



Nº **2** REVISTA DEL
CENTRO DE FOLKLORE
JOSE MARIA ARGUEDAS
instituto nacional de cultura

Instituto Nacional de Cultura

Revista del Centro de Folklore José María Arguedas

Nº 2, abril 1988, Lima, Perú.

JEFE DEL INC : *Dr. Germán Peralta*

Director del CFJMA : Benjamín Gutiérrez V.

Editores responsables : Manuel Larrú
Marcos Yauri Montero

Secretaría de Redacción : Mónica Barbarán

Carátula : Octavio Santa Cruz

Redacción, Administración y Canje :

Centro de Folklore José María Arguedas. c/ Mariscal Las Heras, 231
Lima 14.

Se autoriza la reproducción total o parcial de los artículos de esta revista, siempre que se mencione la fuente. Cada trabajo expresa sólo la opinión del autor.

SUMARIO

1. Presentación.
3. Josafat Roel Pineda. *El folklore y sus manifestaciones en el Perú.*
17. Heike Spreen. *Mundo andino y formas literarias europeas en la "Guerra Silenciosa" de Manuel Scorza.*
31. Santiago Soberón C. *La ideología andina como sustrato en la obra teatral "Ollantay".*
39. Marcos Yauri Montero. *Dolor de ausencia y amor en dos canciones quechuas de Huarás.*
59. César Alegre Ortiz. *Artisanos y grupos musicales en Huarás: 1900 - 1940.*
71. Graciela Bocanegra. *La Marinera Limeña. Descripción de su canto y baile.*
88. Literatura Oral. *El paisano y el cura.*

P R E S E N T A C I O N

La difusión y la práctica del folklore, elemento fundamental de nuestra vigorosa cultura popular, debe ser tarea de todos en la medida que contribuye a la continuidad de una vasta herencia cultural y a la comprensión de su relevante significado para el diseño -aún en proceso- de nuestra personalidad nacional.

La tendencia creciente por estudiar y comprender los múltiples mecanismos de socialización y de transformación de la realidad creados por el hombre andino, emprendida por disciplinas provenientes de las ciencias sociales y humanas ponen de relieve la imperiosa necesidad de un trabajo interdisciplinario. Este esfuerzo ha comenzado a dar sus primeros pasos particularmente en el campo de la etnohistoria y el psicoanálisis. Por otra parte asistimos a la floración de estudios y compilaciones relacionados con el género testimonial, con la poesía oral quechua, con el pensamiento mítico andino. Creemos que en ese marco de indagación amplia y seria, el folklore debe cumplir un rol particularmente significativo si se considera que las prácticas culturales que se actualizan en su espacio constituyen hechos sociales totales que engloba y compromete a todo el conjunto productor y recipientario de tales manifestaciones.

Estos nuevos enfoques son tributarios de la labor tesonera desarrollada por algunas personalidades que dedicaron lo

mejor de su vida a la investigación y a la difusión del folkllore peruano. Por ello, nuestro homenaje a Josafat Roel Pineda, quien fuera Director de la ex Escuela Nacional de Folkllore, hoy Centro de Folkllore José María Arguedas. En este número publicamos un ensayo escrito por él en los últimos meses de su vida, como testimonio de su vocación al servicio de nuestra cultura popular. Asimismo, rendimos homenaje a Dalia Llacsa, también fallecida, quien fuera profesora de Danzas del Centro de nuestra Institución y dirigiera, como antropóloga y docente, diversas investigaciones asociadas con las danzas del Departamento de Junín.

En este número publicamos aportes provenientes de distintos campos de estudio. Deseamos así continuar con un amplio muestrario cuidando siempre el rigor de la aproximación. Queremos agradecer a nuestros lectores por la acogida dispensada a nuestra primera entrega. Ello también nos alienta a continuar.

M.E.L.

EL FOLKLORE Y SUS MANIFESTACIONES EN EL PERU *

Josafat Roel Pineda

1. El Folklore y su evolución histórica.

Cuando se habla de folklore hay que tener en cuenta que el vocablo tiene dos acepciones:

- a) El folklore es el hecho, el fenómeno, el material que es objeto del estudio.
- b) Es el nombre de la ciencia que estudia este material y que algunos estudiosos para diferenciarlo del folklore hecho, proponen que se escriba con mayúscula: Folklore.

El nombre está compuesto por dos palabras anglosajonas: folk que quiere decir pueblo y lore que significa saber o conocimiento, pero un conocimiento no adquirido de manera formal (es decir en la escuela o en los libros), sino mediante la audición y la imitación. Ningún otro idioma tiene una palabra que sirva para designar este tipo de saber o conocimiento y es por eso que en todos los países del mundo no se encuentran equivalencias que permitan la sustitución de este vocablo.

El nombre fue propuesto por el arqueólogo inglés William John Thoms en agosto de 1846, quien por razones de su profesión estaba interesado en estudiar aspectos de la cultura espiritual (como la literatura oral) que tuvieran mucha antigüedad para poder completar aquel ámbito de la cultura que no deja huellas materiales, como los cuentos por ejemplo. Además era la época en que se inicia el Romanticismo como un movimiento ideológico que impulsa a los estudiosos e intelect

tuales a acercars a los pueblos más alejados de Europa y ha cia los sectores sociales más pobres de la sociedad. Pero al comienzo, después de la propuesta de Thoms no sucedió nada, fue en la segunda mitad del siglo pasado que el folklore va teniendo importancia.

Actualmente, en términos generales, podemos decir que, respecto de la amplitud de su campo, hay dos tendencias: una (de la escuela sajona) que explica que el folklore es la literatura oral o verbal (con todas las múltiples especies que comprende: cuentos, canciones, refranes, apotegmas, frases hechas, dichos, chistes, parodias, rimas, etc.) y la música y la danza relacionada con esta literatura oral; la otra posición que dice que el folklore es la cultura (es de cir las costumbres, el saber, las normas de comportamiento social, arte, creencias, etc.) de aquella parte de la sociedad que es el pueblo.

2. El folklore en el Perú.

En nuestro concepto, los primeros investigadores peruanos que trataron el folklore con verdadero criterio científico fueron el gran arqueólogo Julio C. Tello y el antropólogo Luis E. Valcárcel. Se convierte en Cátedra Universitaria en la Universidad del Cusco en abril de 1943 a cargo del Dr. Víctor Navarro del Aguila a quien sucede a fines de la década el Dr. Efraín Morote Best. En Lima, en 1946, siendo Ministro de Educación Pública el Dr. Luis Valcárcel se inicia el gran escritor y folklorista Dr. José María Arguedas, cuando se crea la Sección de Folklore y Arte Popular en la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio y se funda el Comité Interamericano de Folklore, por entonces, con sede en Lima. A fines de esa década y la primera mitad de la década siguiente, cumple en el Cusco una brillante labor el Grupo Tradición presidido por Efraín Morote Best e integrado principalmente por el p. Jorge A. Lira y el Dr. Emilio Mendizábal Lo-

sack. Hubo en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga la cátedra y la especialidad de Folklore dentro de la profesión de Antropología por los años de 1962.

Los especialistas más notables, actualmente, son: en Huancayo el Dr. Sergio Quijada Jara y el profesor Simeón Orellana Valeriano, en el Cusco el Dr. Demetrio Roca Huallparimachí, el Dr. Luis Iberico Mas en la Universidad de Cajamarca.

Actualmente hay una generación de jóvenes profesionales que se inician no solamente en el campo del folklore sino en nuevos campos estrechamente relacionados con el folklore, como la etnomusicología que tiene el profesor Raúl Romero, de la Universidad Católica, a su más destacado representante.

3. Manifestaciones del folklore.

Hay algunas cualidades que son muy importantes para caracterizar el hecho folklórico y éstas son: que el folklore es tradicional, es decir que es algo que se transmite de una generación a la otra; es popular, es decir que es algo que es compartido por todos los miembros de un grupo humano; es anónimo, es decir que, generalmente, no tiene autor conocido y por tanto se considera creación y patrimonio del grupo.

4. Principales folkloristas y folklorólogos.

Al hablar del folklore en el Perú hemos citado algunos de los nombres de estudiosos. Faltaría agregar unos cuantos más: Uriel García, el autor de Pueblos y paisajes Surperuanos y el Neo Indio. Todos ellos dedicados al estudio de la cultura y el arte populares tradicionales.

Concretamente en el campo de la música tenemos a José Castro, un escritor y músico cusqueño, que hacia los años

1890 descubre la pentafonía de la música antigua, cuando en Europa recién se inician los estudios de la pentafonía de los antiguos pueblos del Viejo Mundo. Luego tenemos a Leandro Alviña que opta el grado bachiller en Letras en la Universidad Nacional San Antonio Abad con una tesis sobre La Música de los Incas, en 1909, y fallece diez años después cuando se preparaba a presentar una tesis sobre la misma materia para optar el grado de Doctor. Por los mismos años tenemos a Daniel Alomía Robles, un estudioso y recopilador huanuqueño, cuya obra no ha sido íntegramente publicada y que es conocido en el mundo entero por haber sido el autor de El Cóndor pasa y por haber recopilado el Himno al Sol. Luego tenemos a Theodoro Valcárcel, músico y compositor peruano que fue un tiempo encargado de estudiar el folklore musical en la Escuela de Música Alzedo. El pianista cusqueño Víctor Guzmán Cáceres que viajó a Buenos Aires y no retornó nunca más.

Pero el más eminente estudioso del folklore musical peruano es el eminente argentino don Carlos Vega, cuyos estudios son imprescindibles para conocer el panorama de la música tradicional peruana.

En el Perú tenemos a dos notables músicos de origen europeo que dan un valiosísimo aporte. Ellos son el maestro Andrés Sas Orchasal, belga nacionalizado peruano y el maestro Rodolfo Holzmann que aún vive y aporta nuevos estudios. Completa esta etapa Josafat Roel Pineda que funda el Seminario de Etnomusicología del Conservatorio Nacional de Música y forma a una promoción de jóvenes investigadores entre los cuales hemos dicho que se destaca Raúl Romero.

Actualmente el folklore musical preocupa y es objeto de estudio a investigadores europeos y norteamericanos que están trabajando en diversas regiones del país.

5. Consideraciones generales acerca del folklore peruano.

Algo que recomendamos a los estudiosos jóvenes es que no olviden que el pueblo peruano tiene una tradición milenaria, es decir que la tradición comienza hace miles de años, mucho antes de que llegaran los europeos. Ahora sabemos que es muy difícil, en la mayoría de los casos es imposible, sustituir una cultura por otra. Y como el pueblo de los incas no fue extinguido es lógico comprender que la cultura, las tradiciones, se mantuvieron. Claro que en gran parte del país la cultura prehispánica fue influida por la cultura europea, lo cual se produce incluso cuando simplemente hay contacto entre dos culturas sin el requisito de la dominación de una sobre la otra. Lo que es evidente es que la cultura indígena se mantuvo, con mayor o menor fuerza. Por tanto esta es la base de la cultura popular, del folklore, del pueblo.

Lo importante de todo esto es que ese folklore es lo esencial de la nacionalidad y de nuestra identidad. En eso reside su importancia.

6. La danza y sus clases.

A juzgar por las representaciones del arte rupestre la danza es tan antigua como la música, es decir más o menos de cerca de veinte mil años. Como la famosa representación de la danza en la cueva de Cógul en España, de un grupo de mujeres bailando alrededor de un varón.

La danza es una expresión artística o un arte que tiene como medio de expresión el propio cuerpo del artista, del hombre, del intérprete. Por eso mismo es un arte noble, que generalmente está asociado a la música. Por lo menos a un sonido rítmico porque, igual que en la música, debe haber una regularidad, un fraseo. hay casos, como sucede con

la gimnasia, en que los movimientos pueden ser indeterminados, infinitos. Pero como el movimiento es variado se busca contar, hacer frases, movimientos.

Generalmente las danzas comprenden dos o más partes. Así, por ejemplo, la Marinera comprende la Marinera propiamente dicha y el Remate o Estampilla; entonces comprende dos mudanzas, porque a cada una de las partes que comprende la danza se llama Mudanza.

Antes de continuar, conviene recordar que muchos tratadistas hablan de la danza y del baile como dos expresiones artísticas completamente diferentes. Así se decía que la danza comprende a una expresión en que el intérprete no tenía la oportunidad de improvisar y por tanto éste sólo se concretaba a seguir las estrictas reglas de la dicha danza. Y que en el baile el intérprete tenía la oportunidad de improvisar, de crear. En los últimos años los estudiosos han pensado que mejor se usan ambos términos como sinónimos, porque siempre que se baila o danza el intérprete tiene la oportunidad de dar mucho de sí, es decir de crear. Entonces ya hace muchos años que la gente no dedica su tiempo a discutir sobre este asunto.

La danza es expresión artística muy rica en contenidos y, por tanto también, en formas. A tal punto que se puede decir que es un verdadero lenguaje elemental, primigenio. Para el experto una danza es tan rica en contenido que se puede escribir millares de páginas sobre ella. Siempre en cada danza hay una opinión, un punto de vista, una respuesta. Es la expresión o herencia de una época, de un momento histórico. Es también protesta, o requisitoria. Es denuncia como en las danzas satíricas: por ejemplo Sijlla, en el Cusco, en que se satiriza a los jueces, abogados y escribano, es decir a la justicia. O también en la misma región de Cusco la danza de la Tirala en que se muestra al hacendado de la selva que con ayuda del caporal y el Ingenierucha hacen arrastrar un gran tronco con muchos peones con máscaras de

personas desnutridas, macilentas, palúdicas, que son los peones en una lastimosa e interminable marcha. O Tundique, los Doctorcitos, o los Auki Auki de Puno, etc.

Por tanto las danzas tienen una estructura, formas, personajes, épocas diversas. Por lo mismo es difícil hacer una clasificación. Y este problema es mayor si nos referimos al Perú que es, por lo menos, uno de los países más ricos en danzas. Pues podemos afirmar que el Perú tiene más de mil danzas diferentes.

Sin embargo hay un criterio más o menos objetivo que podemos adoptar y es el siguiente (basándonos en el número de personas que bailan o danzan):

I. DANZAS INDIVIDUALES. En que la responsabilidad le corresponde solamente a una persona. Estas pueden ser de dos clases:

1. Danza Individual Independiente: como la Danza de las Tijeras en que solamente baila o danza una persona.

2. Danza Individual en Grupo: en la que varias personas bailan pero cada una efectúa diferentes movimientos a pesar de que todos bailan con una misma música. Por ejemplo la Tunantada de Jauja en que hay distintos personajes como el príncipe, la Chupaquina, la Huanca, la Jaujina, el Chuto y el Huatrila. Estos dos últimos son muchos, pero no hay dos intérpretes cuyos movimientos se sincronicen, cada uno hace distintos movimientos a todos los demás.

II. DANZAS DE PAREJA. En que un varón y una mujer o dos varones o dos mujeres se reconocen como parejas. Estas danzas de parejas pueden ser de dos clases:

1. Danzas de pareja independiente: en las que cada pareja baila sola o independientemente de otra, si las hay, como el Vals o la Marinera.

2. Danzas de pareja en grupo: Como la Chonguinada de Huancayo, o la Pandilla puneña y muchas otras más. A su vez estas danzas pueden ser de parejas Abrazadas como el Vals, Semiabrazadas o Seltas.

III. DANZAS COLECTIVAS. Como las de Rueda sólo de varones o mujeres, en las que todos efectúan los mismos movimientos sin reconocerse como parejas. Por ejemplo la danza de Carnaval Huifala de Parinacochas o Santiago de Junín o los Sikuris de Puno, en que ocasionalmente marchan en dos filas y por tanto en parejas. Hasta los famosos Ayarachis de Lampa (en Puno) en que los catorce o dieciséis bailarines efectúan las evoluciones como los astros de un sistema solar; todos ellos relacionados con los otros.

7. Vestimenta de cada una de las danzas.

Desde que la temática de las danzas es muy variada, también los personajes, las épocas que representan, son muy variados los vestidos. Así, en la Diablada de Puno tenemos a los Caporales, los Soldados, el Viejito, la China Diabla, las Diablas, el Oso, el Gallo, el Zorro, etc., cada uno con el vestido que le corresponde; incluso, alguna vez se presentó a un armadillo o quirquincho. Por tanto, hacer la descripción de la vestimenta de cada danza exigiría escribir un tratado.

8. Principales manifestaciones del folklore en la Costa, Sierra y Selva.

El problema es que la pregunta se refiere a todo el folklore. Es como la pregunta anterior que se refiere a un universo muy grande. No obstante, como se refiere a las principales, vamos a hacer la elección un poco arbitrariamente. Nos vamos a referir a las danzas, los instrumentos musicales y los géneros de canción, que se han presentado en Lima. Antes, algunas consideraciones de orden general.

La fuente primigenia de la tradición está en la cultura andina que tiene varios miles de años de tradición, es lo que la memoria milenaria del pueblo mantiene hasta hoy. No es una tradición europea, es una tradición americana que en miles de años se ha ido enriqueciendo enormemente, inclu-

yéndose a los aportes europeos y los más recientes de norteamérica y el Caribe. Es probable que lo más antiguo de esa tradición sea lo que es común a dicha área; así por ejemplo algunos géneros musicales que cubren toda el área como la música de marcación del ganado que se encuentra en el Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. Asimismo el Harahui y luego el Huayno, que con numerosas variantes se encuentra en toda el área andina.

Desde luego que en cada una de las regiones de esta área tan extensa hay variantes que se producen por diversas causas, principalmente por el aislamiento y las distancias.

Otro hecho importante es que las antiguas culturas que se han ido formando en distintas épocas determinan la formación de una tradición y un estilo en determinadas regiones: así por ejemplo el área Chanka, el área Mochica o Yunga, el Quechua, el Lupaca, etc., que tiene su correlativo con las culturas que nos describen los arqueólogos. En cada región a parecen algunas expresiones que son sólo de cada región, como los idiomas y dialectos. Por eso un mapa lingüístico tiene una cantidad de coincidencias con el folklore, pero no es idéntico.

Ahora hay regiones, por ejemplo la zona rural, en donde la tradición andina se mantiene con mucha fuerza. En la zona urbana es mayor la influencia europea.

Al respecto, vale la pena hacer un comentario sobre lo que ofrece la ciudad de Lima que en los últimos años va cambiando considerablemente.

Lima fue fundada para difundir la cultura española y ser vir de sustento al poder español. Pero como el pueblo inca no fue extinguido, se mantuvo la tradición prehispánica que con el transcurso de los años hace olvidar hasta el nombre de la Ciudad de Los Reyes con que fue fundada por Pizarro y mantiene su nombre indio que es Lima, equivalente a Rimac. Poco a poco va aflorando lo andino hasta que en los últimos

años, los grupos de provincianos que residen en Lima, cultivan sus tradiciones con el apoyo de sus parientes y amigos; principalmente a través de alguno de los más de siete mil clubes de provincianos que existen en Lima. De modo que constantemente van apareciendo aquí mayor número de danzas, de vestidos, instrumentos musicales, idiomas y dialectos y costumbres de todas las regiones y pueblos del país, de tal modo que Lima no sólo tiene lo tradicional limeño sino lo que viene de muchas provincias. Así es que esta ciudad se va enriqueciendo constantemente y cada vez más es un gran mosaico de la nacionalidad. Esto convierte a Lima en un verdadero crisol de la peruanidad. Este cambio ha de tener consecuencias decisivas para el futuro.

Hechos estos comentarios, vayamos a un rápido recuento de las expresiones artísticas populares tradicionales de las regiones del país:

De Puno: Sikuris, Ayarachis, Sikumorenos, Chiriguanos, Diablada, Llamerada, Tucumanos, Pandilla Puneña, Kaqelo, Auki Auki, Tundike, Doctorcitos, Carnavales de Arapa, Santiago de Pupuja, Icho, etc.; Kullahuada, Kallahuaya, Choqela, Puli Pulis, Choqñas, Huaca Huaca, Morenada, Rey Caporal, Rey Moreno, Rey Inca, Cintacana, Pantominos, Pinkillos, Chatripulis, Lipi, Huifalas, Tarqas, Novenantes, Qaqcha, Turcos, Chuchulayas, Qollas, Satiris, etc. En Puno las danzas son más de trescientas, por lo cual reclaman el título de Capital del Folklore Peruano. Y las instituciones de más prestigio son el grupo Theodoro Valcárcel que en 1965 viajó a Méjico y actuó con gran éxito en el Teatro de Bellas Artes. Luego tenemos al APAFIT (Agrupación Puno de Arte, Folklore y Teatro), Unión Puno y la Asociación Orquestal Puno, todos ellos agrupados en la Federación Folklórica Departamental de Puno que no solamente tiene algo así como catorce mil asociados, sino que toda la población de Puno y sus provincias forma parte de ella.

Cusco: De donde vienen las danzas del Carnaval de Tinta, So

lischallay Solis, Argentinos, Qanchis, Chilenos, Majeños, Q'ara Chunchos, Qhapaq Qolla, Contradanza, Q'aratakas, Mestiza Qoyacha, Capitana, Chujchu, K'achampa, Imperio Incaico, Saqra, Oqa Tarpu, Huaca Huaca, Herreros, Barberos, Sijlla, Huaylaca, Sargentos, Saqsampillo, Kinray Chuncho, Qhapac Chuncho, Carnavales: Mestizo, etc.; Capitana, Dansaq, Sarje, etc. Cusco debe tener alrededor de ciento cincuenta danzas. Las instituciones más representativas son en esa ciudad: Centro Qosqo de Arte Nativo y el Conjunto Tahuantinsuyo. En Lima tenemos al Centro Sumac Inti que en este momento está realizando una gira por Francia y Suiza, hasta fines de setiembre.

De Arequipa: Además de sus Yaravíes y Pampeñas, tenemos la Marinera Arequipeña y de Cailloma las danzas Qamili y Huititis.

De Apurímac: Tenemos su famoso Carnaval con la Yunsa, las Huayligías y la Mayura de Antabamba, los Negritos de Andahuaylas que se pueden comparar con las famosas Voladoras de Méjico. Los Huamanguinos de Grau y los famosos Danzantes de Tijeras que en Andahuaylas forman un pueblo donde gran parte de sus pobladores son danzantes y este pueblo es el Chiara que en las orillas del río Pampas está frente al Santuario de la Virgen de Cocharcas que es una verdadera escuela de músicos y oficiantes que antiguamente hacían peregrinajes hasta Cusco, La Paz, Buenos Aires y Lima, reuniendo las limosnas.

De Tacna: De la localidad de Huanuara, principalmente, tenemos el estilo y los instrumentos musicales que son las flautas de Pan de hojalata.

De Ayacucho: Tenemos los magníficos músicos como el gran guitarrista Raúl García Zárate, el charanguista Jaime Guardia y otros. La famosa Danza de Tijeras que en la provincia de Huamanga se llama Danza Gala (es decir francesa). Los Llameritos de Parinacochas y los Negritos que se presentan en la Fiesta de la Virgen de las Nieves el 5 de agosto. La danza Ayla, etc.

De Huancavelica: Recordamos sus minas de azogue, de plata y o

ro que han costado tantas vidas. Son famosas su danza de Negritos y la presencia de los Reyes Magos en enero. El magnífico templo incaico de Huaytará comparable a los monumentos de la misma época en el Cusco y que luce más imponente en la fiesta de San Juan el 24 de junio que es la fiesta patronal. El famoso Carnaval de Lircay, cuya música y textos en quechua demuestran que la muliza tiene una raíz india. La danza de Tijeras, que en Huancavelica tiene una hermosa variante.

De Junín: Tenemos el famoso Huaylas, la Tunantada de Jauja y la Chonguinada de la provincia de Huancayo. Los Shapis de Chupaca, Pachahuara de Jauja. El Toril, la Negrería y la Huayligía que es danza navideña en el valle del Mantaro. El Toril y la Pandillada son otras bellas danzas de Junín, cuyo número no es menor a las treinta danzas.

De Pasco: Tenemos la Chonguinada de Cintas y el famoso Apu Inca, etc.

De Huánuco: Tenemos a los famosísimos Negritos de Huallayco de Huánuco. Pero ahí existen veinte danzas más, principalmente en la provincia de Huamalíes.

Las provincias del departamento de Lima: Tienen un repertorio muy rico que no se difunde. Así tenemos, las Pallas de Tupe, en Yauyos, notable por los vestidos de antigüedad pre-inca. La de Pallas es danza de todo el departamento. También la hubo en la ciudad de Lima. La Huayrona es danza de Huarochirí, que Julio C. Tello, nuestro sabio arqueólogo, la presentó con orgullo en Lima. Los Huanquitos, etc.

De Ancash: Tenemos los famosos Shakshas, los Caballeros de Huarí, Atahualpas, Huanquillas, Pielas Rojas, Pallas, Negritos, Anti Huanquillas, el Pasacalle, la Chuscada (que es la variante ancashina del Huayno), los Huaris, la Caña, el Huanchaco, el Anti, Remangadoras, Shakapas, Cusqueñas, los Capitanes, Mojigangas, Huaynananas, Yuncas, Concón, Chirocos, los Comanches, Pastorcillos, etc.

De Cajamarca: sus instrumentos musicales como la Andara o Andarita, la Quena, la Andara Parilla, y el famoso Clarín. Cada día es más famoso su carnaval con las Patrullas que hacen derroche de imaginación, colorido y alegría. Es muy notable su artesanía. La Banda Chotana, conjunto de sólo quenistas con bombo y tambor que van hasta Chiclayo.

En Amazonas: Tenemos el danzante y el celebrado de Techado de Casas, que se acompaña con música que efectúa la Sarta o Macho que es una flauta que da un solo sonido y una Antara que le da respuesta adornando la música. También son notables sus yaravies.

De San Martín: Tenemos la Pandilla Lamista, el Citarakuy, el Changanakuy. La danza Vela Cintiana, que está en extinción y que era una especie de baile del Alcatraz (que es baile limeño pero en la selva era indio).

De Piura: Tenemos los Diablicos de Huancabamba y sobre todo su afamado Tondero y la Marinera Norteña que se baila desde Trujillo. En Sechura tenemos las danzas: los Siete Caballeros de Francia, los Garibaldi, el Gran Chimú. Los Chirampos, el Caballito. El Tondero tiene por lo menos dos variantes: el de Morropón (que es tierra de las Cumananas) y el de Catacaos; hay personas que sostienen que también hay otro Tondero en Paita.

Finalmente, la ciudad de Lima ha sido el gran centro de difusión cultural durante los primeros siglos del coloniaje. Entonces todo lo que venía de España pasaba primero por Lima. Por eso gran parte del folklore argentino proviene del Perú. Es recién en el siglo pasado que Buenos Aires toma para sí una extensa área de influencia y hasta influye en Lima en el presente siglo. Como lo vemos en el Vals Criollo.

Antes se bailaba en Lima las Pallas, la Huaconada y otras más que se mantienen actualmente en lugares alejados. Hace cien años en los salones de Lima se cultivaban muchas más danzas que hoy. Además de la Marinera Limeña, tenemos ahora, el Son de los

Diablos que se presentaba hasta hace algunos años en Chorri-
llos. El juguete cómico el Ingá, el Alcatraz. El Festejo es
de la década del treinta del presente siglo. Se habla del la
mento como de una representación teatral de la esclavitud, pe-
ro cuya existencia es dudosa. Lo mismo que el Toro Mata. La-
mentablemente las referencias de doña Rosa Mercedes Ayarza de
Morales son incompletas y, como dice Rodolfo Holzmann, hay
que verificar los datos que aporta para evitar la creación
personal. Con todo, vale la pena hacer el esfuerzo.

*NOTA

Este valioso ensayo es uno de los últimos textos que es-
cribiera el Dr. Josafat Roel Pineda. Probablemente fue elabo-
rado entre julio-agosto de 1985; meses después se sometería
a una delicada operación. En sus páginas figura una informa-
ción que conviene aclarar: el Centro Sumaq Inti de Arte Nati-
vo hizo una gira por Francia y Suiza entre julio-setiembre
de 1986, y no un año antes como se aludiría en el artículo.
Los problemas administrativos de siempre postergaron dicho
viaje, situación que el Dr. Roel no conoció directamente.

Debido a las circunstancias en que fue escrito, el texto no
llegó a ser titulado. Hemos optado por incorporar un título
teniendo en cuenta el campo de estudio que abarca este ensayo.

Dejamos constancia de nuestro agradecimiento a la familia
del Dr. Josafat Roel por habernos cedido tan gentilmente este
artículo, cuya publicación al par de ser un testimonio direc-
to sobre el folklore en nuestro país es también un homenaje a
quien dedicara su vida a la investigación y difusión del pa-
trimonio artístico de la cultura popular peruana. (M.L.)

MUNDO ANDINO Y FORMAS LITERARIAS EUROPEAS
EN "LA GUERRA SILENCIOSA" DE SCORZA.

Heike Spreen

El escritor peruano Manuel Scorza, trágicamente fallecido en un accidente aéreo en 1983, nos deja una obra literaria importante, compuesta por cincoposarios y seis novelas.

Con el siguiente artículo queremos presentar y analizar algunos elementos de su ciclo de novelas llamado "La Guerra Silenciosa" (1). Nos ocuparemos de los mitos literarios y particularmente de las pequeñas historias adicionales que constituyen una de las formas literarias más significativas de su trabajo creativo.

La obra narrativa de Scorza, uno de los escritores peruanos más importantes e internacionalmente reconocidos, se vincula a aquella tradición latinoamericana y peruana que trata de elaborar a través de formas épicas la resistencia cultural de los segmentos populares tradicionales y contribuir a sus procesos de cambio.

En el Perú esta temática fue abordada -anteriormente a las novelas de nuestro autor- por los escritores José María Arguedas para la zona sur y Ciro Alegría para el norte de la sierra andina. Las novelas de Manuel Scorza están situadas en la Sierra Central en los alrededores de la ciudad minera de Cerro de Pasco. Su tema común es el movimiento campesino que se producía en esta zona en los años 60. Las novelas describen las luchas de las comunidades campesinas contra los hacendados y contra la empresa minera norteamericana que habían invadido las tierras comunales. Y esta usurpación de

las tierras significaba la destrucción de los medios de subsistencia de los campesinos.

Para poder hacer un análisis adecuado de las novelas hay que tomar en cuenta la situación específica de América Latina causada por la conquista española. Este hecho histórico significaba la introducción violenta de un nuevo orden social y al mismo tiempo la opresión y la destrucción de la formación social existente que era relativamente homogénea. Como consecuencia surgieron fuertes contradicciones dentro de la sociedad -ahora con estructuras heterogéneas- que hasta hoy en día no han podido ser resueltas. Esta problemática observable en toda América Latina tiene una vigencia especial para el Perú, que posee una numerosa población indígena con una cierta integridad cultural aún existente.

Esta situación concreta de las sociedades latinoamericanas explica el surgimiento de una literatura específica a la cual también pertenece la obra de Scorza. Su temática -- siempre está situada en el ambiente de las culturas populares no-occidentales, y básicamente en el mundo indígena andino. Este traslado a un mundo no occidental significa necesariamente un cambio fundamental de las formas narrativas - occidentales utilizadas y del género épico en general.

No cabe duda que la nueva novela latinoamericana supone un avance autónomo y novedoso respecto a la narrativa occidental, porque incorpora elementos literarios propios de las culturas populares latinoamericanas juntamente con formas originarias y modernas de las literaturas europeas.

En tal contexto, surge la pregunta por el significado de las novelas de Manuel Scorza en cuanto a su contribución para el desarrollo de la nueva narrativa latinoamericana. Esta inquietud exige analizar las formas literarias utilizadas en La Guerra Silenciosa y ver sus funciones dentro de la obra.

De mayor interés son los mitos literarios creados por el

escritor y utilizados como si fueran elementos de la cultura popular andina, y las pequeñas historias adicionales tomadas de la tradición épica europea.

Mitos literarios como elementos andinos en las novelas

En las acciones principales de sus novelas que, como dice Manuel Scorza describen la lucha heroica por las tierras de los campesinos indígenas de la Sierra Central, el autor utiliza el mito como un importante elemento estilístico para presentar la realidad andina o bien para interpretar los hechos históricos. Manuel Scorza creó estos mitos literarios en base a "expresiones populares"(2). Pero hay que señalar que partía de una visión bastante limitada y dudosa del significado y de las funciones de los mitos en la sociedad andina:

"El mito en América Latina ha sido la respuesta a una situación de locura. Cuando llega la conquista para los conquistados la realidad se hace insoportable. No se puede soportar la realidad, entonces se niega la realidad... Entonces como respuesta a la realidad insoportable surge el mito. Y mis libros son míticos en este sentido porque responden a una realidad insoportable." (3)

Según esta opinión, la sociedad andina vive una opresión tan fuerte que, por un lado, necesita los mitos para poder seguir existiendo y mantener al mismo tiempo algo de su identidad cultural. Por otro lado, los mitos -explicativos de una situación deprimida- conducen a una actitud fatalista y letárgica e impiden llegar más allá: a la rebelión para desarrollar la propia historia hasta un triunfo revolucionario.

Lo anterior implica que los mitos en estas obras no son elementos propios del universo andino sino recursos literarios para hacer una afirmación sobre el mundo representado. Ciertamente La Guerra Silenciosa tiene como tema central el campesino andino y sus luchas reivindicativas, pero no refleja, como lo manifiesta Manuel Scorza, la visión interior

de la sociedad india. La población campesina de la Sierra Central más bien fue elegida como escenario para la elaboración ficticia de los acontecimientos y una interpretación subjetiva --aunque presentada como objetiva-- de la situación de la sociedad andina en general. Con ella el escritor muestra, aunque seguramente no intencional y conscientemente, una desestimación de la población campesina y de su cultura. Manuel Scorza no cree que los campesinos son el sector de la sociedad peruana que de manera realmente revolucionaria pueda cambiar su nación.

Las pequeñas historias adicionales de La Guerra Silenciosa

Después de esta breve problematización de los mitos literarios que fueron manejados como supuestas formas expresivas de la cultura popular andina, queremos hacer un análisis más profundo de las pequeñas historias adicionales de las novelas con sus formas literarias tomadas de la tradición occidental. Estas pequeñas narraciones intercaladas ocupan un espacio bastante grande en las novelas. Un hecho --que a parte de otros-- indica su importancia.

Manuel Scorza inserta una cantidad de pequeñas historias, episodios o fragmentos en los momentos principales de sus novelas. Estos elementos narrativos que llamamos "pequeñas historias adicionales" o "narraciones intercaladas" parecen ser un indicio importante de la tradición literaria dentro de la cual el escritor desarrollaba sus novelas.

Estos fragmentos narrativos, temáticamente, no se relacionan con las acciones principales. No obstante, estas últimas tienen pleno significado sin los fragmentos narrativos. Es por eso que surge la pregunta por la función de las pequeñas historias adicionales, que obviamente no consiste en aclarar las acciones principales, de explicarlas o de formar su escenario.

En una primera lectura las historias adicionales pare-

cen ser episodios tomados de la tradición oral que el escritor ha transformado según su propio estilo literario. Todas las figuras de estos fragmentos parecen ser personajes mitológicos o legendarios de la zona donde se desarrollan las novelas. Pero aparte de este común denominador, no existe mayor homogeneidad entre ellas. Scorza utilizaba diferentes recursos literarios para presentar un mundo andino más colorido, más complejo y más desconcertante. Tomaba formas propias de la alegoría, de la fábula moralizante y de lo grotesco para crear un mundo insólito en el cual el lector se sintiera bastante desorientado pero al mismo tiempo atraído por lo exótico.

En este contexto hay que preguntarse --como ya hemos -- planteado respecto al uso de los mitos- por el carácter verdadero de ese mundo.

Se trata de una realidad subjetivamente experimentada por el escritor y el narrador, o es el mundo concreto visto y sentido por las masas populares y reproducido objetivamente por el autor? Tenemos que hacer una interpretación más detenida de algunas de las pequeñas historias adicionales para determinar cómo a través de formas narrativas y contenidos, el mundo andino ha sido modelado y presentado al lector.

El análisis de las pequeñas historias también hace surgir otra problemática importante y fundamental, que tiene su explicación en el doble estatus cultural de las sociedades de América Latina. Las literaturas latinoamericanas casi siempre recurrieron a formas narrativas europeas o bien occidentales para elaborar sus discursos. La crítica literaria ha detectado este hecho pero no se ha interesado suficientemente por las nuevas funciones que estas formas literarias asumen al incorporarse a un contexto social y cultural diferente. Esta problemática tiene una relevancia particular cuando el escritor sitúa su obra en un ambiente cultural distinto al occidental. En tal caso sería necesario

ver de qué manera las formas literarias europeas son empleadas para convertirse en expresiones de las culturas latinoamericanas y particularmente indígenas, estas últimas con tradición casi exclusivamente oral. ¿O tienen que surgir necesariamente nuevas formas literarias propiamente latinoamericanas como por ejemplo "lo real maravilloso", "lo fantástico" o "el realismo mágico"? (4). Seguramente hay varios caminos para superar este problema formal que tiene que solucionar cada escritor latinoamericano.

En el Perú el escritor José María Arguedas fue quien se planteó más seriamente esta problemática; para él no solamente se trataba de una cuestión formal sino también de contenido. Esta inquietud se expresa especialmente en su última novela El zorro de arriba y el zorro de abajo donde incorpora al texto literario escrito formas de la tradición oral andina. (5)

Otros escritores, entre ellos Manuel Scorza, trataron de transferir simplemente las formas literarias occidentales que les parecieron aplicables a la realidad latinoamericana. Pero nos parece bastante cuestionable esta mecánica -- sin que se produzca un cambio profundo de sus funciones. -- Porque las formas literarias o estéticas no existen por sí mismas sino que subyace en ellas un carácter ideológico. Sería demasiado ambicioso dentro del marco de este artículo hacer un análisis extenso de las tradiciones culturales e ideológicas de los recursos literarios empleados por Manuel Scorza para las pequeñas historias adicionales y tratar de dar una apreciación exacta sobre la inserción de estas formas a la realidad andina. El objetivo de nuestro artículo mas bien es analizar las pequeñas historias en cuanto a su contenido, su posible significado y sus funciones dentro de las novelas.

Una de las historias adicionales más interesantes es la del Niño Remigio, un idiota jorobado que vive en Yanahuanca. Esta poética alegoría está inserta en la novela

Garabombo, el invisible y llena nueve de sus 37 capítulos. El idiota Remigio vive de la compasión y de las limosnas de los habitantes de Yanahuanca. La única capacidad que tiene y que le permite sobrevivir es saber escribir, mientras que la gente humilde del lugar es analfabeta. Escribir es una vocación del Niño Remigio. El manda cartas a las autoridades denunciando los delitos, intrigas y sobornos de ellos. Pero no es muy conciente de lo que hace y sus cartas no tienen efectos mayores porque son silenciadas o tomadas como algo ridículo. Un día las autoridades de Yanahuanca deciden burlarse de Remigio. Repentinamente lo tratan con respeto como a uno de ellos. Al idiota jorobado y feo lo convierten en un artista bello y respetado. "¡Mi querido poeta!" le dicen en las fiestas que organizan en su honor y donde tratan de casarlo. Cuando las autoridades por fin se aburren de este juego, expulsan de manera muy ofensiva al Niño Remigio de su círculo social.

Rechazado por los poderosos y despreciado por sus antiguos amigos que lo insultan por traidor y renegado, Niño Remigio se llama a sí mismo "oportunista de huesos colorados" y no ve otra solución que morir sacrificándose por su pueblo. El carácter verdadero de Remigio recién se evidencia después de su muerte:

"...así se comprobó que el Niño Remigio padecía de una enfermedad incurable porque la rófaga que le destapó la mitad de la cabeza mostró que en lugar de sesos tenía una mata de geranios." (6)

Se muestra pues, que Niño Remigio es un ser poético, florido, con poca capacidad racional. La figura de Remigio simboliza al intelectual y más concretamente al escritor o poeta que vive marginado por la sociedad. Permanentemente se encuentra en el peligro de renegar a su posición ideológica y artística para obtener el reconocimiento de los representantes de la cultura oficial, a quienes por otro lado critica e ironiza en su obra artística. En todo caso su crítica nunca se toma en cuenta. La cultura oficial se vale de su marginalidad para rechazar fácilmente sus manifes

taciones culturales, sus opiniones y declaraciones pues se supone que son expresiones de un chiflado. Y tampoco sus amigos lo toman muy en serio. Es una persona querida por las capas populares para quienes produce principalmente su arte, pero en el fondo no es comprendido.

Tenemos la impresión que con el Niño Remigio, Manuel Scorza también ha simbolizado sus experiencias y vivencias personales respecto a la sociedad peruana de la que se sentía tan incomprendido. (7)

Otra de las pequeñas historias adicionales con características de lo grotesco tiene como protagonista un personaje ambiguo, del cual ni se puede decir con certeza si es hombre o mujer. Es la historia de Maca o Maco Albornoz, una figura opalescente que aparece en los más diversos contextos en varias de las novelas.

En Cantar de Agapito Robles Maca Albornoz es una bella mujer que perturba y enamora a todos los hombres de la Provincia de Yanahuanca. Es una prostituta que enamora al juez Montenegro y a todos sus amigos. Nunca se compromete sentimentalmente, más bien se interesa por las billeteras de estos señores. Sus hombres preferidos, sus seguidores, son algunos 'generales' que en realidad no son militares sino hombres despreciados e incluso idiotas que ella nombra generales.

En La tumba del relámpago Maca tiene una función totalmente diferente. En esta novela aparece como una santa venerada por la población indígena. En otro contexto Maca o Maco Albornoz es un abigeo y bandido vagabundo.

Evidentemente el escritor no daba mucha importancia a la coherencia del contenido, más bien quería presentar un motivo narrativo con diversidad fantástica. En el curso de las novelas la figura se convierte cada vez más en una ilustración vacía, sin contenido, con rasgos grotescos cada vez más fuertes. Al principio parece ser una alegoría

del imperialismo o del colonialismo. Parece simbolizar la explotación y la sumisión total de la población, hasta llegar a su -en este caso tragicómico- suicidio moral. La preferencia de Maca por los generales sugiere a las "dictaduras títeres" en las cuales más importante que los rangos y las jerarquías es la conducta ingenua y oportunista hacia sus "aliados. Cualquiera sea la significación de este personaje, es obvio en todo caso que la intención del autor era la deformación de esta figura opalescente hacia lo grotesco, para lograr su captación irracional por el lector.

En la novela Cantar de Agapito Robles hay otra pequeña historia adicional que queremos mencionar. Describe la vida del arcángel Cecilio Encarnación, el primer y último serafín de los quechuas. El ha sido un indio como todos, un humilde carpintero que un día se ahogó en el tormentoso río Huallaga. Se nos dice que después de haberlo recibido en el cielo, Dios había pronunciado el siguiente mensaje:

"Este es Cecilio Encarnación, Primo de Jesucristo y mi sobrino bienamado. Delante de los Arcángeles lo nombro Serafín de primera clase, Fiador del Mundo, Salvador de los indios. En la tierra los indios padecen y necesitan alivio y es mi voluntad nombrarlo Angel para redimirlos. Serafín Cecilio: desciende a Pumachuco y predica que el tiempo de la salvación de los indios ha llegado. Sodoma caerá y el Tahuantinsuyo renacerá." (8)

Pero esa "teología de la liberación" es una amenaza para la iglesia oficial, pues la denuncia como una institución que colabora con el Estado y al mismo tiempo predica el catolicismo entre los pobres. En consecuencia es perseguida por la iglesia oficial y el Estado hasta la detención de Cecilio Encarnación por tropas llegadas de Lima.

El último de los cuatro capítulos de esta historia adicional se llama "Fin y ejemplo de esta aménísima relación". Con este título el autor indica dos funciones. Por un lado quiere dar un ejemplo al lector, una enseñanza moral. En breves palabras; critica a la iglesia como institución que no actúa a favor de los más oprimidos, de la población in-

dígena. La síntesis: solamente por la fuerza ellos podrán conquistar su derecho legítimo.

Aparte de eso, el autor señala con la historia de Cecilio Encarnación que los campesinos interpretan el cristianismo según sus concepciones ideológicas al "infiltrarlo" con conceptos míticos y religiosos andinos. Posiblemente Manuel Scorza quería aludir al sincretismo que existe realmente en los Andes Peruanos.

Con estos términos hemos señalado una función general e importante de las pequeñas historias adicionales: entre tener al lector, permitirle la divagación, el juego libre con sus pensamientos y fantasías. Esta liberación de las fantasías del lector es un aspecto significativo porque a llí radica gran parte de la atmósfera de las novelas. En este sentido las pequeñas historias adicionales afirman - nuestra tesis sobre la función de los mitos. Ellos tampoco acercan al lector a un mundo ajeno con sus formas específicas y fixas pero desconocidas para éste, sino lo estimulan a crear utilizando su fantasía y su imaginación personal, un mundo extraño en el que las novelas y específicamente los mitos y las narraciones intercaladas son la entrada. Esto no quiere decir que el mensaje de las novelas sea tan libremente manejable. Al contrario, el autor utiliza los mitos y también las pequeñas historias adicionales para - presentar una realidad y, en el caso de las últimas, concretamente quiere dar interpretaciones globales de diferentes instituciones sociales de la sociedad peruana. Pero lo hace basado en interpretaciones personales de la si tuación del Perú y especialmente de los Andes.

Para Manuel Scorza el Perú es "un país épico" que, de bido a la conquista, hasta hoy vive un trauma y una crisis profunda. Al parecer Scorza partía de la tesis que las for mas literarias de la Europa feudal -como por ejemplo la ba lada y la hazaña- surgieron en una realidad parecida a la de los Andes peruanos de hoy o de hace 20 años, y que con secuentemente serían las formas convenientes para descri-

bir dicha sociedad.

Pero el análisis de las pequeñas historias adicionales evidencia que no es posible transportar formas literarias a tradiciones culturales diferentes sin un cambio de sus funciones. Las formas que en el espacio social donde surgieron expresaban el ethos de las masas populares, se convierten en formas metropolitanas (9) cuando se les aplica mecánicamente a la realidad latinoamericana o, en este caso, peruana pues no tienen nada en común con la cultura andina. Desafortunadamente la crítica literaria ha descuidado la investigación sistemática por las funciones que adoptan cuando son trasladadas estas formas literarias a otra realidad y llenadas con contenidos diferentes.

Es muy probable que una explicación de la recepción tan entusiasta que han experimentado las novelas de Manuel Scorza en Europa, especialmente en España e Italia, sea el hecho de haber utilizado formas literarias europeas, pues el lector no tiene que enfrentarse con formas cognitivas y de pensamiento extrañas a las suyas. Pero al mismo tiempo, éstas demuestran sus limitaciones al no permitir más que una descripción superficial de la realidad andina.

Sin duda la extraordinaria recepción de las novelas se debe también al lenguaje y al contenido fascinante - con que se describe el intento de rebelión de una sociedad indígena, que hace suyas las ideas e ilusiones que tiene el lector europeo de una cultura arcaica.

Si uno conoce el mundo andino los mitos parecen algo deslucidos y no auténticos, pero dan la ilusión al lector europeo de acceder y comprender una realidad totalmente distinta a su mundo cotidiano.

Manuel Scorza tematizaba la opresión y la injusticia con tanta ironía y tanto sarcasmo que el grado de credibilidad de los hechos históricos decritos -los límites

entre lo literario y lo real-pueden ser interpretados según el punto de vista ideológico de cada lector. Es así - que las novelas para unos son el testimonio auténtico de las luchas campesinas, para otros describen sólo un colorido y exótico mundo del cual no se exige una existencia real. En este contexto las pequeñas historias adicionales juegan un rol importante. Es principalmente con ellas que Scorza crea esa atmósfera encantadora que fascina tanto al lector europeo. Con las narraciones intercaladas se crea un mundo atractivo y singular que Manuel Scorza plantea como la versión interior del mundo andino. En esta perspectiva el escritor aumenta la distancia entre el lector y la realidad andina y con ello el significado verdadero de las luchas campesinas de la Sierra Central.

Notas:

1. El ciclo está compuesto por las siguientes novelas:

Redoble por Rancas(1970), Garabombó, el invisible(1972), El jinete insomne (1977), Cantar de Agapito Robles(1977), La tumba del relámpago (1979).

2. Scorza describe este método de trabajo en una revista publicada en el suplemento dominical de El Comercio, Lima 28 de marzo de 1982, bajo el título "En pos de Manuel Scorza, el invisible".

3. Entrevista de la autora. Lima, octubre de 1982.

4. El término "real maravilloso" fue propuesto por Alejo Carpentier en el prólogo de su novela El reino de este mundo. Ahí explica esta forma literaria como resultado de la realidad específica de América Latina. Según él, la realidad latinoamericana contiene muchos elementos mágicos que también deben reflejarse en el espacio narrativo. "Lo fantástico" y "el realismo mágico" también son formas literarias que dan cuenta de esta singulari-

dad latinoamericana, con sus diferentes culturas, su naturaleza desproporcionada, etc.

5. En su libro Cultura popular andina y forma novelesca, Lima, Tarea, 1982, Martín Lienhard nos da un análisis excelente de esta última novela de José María Arguedas, poniendo énfasis en mostrar las influencias de la cultura en la configuración narrativa.
6. M. Scorza, Garabombo, el invisible, Caracas 1977, p. 254
7. Esta sensación expresada por Manuel Scorza en las dos conversaciones que tuvimos, la formulaba una vez con las siguientes palabras: "Yo creo que he escrito una obra para el futuro. Que es una obra que no puede ser entendida en el Perú de hoy, que es un Perú esencialmente burgués, esencialmente restaurador, de tiempo paralizado. Que por ahora mi obra no es entendida en el Perú, que eso solamente ocurrirá en el futuro, cuando las circunstancias cambien". (Entrevista de la autora, Lima, octubre de 1982).
8. M. Scorza, Cantar de Agapito Robles, Caracas 1977, p. 127
9. La crítica literaria progresista utiliza el término "literatura metropolitana" para denominar la producción literaria de las élites de las ciudades que no se orienta a las expresiones culturales de las masas populares. Más bien se identifica con las expresiones culturales de las metrópolis europeas y norteamericanas, sea en cuanto a las formas o al contenido, siendo imprescindible en los casos concretos analizar las relaciones entre forma y contenido. Esto supondría que con las formas literarias metropolitanas se da la posibilidad de reforzar o legitimar la dependencia, al menos en el terreno cultural y también ideológico.

LA IDEOLOGIA ANDINA COMO SUSTRATO
EN LA OBRA TEATRAL " OLLANTAY "

Santiago Soberón C.

Actualmente es innegable el carácter hispano de la pieza teatral "Ollantay". Su configuración formal correspondiente a la preceptiva del Siglo de Oro es la prueba más contundente de este hecho; sin embargo, hay un nivel sobre el cual se ha reflexionado muy poco y que es tan gravitante como los aspectos formales, nos referimos a la base argumental de indiscutible procedencia andina. Se suele mencionar la existencia de una antigua tradición oral referida al general Ollanta como la fuente de la comedia que hoy conocemos, pero poco se dice sobre las implicancias de este hecho y su significado. En este artículo quisiéramos poner en evidencia algunas categorías básicas del pensamiento andino provenientes de la tradición oral y que actúan como sustrato en la obra dramática. Sustrato conformado por el principio de dualidad, la idea del pachacuti, así como una muestra de la organización social del imperio incaico.

Para este trabajo se ha tomado la edición del "Ollantay" realizada por el Dr. Teodoro Meneses en Antología del teatro quechua colonial (Lima, Edubanco 1983) así como la recopilación de la tradición oral del General Ollanta en el periódico cuzqueño Museo Erudito correspondiente al mes de junio de 1837 la cual fue recopilada por José Palacios Valdez de otras anteriores.

La tradición de Ollanta y el concepto de la historia.

Los intentos por fijar la historia de los pueblos andinos han tenido como constante una inevitable confusión. El inicio de ella tiene sus orígenes en el facilismo con que los

cronistas buscaron dar cuenta de la realidad americana y la an dina en particular. Facilismo que, a decir verdad, era la úni ca medida para la descripción de un mundo totalmente al margen de cualquier referencia anterior familiar al cronista (1). La incompatibilidad entre este nuevo mundo y el conjunto de referencias usuales del mundo occidental es algo común en todas las crónicas; más aún cuando se trata de entidades conceptuales co mo el tiempo, la historia y toda la cosmogonía de la cultura andina. Al margen de esta dificultad, cabe mencionar que muchas distorsiones de la realidad americana en las crónicas se reali zaban para justificar la conquista o para facilitar la catequi zación de los naturales. (2)

Dentro de este marco de confusión, la diferencia del concepto del tiempo y de la historia fue uno de los factores de mayor incomunicación entre una y otra cultura. La historia pa ra la sociedad andina no implica una concordancia entre lo e nunciado y lo real; los hechos son proclives de ser alterados o adaptados a patrones ideológicos pre-establecidos e incluso situaciones coyunturales (3). Por este motivo la historia de los pueblos andinos no puede ser entendida bajo criterios ne tamente occidentales.

Si la visión del pasado o la historia en la sociedad andi na es completamente distinta, el problema está en definir su naturaleza y funciones. Tanto para R. T. Zuidema como para Juan Ossio, la naturaleza de la historia en la sociedad andina fue mítica. Esto quiere decir, en palabras de Zuidema, que "En las perspectivas inca las miras de esta historia fue el de dar una imagen no del pasado de los incas sino expresar el sistema de la organización social del Cuzco" (4). Debe señalar se que dicha organización tenía su correlato en la concepción general del mundo y en la representación de las divinidades. Por otro lado, la tesis que propone Ossio con respecto a Human Poma lleva también a la conclusión de que dicho cronista daba cuenta de la historia del imperio bajo categorías míticas o, como el propio autor dice, "mesiánicas".

La tradición oral de Ollanta es mucho mejor entendida en la línea de Zuidema como representación de la organización social del imperio en su proceso de expansión; dicha organización sería la recién instaurada por el inca Pachacuti y el proceso de expansión sería interpretado como un período de reordenamiento del mundo.

Tanto en la obra dramática como en la tradición oral se percibe la oposición de dos jefes militares del mismo nivel jerárquico: Rumiñahui y Ollanta; así mismo ambos textos muestran al imperio en pleno período expansivo (los dos jefes militares resaltan sus hazañas para congraciarse con el Inca) cuando aún no había consolidado el dominio de todo su territorio (en ambos textos se refiere que poblaciones vecinas se alistaban a combatir contra los cuzqueños).

Por último, de los dos relatos puede deducirse que la historia de Ollanta sucede durante un Pachacuti, ya que transgresiones tan graves como la pretensión de Ollanta de desposar a la hija del Inca y erigirse él como Inca del Antisuyo, así como la violación del acllahuasi por parte de Rumiñahui, sólo son concebibles durante un período crítico en el cual las estructuras sociales están desestabilizadas. Recuérdese que Huaman Poma interpretó su tiempo en los mismos términos por transgresiones que implicaban un ascenso social, que es el caso de Ollanta.

Tanto la tradición como la comedia señalan nombres y tiempos diferentes, de tal forma que es difícil fijar acontecimientos, fechas o personajes. Mientras que en la tradición se menciona que el Inca es un descendiente de Pachacutec (nieto, tal parece), en la comedia se le menciona a él mismo; mientras que la fiesta realizada en Tampu tiene como motivo el matrimonio de una infanta, en la comedia se trata de una fiesta tradicional. Todas estas diferencias impiden hablar en términos de veracidad, por lo que es más apropiado hablar de verosimilitud entre los relatos (tradición y comedia) y el pensamiento andi

no.

Organización socio-política reflejada en el OllantayEl principio de dualidad.

Las relaciones existentes entre la ideología religiosa y la organización socio-política es una constante en todos los pueblos andinos, por ello en su organización social rige el principio de dualidad que es la base del pensamiento andino, tal como lo comprueba María Rostworowski.

Según este principio el mundo se encuentra dividido en dos mitades: Hanan (arriba) y Hurin (abajo); ambas constituyen una dualidad permanente e inseparable. De acuerdo con María Rostworowski las estructuras de poder también se encuentran fraccionadas en dos, existiendo un gobernante para la parte de arriba y otro para la parte de abajo; lo mismo acontece en la jerarquía castrense. Este principio de dualidad no es exclusivo de la cultura inca (5).

El cumplimiento de este principio en la comedia y el relato oral difiere en cada caso. En el último es más explícito; empezando con que solamente Ollanta y Rumiñahui son mencionados por sus nombres, figurando como opuestos y del mismo nivel jerárquico; la historia misma está estructurada en función de esta dualidad. En la comedia el problema es aludido de manera tangencial.

En el relato tanto Ollanta como Rumiñahui son los jefes militares del Antisuyo y Collasuyo respectivamente; ambos tenían la campaña sobre el Chinchaysuyo, lo que se prueba en el hecho de presentar Ollanta las tropas de los Antis ante el Inca, así como la mención de que Rumiñahui participaba en la misma campaña.

"Recidía (Rumiñahui) en la corte, y como jeneral de división marchaba con el ejército a continuar sus conquistas de Chinchaysuyo de que se ha hablado, y

por consiguiente, presencié los acontecimientos de Ollantai ..." (6)

Así se constituye la dualidad en la jerarquía militar dentro de este relato.

Por otra parte existe la referencia que los chancas tuvieron el mismo sistema de organización militar durante su lucha contra el Inca Viracocha:

"Que cuando por último no fuese bastante toda preocupación, y esfuerzo, se encaminarían a los Antis últimos de la cordillera, buscando su libertad y sosteniendo su honor, como lo habían hecho los valerosos jenerales de los Chancas Ancuuallo y Huaracca, en el reinado del Inca Viracocha." (7)

Todo lo dicho anteriormente daría a entender que este relato busca ser un reflejo de la organización social del imperio en ese momento, cumpliendo la función que Zuidema le atribuye al registro andino.

Si bien el texto de la comedia no destaca esta dualidad por interesarle otros motivos y temas, no se excluye de mostrarla como uno más de los datos existentes sobre la vida en el incanato; es así que hay referencias esporádicas y laterales como la mención del cargo ocupado por Rumiñahui al final de la sexta escena del primer acto:

INCA PACHACUTI (a Rumiñahui)

Gran señor jefe de Hanansaya
en tu casa descansa
cuando te llame
otro día vuelve" (8).

Hanansaya es la jurisdicción correspondiente a la parte de arriba, de lo que se deduce la existencia de su opuesto.

Por otro lado, se menciona que tanto Rumiñahui como Ollanta son jefes del Antisuyo, no queda en claro si lo son simultáneamente o Rumiñahui asumió el cargo luego de la traición de Ollanta. Como especulación puede proponerse que se trata del primer caso, constituyendo una dualidad que sería

modificada por el autor de la comedia. Esta idea puede basarse en el reconocimiento que Ollanta hace del cargo de Rumiñahui:

OLLANTAY

Eres tú Rumi Ñahui,
el que es jefe del Antisuyo? (9)

El reconocimiento de esta autoridad, teniendo en cuenta que se trata del mismo suyo que él gobierna, indicaría que estamos ante dos jefes militares y políticos concordantes con el sistema dual de organización que ya hemos referido.

El delito de Ollanta y la inmovilidad social.

Una de las características que se le atribuye a la sociedad Inca es su naturaleza estática. Ossio ha mostrado cómo la inmovilidad social es vista por Huaman Poma como el orden natural de las cosas, el cual fue quebrado por la conquista. La base de esta inmovilidad social se encuentra en los vínculos de sangre, permitiéndose sólo las uniones entre personas de un mismo estamento y siendo imposible ascender de una escala a otra.

La ruptura de esta rígida norma social fue interpretada por el cronista como una expresión más del caos cósmico que fue como entendió la conquista. La unión de indios y españoles, el ascenso social, fueron parte de ese caos; el primer caso implicaba la confluencia de Hanan y Hurin (los españoles eran asociados con Hurin), realidades opuestas y separadas. Situación similar puede plantearse para el tiempo en que acontece la historia de Ollanta, ya que su transgresión a los vínculos de sangre, como el hecho de erigirse Inca y pretender a la Ñusta implican transgresiones que no sucederían en un período de estabilidad.

Aproximadamente coincidiría esta historia con las grandes reformas sociales implantadas por Pachacuti y con el pe

riodo de expansión del imperio. Estos hechos fueron interpretados como un pachacuti correspondiente a la quinta edad, según el cuadro de las edades míticas de Fernando Montesinos.

Las dos historias que estamos analizando muestran la imposibilidad de la unión entre Cusi Coillur y Ollanta, por ser hija legítima del Inca; Ollanta, dentro de lo posible en el pensamiento andino, sería incapaz de tener semejante idea. De acuerdo a las normas sociales, Ollanta sólo podía aspirar a una mujer de sangre real bastarda (hija del Inca con alguna de sus concubinas).

Bajo este punto de vista es inconcebible la idea del perdón con la que termina la comedia, ella corresponde a las intenciones que el autor tuvo respecto a su obra. No es concebible ni como estrategia de reconciliación con los Antis, tal como propone el Dr. Meneses, pues sigue siendo inverosímil.

En el relato no se da cuenta de perdón alguno, por el contrario, se enfatiza más lo inaceptable que resulta la pretensión de Ollanta. Esto puede probarse por la reacción del Inca en ambos textos:

Comedia:

"Ollantay, tú eres hombre común,
pues ahí nada más quédate.
Recapacita quién has sido
muy alto miras."

Tradicición:

"Hasta este instante creí que mi vasallo Ollantay era un hombre de sana razón y de rectas y justas intenciones; nunca me persuadí que fuese capaz él, ni otro alguno, del sacrílego delito que propalado, contra dios, contra mi real persona, contra la divinidad de mi sangre y contra la más sagrada e inviolable ley, que ha establecido mi padre el Sol, y han guardado los Incas sus hijos: sin duda has perdido la razón..."

Es indudable que la referencia a un dios en la tradición es parte de los elementos adicionales que los recopiladores de esta historia han insertado.

A manera de conclusión

Luego de este examen es posible hablar de la existencia de un sólido sustrato en la comedia El Ollantay, el que refleja la forma de vida y el pensamiento de la sociedad andina. De aquí se desprende que:

- a) En el caso de la tradición de Ollanta se puede hablar de un registro histórico tendiente a la representación de la organización social del imperio, probando en alguna forma la posición de Zuidema. El texto muestra la organización dual así como el proceso de expansión del imperio incaico.
- b) La historia de Ollanta tuvo que suceder en el contexto de un pachacuti necesariamente; es la única manera en que sea verosímil. Este pachacuti coincidiría con el proceso de expansión al que se refiere el propio relato.
- c) La pieza teatral, a pesar de obedecer a los patrones occidentales, no está libre de expresar de manera velada las mismas cosas que la tradición oral. Se comprueba así que a pesar de la dominación política y cultural, la sociedad andina ha conservado sus formas de conciencia y/o su cosmovisión.

NOTAS

1. CORNEJO POLAR, Antonio. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio cultural". En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Nros. 7-8, pp. 13-14, Lima.
2. ROSTWOROWSKI, María. Estructuras andinas del poder. p.105 2da. ed. Lima, IEP, 1986.
3. Ob. cit. pp. 103-104
4. ZUIDEMA, R.T. "Una interpretación alterna de la historia incaica". p. 25. En: Ideología mesiánica del mundo andino. (Comp. de Juan Ossio). Lima, Prado Pastor Ed., 1973.
5. ROSTWOROWSKI, María. Ob. cit. p. 114.
6. Museo Erudito, Cuzco, junio 1837, p.3.
7. Museo Erudito, Nro. 7, p.2.
8. "Ollantay", p. 306. En: Teatro Quechua Colonial. Lima, E-dubanco, 1983.
9. Ibid, p. 338.

D O L O R D E A U S E N C I A Y A M O R
E N D O S C A N C I O N E S Q U E C H U A S
D E H U A R A S

Marcos Yauri Montero

I. PRIMERA CANCION: "RARAN PUREC HUAYANITO"

1. Introducción y texto

Hasta bien entrado el presente siglo, Huarás, como toda ciudad andina, carecía de carreteras que lo conectaran con la costa y Lima. Los viajes a ésta se hacían en dos etapas: a pie o a caballo por varios días hasta Casma y de allí en barco. El lugar de las despedidas era el Puente de Calicanto, sobre el Río Santa (en el oeste), a los pies de la Cordillera Negra. De allí, los viajeros, ciudadanos o campesinos, ricos o pobres, blancos o indios, grandes señores o mestizos, se iban dando el adiós a sus amigos o parientes; nadie entonaba harawis de despedida.

Estas escenas y la nostalgia de los ausentes, fueron temas de canciones, la mayoría perdida ya. Hemos rescatado algunas, entre ellas: "Raran purec huayanito", un huayno del que subsiste su música pero no su texto antiguo que es el siguiente¹:

Raran purec huayanito	Golondrina viajera de los cielos,
cartallata aparikurki	mi cartita llévatela, por favor,
blancukajmi mamallapac	la blanca es para mi madrecita,
yanakajmi yayallapac	la negra es para mi padrecito.

Raran purec huayanito	Golondrina viajera de los cielos,
cartallata aparikurki	mi cartita llévatela, por favor,
yahuarllahuon escribishka	está escrita con mi sangrecita
huequellahuon cerrarishka	y cerrada con mis lágrimas.

2. Antigüedad, autor y coyuntura histórica

Por su texto en quechua, el tono y el acento de su música, "Raran purec huayanito", es de autor anónimo indígena. El estudioso del folklore huarasino, don Santiago Maguina Chauca (recientemente fallecido), situaba su antigüedad en la segunda década de nuestro siglo². Dato que nos remite a una época

de graves dificultades. El siglo XIX se cerraba con un gran desencanto para los indígenas del Callejón de Huaylas. La sangrienta debelación de la revolución campesina de 1885, envaneció a los terratenientes; les prohibieron el uso de aguas y pastos de las quebradas y la extracción de leña y nieve³, a los que tenían derecho desde la colonia. En 1887 los alcaldes indígenas de las estancias huarasinas elevaron un memorial al Presidente don Andrés Avelino Cáceres, solicitan do la restitución de tales derechos. Obtuvieron éxito; pero la gran decepción les llegó cuando la contribución personal, por cuya abolición lucharon en 1885, fue restaurada ese mismo año (Alba 1985: 216-229).

La pobreza que el campesinado venía padeciendo desde antes de la guerra con Chile, se acentuó después de ésta y de las trágicas jornadas del 85, haciéndose insufrible. Los varones y las mujeres empezaron a abandonar el campo, temporaria o definitivamente, con destino a las islas guaneras del litoral o a las haciendas costeñas que prosperaban con el azúcar y el algodón o sino a Lima. Fue la época en que el sistema de enganchadores o reclutadores de peones para las haciendas costeñas, indujo a la migración.

3. Aproximación analítica

Una lectura atenta de la canción nos descubre un referente complejo, cuyos componentes principales son: a) un sujeto ausente de su tierra natal; b), el suelo nativo donde viven sus padres; c) la distancia que separa a estos dos componentes, d) la golondrina portadora de sus cartas, e) las cartas.

El sujeto ausente ansía comunicarse con sus progenitores, pero la distancia le anula toda forma de diálogo. Ante esta imposibilidad recurre a la golondrina solicitándole su intermediación. Cada uno de estos elementos constituye una clave que nos devela otros, cuya lectura nos llevará a comprender mejor la canción.

a) El sujeto ausente

En la época en que esta canción fue producida, muchos aspectos de la ideología indígena aún tenían fuerte vigencia

en el área rural huarasina. El extrañamiento del suelo nativo, connotaba una serie de actos rituales.

El primero era la consulta al Pokyak, un manantial que respondía a la pregunta de los viajeros. Un testimonio recogido en la zona dice:

"Había dos, uno estaba en Matkor, en el sitio que le dicen Rokohuayó. Ahí le preguntaban, qué tal va a ser mi viaje, cómo me va a ir?... Pok pok contestaba si el viajero tenía buena suerte, sino se quedaba callado. El otro dicen que estaba en Atipayán, en las alturas" (4).

En la cosmología indígena de la región el agua tiene varias connotaciones. Significa llanto y angustia; una canción de la misma época de "Raran purec..." dice: Despachallame, despachallame/ hasta el Puente de Calicanto/ ztellapitaca eguaculla - shac/ yacullata, tamyallata huakerhuakar: Despáchame, amor, despáchame/ hasta el Puente de Calicanto/ de allí he de irme/ llorando agua, llorando lluvia/ (subrayado nuestro). También significa hechizo y encantamiento: de los manantiales brotan los arcoiris que embarazan a las pastoras; los lagos de la altura alojan en ricos palacios a princesas encantadas que viven hilando vellones de oro, protegidas por toros míticos. Pero lo más interesante dentro de esta cosmología es que en los grandes lagos cordilleranos vive un anciano alto, barbado y blanco que suele presentarse a los viajeros o a la gente pobre para -luego de un pago en coca, cigarros o golosinas que les solicita, comúnmente a través de un desafío para ver quién chajcha mejor- obsequiarles un rebaño de ovejas o mostrarles el lugar adecuado para la fundación de un pueblo o para la agricultura.

Ahora bien, este anciano no es sino el dios Wari o Wiracocha (Espinoza 1979: 43). De lo que se deduce que cuando el viajero consulta al Pokyak, en verdad a quien le pide una respuesta acerca de su destino es a dicha deidad prehispánica.

El segundo momento era el de la bendición. El día de la partida, el viajero se ponía de rodillas ante sus padres o la persona de quien dependía; éstos le daban la bendición haciendo la señal de la cruz sobre su cabeza. El patetismo de este acto

lo expresa un huayno de la época en que estalló el conflicto con el Ecuador (1941): "Por despedida pido a mis padres/ con tierno llanto su bendición/ porque me lleva mi cruel partida/ al seno santo de otra nación" (subrayado nuestro).

El tercer momento se daba durante el viaje. En la cumbre de Callán Punta (5,000 s.n.m.) de la Cordillera Negra, el viajero depositaba en la peana de la cruz de los viajeros su ofrenda de piedra, cigarros, coca, caramelos u otras golosinas, pidiéndole que lo librara de salteadores, de contratiempos y accidentes. Como en el caso del Pokyak, la ofrenda e invocación no estaban dirigidas únicamente a la cruz, sino también al espíritu de la montaña, el Jayni (Apu o Wamani). Este acto que antes era común en todo el mundo andino y que aún subsiste, ponía a la cruz como un intermediario entre el hombre y los dioses prehispánicos.

De Callán Punta el viajero contemplaba por postrera vez los glaciares de la Cordillera Blanca e iniciaba el descenso hacia el valle costeño. Poco a poco se iba sumiendo en un paisaje diferente, hasta que llegando a Casma se encontraba en un mundo totalmente extraño.

b) La tierra natal

Es el espacio que no sólo aposenta a los padres del ausente, sino que es el mundo de "su cultura", cuyos elementos: lengua, costumbres, cosmovisión son distintos a los de la cultura del nuevo espacio donde se ha establecido. Esa "su cultura" es la cultura nativa, que desde la desestructuración que sufrió en el colonaje, tiene una existencia simulada, subyacente y marginal. Por la misma característica de dicha cultura, la tierra natal es el espacio donde el hombre vive animizando a la naturaleza y naturalizando sus actos, forma de relación que origina una conciencia mítica que lo lleva a imaginar el mundo como una realidad arcádica. Esta concepción induce a decir a los campesinos que se han establecido temporariamente en un lugar diferente a su suelo natal, cosas como éstas: Eguakunam, cuticunam marcata, allpata, yacuta: "Ya me iré (voy), ya regresaré, ya me estoy yendo a mi pueblo, a mi tierra, a mi agua";

o: Eguakú, cuticú yacuta, marcata, allpata: "Me voy, me vuelvo a mi agua, a mi pueblo, a mi tierra". Estas expresiones pregonan el deseo tenaz de estos hombres por reincorporarse no sólo a su pueblo, sino también a la naturaleza de la que se sienten partes integrantes; pero no a la naturaleza o al paisaje de cualquier lugar, sino del lugar donde han nacido.

c) La distancia

Para comprender este elemento hay que tener en cuenta dos factores: el geográfico y la época. Desde el primer punto de vista, Huarás y su campiña están en un valle, entre dos cordilleras que originan el Callejón de Huaylas: la Cordillera Blanca, al este, con decenas de glaciares de los que el Huascarán es el más alto del Perú (6,780 s.n.m.), y la Cordillera Negra al oeste, también con elevadas cumbres, pero sin hielo, de las que Callán Punta es una de ellas. La distancia entre cualquier ciudad del Callejón de Huaylas y la costa no es considerable, pero se acrece por la Cordillera Negra que se interpone. Desde el segundo punto de vista, dado a que en la época no había una carretera, esa distancia cobraba una significación amarga. Ahora bien, el sujeto de la canción al encontrarse en un lugar extraño, se siente desolado porque de su tierra natal está separado por una distancia invencible.

d) El lugar del exilio

Si bien el lugar del exilio no aparece en la canción explícitamente, existe a nivel de enunciación. El dolor que expresan los versos y la música, hace suponer que el nuevo lugar donde vive el sujeto es Lima. Ciudad que en la época a la que pertenece "Raran purec..." empezaba a modernizarse y tenía una sociedad encerrada en un prejuicio de casta, que rechazaba sistemáticamente la cultura andina, característica ésta que afectaba también a los sectores populares limeños que habían sido incrementados por los trabajadores chinos y negros que llegaron desarraigados por la guerra del Pacífico (Millones 1978: 27-28). De tal modo que el espacio del exilio es para el sujeto un mundo con otra cultura a la que no puede comprender. Esta imposibilidad, la discriminación de que es víctima y la nos

talgia que padece, le empujan a pensar que este nuevo mundo es el espacio del caos donde los valores humanos se pervierten, en oposición a su tierra natal que es el universo del orden y de la paz. En otras palabras, en Lima, el inmigrante enfrenta el problema del desarraigo, proceso insufrible, por cuanto incluye su nuevo patrón es distinto de su amo andino que por lo menos hablaba o balbuceaba el quechua.

4. Naturaleza dialógica de la canción. La golondrina. Las cartas.

"Raran purec huayanito" es una canción de naturaleza dialógica. El sujeto habla con una golondrina, un pájaro en constante migración, que si no aparece en las narraciones orales de la región, su presencia está asociada a la lluvia y la sequía. El campesino sabe que cuando su vuelo es alto anuncia tiempo seco, y si es bajo y a ras de tierra anuncia tiempo lluvioso. Su elección para que porte sus cartas no es casual⁵. Por ser la "viajera de los cielos" es capaz de dos cosas: anular la distancia y las cimas de la Cordillera Negra, y ver desde la altura el suelo natal y a los seres queridos del ausente. Según el pensamiento indígena, el sol y la luna por estar en el cielo (mundo de arriba) tienen la capacidad de ver cualquier punto de la tierra. A esta manera de pensar responde la expresión estereotipada que se escucha entre los campesinos cuando se refieren a un ausente: Intica, quillaca rriquecanchi: "El sol sí, la luna también le estarán mirando". Asimismo y porque el vuelo rasante de la golondrina anuncia la lluvia, simboliza su angustia y sus lágrimas (mundo de abajo).

El diálogo es escueto, pero tras esa austeridad verbal característica del indígena, late un gran dolor, expresión de la interioridad desgarrada del migrante. En el diálogo hay un ruego a la golondrina para que porte sus dos cartas, una para su madre y otra para su padre. La enunciación de las cartas nos remite a varias posibilidades textuales de las mismas. Pero, dado a que el sujeto está herido por el desarraigo, es de suponer que sus cartas contienen sus quejas y angustias, el recuerdo de su vida junto a sus seres queridos en medio del entorno donde se sentía seguro. El estar escritas con sangre (Yahuar-

llahuon escribishka) les otorga una calidad humana; no sólo transmiten un mensaje doloroso, puesto que la sangre connota herida y sufrimiento, sino sugiere la presencia del ausente, puesto que su sangre es su vida y su cuerpo. Y por estar lacradas con sus lágrimas (Huequellahuon cerrarishka) dan cuenta de su angustia torrencial igual a las grandes tempestades que producen huaycos.

El color negro y blanco de las cartas traduce una de las varias dualidades inherentes a las categorías de la ideología indígena: Hanan-Hurín: Arriba: Abajo; Ichoj-Llahuaj: Izquierda:Derecha.

El negro (yana) tiene prestigio mágico en el mundo andino: la lana negra es usada contra múltiples enfermedades y contra el dolor (Espinoza 1976-1977: 142-143). En "Raran purec huayano", representa ausencia, muerte y sedativo. Cuando el indígena de la campiña huarasina se refiere al tiempo de morir dice: Chamuncachi jé hora ke azticyac munduta dejarinapac: "Llegará la hora en que tendremos que dejar este mundo de luz", expresión que lleva implícita la significación de que el mundo de la muerte es oscuro. Dentro de una concepción panandina hemos encontrado datos que nos llevan a pensar que el negro connota la muerte. En la costa norteña: Trujillo y Piura, las campesinas usan casi de por vida faldas negras; nuestras indagaciones siempre obtuvieron una sola respuesta: que esa costumbre viene desde la muerte de Atahualpa, en señal de luto. Los primeros versos de la elegía "Apu inca Atawallpaman" dicen: "El sol vuélvese amarillo, anochece/ misteriosamente (Arguedas 1957: 63). Aquí el negro está asociado a la muerte, pero más específicamente en la canción funeraria "Yunca": "Voy a la gran selva, voy caminando" // "En la montaña por donde debes pasar una bandera negra flamea" (Arguedas ob. cit.: 88. Los subrayados son nuestros).

Si el color negro representa el vacío y la muerte, por oposición el blanco (yurac, luyac) significa vida o riqueza que da vida. Esta oposición la observé durante años, directamente, en la estancia de Tukuypayok⁶, en el acto del pishtapuquí: de güello de carneros. Mientras un padre degollaba un carnero, sus

hijos pequeños que previamente cubrían al animal con una manta negra, con las manos sobre ésta decían repetidamente: raji raji (raji viene de raju: hielo, glaciar) que traducido dice: "Cúbrete de nieve!, cúbrete de nieve! O lo que es lo mismo que los niños realizaban un acto ritual para que la carne del animal que iba a (morir) ser desollado se cubriera de nieve, es decir para que se tapizara de grasa; en una palabra para que se hiciera rica en sustancias nutritivas.

El blanco también significa ternura y generosidad. En las narraciones orales, la Virgen María que se les aparece a las pastoras para obsequiarles panes, siempre lava pañales blancos en la orilla de un lago, río o manantial. Asimismo el dios Wiracocha que habita los lagos cordilleranos, obsequioso en rebaños de ovejas, es un anciano de abundantes barbas blancas. Aún más, el nombre mismo de este dios significa "lago en jundioso o grasoso":

"...la palabra Wiracocha, que en su raíz etimológica tiene dos términos con gran valor icónico: qocha= lago o mar, que es modificado por Wira=enjundia, grasa. Como la adjetivación se hace en quechua anteponiéndole al sustantivo, el gesto verbal resultante es el de "lago enjundioso o grasoso" imagen que acoge en sí varios elementos: agua, sustancia espesa, blanquecina, una especie de magma primigenia, origen de la vida" (Bendezú 1977: 22-23).

De lo expuesto se colige que si la carta destinada al padre es negra, quiere decir que éste está ausente o muerto y en caso de no ser así, de ningún modo es feliz, sino tiene una existencia dolorosa. De acuerdo a la época a la que pertenece la canción -tiempo de pobreza y de abusos de los terratenientes- da la impresión de que el padre es otro que se ha arrancado de su casa para trabajar o cumplir una obligación asignada por el patrón. En todo caso el dolor que padece ya sea por la condición social que se le ha impuesto o la ausencia de su hijo, será aliviado por el carácter sedante del color negro de la carta. Al contrario, si la carta dirigida a la madre es blanca, es por que ella representa lo estable y armónico, además de simbolizar el origen de la vida y el alimento que la perpetúa. Esto nos induce a pensar que el sujeto ausente, en la distancia no sólo sufre espiritualmente sino también padece hambre física. En última instancia, la madre es la Pachamama y la Virgen Ma-

ría, síntesis de tierra, vida, alimento y ternura.

5. Conclusiones

"Raran purec huayanito", es una canción indígena cuyo contenido nos acerca a algunos aspectos de la realidad nacional:

1) Nos pone en contacto con la incapacidad de la provincia para ofrecer a sus hijos las condiciones favorables para su desarrollo, expresión de un sistema centralista culpable de una caótica migración.

2) En el caso de los indígenas peruanos, la migración del campo a la ciudad, mucho más si es suscitada por la presión de factores económicos, no sólo significa la separación de su tierra natal, sino también de "su cultura", para caer en "otra cultura" a la que no logra comprender del todo, hecho que genera la desadaptación. El autor de la canción, quizás consciente o inconscientemente ha querido advertir a sus hermanos para que lo eviten.

3) Nos descubre lo desgarrada y escindida que es la sociedad peruana, en cuyo seno hay múltiples oposiciones: entre campo y ciudad, Lima y provincias, Costa y Sierra, pobre y rico, etc. Desgarramiento que es semillero de resentimientos y conflictos sociales.

4) Pese a su antigüedad, "Raran purec huayanito" nos lleva a constatar que muchos problemas de la realidad nacional que han debido de ser resueltos, aún siguen vigentes ejerciendo como ayer diversas presiones.

II. "EGUALLE": CANCIÓN DEL ADIOS

1. Introducción. Texto

Hasta la actualidad se la canta al final de toda fiesta campesina o urbana. Según esta costumbre ocurre lo siguiente: a) en la ciudad, comunmente cuando después de la medianoche la orquesta o estudiantina toca la música del "Eguallé", los invitados la bailan primero en parejas con ritmo de pasacalle, y después

en ronda; al concluir se despiden del dueño de casa; b) en el campo sucede igual, con la diferencia de que las fiestas terminan en la tarde; a esa hora los músicos ejecutan el "Eguallé" y luego la gente se despide.

El "Eguallé" es la canción de la despedida. Funciona como norma social, como indicador de la finalización de una fiesta, y en consecuencia, para que la gente se despida y se retire de la casa de quien la ha ofrecido.

2. Antigüedad. Variantes

Presumiblemente es tan antigua como "Raran purec huayanito". Personalmente la he venido escuchando desde aproximadamente 1935. Sus variantes más conocidas son tres:

Eguallé (1a. Versión)⁷

Acn niña eguacushun
také jirca huajtallanta
mana pipis purinanta
condorcuna takunanta.

Pachamihuakan nimaptikim
shoncollata collashkequi
yacunami nimaptikim
huequellata collashkequi.

Eres perla del oriente
yana nahui shoncosuhua
shoncollami kuyashunqui
shoncollami huellushunqui

Adiós! (1a. Versión)

Vamos niña, hay que irnos
a la vuelta de aquel cerro,
por donde nadie jamás camina
donde sólo el cóndor sueña.

Si me dices tengo hambre,
mi corazón te he de dar;
si me dices tengo sed
mis lágrimas te he de dar.

Eres perla del oriente,
dueña de mi corazón, de ojos negros.
Mi humilde corazón te quiere,
mi humilde corazón te acaricia.

Eguallé (2a. Versión)⁸

Acu niña eguacushun
také jirca huajtallanman
mana pipis purinanta
condorcuna mashananta.

Imanirtaj tumpamanqui
Contrahierba cordillera
huequellahuon pakarishka
yahuarllahuon callparishca

Eres perla del oriente
yana nahui shoncosuhua
shoncollami kuyashunqui
shoncollami huellushunqui

Adiós! (2a. Versión)

Vamos niña, hay que irnos,
a la vuelta de aquel cerro,
por donde nadie jamás camina
donde sólo el cóndor se baña de sol.

Por qué me hieres con tus agravios,
cordillera de Contrahierba?
Yo que baño tu sed con mis lágrimas
y mullo tu tierra con mi sangre...

Eres perla del oriente
dueña de mi corazón, de ojos negros.
Mi humilde corazón te quiere,
mi humilde corazón te acaricia.

Eguallé (3a. Versión)⁹Adiós! (3a. Versión)

Acu niña eguacushun
 Puhujcocha janallanta
 rima-rima huetananta
 patuta miztikojno, Aukista rikajno
 Pachamihuakan nimaptikim
 shoncollata collashkequi
 yacunami nimaptikim
 huekellata collashkequi

Vamos niña, hay que irnos
 a las alturas de Puhujcocha
 donde florecen las rima-rimas
 donde pastando patos, a visitar al Viejo.
 Si me dices tengo hambre,
 mi corazón té he de dar,
 si me dices tengo sed,
 mis lágrimas te he de dar.

3. Análisis

Las canciones populares, dentro de sus características, tienen dos rasgos saltantes: 1) son narrativas, 2) se prolongan por tiempo indefinido conservando la misma música, pero no la letra que varía según el lugar y la época.

El "Eguallé" es una canción aparentemente no narrativa, pero en el fondo sí es. Su supervivencia a través de sus variantes demuestra que su mensaje responde al substrato espiritual del pueblo huarasino. En sus tres variantes sus componentes comunes se manifiestan sin alteración: a) una pareja de enamorados, b) el lugar donde residen, c) el lugar hacia donde el amante quiere llevarla a su amada.

El yo-poético insta a su amada a irse a vivir con él a un lugar distinto del que residen, que es identificable como la puna, por la presencia del cóndor, del lago y de las flores de rima-rima. Es decir, hay un deseo con determinada intención. Según este planteamiento, el texto de la primera versión es la formulación del deseo del enamorado para que con su amada abandonen su lugar de residencia para irse a la puna; deseo que está acompañado de la reafirmación del amor, el cual puede llegar al sacrificio y evitarle a la mujer amada privaciones inclusive de alimento y bebida. La segunda versión representa el motivo por qué la pareja quiere alejarse; a simple vista ese deseo estaría motivado por los agravios y los celos. Por último, la tercera versión expresa la finalidad, es decir el propósito que induce a los enamorados para vivir en un nuevo lugar. Sin embargo, el "Eguallé" aún no nos muestra su verdadero contenido. Para continuar en su búsqueda, vale la pena hacer una reflexión.

Toda canción popular guardada por la memoria colectiva y cuya difusión es la vía oral, atesora elementos ocultos, los que son descubiertos cuando los receptores conocen por lo menos algunos aspectos del sistema ideológico popular al que pertenece la canción. En consecuencia, el verdadero contenido del "Eguallé" será aprehendido sólo si nos aproximamos a ella premunidos del pensamiento indígena de la región.

Dentro del discurso del "Eguallé" hay varios elementos claves que nos conducen a su contenido oculto: la cordillera de Contrahierba, la puna, la laguna de Puhujcocha y el Aukis. Estos nos obligan a examinar siquiera tangencialmente un espacio mayor: el Callejón de Huaylas.

4. El Callejón de Huaylas: claustro encerrado entre cordilleras

Como sabemos el Callejón de Huaylas es un valle encerrado por la Cordillera Negra con cumbres carentes de hielo, y la Cordillera Blanca que posee glaciares perpetuos, de los que el Huascarán, Huandoy y Hualcán son los más elevados. Los glaciares han originado lagos de los que nacen numerosos ríos. A lo largo del Callejón están las ciudades de Recuay, Huarás, Carhuás, Yungay y Carás y numerosos pueblecitos. Huarás, zona a la que pertenece el "Eguallé", está ubicada en la parte donde las dos cordilleras se distancias extensamente, es decir ahí donde el valle es dilatado. Frente a ella, en la C. N. están las cumbres de Callán Punta, Contrahierba, Allconacanca y otras, y por el lado de la C. B. los glaciares de Rajucolta, Quillcayhuanca, Cojup, Llaca y San Cristóbal. Según esta realidad geográfica, la pareja es residente del valle y el lugar adonde piensa emigrar está en la C. B., concretamente en la quebrada de Quillcayhuanca en cuyas alturas se encuentra Puhujcocha (Lago hirviente). El diálogo entre los amantes pone en movimiento todo el universo descrito y aquí aparece la naturaleza narrativa de la canción.

5. "Eguallé": Diálogo entre cordilleras, entre el hombre y la naturaleza.

Desde el punto de vista dialógico son importantes la segunda y tercera versión. En la segunda hay dos diálogos: el primero está contenido en la primera y tercera estrofas: el enamorado insta a su amada para irse a vivir tras de una montaña donde sólo el cóndor habita, y la elogia. El segundo está contenido en la segunda estrofa y abre dos posibilidades: o bien los interlocutores son la Cordillera Blanca y Negra, o en otro caso una persona apostrofa a la Cordillera Negra. En la primera posibilidad el diálogo de las cordilleras nos sumerge en el tiempo mítico en que ambas se formaron.

El mito cuenta que hubo un hombre llamado Canchón que tenía como esposa a una mujer blanca y como amante a una mujer negra; en ellas tuvo numerosos hijos. Un día de la Semana Santa, Canchón se quedó en casa de su amante por lo que su esposa resolvió vengarse. Cuando regresó y mientras dormía Canchón, a éste le cortó su órgano viril que al ser arrojado se convirtió en peñascos; luego huyó rumbo al norte con su hijito tierno a la espalda; en el trayecto, de las lágrimas que vertió nacieron lagunas y de éstos ríos; en Yungay se petrificó cuando se sentó para descansar. Sus hijos que la habían seguido y que no pudieron alcanzarla, uno tras otro fueron convirtiéndose en glaciares. De igual modo la mujer negra, muerto su amante no quiso quedarse en casa y también emigró. Se convirtió en una cumbre al igual que sus hijos. Así nacieron las Cordilleras Blanca y Negra (Soriano 1953: 102 y Yauri 1978: 47-48).

El autor anónimo de la segunda versión no ha tenido necesidad de repetir la historia mítica, sino se ha apoyado en la pasión amorosa que de ella trasciende; igualmente no le ha sido necesario retrotraer la tragedia, sino se ha referido al dolor que causó la infidelidad de Canchón en el alma de su esposa. La Cordillera Negra, que en el mito es la amante de Canchón, en la canción se deja entrever como una mujer celosa que injuria a su rival. La Cordillera Blanca, que en el mito encarna a la esposa sufrida y a la madre tierna, en la canción le increpa a la Cordillera Negra por sus insultos y calumnias que la hacen llorar y sufrir.

En la otra posibilidad, una persona (varón o mujer) se dirige vehementemente a la Cordillera Negra increpándole su violencia. Si es así, estaríamos ante un diálogo entre el hombre y la naturaleza, ésta representada por la Cordillera Negra que a su vez encarna al Jayni castigador y poderoso. Esta discrepancia entre hombre y naturaleza no es extraña -pese a la estrecha relación entre ambos elementos- por tratarse de una zona donde son frecuentes: terremotos, derrumbes, huaycos y aluviones.

El diálogo de la tercera versión delimita el espacio físico donde proyecta realizar su vida futura la pareja. La presencia de Puhájcocha, de los patos, de las flores de rima-rima y del Aukis, es indicador de que el nuevo habitat de los enamorados va a estar en la Cordillera Blanca.

6. Aspiración a la soledad.

En las tres versiones hay un deseo tenaz de hallar la soledad. Una lectura sin el apoyo del sistema ideológico indígena, nos conducirá a una característica común: el sueño del amor de encontrar un espacio tranquilo para ser feliz. Anhelos equiparables al que caracterizó al romanticismo del S. XVIII: vivir en espacios agrestes y rescatar la inocencia y retornar a la naturaleza idílica. Desde este punto de vista el "Eguallé" no sería sino la balada de un amor apasionado que sueña con la soledad para su felicidad. Filosofía distante del pensamiento indígena, en cuyo ámbito no existe el sentimiento de la soledad.

7. Los espacios verticales: El mundo de la cultura y el de la no cultura

En el pensamiento indígena el espacio en sentido vertical está dividido en dos: el mundo de arriba y el mundo de abajo. En el primero viven los dioses y seres suprahumanos; en el segundo el hombre, las plantas y los animales domésticos; están los pueblos.

Según las narraciones orales, las montañas tienen un espíritu, el Jayni; allí viven los Ahuilukuna (Abuelos). Una leyenda cuenta de un cazador que al perseguir a una taruqa herida, en-

contró en una cumbre a los Ahuilukuna: la Ahuila cocinaba chocos, y el Ahuilu después de increparle su mala puntería le obsequió una taruga (Yauri 1979: 39-40). En las partes más bajas, o sea en las zonas de pastoreo existen los Illa y los Ichic Ollco; los primeros son los arquetipos de todos los seres vivos: animales, plantas y el hombre. Los Illa de carneros, bueyes y otros animales salen a pacer a la hora del crepúsculo. Quien tiene buena suerte halla un Illa, con la imagen de cualquier animal o de semilla, y si lo conserva en un saco de trigo se hará rico al obtener buenas cosechas y por la multiplicación de sus animales. El Ichic Ollco es un hombre pequeño y rechoncho, todo él rojo incluyendo sus cabellos largos; su panza es grande y lo usa como tambor; vive en las cascadas y con su fuerza descomunal agita montañas y con su soplo produce ventarrones; hechiza a las mujeres y las rapta.

Más aún, el espacio de la altura no sólo está poblado de dioses y seres suprahumanos, sino que allí late la vida: las piedras viven o antes tuvieron vida. Un relato recogido en el distrito de Pontó (Prov. de Huari) da cuenta de que en tiempos antiguos las piedras caminaban: a latigazos eran arreados del Cusco. Un rebaño de auquénidos que era conducido del Cusco a Cajamarca, la vez de la prisión de Atahualpa, se petrificó dando origen a peñalorías donde los pedrones tienen la forma de llamas, tarugas, vicuñas¹⁰. Otra versión de un campesino dice:

"En aquel tiempo dicen, había culebrones¹¹, con eso azotaban a las piedras y entonces las piedras se acomodaban solitas y así se hacían los cercos y las casas"¹².

En 1983 otro campesino nos contó en Yurak Yaku:

"En Llaca las vacas paren sin toro, lamen la tierra y quedan preñadas, sus becerros son los hijos de la quebrada; ahí donde lamen dicen que es una cueva y la tierra tiene sal"¹³.

En parajes de considerable altura (5,000 m.s.m.) e inaccesibles, donde viven solamente pumas y cóndores, aún existen en estado silvestre variedades desconocidas de papa, oca y olluco. Los campesinos los consideran como de propiedad del puma y los llaman: "Pumapapapan", "Pumapaocan" y "Pumapauillacun"¹⁴.

Se deduce que la altura es el espacio donde viven los dioses, pero que al mismo tiempo es el de la no cultura, y el de abajo es el de la cultura.

8. Invitación a la fundación y ampliación del mundo de la cultura

El enamorado al instar a su amada (Acu niña eguacushun) a que deben irse a las alturas de la Cordillera Blanca, no la está invitando a un mundo agreste -el romantic aspect de los románticos- y muerto, sino a un espacio viviente, habitado por dioses y seres suprahumanos y donde la vida se encuentra en estado latencial y las plantas útiles en estado salvaje¹⁵.

La expresión de que van a irse a las alturas del lago de Pu-huajcocha, apacentando patos y a visitar al Aukis (Señor, anciano, wiraqcha: caballero distinguido y protector), explicita mejor el sentido de la canción. Ese irse no va a ser un mero peregrinaje, sino un acto fundacional. La pareja va a fundar allí su hogar con la protección del dios Wari-Wiraqocha -pues el Aukis en los relatos orales es la encarnación de este dios-, acto que va a significar la incorporación del mundo de la no cultura al de la cultura. En este acto el amor juega el rol de fuerza impulsora que amplía el horizonte cultural.

9. "Eguallé": Canción del retorno

Creemos que esta canción no sólo tiene un significado fundacional, sino que también es la expresión del sentimiento del retorno a los lares antiguos. En la colonia, Huarás sufrió los efectos de la política de las reducciones (1571). Este proceso alteró su estructura social y económica, pues:

"... poblados pre-hispánicos situados en las cimas de las colinas, contiguos a las zonas de cultivo, fueron trasladados a las partes más bajas del valle" (...) "Es decir, de un patrón de asentamiento vinculado estrechamente al medio geográfico se pasó a uno altamente impositivo y discordante, más vinculado a las necesidades estratégicas del conquistador europeo ..." (Varon 1980: 92, subrayados nuestros).

De las dos guarangas huarasinas: Allaucaguaraz e Ychojguaraz, la primera fue el resultado de las reducciones y agrupó a gentes de diversos ayllus o pachacas que no tenían relación entre sí y que vivían en los lugares altos, donde estaban protegidos ante derrumbes y huaycos (Varon ibid.).

Esta nueva realidad también alteró el concepto de forastero. En el juicio que las dos guarangas sostuvieron por la posesión de la imagen de San Sebastián, Patrón de Huarás, en 1643, los Ychojguaraz esgrimieron la idea de que los Allaucaguaraz no tenían derecho a tal por no ser verdaderos naturales sino reducidos y forasteros. El concepto de forastero ya no fue usado en el sentido hispano, sino en relación a los orígenes ancestrales del grupo (Varon ob. cit.: 88).

Si tomamos en cuenta este hecho histórico, llegamos a la conclusión de que ser reducido o forastero era desventajoso. La discriminación, desadaptación y angustia que causaron las reducciones llevó a los reducidos a vivir en constante añoranza del hogar y de la querencia perdidos y alimentando un vehemente anhelo de volver a ellos¹⁶. En Huarás, hasta la década del 40 ser forastero equivalía a pertenecer a una clase modesta dentro de la escala social¹⁷. Un huayno antiguo, aproximadamente de la década del 30 se refiere a las penas de un forastero: Avioncito pasa volando/ publicando su destino/ cómo yo no lo publico/ siendo joven forastero/...

El "Eguallé" recoge el viejo resentimiento del reducido y del forastero que anhelan retornar a sus viejos asentamientos. Los Ahuilukuna no son sino los viejos ascendientes familiares enterrados en los cementerios cuyos restos aún son visibles entre los pajonales de la altura¹⁸. En consecuencia, esta canción sugiere el clamor de un pueblo que sueña volver a su vieja querencia¹⁹, para reintegrarse no sólo a su hogar del que fue arrancado violentamente por el conquistador hace siglos, sino también a sus ancestros y a su paisaje.

10. Conclusiones

1) El "Eguallé" es una canción cuya música y letra traducen un profundo resentimiento, que ha sido causado a través del tiem

po por una vida llena de injusticias.

2) El hecho de que se la canta y baila en el campo y la ciudad, y en ésta por todas las clases sociales, nos lleva a pensar de que Huarás, como toda ciudad andina, tiene vigorosas raíces ancestrales.

3) El resentimiento que trasciende de su música y letra, sugiere que la sociedad peruana tiene profundas heridas que plantean un reto a toda política social, cultural y económica aplicada a nuestro país.

NOTAS

1. Esta canción fue recopilada por el autor en Huarás, 1955.
2. Entrevista en noviembre de 1985, en Huarás.
3. La nieve extraída de la Cordillera Blanca ayer como hoy, en todo el Callejón de Huaylas, era utilizada en la elaboración de helados y refrescos.
4. Entrevista a Máximo Llallihuamán, campesino de la estancia de Rivas (Huarás) de 60 años de edad, en 1980.
5. En el capítulo 14 del libro del P. Francisco de Avila Dioses y hombres de Huarochirí (Siglo veintiuno editores s.a. México 1975), se hace referencia a un hombre que fue creado por la golondrina. Por orden del inca, fue enviado igual que otros emisarios a las regiones bajas de donde debía traer a una mujer. Este hombre golondrina al regresar era portador de una caja que debía ser abierta solamente por Huayna Cápac. Cerca del Cusco, vencido por la curiosidad la abrió. El inca y el dios Curinaya le dijeron: "Si no hubieras sido creado por la golondrina, al instante te habría hecho matar. Vuelve, pues; tú mismo regresa" (Pags. 74-75).
6. Tukuypayok es una estancia, al pie de los glaciares de la Cordillera Blanca, a 5 km. de Huarás. Quizás el lugar más bello del Callejón de Huaylas.
7. Recopilación del autor en Huarás, 1955.
8. Versión proporcionada por el Sr. Fortunato Flores, Director del diario La Hora de Huarás, en 1955.
9. Versión proporcionada por el poeta huarasino Agustín R. Loli (1889-1965), en 1956.
10. Versión del Sr. Claudio Yauri Henostroza, de Huarás, de 82 años de edad, en entrevista de junio de 1986.
11. Azote de cuero crudo trenzado, usado por los arrieros.
12. Versión del campesino Dionisio Natividad, recogida en la estancia de Llactash (Huarás) en 1946.

13. Versión del campesino Pedro Caldua, recogida en Tukuypayok en 1982.
14. Observaciones del autor en la cumbre de Cayash, interior de la quebrada de Quillcayhuanca (Huarás) de 1945 a 1950.
15. En muchos pasajes de Dioses y hombres de Huarochirí, el dios Pariacaca y otros seres suprahumanos se ayuntan con mujeres en las alturas. Es interesante el pasaje que cuenta como la mujer Chuquisuso indujo a Pariacaca a amarse en un sitio elevado: "Cuando el acueducto estuvo concluido, Pariacaca le dijo a la mujer: 'Vamos a dormir'. Pero ella le contestó: 'Subamos hacia los precipicios altos; allí dormiremos'. Y así fue. Durmieron sobre un precipicio que se llama Yanacca ca" (Pag. 47).
16. Es ilustrativo el caso de los pariamarquinos que reducidos en 1565, pidieron con tenacidad volver a su territorio de Pomamarca y lo lograron. Waldemar Espinoza Soriano: "La pachaca de Pariamarca en el reino de Caxamarca. Siglos XV-XVIII". Historia y cultura. Revista del Museo Nacional de Historia. Nº 10. Lima, 1976-1977. Pags. 148-149.
17. Hasta 1956, el Colegio Nacional La Libertad, de Huarás, fundado en 1828, por ser el más importante centro de estudios en el departamento de Ancash, albergó a estudiantes de diversas zonas ancashinas. A ellos humorísticamente se les colgó mochetes: a los procedentes de los pueblos del flanco occidental de la Cordillera Negra -zona yunga- se les decía "Vertentinos", a los del Callejón de Conchucos: "Chuquis" (tontos), a los de Carhuás: "Shacui shimi" (Los que se alimentan de harinas), a los de Recuay: "Milluabotas" (Los que usan botas de lana).
18. En la portada de la quebrada de Quillcayhuanca, aún es posible observar algunas tumbas preincas, devoradas por la maleza. Y aún existen algunas en las estancias de Tukuypayok y Marián. Los campesinos los llaman "Ushnu", es decir lugares habitados por espíritus. Muchas han sido destruidas dada la necesidad de tierras de cultivo.
19. Una de las tempranas visitas, la de 1543 al valle de Conchucos, demostró que como resultado de las reducciones los pueblos viejos fueron abandonados "...y la gente empezó a olvidar los nombres de los pueblos de la época pre-conquista". Noble David Cook. "La visita de los conchucos por Cristóbal Ponce de León, 1543". Historia y Cultura. Revista del Museo Nacional de Historia Nº 10. Lima 1976-77 Pag. 28.

B I B L I O G R A F I A

- AVILA, Francisco de
1966 Dioses y hombres de Huarochirí. Traducción y prólogo de José María Arguedas. Siglo veintiuno editores S.A. México.
- ALBA HERRERA, Augusto
1985 Atusparia y la revolución campesina de 1885 en Ancash. Ed. Atusparia. Lima.
- ARGUEDAS, José María
1957 Ollantay. Cantos y narraciones quechuas. Patronato del Libro Peruano. Lima.

- COOK, Noble David
1976-77 "La visita de los Conchucos por Cristóbal Ponce de León, 1543". Historia y Cultura. Revista del Museo Nacional de Historia. Nº 10. Lima.
- BENDEZU AYBAR, Edmundo
1977 "El mito de Wiraqocha en un himno de Salqamaywa". Runa. Revista del Instituto Nacional de Cultura. Nº 1. Lima
- ESPINOZA SORIANO, Waldemar
1979 "Ancash incaico". Cuadernos de Difusión del Instituto Nacional de Cultura, Filial de Ancash Nº 17. Huarás.
1976-77 "La pachaca de Paríamarca en el reino de Caxamarca. Siglos XV-XVIII". Historia y Cultura. Revista del Museo Nacional de Historia. Nº 10. Lima
- MILLONES, Luis
1978 Tugurio. La cultura de los marginados. Cuadernos del Instituto Nacional de Cultura. Nº 1. Lima
1978 "Los ganados del Señor. Mecanismos de poder en las comunidades andinas. Arequipa, Siglos XVII-XIX. Historia y Cultura. Revista del Museo Nacional de Historia. Nº 11. Lima
- SORIANO INFANTE, Augusto
1953 "Mito de Canchón". Folklore. Tribuna del pensamiento peruano Nº 31. Lima
- VARON GABAI, Rafael
1980 Curacas y encomenderos. Acomodamiento nativo en Huaraz. Siglos XVI-XVIII. P. L. Villanueva Ed. Lima.
- YAURI MONTERO, Marcos
1979 Leyendas ancashinas. P. L. Villanueva Ed. Lima.

ARTESANOS Y GRUPOS MUSICALES EN HUARAZ : 1900-1940(*)

César Alegre Ortiz

Acuérdate de los tiempos antiguos, recorre de una a todas las generaciones; pregúntale a tu padre y él te informará, a tus antepasados, y te lo dirán.

Deuteronomio, cap.32. V. 7.

INTRODUCCION

En la primera parte, sin pretender una exposición detallada de las condiciones sociales y económicas imperantes en Huarás, graficaremos de una manera bastante sencilla, - las modificaciones que en la esfera económica ocurrieron - en el período indicado, y que repercutieron de manera significativa en el ambiente socio-cultural. El crecimiento y consolidación de una clase social nueva: el artesanado, y la instalación de instituciones gremiales, con lo que la ciudad de Huaraz adquirió una dinámica propia y diferente. Este proceso de "revolución" en los cimientos de la sociedad tuvo su correlato en el extraordinario desarrollo y difusión de la música folklórica y popular, conformándose -- conjuntos musicales dirigidos básicamente por artesanos, de los que nos ocuparemos en la segunda parte de esta monografía.

I. EL CONTEXTO ECONOMICO Y SOCIAL

En los primeros años del presente siglo, el panorama económico y comercial de la ciudad de Huaraz no había sufrido alteración sustantiva. Su estructura conservaba fundamentalmente los lineamientos que años atrás motivara al via

jero alemán Ernest Middendorf describirlo como "...con cierto movimiento comercial, puesto que los pueblos más pequeños se proveen de mercaderías en los almacenes de los comerciantes de Huaraz" (1).

Esta afirmación quedaba corroborada con el informe memoria que años más tarde, la Sub-Prefectura de Ancash elevara a Lima el año 1902. En éste y de una manera bastante detallada se daba a conocer a las autoridades políticas nacionales el número y características de las "industrias" y otros establecimientos ubicados en los dos distritos tradicionales de la ciudad (2).

Principales Industrias y Establecimientos Comerciales - Huaraz: 1900

A. Distrito de "La Independencia"

- Industria "La Comercial"
- Establecimientos de géneros y de artículos de bodega con centrados en las calles de "El Comercio", "Bolívar" y "Sucre" y algunos más en la Plaza principal.
- La Molinera de Trigo: con instalaciones hidráulicas (sistema antiguo) conocidos con el nombre de Auqui, Chorrillos, Rauri, Animas, Puchac, Quillcay y Mullaca.
- Dos en construcción con el sistema moderno, de propiedad de los Sres. Nadal Hnos. y Manuel Caire.
- Dos hornos de pan, de Luis Angeles y Juan Mejía.
- 5 modisterías
- 3 boticas
- 2 pastelerías
- 2 heladerías
- 3 fondas
- 5 herrerías
- 8 carpinterías
- 6 platerías
- 20 curtidores de cuero
- 8 sastrerías
- 6 talabarterías

- 12 zapaterías
- 12 tejedores
- 2 trenzadores
- 2 fabricantes de sombreros
- 10 albañiles
- 7 fabricantes de tejas

B- Distrito de "La Restauración"

- Primer establecimiento comercial al por mayor y menor Sr. José Iberico.
- 12 tiendas pequeñas de propiedad de asiáticos.
- 6 hornos de pan en las Calles "La Mar", "El Arcoiris" y "Del Avestruz".
- 4 pequeños talleres para tejidos de lana como: ponchos, frazadas, bayetas y jergas.

Una primera aproximación que podemos derivar de esa memoria es que nos hallamos frente a una economía pre-capitalista atrasada, donde la producción reducida a los marcos de la ciudad, está dirigida principalmente al autoconsumo local. Por lo tanto el intercambio mercantil no podía rebasar los estrechos límites impuestos por la estructura económica mencionada. Pero, posiblemente el aspecto más relevante de este informe es el que nos muestra el carácter de apropiación de los medios de producción y las relaciones sociales subyacentes. En dicho carácter observamos la predominancia de la pequeña producción mercantil artesanal. Es decir, la de individuos propietarios de sus herramientas de trabajo, como es el caso de los zapateros, talabarteros, sombrereros, curtidores, carpinteros, etc.

Este conjunto de pequeños productores obviamente conformó un vasto e importante sector al interior de la sociedad - huarascina en el período en referencia.

En el transcurso de los años hacen su aparición nuevas casas comerciales y pequeñas industrias manufactureras, de las que las más importantes son las siguientes (3):

Fábricas y casas comerciales en Huaraz: 1909-1935

	<u>Año</u>
-Fábrica de Aguas Gaseosas de Maguiña Herrera	1909
-Fabr. de Aserrar y Carpintería Mecánica del Dr. Juan Vidal	1915
-Fábrica de chocolates	1930
-Fábrica de Cerveza "El Huascarén" de los Sres. García Leiva	1932
-10 molinos	
-11 hornos	
-Casa Comercial Serkovic	
-Casa Comercial Salazar Hnos.	
-Casa Comercial Peñaranda Huerta	
-Casa Comercial Estremadoyro	
-Casa Comercial Quintana	
-Casa Comercial Wing Chong	
-Casa Comercial Vda. de Ramírez	

La población crece con rapidez (4). Paralelamente a la apertura de negocios, talleres y oficinas públicas, aumenta la población dependiente y la masa de artesanos se multiplica vertiginosamente. El movimiento comercial y peatonal cobra un auge inusitado. El panorama ha cambiado. De una ciudad triste y melancólica, Huaraz, se ha convertido en una que se siente moderna. ¿Qué ha ocurrido? Este fenómeno es explicado en parte por los siguientes factores:

- a) El mejoramiento de las vías de comunicación
- b) La ampliación del mercado interno.

Huaraz, hasta bien entrado el siglo vive prácticamente en un ambiente cerrado, enclaustrado. La única vía principal de unas 24 leguas que lo une al puerto de Casma en la costa, es un camino de herradura en pésimas condiciones. El transporte humano y de mercadería se efectúa en acémilas. La duración del viaje es de 3 días.

El flujo constante de mercancías, la ampliación de las necesidades y la mayor demanda de productos básicos incrementan el tráfico entre Huaraz y Casma. Es una exigencia -

comercial antes que social el constante reclamo para el mejoramiento vial. La ciudad se siente importante. Para la década del 30 el incesante ir y venir de pasajeros foráneos provoca la apertura de nuevos hoteles como el "Hotel Drago", "Hotel Sud-América" y "Génova". Emerge y se asienta otra nueva clase social: los comerciantes, entre quienes había muchos inmigrantes europeos y asiáticos.

II. ARTESANOS Y GRUPOS MUSICALES

1. Las dos primeras décadas: 1900-1920

En estos años la actividad musical vernácula entendida como la expresión artística por intermedio de conjuntos humanos organizados era escasa. El prominente folklorista huacino Maximiliano Shuán lo ha recordado señalando que existía poco interés por parte de la población para conformar agrupaciones musicales. La excepción lo constituían la Banda de Música de la Policía local dirigida por el maestro Víctor Cordero y la agrupación del Seminario San Francisco de Sales.

El canto popular se difundía en forma aislada, personas como el arpista Pedro Toledo recorrían los distintos villorios y pueblos del Departamento. En este quehacer de ribetes extraordinarios, de los años 1910 y 12, se reunían en las calles y plazas de la ciudad grupos de ciegos cantando y tocando canciones legendarias como "El lorito", "Malvina" y otras al son de sus violines, arpas y bandurrias. Transcribimos una de ellas: "Malvina escucha/ lo que te voy a decir/ si es cierto/ o no es cierto/ lo que te voy a decir" (5).

Estos hechos concuerdan con nuestro planteamiento inicial. La monotonía local era complementada con la apatía - por la praxis musical en conjunto. Los individuos dedicados a sus quehaceres particulares descuidaron su fusión formal con la finalidad de crear núcleos de difusión musical. Sin embargo, es preciso indicar, que ésto no significó ausencia total de actividad artística, lo que sería imposible. Sim -

plemente queremos destacar el hecho de la no presencia de conjuntos musicales organizados. Es muy posible que existieran y de hecho así lo fue, agrupaciones con estas características, pero en forma esporádica. Que no alcanzaron la relevancia e importancia que años más tarde cobrarían.

La atmósfera cultural y social correspondiente al conjunto de la estructura socioeconómica era manifiestamente pobre.

2. La década de 1920-1930

El auge de la actividad comercial a fines de la década del 20 estimula y vigoriza la actividad cultural. Las personas se vinculan más estrechamente. Son los negocios el camino que facilita esta permanente comunicación y entrelazamiento social. Su ampliación y profundización proporcionan los medios por los cuales discurren la fundación de clubes y asociaciones de características peculiares. Estas pertenecen a las distintas clases situadas en el panorama local. Cada uno con sus propios intereses y objetivos. Pero no sólo son los negocios la única razón que aligera este "boom" social.

El ambiente político y la efervescencia social condicionan su florecimiento. Cargado de sobriedad, lucidez, pero también de antagonismos, celos y odios entre sus protagonistas.

Acá debe destacarse por su gravitación e importancia a la Sociedad de Auxilios Mutuos de Artesanos de Huaraz. Institución fundada a inicios del siglo XX. Fortalecida en la década del 20 y 30, con la incorporación cada vez más creciente de la masa de artesanos en sus distintas agrupaciones por oficios: herreros, tipógrafos, relojeros, alfareros, etc. Son nuevos y más oficios que aparecen por la diversificación de la actividad económica.

Son los años del florecimiento cultural. Se publican revistas como: "Juventud" (1926) y "Horizonte" (1932) dirigidos por Federico Sal y Rosas (6), "Atusparia" (1927), "Mensaje" (1931) "Brújula" (1931), "El grano" (1932) entre otros.

Concretamente la organización de conjuntos de música folklórica se ve impulsada por el entusiasmo desbordante de los artesanos y empleados de las casas comerciales y oficinas públicas. Es una brillante demostración de la fusión de la música andina de esencia campesina con el sentimiento y extracción urbana de sus intérpretes. La Chiska, la Quena y la Caja se verán enriquecidas con la creciente adaptación y uso de instrumentos de procedencia occidental: el violín, la concertina, la mandola, etc.

2.1 Uno de los primeros conjuntos musicales con estas características nacerá precisamente bajo el amparo de esta dinámica de acontecimientos sociales. El Conjunto Huascarán verá la luz en 1928. Conclusión del esfuerzo colectivo de un grupo de aficionados a la música andina entre los cuales figuraron los guitarristas: Carlos Infante, Ulache López y Juan Schereiber, el arpista Aurelio Mejía y otros.

Esta agrupación musical sería el antecedente inmediato del Conjunto Huaracino Atusparia dirigido por el violinista Romeo López Jara (estudiante), acompañado por su padre Eleazar López Cruz (empleado) a cargo de la mandolina, Juan Schereiber (sombbrero) en la concertina, Germán Guzmán Icaza (estudiante) mandolina; en las guitarras Godofredo López Cruz (empleado) y Ezequiel Mejía (estudiante); en el arpa Aurelio Mejía (músico) y Augusto Dextre (tipógrafo): mandolina.

El Conjunto Huaracino Atusparia tuvo corta duración. Después de tres meses de fundado cesa sus actividades musicales. Sin embargo; al cabo de algunos años, en 1936, a iniciativa del músico Juan Maguiña reaparece. Revitalizado con la presencia de nuevos integrantes, entre los que podemos citar a Sergio Montes (guitarra), Juan Maguiña (concertina), Alejandro Camones (bandurria) y su director Romeo López Jara (violín) reinicia su labor artística. Son meses de ensayos constantes y selección de canciones que irán definiendo su estilo característico. Estas reuniones que se prolongaban hasta horas de la noche tenían como escenario la casa del Director musical. La disciplina, seriedad y el profundo cariño

y respeto por la música se combinaba con la broma y la alegría siempre presente de sus integrantes.

En 1936, al poco tiempo de inaugurado Radio Nacional, se presentaron con la finalidad de ingresar a su cuerpo artístico. Tuvieron que hacer frente a un jurado calificador severo y exigente. En la prueba interpretaron chuscadas y marineras causando entusiasmo y admiración en los presentes. Este éxito se convirtió inmediatamente en la firma de un contrato donde se le consideraba agrupación estable de la emisora estatal, ofreciendo actuaciones semanales con una remuneración de S/ 25 por semana. La noticia se difundió inmediatamente, especialmente en Huaraz. Fue la segunda agrupación que logró ingresar a la radio oficial por mérito propio, al lado del ya existente Conjunto de Cámara Incaica.

El entusiasmo con que se acogían sus presentaciones era desbordante. Juan Maguiña ha rememorado, que enviaba telegramas a Huaraz para que la gente los escuchara en la Plaza de Armas donde se instalaban parlantes (7). El gentío congregado no salía de su asombro, al escuchar las primeras notas de "El cóndor", cómo este grupo de jóvenes músicos había logrado conquistar la capital. La fuerza de la provincia había llegado a Lima y el Conjunto Huaracino Atusparia era su digno representante.

En 1937 a solicitud de la numerosa colonia ancashina en Lima cambia de nombre denominándose Conjunto Ancashino Atusparia con el que se queda definitivamente. En 1939 la aristocrática y exclusiva sala de la Sociedad Entre Nous le abría sus puertas en un homenaje realizado a una expedición alemana que había logrado escalar las cumbres del Huascarán. El éxito no se hizo esperar. Es necesario puntualizar este acontecimiento, porque significa, al margen del motivo, la presencia de una cultura vedada, despreciada por la oligarquía limeña, tradicionalmente acostumbrada a considerarla con desdén y menosprecio.

El 29 de marzo de 1954 da inicio a una serie de graba -

ciones que se prolongará hasta años recientes. Quedando registradas canciones como los valses: "Lejana música" y "Dolores" del maestro Julio Arguedas, las chuscadas "El zorro", "El aborrecido", "Cuando salí de mi tierra", "El huerfanito", "Yahuar yahuar" del músico huaracino Daniel Coral Vega. Y de cenas de danzas incaicas, varavies, pasacalles y marineras.

No queremos ser injustos en esta apretada síntesis de lo que fue Huaraz en esos años, si no mencionamos a algunos de los personajes que participaron de esa agitada época al lado del Conjunto Atusparia, que tuvieron un rol decisivo en la difusión y creación de la música folklórica y popular. Fueron todos ellos excelentes músicos y compositores, dotados de una profunda sensibilidad social, y que supieron comportarse de acuerdo a las exigencias del tiempo que les tocó vivir.

Jacinto Palacios, brillante compositor, guitarrista y vocalista del famoso Conjunto típico huaracino, ganador de un concurso a nivel nacional efectuado en Lima en 1935 en representación del Departamento de Ancash. Contaba entre sus integrantes a los siguientes artistas (8):

David Tolentino (Director)	Quena
Alfonso Vidal.....	Quena
Julio Arguedas	Quena
Ezequiel Mejía	Guitarra
Sergio Montes	Guitarra
Juan Maguiña	Concertina
Juan Schereiber	Concertina
Romeo López Jara	Violín
Manuel Giraldo	Violín
Manuel Infante	Violín
Emiliano Palacios	Bailarín
Máximo Vega	Bailarín

Otros músicos de renombre fueron: el cantor Luis Guzmán, Antonio y Guillermo Guzmán, los Hnos. Rubén y Toribio Ioli, Nicolás Gonzales, los Hnos. Camino, Juan Vargas Paredes, Juan Aciego, Zenobio Cárdenas, Lauro Polo, Julián Flores, José Cano, Daniel Huamán, Carlos Saldaña y Gudelio Schereiber.

Serían los años en que la sociedad huaracina observó el pujante desarrollo y difusión de su folklore en todos los ámbitos de su vida diaria. Fueron especialmente las clases

populares los grandes actores de este capítulo importante de su historia social. Esto se demostró por ejemplo en las serenatas nocturnas que frecuentemente los sombrereros daban a las panaderas por las calles de la ciudad: "Jatun china, china panadera/ imatanirtac selacallamanqui/ ahora no tienes derecho/ ese derecho se te ha terminado" (9).

2.2 En 1930 un grupo de artesanos reunidos en los locales de la Sociedad de Auxilios Mutuos, deciden fundar el Centro Filarmónico Obrero, influenciados por la intensa actividad cultural, política y social que se desarrolla en la ciudad.

El Centro Filarmónico se convierte pronto en uno de los protagonistas de estos acontecimientos. Su organización disciplinada y la esencia profundamente popular de sus componentes conducen su participación en actividades culturales y políticas convocadas por los distintos gremios y sociedades de trabajadores existentes en Huaraz (10). Organizadores de conferencias y debates, actos poéticos y musicales. Compositores y cultores de la rica y bella música folklórica ancashina en sus distintos aires y expresiones. Sus integrantes fueron:

Presidente: Amadeo Soto

Director : Maximiliano Rosario Shuán

Guitarras:

Fernando Collazos (empleado del telégrafo)
 Fedro Sotelo (sastre)
 Víctor Zambrano (zapatero)
 Adolfo Mejía (empleado de la recaudadora)
 Armando Suárez (empleado del correo)

Mandolinas:

Liborio Huamán (carnicero)
 Cristóbal Valverde (carpintero)
 Vicente Rodríguez (empleado de la casa Solís)

Violín:

Maximiliano Shuán (bordador)

Estos años signados por la efervescencia política nacional como la caída de Leguía, la aparición en la escena social del AFRA y el Partido Comunista, marcan el punto más alto en la aparición de conjuntos musicales en Huaraz. He -

mos hecho mención a dos de los más importantes en esos años. Posteriormente emergerán otros como el Tupish Huanca fundado en 1935 y el Conjunto Lira Andina de Huaraz (1938).

Conjunto de Arte y Folklore Tupish Huanca

Maximiliano R. Shuán	Violín
(Director)	
Alejandro Collas	Violín
Manuel Guimarey	Guitarra
Juan Collas	Guitarra
Fernando Collazos.....	Guitarra
Armando Suárez	Guitarra
Saturnino Otárola.....	Guitarra
Carlos Saldaña	Quena
Lauro Polo	Quena
Daniel Huamán	Mandolina

Conjunto Lira Andina de Huaraz

Ricardo Roque E.	Cantante
José Cano	Guitarra
Hinostroza	Guitarra
Amador Sosa	Guitarra
Oscar Gonzales	Guitarra
Manuel Hidalgo	Violín
Teodomiro Carrillo.....	Violín
Simón Huamán	Violín
Gudelio Schereiber.....	Violín
Julián Flores	Mandolina
Daniel Huamán	Mandolina

En 1952 la Academia Folklórica los Andes, constituido por artesanos y empleados asociados a la Sociedad de Auxilios Mutuos de Artesanos (12), que seguirán la misma trayectoria que las anteriores, enriqueciendo y difundiendo la música folklórica y popular ancashina con la misma calidad y sobriedad que sus antecesores.

NOTAS

1. Middendorf, Ernest, Perú. Observaciones y estudios del país y sus habitantes durante la permanencia de 25 años T. III UNMSM. 1974. Del 17 de mayo al 22 de julio de 1886 estuvo de viaje en los valles de Nepeña y Santa, atravesando la Cordillera Negra y la Cordillera Blanca hasta Chavín.
2. Informe de la Sub-Prefectura de Ancash. 1902 Cap. VI. Biblioteca Nacional, Lima. Sala de Investigaciones. Manuscrito.
3. Gridilla, Alberto, Huaraz. Apuntes y Documentos para la historia de la ciudad. Tip. "La época". Huaraz, 1933. pp.

143-146.

4. Véase, por ejemplo, Censo de la ciudad de Huaraz del 17 de julio de 1907. Tip. de "El Perú", Lima 1908. En esta publicación oficial referida a la población de los barrios de San Francisco, Huarupampa, Belén y Cercado se consigna la cifra de 6,411 habitantes. Posteriormente en 1933 el padre Gridilla (Op. cit.) calculó en 18,000 a 20,000 el número de personas en Huaraz. Sin embargo es necesario tomar con reserva estos datos. De todas maneras demuestra la tendencia creciente de la población huaracina.
5. Entrevista a Maximiliano Rosario Shuán. (Huaraz. 15.5.82).
6. Federico Sal y Rosas desde sus actividades iniciales en las Universidades Populares impulsadas por él en Huaraz. Se convirtió en uno de los organizadores de núcleos de artesanos de clara tendencia socialista. Su amistad con José Carlos Mariátegui y el grupo Amauta en Lima serían decisivos para que lleve a cabo este tipo de actividades. Conjuntamente con el profesor Teófilo Méndez, el relojero Enrique Salazar y el entonces estudiante Pedro Arévalo.
7. Entrevista a Juan Maguiña (Lima. 17-2-82)
8. Entrevista a Juan Maguiña (Lima. 17-2-82)
9. Entrevista a Juan Maguiña (Lima. 17-2-82)
10. En la década de 1920 y 1930 proliferan los gremios de artesanos por especialidades: tipógrafos, relojeros, panaderos, zapateros, carpinteros. Sociedades como la de carniceros, panaderos, vivanderos, etc.
11. Entrevista a Maximiliano Rosario Shuán. (Huaraz. 15-5-82)

NOTA: El presente trabajo es parte de una investigación mayor que vengo realizando sobre la historia social de Huaraz. Agradezco a Alberto Flores Galindo, quien impulsó nuestro interés por este tema. A los folkloristas Juan Maguiña, Maximiliano R. Shuán, por las largas horas que me concedieron recordando el ambiente musical y artístico del cual fueron protagonistas. A Wilfredo Kapsoli por su estímulo constante, atenta lectura y valiosos comentarios al manuscrito. A mi padre con quien realizamos juntos este trabajo; sin su participación hubiera sido materialmente imposible su conclusión. Finalmente, asumo plenamente la responsabilidad por los errores y vacíos que este trabajo pueda contener.

(*) Este artículo inicialmente fue publicado en Cultura Popular. Boletín del Centro de Investigación y Apoyo al Folklore. INC. Nº 1. Debido a la limitada difusión que alcanzó se reedita en este número de nuestra revista.

L A M A R I N E R A L I M E Ñ A
DESCRIPCION DE SU CANTO Y BAILE

Graciela Bocanegra

La Marinera, baile popular por antonomasia y extendido a lo largo del Perú no tiene una raíz completamente definida. Las posiciones hispanistas, africanistas e incluso de quienes quieren hallar un entronque prehispánico otorgan una dimensión polémica al tema de sus orígenes.

Esta danza de pareja -de galanteo del varón a la dama-, no obstante ser como expresión dancística una sola, adquiere distintos estilos o modalidades según la región donde se practique. Así, en la costa norte es de ritmo alegre y presenta mayor libertad en sus figuras coreográficas; en la costa central, particularmente en la ciudad de Lima, es elegante y exige reglas estrictas en su canto y baile; en la sierra su ritmo es más lento, su melodía es cargadamente sentimental y porta una clara influencia del huayno.

En el presente artículo, nos centraremos en la descripción de una de las modalidades más elaboradas de este baile: la Marinera Limeña. Hemos tomado como fuente de información diversos artículos publicados en revistas, periódicos y libros. Asimismo, hemos recurrido a las informaciones orales de don Abelardo Vásquez Díaz, gran conocedor de la marinera. Queremos dejar constancia aquí de nuestro agradecimiento por su valiosa asesoría.

LOS GRANDES COMPONENTES

En la modalidad limeña, la marinera se compone de dos partes marcadamente distintas: a) Marinera propiamente di-

cha y b) Resbalosa. Es además canto y baile con reglas determinadas que sus intérpretes deben conocer y dominar. Veamos en primer lugar el Canto.

1. El Canto en la Marinera Limeña

a) Estructura de los versos

Se compone de tres estrofas en forma de cuartetos, es decir, cuatro líneas de versos. Ejemplo:

I

Palmero sube a la palma
o dile a la palmerita
que se asome a la ventana
que mi amor la solicita.

II

A la cara te miro
pa' que me entiendas
porque también los ojos
sirven de lengua.

III

Pa' que me entiendas, madre
si no llorara
el corazón de pena
se me secara.

Estas estrofas con influencia española en su métrica, tienen las siguientes características: a) la primera está compuesta por versos octosílabos; b) la segunda estrofa contiene versos heptasílabos alternados; c) la tercera -de similares características que la segunda- se diferencia por llevar siempre, al final del primer verso, un bisílabo que puede ser "madre", "zamba", "china", etc., es decir partículas cuya presencia permite completar el heptasílabo de la cuarteta; además, en esta última estrofa se encuentra el cierre o parte final de la marinera propiamente dicha, por lo general un heptasílabo y un pentasílabo.

Las estrofas se encuentran ligadas entre sí por el "amarre" o repetición obligada de algunos versos.

Veamos en el siguiente ejemplo tomado del Album Cumanana de Nicomedes Santa Cruz (1970) la letra de las tres partes de una marinera propiamente dicha con el amarre y cierre.

I

Octo	1	Mándame quitar la vida	Observar la repetición del primer verso al final de la estrofa: <u>amarre</u> .
síla	2	i es delito el adorarte	
bos.	3	que yo no seré el primero	
	4	que muera por ser tu amante	
	1	Mándame quitar la vida	

II

Heptasí-	5	La carnicera tiene	Observar la repetición de los dos primeros versos de la estrofa al final de la misma: <u>amarre</u> .
labo y	6	una cholita	
pentasí-	7	que despacha la carne	
labo al-	8	con su yapita	
ternados.	5	La carnicera tiene	
	6	una cholita	

III

Heptasí-	6	Una cholita, <u>madre</u>	El último verso de la segunda estrofa <u>amarra</u> con el primero de la tercera. bisílabo.
labo y	9	saca tu cuenta	
pentasíl.	10	cada uno trabaja	
alternados	11	con su herramienta.	

cierre

Heptasíl.	12	Lloré, lloré, lloraba
Pentasíl.	13	te diera el alma.

Estos versos o estrofas reciben también el nombre de Primera de Jarana, Segunda de Jarana y Tercera de Jarana y pueden llevar términos o frases adicionales a su letra original, tales como: "andar andar", "tri la la la la la", "caramba", "ay ay ay", "preciosa", "morenita", etc. Estos términos o agregados tienen la característica de alargar los versos o estrofas de la marinera dando origen a la llamada "marinera de capri-cho". A continuación veamos la letra anterior con término.

Primera de Jarana

Mándame quitar la vida, andar, andar
tri la la la la la
tri la la si es delito
el adorarte (bis)

Que yo no seré el primero, andar, andar
 tri la la la la la
 tri la la que muera
 por ser tu amante
 tri la la la la la
 tri la la la mándame quitar la vida.

Segunda de Jarana

La carnicera tiene una cholita
 andar andar
 tri la la la la la
 tri la la la carne
 con su yapita
 tri la la la la la
 tri la la la la
 tiene una cholita.

Tercera de Jarana

Una cholita, madre
 saca tu cuenta andar andar
 tri la la la la la
 tri la la la trabaja
 con su herramienta.

Cierre

Tri la la la la la
 tri la la la lloraba
 te diera el alma.

El contenido de los versos gira al rededor de tópicos de la vida cotidiana, asociados en general a las inquietudes, esperanzas, trabajos e intereses de los estratos populares. Puesto que se trata de un baile de fino y decidido galanteo, la temática amorosa abunda en las composiciones, aunque como se ha dicho no es la única. En cuanto a las figuras de construcción, se apela permanentemente a la metáfora, al símil, a las comparaciones y alusiones, etc., esto es, a los elementos que forman parte del recurso normal de las coplas populares.

b) El canto en la Resbalosa

Terminada la marinera, viene la resbalosa cuya versificación más libre está compuesta de las siguientes partes: Resbalosa, Llamada y Fuga.

La Resbalosa puede contener dos o más estrofas a las que se denomina "puesta y contestación de resbalosa". Para cerrar

la se repetirán las últimas palabras del último verso más un "ja, ja", "ay, sí", etc. Luego viene la llamada, generalmente dos versos cortos (octosílabos) correspondientes al primer y segundo versos de una Primera de Jarana. Finalmente entra la fuga, siempre precedida de una llamada y compuesta de cuatro u ocho versos de 4, 5, 6 o más sílabas. La fuga se cierra agregando versos cortos como: "Llorando te diera el alma", "Para gusto ya está güeno (sic) ya", "Memorias te mando yo ja, ja", etc.

Los siguientes dos ejemplos, cuyas letras nos proporcionara Abelardo Vásquez, ejemplifican con claridad las partes de la resbalosa.

Resbalosa de una Fuga

Resba- losa.	Oye negrita del alma quiero que escuches bien estas palabras con las cuales te declaro (bis) mi amor Quiero saber si me amas porque sin tu amor no puedo vivir Dime si me correspondes que estando a tu lado yo seré feliz. Dime si me correspondes que estando a tu lado
Cierre de resbalosa.	Quando mi amor la recuerde ay, sí.

Llamada	Palmero sube a la palma y dile a la palmerita
---------	--

Fuga	Si a tu ventana negra del alma llega el amante que te engañó si te pregunta si está en casa dile que no siempre que no
------	---

Final	Memorias te mando yo ja, ja.
-------	------------------------------

Resbalosa de varias fugasLA CAPORALA

Resbalosa.	<p>María Manuela la Caporala se fue al campo a trabajar, no muele caña ni vende azúcar, ni tiene plata pa' enamorar. Yo fui a la plaza compré tomates compré cebolla y perejil no sabes niña, blanca, mulata la burundanga que traigo aquí. Pirin pipí, pirin pipá yo tengo una botijuela que ya está por la mitad. Pirin pipí, pirin pipá yo tengo una botijuela que ya está por</p>
Cierre de resbalosa	<p>que ya está por la mitad ja, ja.</p>
Llamada	<p>Válgame San Campurino San de Dios y sus pobres</p>
Fuga	<p>Para cuando derrame la fuente sus raudales, sus raudales envenenadas encuentran sus cristales, sus cristales (bis)</p>
Llamada	<p>Mándame quitar la vida si es delito el adorarte</p>
Fuga	<p>Ella se me fue, ella se me fue ella se me fue, loco de amor yo me quedé (bis)</p>
Llamada	<p>Mamita mi señorita mi regalado consuelo</p>
Fuga	<p>Cierra, cierra, cierra, cierra lorito cierra cierra, cierra cierra lorito</p>
Final	<p>que lloré lloraba zamba.</p>

La temática en los versos de la resbalosa, al igual que en la marinera, es muy variada. La influencia popular sella

con estilo característico el motivo de las composiciones. Se pueden encontrar temas amorosos: "cuando duermo yo sueño contigo"; "yo vivo triste y el corazón me duele.", temas con datos históricos: "Cuando la coalición entró por Cocharcas"; de desafío: "Crees que sabes mucho y me causas risa, pareces una beata cantando en misa"; de costumbres: "Yo no voy al Prado si no vienes tú con tu traje blanco, zamba, y polquín azul", etc.

José Durand, estudioso e investigador de la marinera sostiene que las letras populares de origen peruano aparecen en la resbalosa en mayor porcentaje que en la marinera (Véase la bibliografía).

c) Cómo se cantan los versos

Se interpreta en contrapunto o desafío entre dos o más cantantes, acompañados de guitarra, cajón, palmas, y siguiendo un mismo Tono o Modo que puede ser en Mayor o menor. Esta forma se denomina Canto de Járana y en ella los cantantes compiten en el dominio de versos de marinera para "ponerlos" o "contestarlos", empleando los mismos términos sin perder el Tono, pues de lo contrario se quiebra la Járana.

Abelardo Vásquez afirma que en una reunión de auténticos cantantes de marinera limeña los participantes -en grupos de dos o más- cantarán tres marineras en competencia, es decir, un grupo se encargará de "poner" la primera cuarteta de la primera marinera; los otros grupos, por turno, entonarán la segunda y tercera estrofas completando así la Primera Marinera. En seguida vendrá la Segunda Marinera debiendo rotar el turno del cantante al momento de "poner" o dar la primera estrofa. Se procede del mismo modo con la Tercera Marinera.

Cantarán luego la resbalosa, cuyos versos se repartirán previo acuerdo entre los competidores hasta llegar a la Llamada, en donde se iniciará otra vez el contrapunto,

cuya duración depende del repertorio que dominan o de la resistencia física de los cantantes. A esta forma de cantar también se le conoce como "Marinera de Cinco-Tres" y según don Augusto Ascuez, conocido como el "Señor de la Jarana", se le llama así por componerse de tres marineras más una resbalosa y su fuga, totalizando cinco-tres (1).

d) Evolución del canto

Conocer desde cuándo la marinera se canta en contrapunto o desafío con sus complicadas reglas no es fácil de señalar. La aparición de su nombre en 1879 gracias a Abelardo Gamarra, el "Tunante", quien propuso el nombre de Marinera durante la guerra con Chile en honor a la marina peruana por las hazañas del Almirante Miguel Grau al mando del Monitor-Huáscar, no significa la creación de esta forma musical, pues como canto y baile ya existía desde antes de esa fecha aunque con la denominación de Zamacueca. De igual modo, "La Concheperla" (2) y otras marineras que surgen por entonces no pueden ser consideradas base u origen del estilo tradicional limeño, pues algunas pertenecen al género musical conocido como Tondero, caso de "La Concheperla" y otras son llamadas Marineras de Salón debido a su versificación que no se ajusta a las reglas de contrapunto o Jarana.

Las descripciones -parciales e incompletas- de viajeros y costumbristas de mediados del siglo pasado constituyen hasta ahora la única documentación más antigua que podemos confrontar. Es preciso subrayar no obstante que los datos e indicios que aportan se inscriben en el marco del observador curioso, no implican vivencias de auténticos conocedores.

Sin embargo, muchas coplas que los costumbristas del siglo pasado recogieron como Zamacueca, siguen escuchándose en las actuales marineras. José Durand (1971, pág. 26) documenta la continuidad que existe entre ambas formas musicales. Así menciona los Cancioneros de Alfonso Carrizo, el "Apéndice" a las Tradiciones Peruanas de Palma y el folleto que escribiera Carlos Prince en 1883 donde da ejemplos de cantos populares que,

dada la fecha, prueba la continuidad entre Zamacueca y Marinera.

En este mismo orden, tampoco es posible determinar en qué momento se acopla la resbalosa al canto de la marinera. Resbalosas y fugas existían antes de la acuñación del nombre "Marinera" incluso en forma independiente a la zamacueca. Todavía se puede escuchar la letra de estas resbalosas pero ya articuladas a la marinera.

Tentativamente podemos afirmar que el canto en la marinera limeña surgió como resultado de un largo proceso de elaboración, por el cual sus cultores fueron creando y transmitiendo a las nuevas generaciones las formas, reglas y secretos del complicado Canto de Jarana que hoy conocemos y admiramos.

e) Cantores de marinera limeña

Los cantores de marinera limeña han sido en su mayoría negros, quienes animaban fiestas que podían durar hasta ocho días seguidos celebrando bautizos, cumpleaños, bodas, "humoradas", etc. Como ocurre con toda tradición auténticamente popular, el aprendizaje se realizaba al interior de la familia o en las fiestas del barrio, del callejón, de la cuadra.

La época gloriosa de los cultores de esta marinera corre desde fines del siglo pasado hasta las primeras décadas de la presente centuria. Durante el gobierno de Piérola destaca Mateo Sancho Dávila; luego, a partir de 1920, aparecen muchos más. Para situarlos mejor los ubicaremos por barrios de acuerdo a la información que aporta Abelardo Vásquez.

En Malambo eran conocidos don Manuel Quintana "Canario Negro", los hermanos Augusto y Elías Ascuez, Luciano Huambachano, Augusto Gonzales "el Cura". En La Victoria destacaban "Curruco" Arteaga, Avelino Ciudad, Manuel Covarrubias, Alejandro Arteaga "el Manchao", Moisés Goyoneche "Chancaca" y Francisco Agüero. En los Barrios Altos, Samuel Márquez y Francisco



Fig. 1 "En Amancaes (Zamacueca decente)"

ACTU



Fig. 2 "En Amancaes (Zamacueca)"
1841.



Fig. 3 "Zambos bailando Zamacueca"

Figs. 1 y 2. Ilustraciones
basadas en las Acuarelas
de Pancho Fierro.
Fig. 3. Ilustración tomada
de la obra de Manuel Ata-
nasio Fuentes (1867).

Ballesteros, Hernán La Rosa ("Carnero" La Rosa), Víctor Arciniegas "el Gancho" y don Pancho Estrada. Por último, en el barrio de Breña don Porfirio Vásquez, Alejandro Reyes, conocido como "don Magallanes", y don Francisco Monserrate "Máquina".

La mayoría de estos cantantes han fallecido, pero afortunadamente la forma tradicional del canto aún subsiste en algunos grupos pequeños nucleados alrededor de conocedores auténticos, como el caso de Abelardo Vásquez, quien a través del Cursos "Canto de Jarana" que dicta en el Centro de Folklore José María Arguedas del INC, continúa difundiendo la legítima forma de este canto popular.

2. El baile en la Marinera Limeña

a) Referencias sobre la Zamacueca

Antes de centrarnos en el tema de este apartado conviene hacer una breve reseña histórica de la zamacueca, considerada por distintos estudiosos, entre los que cabe citar a José Durand, como antecesora o madre de la marinera. Según este especialista "musical y estróficamente no hay diferencia entre zamacueca y marinera" (Durand, 1971: p. 26).

El investigador argentino Carlos Vega afirma que este baile nace en Lima (3) posiblemente en 1810, clasificándolo en el grupo de danza de pareja suelta, independiente, picaresca, y que utiliza como aditamento el pañuelo.

La zamacueca, baile practicado principalmente por negros, zambos, mulatos y por algunos grupos de criollos de clase media y alta, en un determinado momento irradia su influencia desde el Perú hacia Chile y Argentina, tomando los nombres de "Cueca" y "Zamba" respectivamente. Luego, por el año 1835, parece disminuir su popularidad en Lima para retornar en 1839 -época de la Confederación Perú-Boliviana- con más brío y con el nombre de "Chilena" por obra de los soldados del Ejército Restaurador al mando del chileno Bulnes y del peruano Agustín Gamarra. Más adelante otro aconte

cimiento histórico, la guerra con Chile, determinará el cambio definitivo de su nombre. Desde entonces se le llamó Mari-nera y con esa denominación nos llega hasta hoy.

En relación a los testimonios sobre la forma de bailar la zamacueca, son muy ilustrativas las acuarelas de Pancho Fierro, los grabados de Rugendas y los apuntes de Bonnaffé. Manuel Atanasio Fuentes en su magnífica obra: Lima, apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres presenta también láminas y descripciones de la zamacueca en Amancaes. Dice nuestro autor:

"... el baile de Amancaes es la Zamacueca; la orquesta para ese baile se compone de arpa y guitarra, y a estos instrumentos se agrega una especie de tambor, hecho regularmente de un cajón cuyas tablas se desclavan para que el golpe sea más sonoro. Tócase este instrumento con las manos o con dos pedazos de caña, y es difícil formarse idea de la pericia y oído con que toca el cajón, sigue el compás de la música y anima a los bailarines. (...)

La música es siempre acompañada de las voces de dos o más negros y al fin de cada verso, forman coro todos los que quieran o sepan cantar; esos finales se llaman fugas y durante ellos son más vivos y, podemos decirlo, más lascivos los movimientos" (M.A. Fuentes: 1985, p. 156).

Importa destacar en los autores mencionados la existencia de una "zamacueca borrascosa", considerada indecente por el acentuado movimiento de caderas, popular entre negros, zambos y mulatos, y otra "zamacueca decente", de suaves y pausados giros, bailada por criollos y blancos. También se observa en estos testimonios que la pareja enarbolaba pañuelos en notoria actitud de coquetería o cortejo. (véase las láminas ilustrativas).

Este baile que escandalizara a la sociedad conservadora de los primeros años de la República, que naciera en los estratos más populares, fue ganando rápida aceptación en la mayoría de las clases sociales. Adquirió en un momento dado las características de su canto y baile que hoy conocemos, es decir, se volvió masiva y su difusión avanzó por huertos,

solares y callejones. También cobró perfiles propios en los suburbios de Malambo y Cantagallo, en Abajo el Puente y el Cuartel Primero, para luego pasar a los grandes salones y extenderse más tarde por casi todas las regiones de nuestro país.

b. Características del baile

La marinera es un baile de pareja mixta, generalmente una sola o dos a lo sumo. No es baile colectivo pues cuando abundan las parejas decrece su encanto, que no consiste en evoluciones complicadas sino en la inspiración y gusto que ponga cada uno de los ejecutantes.

Su compás es de seis por ocho, con ritmo pausado en la primera parte; en la segunda o resbalosa el ritmo se vuelve más intenso siendo la fuga mucho más vivaz aún. El tema es el cortejo o conquista del varón a la dama cuya actitud esquiva, coqueta y provocativa refleja a la vez toda la gracia de la limeña. El papel del varón siempre es de solicitud y atención a su pareja buscándola con sutiles aproximaciones.

Los pasos que se ejecutan en este baile son libres y el bailarín los puede crear, siempre que se adecúen al ritmo y no se transformen en saltos o movimientos grotescos. Los pasos son cortitos, no se separan los pies del piso. El movimiento de "cepillar" o "escobillar", característico en la marinera, debe hacerse en forma suave, como acariciando el piso, con ligero contoneo de las caderas.

El pañuelo es un elemento importante y tiene un lenguaje especial. Se maneja con mucha suavidad, como si fuera prolongación de la mano, y según como se coloque puede ser adorno, galantería, llamado a la pareja, etc. Mejor dicho, obedece a la voluntad e intenciones del bailarín. En todo momento el pañuelo debe mantener una perfecta coordinación con los movimientos de los pies y el cuerpo.

La coreografía de este baile es elemental: los bailarines permanecen siempre frente a frente, tanto en la marine-

ra como en la resbalosa. Los cambios de terreno o mudanza obedecen únicamente a las reglas establecidas para este baile.

c) Reglas del baile

Estas reglas, que todo bailarín de marinera conoce y domina, se refieren al cambio de terreno que se realiza al final de cada una de las estrofas, es decir, coincidiendo con el amarre del canto. Hacer el cambio de terreno antes o después del amarre significa desconocer la estructura básica de la marinera limeña. En la resbalosa, es ley que cada vez que se escuche una llamada, los bailarines cambien de terreno antes de bailar la fuga. Por tanto, estos cambios se deben realizar tantas veces como fugas tenga una resbalosa.

d) Cómo se baila la Marinera

Para bailar la marinera, cuya interpretación no requiere de vestido especial para la pareja, el varón y la dama se ubican frente a frente, más o menos a metro y medio de distancia, tomando ritmo y en actitud de espera. Al iniciarse el canto la pareja se saluda cambiando de terreno en ida y vuelta, luego empiezan a bailar con mucha gracia haciendo desplazamientos a la derecha-izquierda o viceversa, con diversos pasos o "quimbas", donde interviene la improvisación personal, hasta que coincidiendo con el amarre cambian de terreno rematando con vueltas que son siempre a la derecha; de este modo continúan bailando como en un juego de "toma y daca" hasta terminar las tres estrofas de la marinera. Terminada ésta se escucha el sugerente grito de "¡a resbalarse!". A esta voz los bailarines inician otra vez los movimientos ya descritos pero con más vivacidad y libertad. Finalmente, al oír la llamada deben cambiar de terreno, con sus respectivas "vueltas y revueltas", para entrar a la fuga, que si son varias posibilitan demostrar a los bailarines sus habilidades en la ejecución de los pasos.

Antiguamente, al iniciarse los primeros compases, el caballero ofrecía el brazo a la dama y con ella daba una pequeña vuelta por el salón, luego la colocaba frente a él, le ofrecía

el pañuelo y empezaban el baile. Esta costumbre está casi perdida en la actualidad.

e) Acompañamiento musical

El instrumento musical básico es la guitarra, que desde hace muchas décadas desplazó a la romántica arpa. El cajón, que sustituye al tambor africano, es otro elemento importante. Originalmente no fue más que un simple cajón de madera utilizado para embalaje de mercaderías. Las palmas o "música a mano" y el guapeo ('toma', 'dale', 'voy a ella', etc.), son otros tantos elementos que animan la fiesta y estimulan a los bailarines. Naturalmente el Canto de Jarana es insustituible en una auténtica marinera limeña.

f) Intérpretes destacados

Han sido muchos los que han bailado "como Dios manda", de safortunadamente no tenemos todas las referencias. Sin embargo, mencionaremos algunos:

A fines del siglo pasado destacaban el maestro "Hueso", que vivía por el barrio de Monserrate y don Justo Arrédondo. A comienzos del presente siglo, el Capitán José T. Ezeta, miembro conspicuo de la famosa "Palizada", y también Augusto Paz, Julio Pastor, el "Cojo" Soria, Jesús Menacho, etc. Por los años '20 la reina de la marinera fue Bartola Sancho Dávila, mo rena nacida en Malambo, modesta para andar pero señorial para bailar al decir de quienes se deslumbraron con su gracia y ritmo en las inolvidables fiestas de la Pampa de Amancaes. También destacaron por esta época Isabel Sancho Dávila, hermana de Bartola, Melchora Villanueva y los hermanos Julio y Abelardo Peña.

En las últimas décadas los maestros han sido Augusto y E lías Ascuez y la familia de Porfirio Vásquez, uno de cuyos hijos, Abelardo, continúa difundiendo los secretos de nuestro baile.

A MANERA DE CONCLUSION

Si bien nos hemos centrado en una de las formas más antiguas de la marinera.-la limeña-, es preciso indicar que se trata de un baile de dimensión nacional. A través de ella se expresa con rotundidad y alegría el sentir de todo el pueblo. Un minucioso estudio de sus versos y su temática podría hablarnos de cómo los acaeceres y los gustos epocales son registrados por esta literatura popular urbana, construida paralelamente y a contramarcha de las modas oficiales. Bastaría señalar este aspecto para subrayar su importancia y la necesidad de su investigación. Sin embargo, el hecho de que continúe siendo una forma musical cuyo cultivo no sólo no ha declinado sino que sigue desarrollándose, exige que los centros e instituciones dedicados a su enseñanza cautelen y difundan sus características esenciales a fin de evitar el riesgoso empobrecimiento de su distorsión.

Notas

1. Para Nicomedes Santa Cruz se llama "cinco tres" porque de un máximo de cinco marineras es triunfador quien primero gane tres y luego de esa victoria o derrota parcial se cantará la resbalosa, en la que se prosigue el duelo o contrapunto. (Santa Cruz, N. : 1959, p. 21).
2. Primera composición que recibió el nombre de marinera. Escrita por Gamarra con música de José Alvarado, años después fue llevada al pentagrama por Rosa Mercedes Avarza de Morales quien por entonces contaba con 12 años de edad. Otras marineras de la época son: "Antofagasta", "Chile quiere guano y salitre", "Ya no te quiero chilena", etc.
3. Aproximadamente su área de difusión comprendía parte de los actuales departamentos de Ancash, Lima e Ica, es decir la antigua Intendencia de Lima.

B I B L I O G R A F I A

- DONAYRE B., Jorge
1982 "Marinera ... dime de dónde vienes". En: Lun-
dero, Año IV, Nº 46, suplemento cultural del
diario La Industria. Trujillo, 31 de enero.
- DURAND FLORES, José
1961 "Del Fandango a la Marinera". En Rev. Fanal
Nº 59, Lima.
1971 "De la Zamacueca a la Marinera". En Rev. Mens-
sajes Nº 15. Southern Perú Cooper Corporation.
Lima.
1973 "La Recbalosa Limeña". En Rev. Mensajes Nº 19.
Southern Perú Cooper Corporation. Lima.
- ESCUELA NACIONAL DE ARTE FOLKLORICO - INC
1973 Canto de Jarana. Mimeo, 10 págs. Lima (Publi-
cación realizada en base a las clases de Abel-
laro Vásquez por José Llorens.
- FUENTES, Manuel Atanasio
(1867) 1985 Lima, apuntes históricos, descriptivos, esta-
dísticos y de costumbres. Fondo del Libro del
Banco Industrial del Perú, Lima.
- MEJIA BACA, José
1979 "La Marinera: símbolo del Perú". En La Prensa.
Lima, domingo 4 de noviembre.
- NOYA, César
1983 "Su majestad la Marinera". En: Rev. Perspecti-
va, suplemento del diario Correo. Lima, 30 de
enero.
- PIMENTEL, Jorge
1982 "Augusto Ascuez, Rey y Señor de la Jarana". En:
Rev. VSD, suplemento del diario La República.
Lima, mayo.
- SANTA CRUZ, Nicomedes
1959 "La Marinera". En: Folklore, edición antológi-
ca del Concejo Provincial. "VIII Festival de
Lima".
1970 Album discográfico Cumanana. Sello Phillips.
3ra. ed., Lima.
1975 Album discográfico Socavón. Sello Virrey. 2da. Ed. Lima.
- UGARTE ELESURU, Juan Manuel
1966 Lima y lo limeño. Editorial Universitaria, Lima.
- VASQUEZ DIAZ, Abelardo
1970? "Marinera Limeña". Escuela Nacional de Arte Fol-
klórico - INC. Mimeo. 1 pág. Lima.
- VEGA, Carlos
1981 El origen de las danzas folklóricas. 4ta. ed.
Ricordi, Buenos Aires.

LITERATURA ORAL

EL PAISANO Y EL CURA *

Cuando era muchacho nomás, mi abuelito me contó en quechua del paisano y el cura.

El cura había venido de Italia al pueblito de Huayá, y quería construir la iglesia con la ayuda de la comunidad. Entonces unos paisanos de la altura llegaron cuando estaba dando misa. El cura en su sermón dice:

-Hijos, cuando ustedes regalan a Dios, va a devolverles cien. Más van a producir!

Entonces un paisano piensa: "así será", y conversa con su mujer: "nosotros regalamos la vaquita que tenemos y van a devolver cien, dice el señor cura". Así, pues, ellos se van a regalar el único ternero al cura y el paisano le pregunta:

-Verdad yo voy regalar Dios este ternero y me va a devolver cien?

-Sí, hijito- dice el cura. Y le regaló.

Al día siguiente el ternero que no sabía dormir en otra parte sino en su casa, rompió el cerco de la iglesia y se fue en la noche, y las otras vacas lo siguieron. El paisano toda la noche estaba pensando en sus regalos y al despertar ve en su corral varias vacas y dice: "Gracias Dios, Dios mío gracias porque me has dado". Contó sólo diez vacas y dice: "No importa. Voy a recibir lo que me ha mandado. Seguro que luego vendrá más".

Entonces el cura se da cuenta que no habían sus vacas y pensaba: "dónde habrán ido, cómo habrán ido", y al tercer

día por fin se le ocurrió: "vayan a buscar las vacas a las casas de los que regalaron", y allí estaban. El cura se fue a reclamarle, pero antes que nada el paisano le dijo que "recién han llegado diez y faltan noventa más, porque usted dijo bien claro que me iba a dar cien vacas. Me falta todavía".

El cura que no sabía cómo recuperarlas propuso: "mira hijo, el que saluda primero mañana se queda con todas las vacas". "Ya señor", respondió el paisano.

Apenas volvió a su casa, el cura puso el despertador a las cinco de la mañana, pero el paisano le había seguido y se acomodó en el techo para vigilarlo. Para esto el taita cura tenía de muchacha a una paisana. Y le dijo:

-Hija, esta noche vas a dormir conmigo. Desvístete!

Ella se desvistió y el paisano estaba mirando desde el techo. El cura preguntó a la paisana:

-Hija, éso lo que tienes ahí cómo se llama?

-No sé, señor.

-Eso se llama infierno, hijita. Yo lo que tengo acá se llama diablo, y siempre el diablo a las doce de la noche entra al infierno.

-No sé señor- respondió ella. Y todo estaba mirando y escuchando el paisano.

Así el cura se había desvelado toda la noche. A las siete de la mañana recién se despertó y apresurado agarra su caballo. En eso el paisano le sale al encuentro y le dice:

-Buenos días señor cura!- Ya le había ganado.

-Desde qué hora estás acá?- preguntó.

-Señor, estoy acá desde que el diablo entró al infierno.

Y el cura no pudo hacer nada. Y así perdió todo.

* Texto narrado por David Bravo Carbajal, de 31 años, natural del caserío de Huayá, distrito de Chacas, Prov. de Pomabamba (Callejón de Conchucos), Ancash. Fue recogido por Armando Ayarza, en Lima, en el marco del Seminario de Literatura Quechua realizado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. (N. del Ed.)

LOS AUTORES

César ALEGRE ORTIZ. Economista. Profesor de la Universidad Particular San Martín de Porras.

Rosa Graciela BOCANEGRA VITERI. Trujillo. Profesora graduada en la UNMSM, ha estudiado también en la ex-Escuela Nacional de Folklore. Profesora del curso de Marinera Limeña en el Centro de Folklore José María Arguedas.

Josafat ROEL PINEDA. (n. Canta, 14 nov. 1921 - m. Lima, 15 feb. 1987). Antropólogo, etnólogo y musicólogo. Fue profesor en la Escuela Regional de Música del Cuzco. También en la Universidad de Huamanga. Dirigió el Departamento de Folklore de la ex-Casa de la Cultura y fue Director del Centro de Estudios y Difusión del Folklore de la UNMSM. Conformó el equipo de trabajo que publicó el Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú (Lima, INC, 1978). Entre otras obras suyas destacan El Wayno del Cuzco y Creencias y prácticas religiosas en la provincia de Chumbivilcas. Junto mente con José María Arguedas descubrió el mito de Inkarrí en Puquio. Han quedado inéditos numerosos trabajos suyos como el "Calendario de las Fiestas Folklóricas del Perú".

Santiago SOBERON CALERO. Callao 1964. Estudia Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Heike SPREEN. (Alemania). Ha escrito una tesis sobre la obra de Manuel Scorza. Actualmente estudia el doctorado de Literatura en el Lateinamerika Institut de la Freie Universität de Berlín.

Marcos YAURI MONTERO. Huarás. Narrador. Premio Fomento a la Cultura Ricardo Palma (1969), Premio Casa de las Américas (1974). Su novela En otoño, después de mil años ha sido traducida al húngaro y su poemario La poesía es sencilla como el amor al francés. Ha publicado Leyendas ancashinas (1978).



NEW YORK
MAY 1911