Ayacucho

Intérpretes: Isabel (voz) y Teodoro Oré (guitarra)

Presenta: José María Arguedas

8. Cóndor puruscháy 4.11

Wayno

Chumbes-Ocros-Huamanga, Ayacucho

Intérpretes: Isabel (voz) y Teodoro Oré (guitarra)

Presenta: José María Arguedas

9. Puru purucha 3.17

Wayno

Chumbes-Ocros-Huamanga, Ayacucho

Intérpretes: Isabel (voz) y Teodoro Oré (guitarra)

Presenta: José María Arguedas

10. Kuly kulicha 2.31

Wayno, instrumental

Huanta, Ayacucho

Intérprete: Gaspar Andía Fajardo (guitarra)

11. Triste es la noche sin luna 2.43

Wayno, instrumental

Huanta, Ayacucho

Intérprete: Gaspar Andía Fajardo (guitarra)

12. Marqay hunta rosasmanta 4.31

Wayno, instrumental

Huanta, Ayacucho

Intérprete: Gaspar Andía Fajardo (guitarra)

13. Zapatóchay 0.22

Wayno

Chumbes-Ocros-Huamanga, Ayacucho

Intérpretes desconocidas

14. Chacháschay 0.21

Wayno

Chumbes-Ocros-Huamanga, Ayacucho

Intérpretes desconocidas

15. Sallqa vizcachita 3.13

Wayno

Pausa, actualmente Paucar del Sarasara, Ayacucho

Intérprete: Trío Lira Pausina

16. ¿Manzanachachum karqani? 2.46

Wayno

Coracora-Parinacochas, Ayacucho

Intérprete: Edmundo Pimentel (voz y guitarra)

17. Engaños del mundo 2.38

Wayno, instrumental

Pausa, actualmente Paucar del Sarasara, Ayacucho

Intérprete: Jaime Guardia (charango)

18. Wikuñitáshay 1.43

Wayno, instrumental

Pausa-Paucar del Sarasara, Ayacucho

Intérprete: Jaime Guardia (charango)

19. Madrecita linda 3.25

Wayno

Pausa, actualmente Paucar del Sarasara, Ayacucho

Intérprete: Trío Lira Pausina

20. Palomita, torkacita 2.29

Wayno, instrumental

Luricocha-Huanta, Ayacucho

Intérpretes: Músicos del Centro Musical "AMAUTA"

I. Ovíllóchay, carretéchéay

Ovíllito mío, mi carretito

Ovíllóchay, carretechay
Ovíllóchay, carretechay
ama ñuqata traskilawaychu
ama ñuqata enredawaychu.

Ovíllito mío, mi carretito
Ovíllito mío, mi carretito
no me trasquiles a mí
a mi no me enredes.

Ovíllóchay, carretechay
Ovíllóchay, carretechay
ama ñuqawan enredakuychu
ama ñuqawan traskilakuychu.

Mi ovíllito, carretito mío
Mi ovíllito, carretito mío
conmigo no te enredes
no pierdas tu lana por mí.

2. Yawar qocha

Laguna ensangrentada

Yawar quchapis
kuntur muyuchkan
correyá warmacha
qawaykamunki.

Icha rondapas
icha levapas
qari warmaqqa
abilosoch kayman.

En la laguna ensangrentada
revolotean los cóndores
anda corriendo, muchachito
y mira de qué se trata.

Quizás sea la ronda
acaso es la leva
como varoncito
debieras ser habilidoso.

3. Pariwana

Flamenco andino rojiblanco

Me tomaron prisionero
en la cárcel de tu pecho
con las cadenas de tus brazos
con el imán de tus ojos.

Pariwana, pariwana
ïmaytam kayta hamurqanki
chikchi parata qatipaspa
Lomas puyuman alcanzaspá?

(Vitorco en quechua)

Apanpuway quykapuway
cielo color punchuchayta
punchuchayqa punchuchaymi
warma yanaypas qataykunay
punchuchayqa punchuchaymi
warma yanaypas maytuykunay.

Flamenco andino rojiblanco
¿a qué has venido por aquí
siguiendo a la granizada
alcanzando a la neblina de Lomas?

Tráemelo y devuélveme
mi ponchito color del cielo
ese ponchito es mío
para abrigar a mi amada
soy dueño de ese ponchito
con el que envuelvo a mi enamorada.

4. Alcanfor plantita

Plantita de alcanfor

¿Imallataq kay kawsayqa
alcanfor plantita?
waytapura, rosaspura
anillo de oro regaldasqay dedoykipi
warma cariño brindasqay sunquyki.

Manas yanqay punchawpichu
alcanfor plantitay
carnavales punchawllapim
anillo de oro regaldasqay dedoykipi
warma cariño brindasqay sunquyki.

¿Qawankichum wak puyuta
alcanfor plantita?
tiyaykuchkan, sayarichkan
anillo de oro regaldasqay dedoykipi
warma cariño brindasqay sunquyki.

Chayna nuqa yuyarini
Alcanfor plantitay
Carnavales tonadallaswan
anillo de oro regaldasqay dedoykipi
warma cariño brindasqay sunquyki...

Cuán hermosa es esta vida
mi plantita de alcanfor:
entre flores, entre rosas
el anillo que te regalé está en tu dedo
y mi tierno amor está en tu corazón.

No estamos en un día cualquiera
mi plantita de alcanfor
es en el día de los carnavales
que el anillo que te di brilla en tu dedo
y que mi cariño palpita en tu corazón.

¿Ves aquella nube
mi plantita de alcanfor?
ora se posa en el suelo, ora se levanta
el anillo que te entregué brilla en tu dedo
y mi tierno amor anida en tu alma.

Así yo me recuerdo
Mi plantita de alcanfor
Con las tonadas de carnavales
que el anillo que te di brilla en tu dedo
y que mi cariño palpita en tu corazón...

Aysarıway, chutarıway
maceta de lindas flores
nácar cinta watuymanta
febrero paracha hina
mana ima cariñochayuq
agosto wayracha hina
mana ima consuelochayuq.

Aysachkaykim, chutachkaykim
maceta de lindas flores
qipallayman pegakámuy
febrero paracha hina
mana ima cariñochayuq
agosto wayracha hina
mana ima consuelochayuq.

Hákuy, vida, kawsakusun
maceta de lindas flores
waytapura, rosaspura
febrero paracha hina
mana ima cariñochayuq
agosto wayracha hina
mana ima consuelochayuq.

Jálame, jálame suavemente
maceta de lindas flores
de mi cinta hecha de nácar
como lluviecita de febrero
carente del menor cariño
cual vientecito de agosto
sin consuelo alguno.

Sí, te estoy jalando suavemente
maceta de lindas flores
solo pégate tras mío
como lluviecita de febrero
carente del menor cariño
cual vientecito de agosto
sin consuelo alguno.

Vámonos, vida mía, vivamos
maceta de lindas flores
tú y yo que somos flores y rosas
como lluviecita de febrero
carente del menor cariño
cual vientecito de agosto
sin consuelo alguno.

Kawsakuylla yachaq runa
maceta de lindas flores
tonadaytam yuyarini
febrero paracha hina
mana ima cariñochayuq
agosto wayracha hina
mana ima consuelochayuq.

Óiganme, personas que saben vivir
maceta de lindas flores
he recordado la melodía de mi canto
como lluecita de febrero
carente del menor cariño
cual vientecito de agosto
sin consuelo alguno.

6. Picaflorcito

Picaflorcito

Carnavales de mi vida
flor de margarita
¿ciertoñachum chayamunki?
Picaflorcito solitario
en el jardín más hermoso
eres dueño de las flores.

Cercapiñam nisuptiykim
flor de margarita
ni puñuyipas chayawanchu
Picaflorcito solitario
en el jardín más hermoso
eres dueño de las flores.

Kawsakuypas yachaypaqsi
flor de margarita
mana yachaqqa usuchinsi
Picaflorcito solitario
en el jardín más hermoso
eres dueño de las flores.

¿Mayup patanpichu
rimapayarqyaki?
¿qaqap patanpichu

Carnavales de mi vida
flor de margarita
¿es verdad que ya llegas?
Picaflorcito solitario
en el jardín más hermoso
eres dueño de las flores.

Porque dicen que ya estás cerca
flor de margarita
ya no consigo ni dormir
Picaflorcito solitario
en el jardín más hermoso
eres dueño de las flores.

La vida hay que saberla vivir
flor de margarita
quien no sabe la desperdicia
Picaflorcito solitario
en el jardín más hermoso
eres dueño de las flores.

¿Acaso te enamoré
a orillas del río?
¿O te confesé mi cariño

parlapayarqayki?
¿chayta manchakuspa
arí ninaykipaq?
¿chayta manchakuspa,
“bueno” ninaykipaq?.

¿Cuchillochtachum
qawachimurqayki?
¿navajachachum
rikuchimurqayki?
¿chayta manchakuspa
arí ninaykipaq?
chayta manchakuspa,
“bueno” ninaykipaq?.

al borde de un abismo
para que me aceptes
por temor a que el río te arrastre?
¿Para que digas “bueno”
por miedo a desbarrancarte?.

¿Acaso te amenacé
con un cuchillo?
¿Quizás quise cortarte
con una navaja
para que me aceptes
por miedo
para que te asustes
y digas que sí?

7. Coronel Gonzales

Coronel Gonzales

¿Maychika apup wawantam
ñuqallay waqachirqani
chaypa wiqinman chayaspay
kanan hina waqanallaypaq?
(kanan hina llakinallaypaq?)*

Waqayñayá ñawi
llakiyñayá sunqu
¿Paychum yacharqa
kuyachichakuyta
waylluchichakuyta?

Mayraq kuyasqay paskachkay
mayraq wayllusqay paskachkay
juramentotam ruwani
manaña tupallananchikpaq
manaña tinkullananchikpaq.

Abancay publicom
yawartaña waqan
coronel Gonzaleswan
manaña tupaspa
manaña tinkuspa.

¿Coronel Gonzalesta
wañunmi ninkichu?

¿A cuántas hijas de poderosos
yo les habría causado llanto
pagando esas lágrimas,
para llorar como hoy?
(para sufrir como ahora?)

Lloren ya ojos
sufre ya corazón.
¿Acaso supo ella
ser digna de amor
merecer ternura?

Vete tú, a quien tanto amé,
aléjate tú, a quien di tanta ternura,
pues he hecho un juramento
para ya no encontrarnos nunca
para no unirnos ya jamás.

El pueblo de Abancay
hasta llora sangre
al no encontrarse ya
con el coronel Gonzales
al no unirse más con él.

¿Crees que ha muerto
el coronel Gonzales?

Puqputallay patapim
centinela sayachkan.

Zambachaymi kanki
negrachaymi kanki
hakuyá waqarqamusun
Huamanga plazapi
Huanta panteonpi.

Coronel Gonzalesqa
velanmi waptinmi
yawarta waqaspay
maskamullarqayki.

Coronel Gonzalestam
wañunmi waptinmi
yawarta waqaspay
maskamullarqayki.**

No, pues en lo alto del cerro Puqputa
está vigilante, cual centinela.

Eres mi zambita
mi negrita eres,
vamos a llorar juntos
en la plaza de Huamanga
en el panteón de Huanta.

Porque me dijeron
que están velando al coronel Gonzales
te he buscado
llorando sangre.

Porque me dijeron
que el coronel Gonzales murió
te he buscado
con lágrimas de sangre.

* La segunda vez que se repite esta estrofa se repite *kanan hina waqanallaypaq*.

** Finalizada la canción, Arguedas dice: “Posiblemente más tarde trabajaremos el ciclo de canciones sobre el coronel Gonzales”. Sin duda estamos ante el hito inicial de la sublevación de las placeras de Abancay en la novela arguediana *Los ríos profundos*.

Urqupi, qasapi
kunturchay puruschay,
¿qampari tapaykipichum
mamallay wachañawarqa
taytay churiyañawarqa?

Qampari tapaykipiña
mamállay wachallawaptin
manachá kaynaniraqta
waqaymanchu karqa
llakiymanchu karqa.

Wasiyki qipapi
kutichay lambraschay.
¿Kutirqamnunqam ninkichu
zonzoz sunquykiipi
upa sunquykiipi?

¿Imachá, imachá
ñuqa kutimuyman
kaynaña waqasqallayta
yuya-yuyarispay
piensa-piensarispa?

Plumita de cóndor
de la cordillera,
¿acaso en tu nido,
me dio a luz mi madre,
me engendró mi padre?

Así fuera que en tu nido
hubiese nacido yo
no debiera como hoy
estar llorando tanto
ni estar padeciendo.

Torcido árbol de aliso
detrás de tu casa.
¿Crees en tu zoncera
o en tu ingenuidad
que voy a volver?

¿Cómo, pero cómo
podría volver yo
recordando y recordando
tanto que hoy lloro
pensando en este dolor?

Wasiyki qipapi...

¿Imachá, imachá...

Vidállay, vida
suertellay suerte
cristal vasocha hina
chullalla vida
de la Chinacha hina
chullalla suerte.

Chaynam ñuqapa,
ñuqapa viday,
chaynam ñuqapa,
ñuqapa suertey
paralla chayaykamuptin
kumuylla kumun
lastalla chayaykamuptin
kurkuylla kurkun.

Vidallay vida...

Torcido árbol de aliso...

¿Cómo, pero cómo...

Vida mía, vida
suerte mía, suerte
de existencia tan frágil
cual vaso de cristal
te rompes y acabas
como jarra de la China.

Igual es, sin duda
la vida mía
mi suerte también
es muy parecida
pues cuando llueve
solo se agacha
cuando cae la nevada
solo se encorva.

Vida mía, vida...

Puru-puruchay,
wayun-wayunchay
uyachallaykipas kallasqaraqmi
imaynallataq niwanaykipaq.

Imaynallapas kakullaymanchá
haykaynallapas kakullaymanchá
dejallasqayki uramantaqa
wischullawasqayki uramantaqa.

Totostam viajarqani
Parastam viajarqani
vikuña punchucha ruwanayrayku
vikuña llikllacha ruwanayrayku.

Chaytañataqmi runa rimasqa
chaytañataqmi runa parlasqa
brazon-brazonllam purikun nispa
makin-makinllam pasyakun nispa.

Gustoycha solterapaqa
gustoycha viudapaqa
brazon-brazonlla purikunaypaq
diyan-diyannya pasyakunaypaq.

Granadillita silvestre,
columpiadorita
todavía habías tenido cara
para preguntarme cómo estoy.

No debiera importarte cómo esté
pues ahora estoy libre
desde que me dejaste solo
desde que me abandonaste.

Yo viajé a Totos
me encaminé hacia Paras
por hacerme un ponchito de vicuña
por tejerme una mantita de vicuña.

Y de eso murmuró la gente
han estado chismeando
que yo andaba de brazo en brazo
que yo pasaba de una mano a otra.

Soy soltera y será mi gusto
de andar de brazo en brazo
como viuda soy libre
de pasarme días tras día.

13. Zapatóchay

Mis zapatitos

¿Novilluykípa qullqíchanwanchu
zapatuchayta ruwapuwaranki?
chaypas, chaypas tukunankama
sirvellawachun nillawanaykipaq.

¿Acaso con la plata de tu novillo
mandaste hacer mis zapatitos
para que pretendas que te sirva
hasta que se acaben esos zapatos?

(Inicia con un verso incompleto)

Yacháchun, yacháchun
chacháschay
musyachun, musyachun
chacháschay
aswan mejortam qusqayki
chacháschay
aswan allintan quaqayki
chacháschay.

¿Ñachu mamayki yachanña
chacháschay
ñachu taytayki musyanña
chacháschay
quri anillo qusqayta
chacháschay
quri palabra qusqayta
chacháschay?.

Yacháchun, yacháchun...

Urqun, qasan puriptiykim
chacháschay

¿Ya sabe tu mamá
mi dijecito
tu papá ya se dio cuenta
joyita mía
que te di un anillo de oro,
mi dijecito
que te entregué mi “palabra”
joyita mía?

Que lo sepa, no importa,
mi dijecito
que se dé cuenta, ¿qué más da,
joyita mía?
pues te daré algo mejor aún,
mi dijecito
falta darte todavía lo más lindo,
joyita mía.

¿Ya sabe tu mamá...

Porque andabas por las cordilleras,
mi dijecito

urqun, qasan puriptiykim
chacháschay
kayqá anilloy nirqayki
chacháschay
kayqá palabray nirqayki
chacháschay.

Muyurillachkásaq,
ñawparillachkásaq
panpa wasipiña
suyarimuchkásaq

porque deambulabas sin rumbo,
joyita mía
me comprometí contigo,
dijecito mío
te di mi palabra de honor,
joyita mía.

Mejor me doy la vuelta
para ir adelantándome
y esperarte en la casita de la pampa
aguardarte en la casita de arriba.

* “Palabra”.- En el ritual del “Tapúkuy” (pedido de mano de la novia indígena), el anillo simboliza la promesa, la palabra empeñada por el el novio para desposar a la novia en el plazo fijado por los padrinos y familiares. Su cumplimiento es sagrado.

15. Sallqa vizcachita

Vizcachita silvestre

Sallqa vizcachita
manay kachakuna
¿May rumi ranrapim
intita suyanki?
¿May sacha sikipim
intita suyanki?.

Intip lluqsimuan
Suyanaykikama
warma yanaykiqa
hukpa makinpiña
warma chullaykipas
hukpa brazonpiña.

Anillito de oro
yanaypa regálon
¿Pipa makinpitaq
reverberachkanki?
¿Pipa deditonpitaq
reverberachkanki?

Vizcachita silvestre
de no hacer encargos
¿En qué pedregal
esperas al sol?
¿Bajo qué árbol
aguardas al sol?

Por esperar
a que salga el sol
tu tierno amor
está ya en manos ajenas
tu amada compañera
está ya en otros brazos.

Anillito de oro
regalo de mi amada
¿En manos de quién
ya reverberas ahora?
¿En qué dedito ajeno
estás reluciendo hoy?

16. ¿Manzanachachum karqani?

¿Acaso era yo una manzanita?

¿Manzanacháchum,
duraznocháchum
ñuqallayqa karqani
probaykuspa, malliykuspa
dejarpariwanaykipaq
probaykuspa, malliykuspa
saqirpariwanaykipaq?

¿Acaso yo era solo una manzanita
quizás para ti no fui
más que un duraznito
para que me abandones
luego de probarme
para que me dejes
apenas me degustaste?

Manzanachaña, duraznochaña
ñuqachallayqa kaptiypas
¡Que valor, qué conciencia
saqirpariwanaykipaq!
¡Qué valor, qué conciencia
dejarpariwanaykipaq!

Así yo fuera solo una manzanita
así yo no sea más que un duraznito.
¡Qué valor, qué conciencia la tuya!
o para que así me dejes
¡Qué valor, qué conciencia tuviste!
para abandonarme.

¿Taytallaykíchum,
mamallaykíchum
ama kuyaychu nisunki?
¿taytallaykíchum,
mamallaykíchum
ama waylluychu nisunki?

¿Fue quizás tu padre
o acaso tu madre
quienes te dijeron “no ames”?
¿Fue quizás tu padre
o acaso tu madre
que te inculcaron ser ingrata?

¡Qué valor, qué conciencia
kuyanakuychik ninanta!
¡Qué valor, qué conciencia
wayllunakuychik ninanta!

¿Chaychuyá
kuyaykullaykíman?
¿Chaychuyá
waylluykullaykíman?

¡Qué valor, qué conciencia!
en lugar de decir “ámense”
¡Qué valor, qué conciencia
en vez de estimular nuestro cariño!

¿Acaso es así
como debiera amarte?
¿Así crees que yo debería
mostrarte mi cariño?

19. Madrecita linda

Madrecita linda,
¿por qué me has dejado
en lo mejor de mi vida?
En las alas de la muerte te fuiste
hacia la eternidad
a no volver nunca.

Esa dulzura de tus palabras
y el calor de tu cariño no encuentro
mundo tirano, parca traicionera,
¿por qué me has quitado a mi madre?

Felices los seres que tienen al lado
a la joya que es la madre
a ellos envidia, maldigo mi suerte
porque yo no tengo a nadie.

Yo, de buena gana, cuánto quisiera
de la vida separarme
tal vez en el fondo de un osario
haya consuelo para mi alma.

Madrecita linda,
¿por qué me has dejado
en el mejor tiempo
de mis sufrimientos?





Disco 3

-
- 1. Albahaca macetitay** 3.17
Wayno
Huamanguilla-Huanta, Ayacucho
Intérpretes: Centro Musical “AMAUTA” /
Diva Palomino (voz)
- 2. Qawachkaptiykim** 3.34
Wayno
Pausa, actualmente Paucar del Sarasara,
Ayacucho
Intérprete: Trío Lira Pausina
- 3. Saywachakuna** 3.39
Wayno
Chumpi-Parinacochas, Ayacucho
Intérprete: Conjunto Juventud Chumpi
- 4. ¿Manachum sunquyki nanan?** 3.48
Wayno
Chumpi-Parinacochas, Ayacucho
Intérprete: Conjunto Juventud Chumpi
- 5. Waylla ischu** 4.11
Wayno
Chumpi-Parinacochas, Ayacucho
Intérprete: Conjunto Juventud Chumpi
- 6. Gentil gaviota** 3.36
Wayno, instrumental
Coracora, Ayacucho
Intérprete: Conjunto Vernacular Parinacochas: Teófanés Rodríguez (arpa) y Francisco Ramos (violín)
- 7. El imposible** 4.03
Yaravi, instrumental
Huanta, Ayacucho
Intérprete: Gaspar Andía Fajardo (guitarra)
- 8. Tirana** 4.03
Yaravi, instrumental
Huanta, Ayacucho
Intérprete: Gaspar Andía Fajardo (guitarra)
- 9. Dos amigos** 3.39
Yaravi, instrumental
Pausa, actualmente Paucar del Sarasara,
Ayacucho
Intérprete: Jaime Guardia (charango)
- 10. El solitario** 3.15
Yaravi
Pausa, actualmente Paucar del Sarasara,
Ayacucho
Intérprete: Trío Lira Pausina

- | | | | |
|---|------|---|------|
| 11. La colina | 4.36 | 16. Amapólay | 1.15 |
| <i>Yaraví, instrumental</i> | | <i>Wayno</i> | |
| Coracora-Parinacochas, Ayacucho | | Limatambo-Anta, Cusco | |
| Intérprete: Teófanés Rodríguez (arpa) | | Intérprete: Andrés Alencastre "Killku Warak'a" (charango y voz) | |
| 12. Solischay | 1.29 | 17. Ripunallayki k'asa patapi | 1.10 |
| <i>Carnaval</i> | | <i>Wayno</i> | |
| Tinta-Canchis, Cusco | | Layo-Canas, Cusco | |
| Intérprete: Andrés Alencastre "Killku Warak'a" (quena y voz) | | Intérprete: Andrés Alencastre "Killku Warak'a" (voz y charango) | |
| 13. Manchay puytu | 4.47 | 18. Simp'aykita paskariyña | 1.12 |
| <i>Triste, seguido de Harawi</i> | | <i>Wayno, instrumental</i> | |
| Cusco | | Ollanta-Urubamba, Cusco | |
| Intérprete: F. Villarreal (mandolina y voz) | | Intérpretes: Andrés Alencastre "Killku Warak'a" y señor Morales | |
| 14. Hatun punay wik'uñachay | 2.12 | 19. La colina | 1.58 |
| <i>Wayno, instrumental</i> | | <i>Yaraví, instrumental</i> | |
| Chumbivilcas, Cusco | | San Blas, Cusco | |
| Intérprete: Andrés Alencastre "Killku Warak'a" (quena) | | Intérpretes: Andrés Alencastre "Killku Warak'a" y señor Morales (dúo de quenás) | |
| 15. Isku chakacha | 1.13 | 20. Caballito de Chuqchipurki | 4.57 |
| <i>Wayno</i> | | <i>Q'ajelo, instrumental</i> | |
| Iscuchaka-Anta, Cusco | | Puno | |
| Intérprete: Andrés Alencastre "Killku Warak'a" (charango y voz) | | Intérprete: Luis Paniagua (charango) y la Estudiantina del Centro Musical "Teodoro Valcárcel" | |

Albahaca planta macetitay
warma wíqiywan regakusqay
¿piraq, mayraq regasunki
ñuqallay pobre ripukuptyi
piraq, mayraq regasunki
ñuqallay, urpi, pasaptiy?.

Abandonaste mi corazón
por buscarte otro mejor
encontrarás, sí, icómo no!
igual cariño ya no, ya no.

Qipallay hamuq lasta para
yupichallayta borraykuy
warma yanaysi qatimuwan
parallataña waqastin
warma yanaysi qatimuwan
kuyayllataña llakistin.

Tardenkuytam hamunki
tardellataqmi ripunki
ama rumita pallaspa
mana qipaman ichispa.

Macetita con planta de albahaca
la que regué con mis tiernas lágrimas
¿quién te regará
cuando yo, pobre, me haya ido?
¿habrá alguien que te riegue
cuando yo, paloma, esté ausente?

Lluvia con nevada que vienes tras mí
borra mis huellas, por favor
dicen que me sigue mi amada
derramando lluvia de llanto
tras mío viene mi tierno amor
sufriendo que da pena.

Al atardecer vendrás
y te irás al caer el sol
sin recoger piedras en el camino
sin dar un paso atrás.

Altontam purini
manam panpantachu
sillkawchállay
panpanta purispach
mana qawaq kayman
sillkawchállay, silkawchállay.

Altontam purini
manam panpantachu
sillkawchállay,
altonta purispam
karu qawaq kani
silkawchállay, silkawchállay.

Camino por el aire
no por el suelo
plantita de semilla pegajosa
si caminara por el suelo
no vería nada
plantita de semilla pegajosa.

Camino por el aire
no por el suelo
plantita de semilla pegajosa
caminando por el aire
diviso lejos
plantita de semilla pegajosa.

2. Qawachkaptiykim

Los ojos de mi amada

Qawachkaptiykim, rikuchkaptiykim
ladoykimanta ripukapusaq
qawachksptiykim, rikuchkaptiykim
ladoykimanta pasakapusaq
chay ñawichaykip waqanallanpaq
chay sunquchaykip llakinallanpaq.

Esos luceros que me alumbran
son los ojos de mi amada
son los ojitos de ella misma
chay-chayllamanta qawamuwachkan
son los ojitos de ella misma
chay-chayllamanta rikumuwachkan.

Cuando me vaya, cuando me ausente
esos tus ojos han de llorar
sólo recuerdos han de quedar
en la historia de nuestro amor.

Oregano negrascalláy
chikchipa zambascalláy
¿Maypipunitaq kuyakuychayki?
¿Mayullawanchu aparqachinki?
¿Qaqallawanchu ñitirqachinki?

Estando tú presente y viéndome
me iré de tu lado
teniéndote como testigo
he de ausentarme de ti
para que lloren esos tus ojitos
para que sufra tu corazoncito.

Esos luceros que me alumbran
son los ojos de mi amada
son los ojitos de ella misma
que me observan de por ahí cerca
son los ojitos de ella misma
aguaitándome a escondidas.

Negrita mía, olorosita cual orégano
mi zambita, hierbita fragante
¿Dónde -¡por Dios!- está tu amorcito?
¿Acaso dejaste que se lo lleve el río?
¿O tal vez lo sepultaste bajo una roca?

Urqupi qasapi saywachakuna,
saywachakuna
tayta-mamayman rikchakusqanki
saywachakuna rumi muntuncha.

Tayta-mamayman rikchakuspaykim,
saywachakuna
hawka pasaqta waqachiwanki
saywachakuna, rumi muntuncha.

Kutirimuspay qawaykuptiyqa,
saywachakuna
nitaq mamaychu, nitaq tayataychu
saywachakunam qamqa kasqanki
saywachakuna rumi muntuncha.

Wiqi ñawintin qawaykuptiyqa,
saywachakuna
monton rumitaq qamqa kasqanki
saywachakuna rumi muntuncha.

Mamayman willaykapuway
taytayman willaykapuway

Túmulos de piedra de las cordilleras
altarcitos de la Pacha Mama
en ustedes vi la imagen de mis padres
túmulos sagrados, piedritas apilonadas.

Por parecerse a mis padres,
túmulos sagrados
me hicieron llorar cuando pasaba tranquilo,
piedras rituales apilonadas.

Cuando volví para mirarlas
túmulos rituales
no eran mi padre ni mi madre
eran los túmulos de piedra
montoncitos de piedra ritual.

Al mirarlas con ojos llorosos
túmulos de piedra sagrada
eran montoncitos de piedra
altares sagrados, túmulos rituales.

Por favor, cuéntale a mi madre,
que mi padre lo sepa por ti

wawaykim borracholla nispa
churiykim bandidolla nispa.

que su hijo es un borracho
que su retoño es un bandido.

4. ¿Manachum sunquyki nanan?

¿Manachum sunquyki nanan
manachum ñawiyki waqan
wasichallaykip punkuchallanpi
wiqillay qucharayaptin
wasichallaykip qipankunapi
llantullay kumuykachaptin?

¿Imapaqraq kuyarqayki
negralláy, tukuy sunquywan?
imapaqraq wayllurqayki
negralláy, tukuy sunquywan?
¿puyu hina muyuykachaspay
para hina waqanallaypaq?

Ripusaq, ripusaq ninin
manayá atinipaschu
pasasaq, pasasaq ninin
manayá atinipaschu.
¿Ima nisparaq dejarpariyman
taksaymanta kuyasqayta?

Loroschallay silbaykapullaway
loroschallay silbaykapullaway
esquina tiendapi munarinma negrachata

¿No te duele el corazón?

¿Acaso no lloran tus ojos,
y no te duele el corazón
cuando, en la puerta de tu casa
se empozan mis lágrimas,
y cuando tras de tu morada
se humilla mi sombra?

¿Para qué te habré amado
negra mía, con toda el alma,
para qué te di ternura
negra mía, con todo mi corazón?
para hoy, errante cual nube
yo derrame lluvia de llanto?

Digo una y otra vez: me voy
pero no puedo
repito que de ti me alejo
y tampoco puedo.
¿Cómo sería capaz de dejar
a la que amé desde la infancia?

Lorito, sílbale por favor
Quizás mi negrita quiera
salir a la esquina de la tienda

esquina tiendapi munarinma zambachata

Manaña chaywan uyasisuptiki
manaña chaywan uyasisuptiki
rinrichallanta chutaykapullaway
rinrichallanta chiptiykapullaway

Quizás quiera mi zambita
salir a la tienda de la esquina

Si es que no hace caso a tu silbido
si ya no escucha tu silbido
puedes jalarle de la orejita,
puedes pellizcarle la orejita.

Ancha qatay waylla ischu
 qamñamari yanallayta
 Ancha qatay waylla ischu
 qamñamari chullallayta
 yakullamantam naniptin
 simichallanman sullaykunki
 mikuyllamantam naniptin
 simichallanman ruruykunki.

Tuta puriq mariposa
 yanallayta qawaykamuy
 tuta puriq mariposa
 chullallayta qawaykamuy.

Waqachkaqta tarispayki
 paypas chaynam waqan ninki
 llakichkaqta tarispayki
 paypas chaynam llakin ninki.


Cielo qinchaq hatun urqu
 inti pakaq yana puyu
 warma yanayta harkaykamuy
 llantullanta chinkachispa

Suave césped de la ladera de Ancha
 te encargo a mi amada
 tierno césped de la alta pendiente
 te encomiendo a mi pareja
 cuando ella tenga sed
 derrama tu rocío en su boquita
 y si ella manifiesta hambre
 sacude tus frutos en su boca.

Mariposa que deambulas de noche
 anda y dale una mirada a mi amada
 mariposa que transitas de noche
 busca a mi amada con tu mirada.

Si la encuentras llorando
 dile que así también lloro yo
 si la vieras sufriendo
 dile que igual sufro yo.

Gran cordillera que cercas el cielo
 nube negra que ocultas el brillo solar
 impide que mi amada se vaya
 haciendo que su sombra se pierda



¿Qurichum, qullqichum
qampa sunquchayki, tuyaschalláy
qurita, qullqita hina
qawanaypaq, tuyaschalláy, tuyaschalláy?

¿Acaso es de oro o quizá de plata
es tu corazoncito, calandria mía
para contemplarte
como a un tesoro, calandria mía?

10. El solitario

Solitario soy
¡qué triste, ay de mí!
Sin consuelo estoy
ay-ay-ay-ay-ay
¿Qué será de mí?.

Tu larga ausencia
agota mi vida
¿Qué será de mí,
ay-ay-ay-ay-ay
sin ti, vida mía?

Continuos suspiros
exhala mi pecho
¡Qué triste había sido
ay-ay-ay-ay-ay
vivir solitario!

Soleschállay, soles
tustunchállay, tustun
¿mayqin tiendapiraq
sencillachikusayki?

¿Esquina tiendapichu
plaza tiendapichu?
¿mayqin tiendapitaq
sencillaykachisayki?

Esquina tiendayuq
hamunki niwarqan
tragota, vinota
ukyasun niwarqan.

¿Iman ukyashayman
mana riqsisqaywan?
¿hayk'na ukyashayman
mana tupasqaywan?

Solcito mío
mis cuarenta centavitos
¿en cuál de las tiendas
te cambiaré por sencillo?

¿Será en la tienda de la esquina
o acaso en la que está en la plaza?
¿cuál será la tienda
donde te cambie por sencillo?

El dueño de la tienda de la esquina
me invitó a que vaya
para tomarnos juntos
un traguito, un vinito.

¿Cómo voy a tomar (un trago)
con quien no conozco?
¿cómo pretende beber (un vino)
si nunca hemos congeniado?


¿Dónde están tus ojos
que ayer me miraban?
Dónde están tus labios
que ayer me besaban?
Huérfano me encuentro
ya de tu mirada
huérfano me encuentro
ya de tus caricias.

Siendo Dios tan justo
y omnipotente
¿por qué permite
tremenda injusticia
segando la vida
matando a mi amada?

Warmá yanáy
iama ripuychu!
warmá yanáy

Tierna amada mía
¡no te vayas!
mi fiel compañera

* **Manchay putuy.**- Leyenda de un drama amoroso de la época colonial entre un cura y una muchacha indígena, a cuya muerte el amante enloqueció y confeccionó una quema con el hueso peroné de su amada que, tañida por las noches dentro de un cántaro hecho a propósito y con agua en la base, producía un sonido lúgubre que desgarraba el alma de los pobladores y provocaba el aullido de los perros, creando un ambiente aterrador.



¡ama wañuychu!
sapachallayta saqiwaspá
yawar mayullatan
ñuqa waqasaq
munaq sunquymi
qanwan ripunqa.

¡ino te mueras!
dejándome solitario
pues lloraré
ríos de sangre
y mi alma enamorada
se irá contigo.

15. Isku chakacha

Puentecito de cal y canto

Isku chakáchay,
kallicha kantuschay
pasarqachiway
chimparqachiway.

Chaykunapiña
willaykukusqayki
warma yanaypa
waqachiwasqanta
warma yanaypa
llakichiwasqanta.

Allillamanta
chimparqachiway
allillamanta
pasarqachiway.

Chaykunapiña
willaykukusqayki
warma yanaypa
waqachiwasqanta.

Puentecito de cal y canto
del final de la calle
permítame pasar
déjame cruzar al frente.

Ya por allá
te contaré
que mi amada
me ocasiona llanto
que mi pareja de la niñez
me produce sufrimiento.

Déjame cruzar
muy despacito
permítame pasar
sigilosamente.

Ya por allá
te contaré
que mi amada
me produce sufrimiento.

16. Amapólay

Mi amapola

Amapolatan plantani
congona sunquchayuqta
unuy paratan waqani
manaña remedioyuqta.

Amapolay, amapola
amapuni ñuqawanqa
chirin kani, chiriykiman
wayran kani, wayraykiman.

Willkamayupas waqansi
Apurimaqwan tupaspa
¿chaychus manalla waqayman
mana ch'ullaywan tupaspa?

Amapolay, amapola
amapuni ñuqawanqa
chirin kani, chiriykiman
wayran kani, wayraykiman.

Sembré una amapola
con alma de congona
pues ya no tiene remedio
mi copioso llanto cual lluvia.

Amapola mía, amapola
conmigo no, de ningún modo
frío soy, puedo enfriarte
viento soy, te ventearía.

Si el Río Sagrado llora
al juntarse con el Apurímac
¿cómo no he de llorar yo
al no encontrarme con mi pareja?

Amapola mía, amapola
conmigo no, de ninguna manera
frío soy, puedo enfriarte
viento soy, te ventearía.

17. Ripunallayki k'asa patapi

En el abra por donde te irías

Ripunallayki k'asa patapin
pasanallayki k'asa patapin
phuyulla, wayralla suyaykurqayki
wayralla phuyulla suyaykurqayki.

¿Ima ninkitaq kunanri, urpi
ima ninkitaq kunanri sunqu
phaña makichaypi rikuykukuspay
maki quchachaypi rikuykukuspay?

¿Ima ninkitaq kunanri, sunqu
ima ninkitaq kunanri, ch'aska
phaña makichaypi qawaykukuspa
maki quchachaypi rikuykukuspa?

En el abra por donde te irías
en el lugar por donde te alejarías
te esperé simulando ser viento y nube
te aguardé convertido en nube y viento.

¿Y qué dices ahora, paloma
y qué sientes ahora, corazón
viéndote en mi mano derecha
al hallarte en el pozo de mi mano?

¿Y qué dices ahora, corazón
y qué sientes ahora, lucero
viéndote en mi mano derecha
al encontrarte en el pozo de mi mano?

José María Arguedas, registro musical 1960-1963
es una producción del Ministerio de Cultura
Av. Javier Prado Este 2465, San Borja, Lima

Producción general: *Soledad Mujica Bayly*
Juan Javier Rivera Andía

Masterización: *Pablo Carbajal Hurtado*

Digitalización: *Catherine Rodríguez*

Investigación y textos: *José A. Lloréns Amico*
Leo Casas Ballón

Juan Javier Rivera Andía

Pedro Roel Mendizábal

Soledad Mujica Bayly

Traducción de letras de canciones: *Leo Casas Ballón*
Marleni Martínez

Fotografías: *Archivo Museo Nacional de la Cultura Peruana*
Archivo Familia Roel Mendizábal

Diseño y diagramación: *Judith León Morales*

Hecho el Depósito Legal en la
Biblioteca Nacional del Perú N° 2010-17192
Impresión: Forma e Imagen de Billy Víctor Odiaga Franco
Av. Arequipa 4558, Miraflores

Durante su estadía como director del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo Nacional de la Cultura Peruana, Jose María Arguedas promovió intensamente el registro de música tradicional de todo el Perú, en un intento de rescate de la expresión popular e indígena. Cuarenta años después de que Arguedas hiciera estas grabaciones, y con motivo de conmemorar los 100 años de su nacimiento, el Ministerio de Cultura presenta una colección de tres discos compactos que recogen una selección de las grabaciones musicales realizadas entre 1960 y 1963.



PERÚ

Ministerio de Cultura



MUSEO
NACIONAL
DE LA
CULTURA
PERUANA