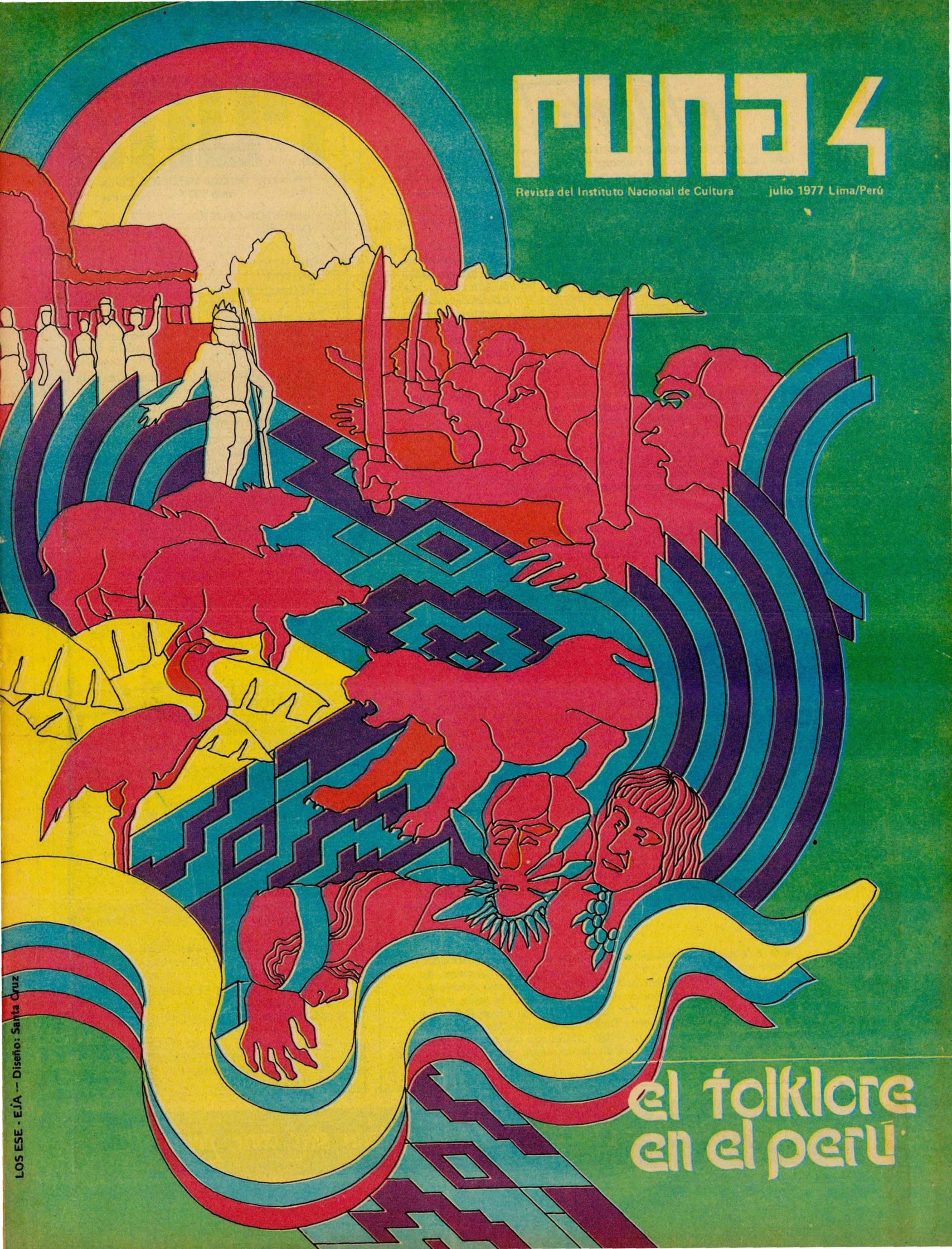


PUNTA 4

Revista del Instituto Nacional de Cultura

julio 1977 Lima/Perú



el folklore
en el Perú

editorial

1. Ahora hace ya cien años que Thoms creó la palabra *folklore*. Sin embargo, dicha palabra ha ganado una connotación que inicialmente sólo fue restringida a aquella suma de datos y textos procedentes de la tradición oral. En la actualidad —y esto no significa que aceptemos la vigencia del término— identifica el deslumbrante acervo de los pueblos dominados, cuyas culturas han desarrollado lentamente, en una forma que demuestra la tenaz resistencia de las culturas dominadas.

En nuestro país, diversas manifestaciones del mundo andino pueden ser consideradas como *folkloricas*, a falta de una denominación mejor. Sin embargo, es bueno que aclaremos que de ninguna manera deben ser vistas como expresiones menores de nuestra cultura. Antes bien, creemos que conforman su nervio central y que perviven, a pesar de la campaña de los extirpadores de idolatrías y de la tensión impuesta por los portavoces de una indiscriminada occidentalización, entendida como satanización de los valores aborígenes. Esto nos lleva a afirmar que es deber del Estado—y esa es una función importante del Instituto Nacional de Cultura— establecer pautas destinadas a propiciar la seguridad de nuestra cultura.

Mucho hay que trabajar aún en adelante. Y si nuestro pueblo se encamina por una vía liberadora, debe entender cuáles son los valores que debe proteger. Por tanto, es definitivamente impostergable difundir y promover una permanente tarea de recopilación, investigación y análisis de todas aquellas manifestaciones posibles de desaparecer en tanto que el modo de producción dominante en nuestro país irá alterando sus fisonomía económica y social y, por consiguiente, considerando que las expresiones artísticas del mundo andino necesariamente se transformarán.

2. Para la elaboración de este número —cuya aparición coincide con la celebración del Simposio sobre Arte popular organizado por la Oficina de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Cultura y del III Congreso Nacional de Folklore, organizado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos— hemos contado con la entusiasta colaboración de un grupo de investigadores que, desde diversos ángulos, analizan algunas manifestaciones *folkloricas*. Naturalmente, los trabajos no tocan toda la problemática del folklore en el Perú ni examinan todos sus aspectos. Es tan vasta la temática y tan disímiles los problemas que será necesario abordarlos en números futuros de nuestra revista. Hemos procurado, eso sí, diversidad en los tópicos y varios grados de acercamiento. Además, hemos conseguido conjugar las tareas que realizan experimentados recopiladores como Simeón Orellana y Sergio Quijada Jara con las que efectúan jóvenes científicos como Edmundo Bendezú, María C. Chavarría y los jóvenes integrantes del Instituto de Estudios Andinos y de la Oficina de Literatura, Teatro y Cine del Instituto Nacional de Cultura. Por último, queremos dejar constancia del rigor que todos nuestros colaboradores se impusieron para abordar tan difícil como controvertida temática en el breve espacio que les ofrece esta revista.

De otro lado, deseamos expresar nuestro reconocimiento a todos aquellos que, de alguna u otra manera, han volcado sus mejores esfuerzos en el análisis de la naturaleza y la función de nuestro folklore. Entre ellos destaca nítidamente José María Arguedas, quien describió con pasión, sabiduría y voluntad ejemplares la esencia de una tierra en trance, proscribiendo del trabajo científico la actitud paternalista e identificándose con los marginados y ofendidos. Sirvan, pues, estas palabras, para rendir homenaje —en su nombre— a aquellos investigadores que, atravesando enormes distancias y cruzando las alturas de nuestra patria, están ayudándonos a definir la cultura andina como un continuum, como un todo complejo que todos integramos.

3. Desde este número trabajarán con nosotros el narrador y periodista Luis Freire así como los fotógrafos Mariella Agois y Félix Nakamura. Así pues, el equipo de RUNA se felicita de incorporar a destacados jóvenes que participan en la tarea de promoción del trabajo cultural. Por tanto, a ellos, nuestra más cordial bienvenida. Por último, a nuestro amigo Billy Hare —quien viaja en estos días a cursar estudios de especialización en la Rhode Island School of Design— quien ha venido trabajando con nosotros en los tres primeros números de RUNA, un afectuoso saludo, deseándole buena fortuna y un pronto regreso.



Revista del Instituto Nacional de Cultura
No. 4 julio 1977 Lima/Perú

DIRECTOR GENERAL
DEL INC jorge cornejo polar

DIRECTOR mario razzeto
EDITOR manuel larrú
REDACCION maruja barrig
luis freire

SECRETARIA luisa fiocco
ILUSTRADOR alfonso respaldiza
FOTOGRAFOS mariella agois
félix nakamura

DISEÑO GRAFICO octavio santa cruz
ARTE FINAL gloria sánchez
CARATULA los ese - éja

REDACCION Y ADMINISTRACION
editorial del inc/ ancash 390, Lima 1, Perú/
dirección cablegráfica: incperú

VENTA Y SUSCRIPCIONES
precio del ejemplar: cuarenticinco soles
suscripción en el Perú: quinientos cuarenta
soles (doce números)
en el extranjero: US\$ 13.00 vía marítima.
US\$ 20.00 vía aérea

IMPRESION
editora Perú/ andahuaylas 1472, lima

Runa aparece todos los meses/ cada trabajo expresa sólo la opinión del autor/ no se devuelven las colaboraciones no solicitadas/ se autoriza la reproducción total o parcial siempre que se indique la fuente/ registro comercial : 0880638/ libreta tributaria: 9909354

SUMARIO

- 2 EDITORIAL
- 3 CHINCHILPOS Y GAMONALES/
Simeón Orellana
- 7 CANTOS A LA COCA/ Sergio Quijada Jara
- 8 LITERATURA QUECHUA/ Edmundo Bendezú
- 10 TESTIMONIOS
- 14 HALAPAKUY O DESPACHO DE LAS YUNTAS/Sánchez, Tillmann y Matayoshi.
- 17 INFORME/ Sobre el desarrollo de los estudios del folklore en el Perú
- 20 EL MATRIMONIO DE DON JOAQUIN/ Mario Razzeto
- 22 LOS ESE-EJA /María C. Chavarría
- 26 PATRIA Y FOLKLORE/ Ernesto More
- 27 LA HERRANZA /María Alina Cavero
- 30 A PROPOSITO DEL FOLKLORE/ Silvio De Ferrari
- 32 EL ENCANTO DEL CERRO DE TRES CABEZAS/ José R. Sabogal Wiese
- 34 EIELSON DESPUES DEL SILENCIO/ Luis Freire
- 36 ¿HA VISTO USTED ALGUNA VEZ MORIR A UN GATO?/ José B. Adolph
- 38 APROXIMACIONES
- 39 LOS AUTORES

Runa: s. hombre, ser humano, persona de cualquier sexo, gente, población.



chunchillos y gamonales



Una supervivencia ritual prehispánica en
Huayucachi

SIMEON ORELLANA

Si uno de los cultos de los cuales acabamos de hablar llega a mantenerse por razones especiales mientras que el conjunto del cual forma parte ha desaparecido, no sobrevivirá más que en estado desintegrado. Esto ha sucedido a tantos cultos agrarios que se han sobrevivido a sí mismos en el folklore.

Emilio Durkheim

Poco a poco los estudiosos de las supervivencias prehispánicas van enfocando en su total complejidad las diferentes estructuras que conforman el mundo mágico-religioso del hombre andino. Creemos que ya se puede afirmar que el panteón andino guarda cierta relación formal con el griego, el romano y el hindú, por ejemplo, con las características peculiares que las singularizan. Llegará el momento en que la genealogía de los dioses andinos será analizada con criterio científico y en forma integral, tal como actualmente se investiga las mitologías maya, azteca e hindú.

Las manifestaciones folklóricas del Valle del Mantaro son "documentos en vivo" en los que podemos descubrir aspectos importantes vinculados a la estructura económica y a la superestructura ideológica prehispánica, que todavía superviven en forma encubierta dentro del marco cultural de las comunidades andinas. Este texto resume algunas notas del trabajo de campo realizado en Huayucachi.

EL MARCO GEOGRAFICO

Huayucachi es un distrito de la provincia de Huancayo del departamento de Junín. Está ubicado a 8 km. de la capital de la provincia y en la margen izquierda del río Mantaro o Huancamayo. Se halla dividido en ocho barrios y un anexo: 1) Barrio Huayucachi o Central. 2) Barrio Mantaro o Mayupampa. 3) Barrio Miraflores. 4) Barrio Quillispata. 5) Barrio Yacus. 6) Barrio Libertad. 7) Barrio de Colpa o Collpa. 8) Barrio Chanchas y el anexo de Huamanmarca. Esta división actual

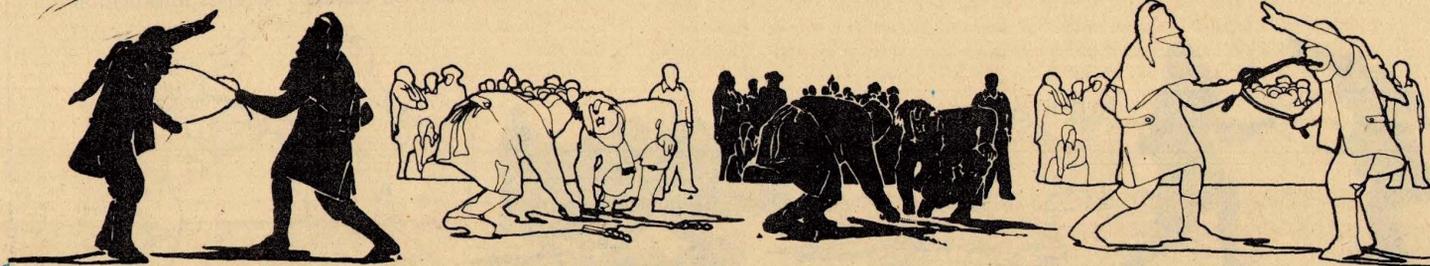
no es la originaria. En algunos casos el nombre huanca, quechua o aymara ha sido olvidado y en otros el barrio antiguo se ha subdividido en dos o más barrios. En el enfrentamiento ritual, los barrios se agrupan en dos bandos: los de arriba y los de abajo o también: **Jana Lado** y **Ula Lado**. La población actual bordea los siete mil habitantes. La actividad principal es la agricultura; además, trabajan en el comercio, la ganadería, la pequeña industria y la artesanía.

MARCO HISTORICO

El proceso del desarrollo histórico de Huayucachi no es muy conocido debido principalmente a la falta de fuentes. Tuvo que seguir, en líneas generales, la trayectoria de los ayllus del Valle del Huancamayo y en especial de los de Anan-Huanca. Por su cercanía al templo de Huarivilca debió cumplir algún rol importante de mita religiosa, tal como lo hizo Huamanmarca y que sí está documentada. Sufrió la dominación Wari, luego la del Imperio Yarovilca y, por último, la penetración Inca alrededor de 1460. Muy interesante es el dato referente a que las autoridades más importantes del aparato estatal inca radicaron un cierto tiempo en Chongos Bajo, pueblo cercano a Huayucachi. La llegada de los españoles y la alianza con los huancas permitió a los mantarinos liberarse del control Inca. Algunos datos nos indican que, durante la Colonia, la población del distrito fue distribuida entre Huancayo y Chongos Bajo, cuando se iniciaron las reducciones de pueblos. Asimismo, documentos coloniales nos hablan de Huayucachi como pueblo tributario con "95 tributarios con tierras, 5 sin

tierras y dos sambalgos". La mita minera y obrajera colonial debió crear problemas económico-sociales que desgraciadamente no podemos verificarlos documentalmente. El proceso de la independencia tuvo especial significado para los huayucachinos; la tradición y la fuente documental recuerdan el famoso incendio del pueblo por los soldados del realista Ricafort el 28 de diciembre de 1820. La República encuentra al distrito empuñado en la reconstrucción de la zona urbana incendiada. Posteriormente, la llegada del ferrocarril y la carretera han de significar momentos importantes para el distrito. Actualmente, la feria de los lunes está cobrando gran importancia dentro del movimiento económico de la región; la venta de artículos de primera necesidad y en especial de papas, cereales, carne, etc., convierten a la mencionada feria en lugar obligado de asistencia de los intermediarios y comerciantes mayoristas y minoristas, así como de los consumidores directos. La falta de un estricto control y de una buena planificación ferial hacen que el beneficio económico no recaiga en el distrito y que el dinero en movimiento sea acaparado por personas foráneas.

Huayucachi, como todo pueblo andino, adjudicó tierras para las "cofradías" con la finalidad ya conocida consistente en que el producto de ellas sirviese para financiar los servicios y las festividades de los santos a los cuales se advocaban las "cofradías". La "Cofradía del Niño Jesús" (o Taita Niño, patrón del pueblo) es una de las más importantes y está relacionada con el famoso **Zumbanacuy** de los negros.





TAITA NIÑO O LA FIESTA DEL NIÑO DE HUAYUCACHI

Se realiza el último domingo de enero o el primer domingo de febrero cuando la fecha cae entre los tres primeros días. La presencia de Taita Niño en Huayucachi es explicada por medio de una leyenda que los informantes relatan con algunas variantes. Hemos hallado cuatro variantes importantes pero sólo mencionaremos una de ellas.

El Niño de Pallallá.— Refieren que en el pueblo de Pallallá (Huancavelica) se realizaba un matrimonio y, de pronto, cuando se iba a servir el almuerzo, se presenta un anciano leproso y se sienta en la mesa. Los padres del novio sacan al anciano de la mesa y lo llevan afuera. En vista de esto, una señora se compadece del anciano y de una jarra de chicha le quiso invitar y el anciano no quiso recibir y le dijo que no tomaba y le agradeció y le pidió que le regalara flores. La señora, ante esto, pensó que el viejito era un ser divino. El anciano le dijo que le siguiese en su atrás. Le dijo que la iba a poner en mejor situación y posición; pero que si sentía un ruido o trueno no volviese la cabeza. Salió el anciano y a un kilómetro de viaje se sintió ruidos y truenos y ella al sentir eso volteó la cabeza y ella con su hijo se convierten en piedra. Así desaparece el pueblo de Pallallá antiguo.

Con el tiempo se aparece una paloma blanca frente a la Iglesia actual de Huayucachi y aparecía y desaparecía y el vecindario curioso por lo que aparecía y desaparecía la paloma blanca. En sus sueños, le reveló al vecindario que era una persona de Pallallá y que quería radicarse aquí (en Huayucachi). El vecindario se dio cuenta que era una imagen y entonces le ofrecieron varias danzas para que se quedara. Primero le muestran la danza del Cumu o Chacamacho y que actualmente le llaman Chonguinada; empezaron con esto y la paloma se voló. Luego se

presentan la Navidad, que se baila actualmente en Chongos Alto, nada. Los Manchus también se presentan, tampoco le agrada a la paloma blanca que se vuela. Por último, la paloma blanca pide a los negros (o sea los Chinchilpos) y les revela que se disfracen con algodón bordado con hilos de oro, igual como los Negritos de Huánuco, así lo hacen y entonces la paloma se convierte en imagen. El Niño Jesús actual es la paloma que se convierte en imagen, lo llevan a su actual altar y anualmente hacen la fiesta de Taita Niño. (Inf. No.4).

Los que se hallan vinculados con los estudios de leyendas de la zona andina han de relacionar fácilmente esta variante con otras leyendas que explican la destrucción de ciudades o el castigo de poblados sacrílegos.

LOS ENSAYOS

Con un mínimo de seis días, anteriores al último domingo de enero, se deben iniciar los "preparativos" o "ensayos". Esto se debe a que "el Niño puede enojarse y enviar sequías y heladas". Anteriormente, la efervescencia de la población huayucachina se advertía desde el mes de diciembre; un chinchilpo no le dirigía la palabra a un gamonal y viceversa; los de Janan-Lado eran mirados despreciativamente por los de Ula-Lado. A medida que se acerca el día de la víspera, las bandas musicales contratadas por los Caporales ensayan para "hallar el tono". Se refieren a la música de "la Negrería de Gamonal" y a "la Negrería de Chinchilpo". Estos ensayos también comprenden a los futuros guerreros-danzantes o danzarines-rituales, quienes se enfrentan entre los miembros de su "lado". Los más experimentados enseñan a los novatos la mejor forma de utilizar la zumba, de parar los golpes, de esquivarlos, etc., y lo que es más importante, les enseñan cómo deben buscar, con la zumba, el rostro del contricante, ya que ello es fundamental para acumular puntaje. En las noches, las bandas recorren las calles acompañados por los caporales y familiares así como de un grupo pequeño de chinchilpos o gamonales, según a quién corresponda la banda. Después de medianoche se produce "el enfrentamiento de bandas"; actualmente esto se realiza en el sector ocupado por el mercado. Las bandas procuran opacarse y si al comienzo se respetan mutuamente, tocan cuando una de ellas ha terminado su pieza respectiva. Posteriormente, no respetan el turno y tocan simultáneamente. Los tragos de aguardiente puro y "calientitos", así como las cajas de cerveza van circulando entre los músicos y acompañantes. Los efectos se van sintiendo y algunos músicos se desafían en forma personal, es decir un bajo de los chinchilpos con uno de gamonal, una trompeta con otra, un bombo con otro y así sucesivamente. Algunos informantes relatan que, en ciertas oportunidades, los integrantes de las bandas, así como los caporales y acompañantes, "se han agarrado a trompadas y puntapiés". A las cinco o seis de la mañana, antes de retirarse a descansar, las bandas van a la plazuela de la Iglesia y, como un homenaje, tocan sus respectivas negrerías a Taita Niño.

LA HUAYCA

Es lo que en otras festividades se denomina "la Víspera". Lo importante es que en la huayca sale elegido el Negro Mayor Chinchilpo y el Negro Mayor Gamonal; para ello, previamente hay un enfrentamiento entre los mejores y aproximadamente a las siete u ocho de la noche se sabe quién es Negro Mayor. Hemos podido conversar con Víctor Prieto (a) "Huasca Víctor", de 75 años—quien hasta hace dos años todavía "tiraba zumba" y ha sido Negro Mayor por muchos años— que nos refería la intensa competencia que había para salir elegido Negro Mayor ya que este cargo da prestigio ante los demás compoblanos, conlleva ciertos privilegios y ante el Taita Niño queda como uno de sus más devotos creyentes. A las once de la noche se encienden los castillones ofrecidos por los Priostes, las bandas ofrecen retreta y luego los caporales invitan bebidas a sus acompañantes. Todo queda listo para el día del zumbanacuy.

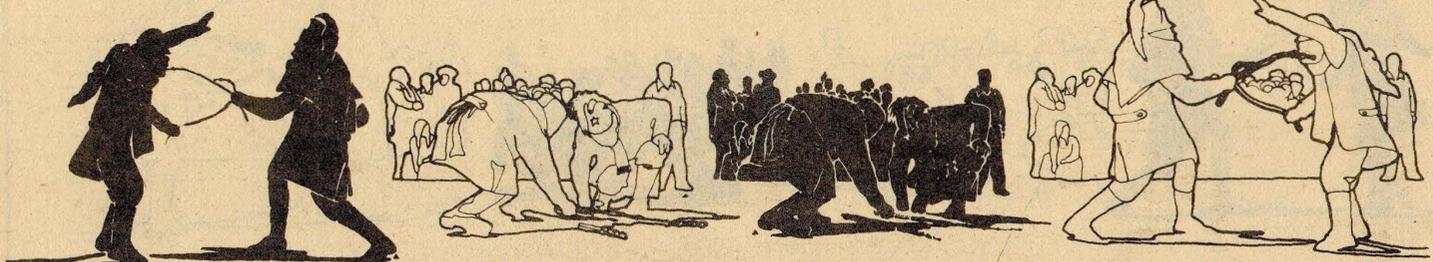
EL ZUMBANACUY O EL ENFRENTAMIENTO RITUAL DE CHINCHILPOS Y GAMONALES

Desde las primeras horas de la mañana del domingo, chinchilpos y gamonales se dirigen a las oficinas del Concejo distrital de Huayucachi para pagar su "derecho a tirar zumba". La suma ha ido variando a través de los años hasta llegar a los treinta soles. A los contricantes les dan un boleto numerado que es el único comprobante para poder participar en el zumbanacuy.

Realizada la misa, ofrecida por los priostes, se procede a la procesión de estilo. Se pasa por las calles principales de la población; los acompañantes son de acuerdo al prestigio de los priostes y de la categoría de la misa. Chinchilpos y gamonales cargan el anda del Niño Jesús, los primeros al lado derecho y los otros al izquierdo. Terminada la procesión, la imagen es introducida en la Iglesia.

EL ESCENARIO O LA PLAZA SAGRADA

La Iglesia principal de Huayucachi se halla ubicada en una pequeña explanada de unos 80x70m. Su construcción es de corte colonial, aunque su fachada ha sido refaccionada hace poco; todo el conjunto nos indica su gran antigüedad y su inmenso valor histórico. A los bordes de la explanada, y casi rodeándola completamente, se hallan ubicados los toldos de las vivanderas. Al centro mismo se ha construido una especie de cuadrilátero con palos clavados al suelo y rodeado por alambres de unos 15m. de lado. La entrada es por una sola puerta ubicada en un ángulo. Este cuadrilátero es reciente; anteriormente, la gente espectadora y los participantes formaban un círculo de unos 30m. de diámetro. Esto se volvió peligroso debido a que personas extrañas al zumbanacuy intervenían e interrumpían constantemente a los jueces y provocaban a los "tiradores de zumba". Algunos informantes



manifiestan que también se realizaba el **zumbanacuy** en la zona de Antapampa y Pampa Yacus, pero esto es cuando el enfrentamiento se degeneraba e intervenían mujeres y niños y se convertía en un verdadero **chaco**. Los hombres se perseguían a latigazos y las mujeres a pedradas.

Los "extirpadores de idolatrías" generalmente construían una Iglesia o plantaban una cruz en los "lugares sagrados prehispánicos". No es improbable que la ubicación de la actual iglesia haya tenido las influencias anotadas; por lo tanto, ello indicaría que el lugar en la cual se realiza el **zumbanacuy** pudo haber sido un "centrum sagrado prehispánico".

CHINCHILPOS Y GAMONALES

Los Negros Mayores van controlando a los integrantes de su grupo y constatan si no están muy bebidos. Las bandas toman sus respectivos emplazamientos, de acuerdo al lugar en el cual se colocan los **chinchilpos** y los **gamonales**, ubicándose éstos al Norte y aquellos al Sur de la plaza.

La vestimenta de los contrincantes difiere muy poco, sobre todo en los colores. Un caso de soldado de caballería, muy semejante a los que utilizan los Húsares de Junín; una máscara negra, una chalina o bufanda larga, una chompa gruesa de lana con mangas largas, un pantalón de montar, botas altas de pasadores, guantes de cuero y un capote azul oscuro igual al que utilizaban los **cachacos** hace treinta años. Los cascos de los **chinchilpos** son rojos y el de los **gamonales** azules; la chompa de los primeros es roja, igual que la chalina; la de los segundos varía: unos utilizan colores azules y otros blancos. Como complemento los **negros** portan una **matraca** que hacen sonar continuamente y una **huarquilla**, que es una especie de vaso confeccionado con cuerno de toro, con el cual invitan aguardiente, cerveza o chicha.

Las autoridades del lugar hacen su entrada al cuadrilátero. El gobernador porta las **zumbas**, las que han quedado bajo su custodia todo un año. Asimismo, ingresan el alcalde, el teniente comisario y varios guardias que se encargarán de controlar a los exaltados. El gobernador actúa como juez y el comisario controla el tiempo de enfrentamiento. Los **chinchilpos** y **gamonales** hacen su entrada marcial a la plaza encabezados por los Negros Mayores, saludan al público y luego, en el cuadrilátero, se saludan entre ellos y toman sus respectivos emplazamientos.

EL ZUMBANACUY: EL PUKLLAY ANDINO PREHISPANICO

El juez llama a los dos Negros Mayores, les hace las recomendaciones más importantes en lo referente a la forma de agarrar las **zumbas**, de golpear, de proceder cuando el contrincante está en el suelo, de la responsabilidad que tienen si permiten que un **negro** pelee estando muy embriagado, lo cual lo presenta indefenso ante su rival, quien puede matarlo con un golpe bien colocado. Se ponen de acuerdo en el tiempo que ha de durar

el enfrentamiento. Anteriormente no había límite de tiempo y terminaba cuando uno de ellos abandonaba la lucha, luego se fue reduciendo el tiempo ya que los resultados eran muy trágicos. Actualmente se permite solamente quince segundos y aún así muchos salen heridos y sangrantes. El juez procede al sorteo de las **zumbas**, agarra las dos con una sola mano y las arroja al aire con fuerza. Apenas caen al suelo, los contrincantes se abalanzan para tomar la que previamente han escogido cuando el juez se las mostró. Toman la **zumba**, se frotan la palma de la mano en el suelo, se colocan el arma de combate bien amarrada a la muñeca por medio de un cordón que tiene en el extremo del mango y luego se sitúan frente a frente como dos gladiadores, en espera del silbato que ha de dar inicio al flagelamiento en honor de Taita Niño. La mirada de los Negros Mayores está fija en la **zumba** y no es para menos: dicha arma está confeccionada de cuero de vaca trenzado; a la altura del mango es más gruesa pero hacia el otro extremo se va adelgazando. Anteriormente, esta parte contenía plomo dentro del tejido. Ahora solamente se le colocan tres anillos de metal. De todas maneras, es un arma mortífera y eso lo saben los contrincantes y por ello la esconden tras de su cuerpo, para sacarla rápidamente apenas escuchen el silbato. Iniciado el combate, las **zumbas** buscan el rostro del contrario, los golpes se paran con la mano y se procura arrebatar el látigo al enemigo o hacer que se le caiga. Si esto sucede, ya está ganada la pelea. Transcurridos los quince segundos suena el silbato y los contrarios deben separarse inmediatamente; si no, intervienen los policías con sus varas. El juez procede a quitar las **zumbas** a los Negros Mayores. El que ha ganado es alzado en hombros o levantado en vilo por sus partidarios, en medio de aplausos y vivas. Como recompensa se le ofrece pisco o aguardiente; esto lo hacen las mujeres, quienes son las encargadas de curar las heridas y de traer las bebidas para los hombres. Seguidamente se van enfrentando todos los demás participantes, hasta un número de cuarenta o cincuenta. El proceso es el mismo que se ha descrito anteriormente. Finalizado el enfrentamiento de las cincuenta parejas se saca el cómputo final y si han ganado los **chinchilpos** hay alegría y felicidad y "Taita Niño estará contento porque habrá buena cosecha ese año". Si los ganadores han sido los **gamonales** "todo será adverso, habrá sequías continuas, heladas y la cosecha será mala". De una u otra forma, la fiesta debe continuar. Las bandas, que en todo momento han estado tocando las respectivas **negreñas**, alentando de esta manera a sus partidarios, se trasladan a la puerta de la Iglesia para tocar el **ofreso**. **Chinchilpos** y **gamonales** invitan y llevan de la mano a sus amistades para que depositen su ofrenda monetaria. Terminado esto se retiran a la casa de sus respectivos caporales para almorzar y proseguir bebiendo licor. Las escenas son muy parecidas; los familiares e invitados del caporal o del Negro Mayor ingresan a la casa así como



los que vienen a felicitarlos por el triunfo. La banda y los **negros** se instalan en el exterior; éstos se forman en fila, como soldados, para recibir el almuerzo que les traen en una inmensa paila. La cerveza también es distribuida en idéntica forma. La reunión prosigue hasta altas horas de la noche.

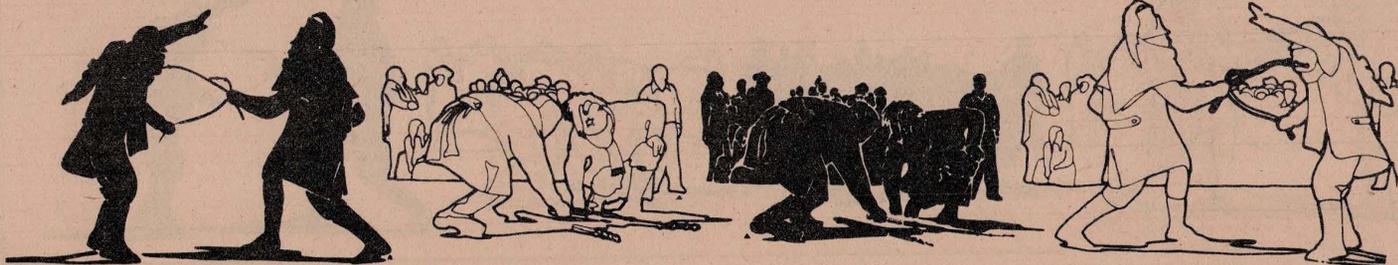
Al día siguiente, lunes, **chinchilpos** y **gamonales** realizan un desfile militar con sus respectivas bandas por las calles principales del pueblo; luego se dirigen al estadio donde "tirarán **zumba**" y jugarán un partido de fútbol.

Al tercer día se realiza el cambio de caporal (también denominada **caporía**); consiste en la visita a diferentes casas de **chinchilpos** o **gamonales** en las que se elige a los nuevos caporales mediante la entrega de un **cuchiponte** (chancho asado) y todo tipo de bebidas. De esta forma queda asegurado el compromiso. Posteriormente, se dedican a recorrer las calles bailando y haciendo los tradicionales "descansos" hasta que, llegada la noche, se pone punto final a la festividad en honor a Taita Niño. Debo manifestar que no he descrito todos los aspectos de dicha festividad ya que la brevedad del artículo lo impide; pero, en líneas generales, la visión de la festividad está completa.

INTENTO DE INTERPRETACION

Todo el contexto de la festividad nos indica claramente la concepción del mundo que prima entre los pobladores de Huayucachi. Lo que ahora nos interesa es la danza ritual en sí, el **zumbanacuy**, que por ser una forma de conciencia social (arte-danza) nos brinda una reproducción de la realidad, de la existencia y de las costumbres de los huayucachinos.

El culto al agua-lluvia tiene gran importancia en las sociedades agrícolas. En los lugares donde escasea el agua, los problemas



de tipo económico y social se agudizan y el poblador o agricultor, dependiente de la naturaleza, recurre a rituales, ceremonias, sacrificios y ofrendas, según sus propias experiencias, para que el agua riegue los campos de cultivo y la producción sea óptima. Los desajustes económicos, políticos, sociales y religiosos que producen una sequía prolongada, se ven representados por actos de violencia o de resignación. Esto está directamente relacionado con el grado de control que ejerce la clase dominante sobre la masa explotada.

El **zumbanacuy** se inserta en la clasificación de las batallas rituales propiciatorias-agrarias prehispánicas cuya área de expansión fue toda la región andina. La supervivencia en ciertas zonas como Chumbivilcas, Canas (Cusco), Huayucachi, Chongos Bajo, Tarmatambo (Junín), etc. e inclusive en Otavalo (Ecuador), encierran explicaciones de carácter religioso. Es el caso de Huamarca y de Huayucachi donde se cultivaba chacras o terrenos dedicados al sostenimiento de la casta sacerdotal al servicio de la huaca o templo de Huarivilca. Los sembríos sagrados debían asegurarse con rituales propiciatorios sagrados.

Chinchilpo o **chinchilpu** significa, en la huanca sureño, bajo, pequeño. La categoría **chinchilpo** determina a su vez un estado económico, social y cultural inferior. Esto fue cruda realidad en el período preinca e inca; subsistió fuertemente en la Colonia y se va reintegrando en la actualidad ya que, en muchos casos, la posición económico-social del **chinchilpo** es superior al del otro grupo antagonista: los **gamonales**. La presencia de estos personajes puede explicarse, solamente, como una reinterpretación económico-social del sector dominante inca o preinca puesto que el gamonalismo no existió, como categoría económica en Huayucachi, ni en la Colonia ni en parte de la República. Forzando la realidad, podríamos tipificar a los Travesán como los "gamonales" del pueblo, ya que a partir del siglo XX van a poseer un pequeño fundo local. Como categoría social y política sí podemos considerar la existencia del gamonalismo, incluyendo a los Francesqui, Montes de Oca, etc. De esta forma queda establecida la dualidad: **Chinchilpo-Gamonal**. Pero anteriormente ¿qué era lo antagónico a **chinchilpo**?

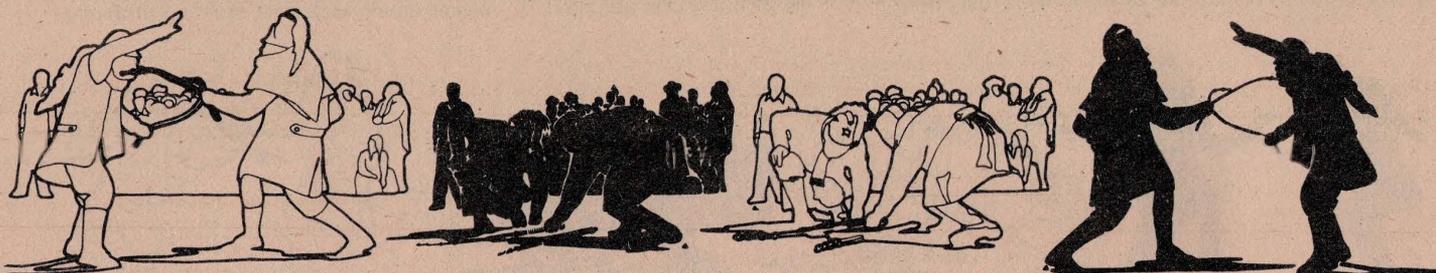
El pueblo está dividido en **Janan Huayucachi** y **Ula Huayucachi**. Las organizaciones dualistas —caso de las sociedades Inca, Wari y Huanca— mantienen entre sí vinculaciones, contactos por demás complejos y con una amplia gama de relaciones tanto de carácter hostil como de intimidad estrecha en las que podemos encontrar formas de rivalidad y cooperación. Sobre el dualismo de la sociedad preinca hasta ahora no se han hecho trabajos científicos. Tom Zuidema y Nathan Wachtel han realizado investigaciones muy importantes (estructuralistas) sobre el sistema dual Inca. Concretamente, sobre los huancas, no hay nada.

El imperialismo Wari dejó ciertos patrones culturales que persistieron hasta la penetración Inca (ca. 1460). La zona Sur del valle del Mantaro integra la mitad denominada **Anan-huanca** o **Janan-huanca**; la zona Norte debió ser solamente denominada **Urin-huanca** pero los Incas la subdividieron en **Jatun-Xauxa** y **Urin-huanca**. Esto concuerda con Zuidema en lo referente a la tripartición. Pero el problema se complica cuando dentro de **Anan-huanca** hallamos otra estructura dual: **Janan-Huayucachi** y **Ula-Huayucachi**, a menos que aceptemos una nueva tripartición interna, lo que conllevaría a una duplicidad terminológica, aunque en la realidad las funciones de las partes sean diferentes. Los **gamonales** están ubicados en la mitad de arriba: **jana-lado**; esto nos indica que, además de que están en el sector en donde abundan los terrenos de cultivo, poseen una posición económica muy buena (sector comercial) y, por consiguiente, un **status** social más elevado en relación a los **chinchilpos**, quienes se hallan ubicados en la parte baja o **ula-lado**, lo que topográficamente también se confirma. Esto en lo presente pero... ¿cientos de años atrás?

La estructura político-administrativo-religiosa Wari denominó **Anan-huanca** a la zona en la cual edificó su complejo arquitectónico más importante: la actual Huarivilca. Llegan los Yaros, surge el reino Huanca y el valle del Mantaro se convierte en habitat de Wari, Yaros y Huancas: los Huanca-Wari al Norte y los Huanca-Yaro al Sur. Las batallas rituales agrarias, y nos referimos específicamente a Huayucachi, pudieron tener su origen en el enfrentamiento entre Huancas y Wari o Huancas y Yaros: clase dominante y clase dominada (las clases sociales no existe más que a través de la lucha de clases). Esbozar lo anterior resulta más fácil que explicar las múltiples relaciones que se originan debido a la división dualista y a la triparti-

ción en lo referente a lo económico (tierras, trueque), social parentesco, matrimonio endógamo y exógamo), religioso, etc. Aplicar, en este caso, los aportes de Zuidema y Wachtel, hubiese sido interesante pero razones de espacio no lo permiten.

Al observar la danza en su realidad actual, notamos que existen dos elementos que creemos han sobrevivido a todos los demás desde sus orígenes. Nos referimos a la **zumba** o látigo y a la máscara negra. La **ccarahuasca** o **yahuirca** es un elemento simbólico y ritual cuyo contexto integral está asociado a diversas prácticas mágico-religiosas de diferentes grupos étnicos. Los cronistas refieren que para hacer llover se tiraban fuetazos al aire y que cuanto más sonaban era mejor. El **chiaraqe** y el **tocto** representan batallas rituales típicas del mundo andino en las que el látigo —**ccarahuasca** o **yahuirca**— desempeña un papel importantísimo. La utilización de la máscara negra o de lo negro en las ceremonias tiene raíces mágico-religiosas más profundas. Duviols menciona que en Chavín, templo Wari, el Cronista Vega Bazán halló a "un indio viejo, que era sacerdote del dicho Wari... ofreciéndole unos granos de maíz negro, y coca mascada..." En numerosos sacrificios y rituales especiales prehispánicos era frecuente el ofrecer la sangre de llamas negras; en un momento determinado el sacerdote se cubría con la piel del animal sacrificado; posteriormente se utilizaron carneros negros. Los curanderos saben que el **cuy** negro es ideal para el **jubeo**. Por último, no debemos olvidar que en aymara **chiara** significa negro y **aqe**, peñón. Los mitos andinos sindician al gran lago de Wirakocha o Titicaca (zona aymara) como el centro de origen de todo lo creado hasta la llegada de los europeos. Los **chinchilpos** han de darnos muchas sorpresas más. Mientras tanto, ellos ensayan para defenderse y poder derrotar al gamonal en el **zumbanacuy**.



cantos a la coca

SERGIO QUIJADA JARA

Para nuestros campesinos, en gran parte diseminados en los Andes milenarios, la coca es ingrediente infaltable en toda fiesta, reunión o ceremonia. La coca, al chakcharse o masticarse en pequeña cantidad, es nexa y vínculo eficaz para tejer la malla de la sociabilidad y fraternidad entre los paisanos.

Esa es la codiciada coca que mitiga el hambre y la sed, que es plegaria y rito, que otorga fuerza para el rudo trabajo o para vencer distancias en los páramos silentes de nuestras punas heladas; la coca, a la que se atribuye un origen sagrado, que en época pre-Inca fue extendida y propagada a lugares cálidos por la Mama Killa (o Madre Luna) por orden del dios Inti con el propósito de que las hojas mitigasen el hambre, la sed y el cansancio a los hijos del Tahuantinsuyo. Es la misma coca que los españoles, en época de la Conquista, creyeron sagrada, porque cuando la Virgen María huía con el Niño Jesús a Egipto, fatigada, cansada y sedienta, encontró en el trayecto un arbolito bien coposo, a cuya sombra se guareció y al masticar unas cuantas hojas recobró el aliento, mitigó la sed y prosiguió con mayor rapidez su larga caminata.

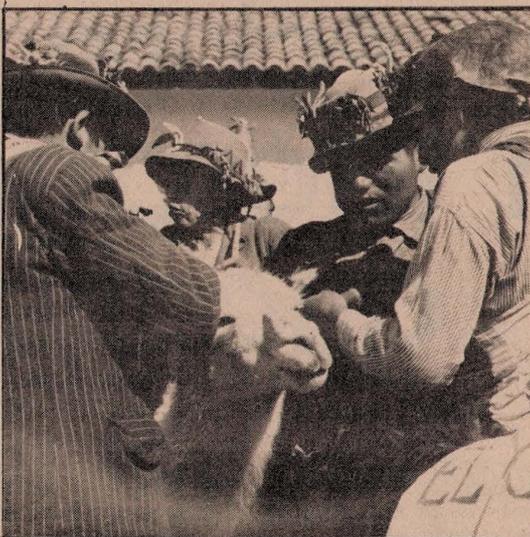
En la famosa fiesta dedicada al ganado y a sus pastores—conocida con el nombre de fiesta de Santiago—, que comienza el 25 de julio y termina ocho días después, hemos recogido de la boca del pueblo, especialmente entre los paisanos de la tierra huancaína y el departamento de Huancavelica, los siguientes cantos:

VISPIRAPI CHAYAMUSAQ

- I Vispirapi chayamusaq
nispa niwarqanki
kuka kintu mastasqawan
suyallarqayki
- II Waylla ichu churasqawan
suya suyarqayki
parda mulachaywan
sumaq yanachaywan.
- III Kutirimuptiki
kuka kintu mastasqayta
wayra apakurusqa,
ñawin aqa wysisqayta
qenti soqorqosqa.
Maytaq, maytaq
medio soleschallay
way, way, way.

EN LA VISPERA, VENDRE

- I Vendré en la víspera
porque me dijiste,
tendido mi coca quinto
te esperé.
- II Con la paja de la puna
te aguardé,
con mi mula parda
y mi negrita linda.
- III Y a tu regreso,
la coca quinto que extendí
el viento se lo llevó
y la rica chicha que envasé
el picaflor se la tomó.
No tengo dinero
ni cincuenta centavos
ay, ay, ay . . .



En el mundo andino, algunas veces la mujer y la coca aparecen como temas ligados. De un lado, la tradición popular la incorpora en tono festivo. ("Si es del Cusco, siempre lo busco. Si es de Huanta, todo aguanta; y si es de Pampa Hermosa, es para la buena moza"). Adviértase ahora la presencia de la mujer en un canto alusivo a la coca:

YUNGA SEPAS

- I Yunga sepastam pusamurqani
yunga yanatam pusamurqani
caña kintucha kintuchanrayko
kuka kintucha sillwinchanrayko.
- II Chaymi kunanqa waqachiwachkan
chaymi kunanqa llakichiwachkan,
hukpa brazunman pawakuykuspan
hukpa makinwan chinkakuykuspan.

MUCHACHA DE LA QUEBRADA

- I A una linda montañesa la traje,
a una paisanita de la quebrada,
por su buena y dulce caña
y por su preciada coca escogida.
- II Ahora me hace sufrir,
ahora me hace llorar,
por estar en otros brazos,
por hallarse en otras manos.
Antes de colocar las cintas de lana de variados colores en las orejas de los animales hembras (ovejas, vacas, cabras, etc.), las buenamozas entonan esta canción:

WAYLIS

- I Tantum, tantum
qamuchkani waylis
wasikipas kamanqachu, waylis
traquykipas kamanqachu, waylis.
- II Wakinnintam orqo ñitin, waylis,
wakinnintam mayu apan, waylis
kukaikipas kamanqachu, waylis
aswaykipas kamanqachu, waylis.
- III Kuka kintuykita apamuy
sumaq kukaikita quykuyway
vakillayta akllanaypaq
oveqayta cintachinapaq

AVISPITA

- I Muchos, muchos
te visitamos, avispita
no va alcanzar ni tu casa
ni tus tragos, avispita.
- II A unos el cerro los aplastó,
a otros el río los llevó,
no alcanzará tu coca para todos
ni tu buena chicha de jora.
- III Hojas de coca, extrae
tu buena coca, entrégame
para escoger mis vacas
y marcar mis ovejas.

La canción que anotamos a continuación es tal vez un himno a la coca con un gran sentido filosófico. En las hojas de la coca buscó el hermano campesino bella inspiración para volcar toda la riqueza de su vigorosa mente y dedicarle un canto de alabanza y de afecto a esta fraterna compañera en los días de triunfo, sobre todo, en las horas de infortunio y de orfandad. Este canto tiene una antigüedad de siglos y ha llegado hasta nosotros por la vía oral, como precioso legado de la tradición.

COCA KINTUCHA

- I Coca kintucha, hoja redonda
coca kintucha, hoja redonda
qamsi yachanchi ñoqap vidayta
Kay runap llaqtampi waqallasqayta,
qamsi yachanki ñoqap suertiyta
Kay runap llaqtampi llaqillasqayta.
- II Mamallaiqa wachakuwasqa,
taitallaiqa churillawasqa,
para puyupi chaupichallampi
para hina waqanallaipaq,
para puyupi chaupichallampi
puyu hina muyunallaipaq,
- III Panteon punkucha, fierro rejillas,
punkuchaikita kichaikullaway,
kuyasqay mamaiwan tinkuykunaipaq;
punkuchaikita kichaikullaway
wayllusqay taitaiwan tupaykunaypaq;
- IV Mañana chaipi tinkullaspaiqa,
mañana chaipi tupallaspaiqa
sepulturaman asuykullaspai
sentimentuyta willakuykuykusaq.

TRADUCCION

COCA QUINTO

- I Linda coquita de hoja redonda,
tú conoces mi vida y destino,
lo que sufro en tierras extrañas,
lo que padezco en otros pueblos.
- II Mi madre me había dado a luz
mi padre me había engendrado
entre nubes y aguaceros,
para llorar como el aguacero
y vagar como la nube.
- III El sol eclipse la luna mengüe,
por qué delito padezco tanto
si no hice llorar a mi madre
ni sufrir a mi padre.
- IV Cementerio de rejas de fierro:
abre tus puertas para ingresar,
quiero encontrar a mi adorada madre
y acercarme a mi querido padre.
- V Si no los encontrase allí
y no los viera en el camposanto,
acercándome a sus tumbas
depositaré todo mi sentimiento.

Cinco preguntas sobre la literatura quechua

EDMUNDO BENDEZU

El presente artículo es parte de un trabajo de investigación en curso, iniciado en The Centre for Latin American Studies de la Universidad de Liverpool, al que el autor fue invitado

como profesor visitante en 1976. Es una versión revisada y aumentada del original inglés que fue leído en King's College de la Universidad de Londres el 10 de febrero de 1976.

Existen ciertas cuestiones fundamentales que deben ser respondidas para hablar de literatura quechua.

La primera es: ¿Existe una literatura en una lengua que, como el quechua, nunca ha sido escrita de manera continuada para los propósitos de la comunicación corriente? La respuesta es afirmativa, pero con la calificación de que esa literatura es una literatura oral, que solamente ha sido registrada mediante la escritura después de su composición oral, no por aquellos que la crearon sino por personas que, en la mayoría de los casos, no conocieron ni a los autores ni la fecha de composición de la obra registrada. Desde luego que también podemos hablar de una literatura quechua compuesta mediante la escritura, pero no en el mismo nivel ni volumen de la literatura oficial en castellano es decir, la que es comúnmente aceptada como la literatura del país y es enseñada en las escuelas y universidades. Esa literatura quechua escrita ha sido producida mayormente por escritores de habla española, con algún grado de bilingüismo, y procedentes de la región andina del Ecuador, Perú y Bolivia. Sus poemas, narraciones y dramas, aunque estos últimos hayan sido representados con algún éxito popular, no han circulado tanto ni tienen el prestigio de las obras literarias en lengua española, no han sido leídas por los quechua hablantes y están limitados a pequeños círculos de lectores. La oficialización del quechua en el Perú podría alterar esta situación, siempre y cuando se aplique una intensa política de alfabetización bilingüe y de edición de libros en quechua.

Hay otro sentido en que se puede hablar de literatura quechua, y es el que ha alcanzado mayor difusión: se suele llamar literatura quechua al material traducido al español del corpus literario registrado en quechua. En este material de segunda mano, en la mayoría de los casos, los valores estéticos del texto quechua casi han desaparecido en la traducción y, en muchos casos, el significado ha sido distorsionado. Es lo que ocurrió con la antología preparada por Jor-

ge Basadre para la colección antológica sobre literatura peruana de Ventura García Calderón (1). Algunos de los textos de este libro son retraducciones del francés, alemán e inglés, lenguas a las que vertieron los textos quechuas Pacheco Zegarra, Middendorf y Markham. Con todo Basadre incluye seis poemas quechuas de su recopilación personal y de origen cusqueño, boliviano y ecuatoriano; son versos de calidad y lo son también las traducciones de J.M.B. Farfán. Una de las colecciones más completas de poesía quechua es la que Mario Razzeto preparó para Casa de las Américas de La Habana utilizando diversas fuentes (2); algunas traducciones son excelentes pero también se repiten algunos errores como el de la traducción de la palabra quechua *kayllapi* (que aparece en el texto de Garcilaso duplicando el morfema *lla*: *cayllallapi* por error del copista en nuestra opinión; el primer *lla* debería corresponder al morfema *cha*, dándonos la forma más posible y adecuada de *kaychallapi* que equivaldría a la tradicional versión dialectal, burlona a veces pero cierta siempre del "aquicito nomás"; versión que cambia totalmente el sentido del poema y se ajusta más al contexto lingüístico y cultural); el grave error está en traducir *kayllallapi* por "cántico" cuando la intención evidente del traductor era emplear el diminutivo de "canto", borde u orilla, es decir "cántico", sin el acento.

La traducción de una lengua estructuralmente tan ajena al español y que todavía no ha sido estudiada exhaustivamente, es una tarea ardua, que en el nivel poético demanda una competencia nada común en ambas lenguas, además de sensibilidad poética. La economía del texto quechua difícilmente se transfiere al texto español, lengua que para un gran número de traductores pareciera darse siempre de manera recargada y pomposa. Es preciso recordar que ciertos elementos morfémicos del quechua como por ejemplo el "cha", pasan al español con diminutivos redundantes y monótonos, a falta de estudios gramaticales nuevos y exhaustivos, desde una perspectiva de gramática

no-hispánica y no-latina sino propiamente quechua.

La segunda cuestión es: ¿Qué períodos históricos se incluyen cuando hablamos de literatura quechua? Desde la llegada de los españoles al Perú, hubo gran interés de parte de los conquistadores en registrar, mediante la escritura con el alfabeto usado por los españoles, los poemas y narraciones de los incas. Gracias a ese interés, podemos contar con textos probablemente registrados en la misma época en que los escritores de origen español o de lengua española comenzaron a crear en el Perú. Ahora, bien, muchos de los textos quechuas registraban composiciones de diversas épocas pre-hispánicas y que fueron conservadas por la memoria de los *haravicus* y *amautas*. Sobre la época pre-hispánica, en este momento no se puede negar tajantemente, como lo hacen algunos especialistas, la existencia de algún sistema de escritura tal como lo entiende la semiótica, es decir, la teoría general de los signos. Es evidente, por supuesto porque no se han encontrado restos que lo demuestren... la inexistencia de una escritura similar o igual a la de los españoles o a la de los pueblos europeos y asiáticos, entre los incas o en las culturas pre-incas; pero esa no es la única forma de escritura o de representación signica en el mundo. Aún a la luz de la grafémica o de una teoría lingüística de la escritura, se puede afirmar sin lugar a dudas la existencia de un sistema semiótico que registró las creaciones verbales de los pueblos indígenas del Antiguo Perú, y no solamente sus procedimientos estadísticos y contables; aún cuando ese sistema sólo hubiera sido de carácter morfémico o de ayuda mnemotécnica para la composición verbal mediante fórmulas (3). Es el caso de los *kipus* que fueron casi totalmente destruidos por los españoles y también puede ser el caso de los *keros* recientemente estudiados.

Durante los períodos colonial y republicano, hasta nuestros días, se han registrado innumerables textos quechuas utilizando diferentes modos de escritura fonémica o alfabética (4). El mayor problema de

estos textos es el de su limpieza filológica y su ubicación dentro de las múltiples variantes dialectales de las diversas lenguas quechua reconocidas por los lingüistas (5). El volumen de esos textos es considerable, aunque los estudios que se han hecho sobre ellos son escasos y como tarea pertenecen más bien al futuro, cuando la lengua quechua haya alcanzado el *status* de cualquier otra lengua moderna.

La tercera cuestión es: ¿En qué sentido podemos hablar de una literatura oral quechua? No obstante de que la expresión "literatura oral" parece ser una contradicción en términos —por lo menos etimológicamente, puesto que la literatura supone la letra—, es preciso recordar que la escritura es un sistema de notación relativamente reciente en la historia del hombre, de algo que antes es imagen acústica o sonido de formas verbales anteriores a la letra (6). Las creaciones artísticas verbales se remontan a los orígenes del hombre y del lenguaje humano. Su registro mediante la letra, su fijación en la literatura como un corpus considerable, comienza con los griegos, hace apenas 27 siglos aproximadamente.

De otro lado, hoy en día la literatura oral es un campo de investigación científica aceptado con pleno reconocimiento en el mundo académico, aún antes de los notables trabajos de Milman Parry, quien fuera saludado como el Darwin de la literatura oral. Los prejuicios exclusivistas de la literatura escrita se pueden caracterizar con las acertadas palabras del gran crítico Harry Levin en el prólogo al libro fundamental de un discípulo de Parry: "Una cultura basada en el libro impreso, que ha prevalecido desde el Renacimiento hasta hace poco, nos ha legado —junto con sus incommensurables riquezas— esnobismos que deberían ser rechazados" (7).

Para admitir la existencia de una literatura oral, basta con constatar la existencia del poeta que no escribe pero sí compone oralmente a quien G.S. Kirk, en un admirable estudio sobre poesía homérica, define como

"aquél que trasmite y compone poesía sin la ayuda de la escritura, que asimila fácilmente las canciones de otros y las elabora improvisando sin la ayuda de versiones de prueba anotadas en cuadernos, y que las reproduce a pedido con el auxilio de un vocabulario fijo y de una memoria poderosa y altamente ejercitada. Sus poemas son presentados a un auditorio verbalmente, y no son publicados en libros: esa es la característica de la descripción "oral" aunque para el proceso de la creación signifique también que esta clase de poesía es aprendida y compuesta auditivamente, mediante el oído" (8).

Los poemas que estos poetas componen tienen las dos características comunes que Kirk asigna prácticamente a toda clase de poema oral durante la Edad Heroica de Grecia, es decir

"que ellos (los poemas fueron compuestos y recordados sin la ayuda de la escritura y que fueron cantados, usualmente con acompañamiento musical. Los poemas son canciones, y la palabra homérica para el poeta es *aioidos* o cantor, el que se acompaña a sí mismo con el instrumento, parecido a la lira, conocido en Homero como la *kitharis* o *phormix*" (9).

El poeta oral durante los tiempos incai-

cos era el *harawikoq*, es decir, el que canta un *harawi*, que según el lexicon quechua-español de González Holguin, publicado en 1608, era una canción acerca de "hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición y agora se ha recibido por cantares devotos y espirituales". En el diccionario contemporáneo de quechua del padre Chouvinc, se define al *jarawi* como la "canción popular de los indígenas, de tono melancólico, triste, con motivos recordatorios. La cantan en los sembríos, trabajos agrícolas, matrimonio, recibimiento o despedida de párrocos, misioneros". Se supone que los *harawikoq* también cantaban las canciones heroicas de los incas. Yo he escuchado a las mujeres *harawikoq* de la zona rural del valle de Huanta, Ayacucho, cantar epitalamios, endechas y cantos fúnebres. Estas cantoras de la región sur-central de los Andes peruanos son, indudablemente, descendientes de los *harawikoq* originales; ellas conservan en la ejecución colectiva del canto una de las características básicas de la poesía quechua, es decir, su naturaleza eminentemente social. En todas las áreas rurales y también en algunas zonas urbanas de los Andes, donde el quechua es hablado, se puede comprobar que mucha gente aprende de memoria los cantos quechuas que se entonan en fiestas y celebraciones. Este fenómeno permea casi todos los ambientes culturales de esas regiones, aun aquellos que practican las tradiciones y costumbres hispánicas. La actividad especializada está a cargo de las mujeres *harawikoq* y ella se practica en ocasiones especiales como la siembra, la cosecha, la marca del ganado, los matrimonios, los funerales, las despedidas, etc. (10).

La cuarta pregunta es muy importante, y ella se refiere a la cantidad antes que a la calidad de la literatura oral como fenómeno social y artístico. ¿Hay algún segmento de la población quechua-hablante que está excluido del gozo de la literatura oral? La respuesta es negativa. El requisito de la alfabetización no existe. Cualquiera que pueda oír, puede gozar de las canciones y narraciones y, después de un mínimo de requisitos que tienen más bien que ver con la aceptación del espíritu colectivo que anima a la literatura oral, puede participar activamente cantando y componiendo. Aun cuando no existe el analfabetismo total, la naturaleza oral de la literatura quechua ha excluido la escritura de su práctica, que depende principalmente de una buena memoria, de la brevedad de las composiciones y de ciertos recursos anafóricos, del ritmo, de la rima y de la regularidad métrica. La calidad de las composiciones, considerando los elementos que utiliza la literatura oral para su fijación, no aparecen en un nivel homogéneo. El contraste con la literatura escrita en español se explica por lo antedicho. Los tirajes tan pequeños muestran la naturaleza exclusiva de la literatura escrita, su impacto excesivamente parcial en relación con el conjunto de la población y las demandas puramente estéticas, en comparación con el impacto masivo, la amplia circulación y el carácter vital de la literatura oral.

La pregunta crucial es la siguiente: ¿Cómo debería uno aproximarse a esta clase de literatura sin lectores pero con cantores y oyentes? ¿Debería uno convertirla en literatura escrita, colocarla en libros y dejarla para el solaz de algunos pocos lectores? ¿O debería uno dejarla tal cual es, animar a más personas a aprender las canciones quechuas y a participar en la actividad vital de recrear

y gozar las viejas canciones de una sociedad rural, la que puso en práctica un arte verbal al mismo tiempo que se entregaba a actividades humanas eternas, tales como cultivar los campos y atender las celebraciones religiosas, los matrimonios, los funerales y toda suerte de festividades, o simplemente contarles a otras personas mediante canciones acerca de las penas del amor, de la pérdida de los seres queridos, acerca de la condición humana; a fin de que la vida no sea más un asunto solitario, sino algo que puede ser sufrido o gozado en la compañía de otros?

Yo me inclino a favor de lo último, sin excluir la primera aproximación, sencillamente porque la memoria y el habla humana se desvanecen y son destruidas cuando el hombre concreto o los grupos de hombres se desvanecen o son destruidos por el tiempo, la naturaleza u otros hombres.

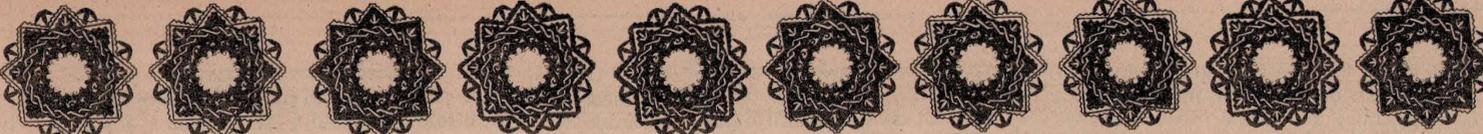
No hay ninguna duda —y casi todos los cronistas españoles lo afirman— de que los pueblos indígenas del Perú tenían una vigorosa literatura; y porque ella no fue preservada mediante algún sistema de representación signico seguro, gran parte se perdió. Sin embargo, quedan algunos restos, cuyos autores se desconocen y sólo nos quedan los nombres de los que los registraron con la escritura europea.

Existe otra razón de por qué gran parte de la literatura quechua prehispánica se perdió; y es que la cultura quechua, la lengua y otras formas sociales de conducta fueron discriminadas y aún perseguidas por la cultura oficial española, con el pretexto de eliminar las llamadas creencias y prácticas paganas, aunque las verdaderas razones eran políticas y militares, especialmente después del levantamiento de Túpac Amaru (1783), cuando se les prohibió a los indios hasta a hablar en público su propia lengua.

La supervivencia de gran parte de la literatura quechua se debió precisamente al hecho de que hubo muchos esfuerzos solitarios de personas que registraron mediante la escritura las formas lingüísticas y literarias quechuas desde el siglo XVI. Su propósito al hacerlo no fue específicamente literario. Algunas de esas personas tenían motivaciones religiosas; otras estaban alentadas por razones políticas e históricas; y algunas evidentemente fueron deslumbradas por la belleza y el significado profundo de las expresiones literarias del pueblo quechua.

NOTAS

- (1) Basadre, Jorge. *Literatura inca*. Biblioteca de Cultura Peruana. París, Desclée de Brouwer, 1938.
- (2) Razzeto, Mario. *Poesía quechua*. La Habana, Casa de las Américas, 1972.
- (3) Cf. los trabajos de H.M. Chadwick, C.M. Bowra, M. Parry y A.B. Lord sobre poesía épica oral.
- (4) Cf. Rivet, Paul y Créqui-Montfort. *Bibliographie des langues aymará et kichua*. Vol. I, II, III, y IV. París, L'Institut d'Ethnologie de l'Université de Paris, 1951—1956.
- (5) Cf. Parker, Gary. "Falacias y verdades acerca del quechua". En: Escobar, Alberto. *El reto del multilingüismo en el Perú*. Lima, IEP, 1972. Págs. 111-121; Torero, Alfredo. *El quechua y la historia social andina*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 1974.
- (6) Se cree que la escritura fue inventada en Mesopotamia por los sumerios cerca del año 3,100 a. C. La escritura egipcia y el silabario fenicio fueron posteriores. Cf. Yuen Ren Chao. *Language and Symbolic Systems*. London, Cambridge University Press, 1968. Pág. 102.
- (7) Lord, Albert B. *The Singer of Tales*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1960. Pág. XIII.
- (8) Kirk, G. S. *The Songs of Homer*. London, Cambridge University Press, 1962. Pág. 55. Existe una traducción española: *Los poemas de Homero*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1968.
- (9) *Ibid.*, pág. 56.
- (10) José María Arguedas transcribe un bellísimo *harawi* de despedida en *Los ríos profundos*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1958. Pág. 47.



TESTIMONIOS

MARUJA BARRIG

Para hablar de la música popular, nadie mejor que aquellos que trabajan en ella, identificados con su esencia y su espíritu, su dimensión y su lenguaje. Por estas razones, Maruja Barrig se acercó a Máximo Damián Huamani, Raúl García Zárate y Alicia Maguiña, quienes en los últimos años trabajan intentando despertar la pasión que a ellos los anima. Aquí están sus res-

puestas. En el caso del violinista Huamani, hemos conservado el sabor de su castellano, para no traicionar la transparencia de su sintaxis (y su pensamiento) quechua. Que no haya malentendidos. Sólo queremos señalar uno de los rasgos lingüísticos vigentes en nuestra patria, aquellos que denuncian el largo camino que todos debemos recorrer.

MAXIMO DAMIAN HUAMANI

Se quedó un buen rato tiritando bajo la ducha, esperando que el agua comenzara a correr de un momento a otro. Nunca había visto un caño y ya pasaba la adolescencia. Hablaba quechua nomás y tenía una extraordinaria habilidad para el violín. Máximo Damián Huamani acababa de llegar a una Lima que él no deseaba, para trabajar de doméstico. Perdido al fondo de una cocina, Máximo pulsaba mentalmente su violín, dejado allá, en su pueblo de San Luis de Ishua en Ayacucho. Cholo bruto, le dijeron cuando le ordenaron lavar el pescado para hacer cebiche y él, recordando lo blanca que quedaba la ropa con detergente, lo lavó con Ace. Lo echaron de la casa. También de otras casas. Y cambió trabajos. Y fue obrero en una fábrica textil, albañil y conserje. Pero ya se había comprado su violín y la gente lo llamaba para que tocara en sus fiestas. También Arguedas lo llamó y desde ahí, "nunca se soltaron".

Damián sonríe perplejo. Desde sus cuarenta años, se disculpa por su castellano, nunca bien aprendido del todo, quiere y no quiere hablar de los Wamani. La conversación avanza difícil para él y su nariz se cubre de pequeñas gotas de sudor. Hablamos de su trabajo como empleado manual en la bóveda del Banco Hipotecario, de las clases que dicta en la Escuela Nacional de Arte

Folklorico, pero se tensa aún más cuando comienzan a tomarle fotografías. No entiende porqué la entrevista. Pasa de las disculpas a la mirada asombrada y otra vez a la sonrisa nerviosa. Máximo Damián, el violinista, ignora que él representa la única intransigencia del hombre andino: la supervivencia.

— ¿Fue su papá quien le enseñó a tocar violín?

— No. A mí me gustaba tocar, pero mi papá decía que ese era oficio de borracherías.

— Pero, a pesar de eso, usted aprendió.

— Sí, pero con los discípulos de mi papá. Mi papá tenía seis discípulos. Dos venían del otro pueblo y tenían que estar en mi casa, ayudando en las cosas, en las chacras. Toda la tarde toca y toca ellos y yo nada, pues. A mi papá vinieron a contratar de otro pueblo de cinco días de camino. Lo contrató y se ha ido. Quedó los discípulos de mi papá. Entonces, yo con ellos comencé a tocar. Mi mamá decía, no tocas nada, porque tu papá va molestar. Pero yo ya sabía afinar. En medio año no vino mi papá. Yo ya sabía tocar algunos bailes fáciles y estaban contentos mis abuelos, mis abuelitas. ¿No ves que a la familia de músicos le invitan más trago, más comida, en las fiestas?

— Y cuándo regresó su papá, ¿qué dijo?

— Cuando regresó mi papá, mi mamá le hizo lío ¿no ves que tanto tiempo se había ido? Yo después de dos días que llegó, comencé tocar violín y él, se agachó nomás. Así que se nace para tocar violín, se nace nomás. Los discípulos de mi papá tenían un año para afinar, seguramente no nacieron para violinistas.

— ¿Cuántos años tenía usted?

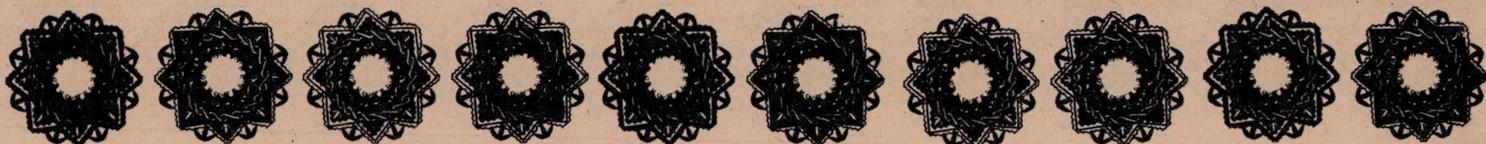
— Doce o trece años.

— ¿Y desde esa fecha siguió tocando?

— Contrataron de otros pueblos a mi papá, para tocar en Navidad. Para fiesta de Navidad, todos los pueblos celebran con veinte arpistas, veinte violinistas. Mi papá le habían hecho contrato de dos pueblos. Yo iba tocar en reemplazo de él. Llegó de un pueblo y se lo llevó a mi papá. Después llegaron del otro y cuando me vieron, caliente, caliente se pusieron. Este es un chico, decían, nosotros queremos a Justiniano Damián. Ellos se fueron. Yo les seguí por el camino, llorando. Llegué al pueblo y estaba, esperando en la puerta, el que va a pasar cargo. Yo no te quiero, diciendo, yo quiero a tu papá, voy llamar guardia civil.

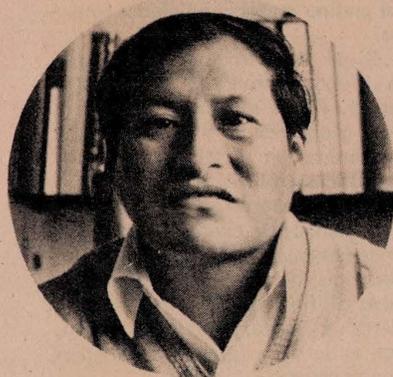
— ¿Pero usted se quedó ahí?

— Sí, llegué como seis de la tarde y se comenzaba tocar diez de la noche todavía. Estaba esperando y la gente que había, ya estaba reclamando. Comienza afinarse arpa,



comencé afinar violín y comencé tocar, pues. Tanta gente me vinieron ver, a mí nomás. De ahí nomás querían llevarme a otros pueblos, a tocar.

- ¿Usted no estudiaba?
- Sí, pero apenas estaba cuarto año primaria. Ahí nomás dejé.
- ¿Desde chico usted acompañó a los Danzantes de Tijeras?
- No. Al principio, para la fiesta de los compadres y las comadres. También para el wawapampay, cuando mueren los niños recién nacidos, que hay que acompañar al cementerio con arpa y violín. Ahí tienes que tocar una música triste.



En la noche tienes que dejar arpa y violín en la puerta del cementerio, solitos nomás. Todos entran dentro y cuando salen, siguen bailando.

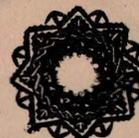
- ¿También ha tocado para la fiesta de la Cruz?
- Sí. La fiesta de la Santa Cruz que empieza el tres de mayo.
- ¿Me puede contar algo sobre la fiesta de la Cruz?
- En un pueblo puede haber como quince cruces en la altura, cuidan a los animales. También hay cruces al canto del pueblo, para que no entren las enfermedades a la gente. Ese día, las cruces bajan al pueblo. Cada carguyoq con una cruz y sus danzantes tijeras tiene que bajar.
- ¿Y el violinista también tiene que hacer un pacto con el diablo, igual que el Danzante de Tijeras?
- No, ese contrato con el diablo, no. Cuando uno va a un pueblo a tocar, primerito se va a la casa del carguyoq; entonces ellos brindan con una copa, ese tinkay que dice, es para el wamani, para que ayude a tocar bien y para que baila bien también.
- ¿Entonces usted sí brindó al

Wamani?

- Sí, es cierto, dice, que ayuda. Con el tráguito, así, tinkay a los cerros, al wamani. Ellos son vivos, así que con eso se quedan contentos.
- ¿A usted lo ayudaba a tocar bien el Wamani?
- Sí. Tinkay hasta ahora se hace. También he pagado.
- ¿A quién? ¿Al Wamani?
- Sí. Cuando tienes que estar un sitio una semana, tocando, bailando, tienes que pagar.
- ¿Usted, ¿cómo pagaba?
- Primeramente, cuando va tocar para danzante, comienza tocar en casa del dueño. Después, doce de la noche, cuando no hay gente, a esa hora se va a la plaza a pagar; un arpista, un violinista, un danzante, con un guardaespalda.
- ¿Por qué el guardaespaldas? ¿Quién es?
- El guardaespalda es su compadre del carguyoq, un capataz de la fiesta. El es que va con los maestros, el violinista, el arpista, el danzante, detrás nomás, tiene que cuidar, vigilar que no pase nada.
- ¿Qué tiene que vigilar?
- Que no haya brujería. Danzante tijeras, en contrapunto, cuando entran entre enemigos los carguyoq, tiene que estar cuidado. Entre danzantes también se ojean.
- ¿Qué cosa pagaba usted?
- Tienes que pagar chicha, trago, coca, cigarros.
- ¿Dónde dejaba todo eso?
- En medio de la plaza, de la plaza del pueblo. Pagando, los maestros rezan a Wamani; al día siguiente en la plaza tocas muy bien, bailas muy bien.
- ¿Cuándo usted vino a Lima siguió tocando violín?
- Yo Lima no quería venir, pero tuve que, escapando de mi papá, venirme. Había dejado a los animales que se metían a la chacra y no hay maíz, nada. Primer trabajo en jirón Cusco, conocido de mi tío; después, otros. Cuando estaba en Arnaldo Márquez, en casa de un médico, trabajando, juntando mi platita, compré mi violín. Con ese he estado tocando, tocando. Cuando hay fiesta costumbrista buscaban a esos que tocaban bien violín. Arguedas también me contrató. Quechua nomás me hablaba, hichimos amigos, nunca nos soltamos. Yo tocaba en fiestas, en coliseos.
- ¿Usted sigue tocando de oído?
- Sí, toco de oído lo que me acuerdo. También toco la música

de acá, pero más de la Sierra, antiguo. Ahora, un montón están tocando todo moda, ya no como antes.

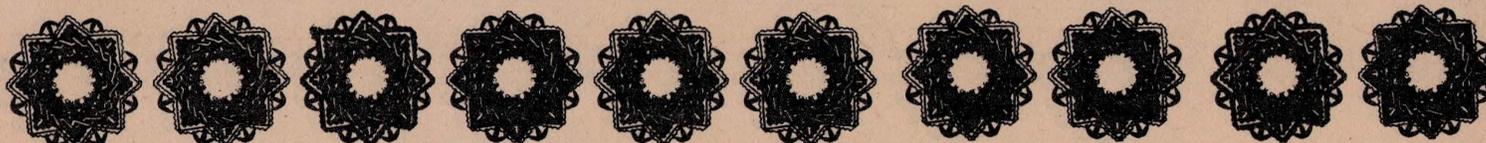
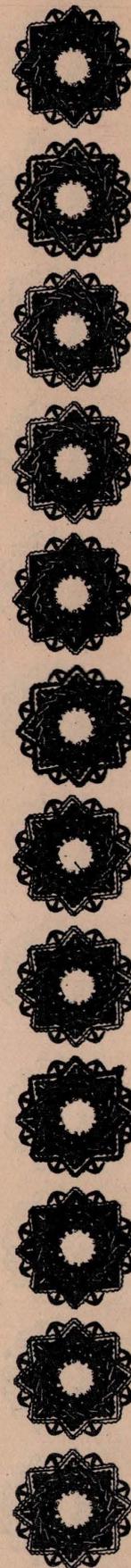
- ¿Cómo era antes?
- Antes la música era por oído. Para mí, más netamente es la música antigua, la de mi papá, de mi abuelito.
- ¿Y la música de ahora?
- Ahora ya sacan tonos, por ejemplo de cantos de Huancayo, chonguinada, todo eso ahora sacan para danzante. Entonces ellos van a tocar así al pueblo y alaban la gente: "Ya está tocando moda, esa música antigua ya no vale". Unos nomás, que está con más oído, más inteligente, escuchan un vals, una marinera o cualquier otro baile de acá y, de ahí sacan música para danzante.
- ¿Y a usted por qué le gusta más esa música antigua?
- Porque yo no quiero olvidar mi costumbre.



RAÚL GARCÍA ZÁRATE

Raúl García Zárate tenía diez años cuando apareció, por primera vez, en un escenario de su Huamanga natal. Al verlo, la gente empezó a reírse: la guitarra era más grande que él. Las risas se redoblaron cuando un acomedido profesor le alcanzó un banquito para que apoyara sus pies, que colgaban desde la silla. García Zárate sigue siendo pequeño de estatura, con ciertos rezagos de timidez provinciana, injustificable en uno de los mejores guitarristas de América Latina. Abogado de profesión, empleado del Ministerio de Trabajo y profesor de guitarra en la Escuela Nacional de Arte Folklórico, García Zárate confiesa un solo temor: que el folklore musical andino desaparezca. Y evitar que ésto ocurra es su principal preocupación.

- ¿Cómo se inició usted en la guitarra?
- Parece que la afición me viene de familia: mi padre solía cultivar la guitarra y por parte de madre tengo familiares artistas; por otra parte, creo que influyó mucho el ambiente de Huamanga; yo soy ayacuchano. Toco la guitarra desde muy chico, ninguno me enseñó. En provincias, sobre todo en la zona andina, nunca se pensó enseñar a un niño a tocar un instrumento y menos la guitarra, por la



sencilla razón de que las personas que tocaban estos instrumentos, se veían fácilmente arrastradas a los vicios, al trago, a las enamoradas, a las serenatas.

Era muy chico cuando empecé a tocar guitarra, pero lo hacía a escondidas. No porque alguien me lo prohibiera, sino porque pensaba que podían prohibírmelo. Tenía tanta ilusión, tanta afición por la guitarra, que evitaba el ser visto cuando tocaba. Cuando mi padre se enteró, por lo menos hacía dos años que venía tocando a escondidas. El no se opuso, al contrario, me regaló una guitarra. Yo me sentía feliz, me ponía a tocar en la calle, en la puerta de la tienda de mi tío. Casi siempre tocaba música andina, lo cual era muy raro para los muchachos de mi época, que gustaban más de la conga, el tango o las rancheras.



— ¿De qué manera conciliaba sus estudios con su constante práctica de la guitarra?

— Bueno, tocar guitarra, para mí, es un impulso que llevo en la sangre; un impulso que a uno lo obliga a tocar y seguir tocando. Es una necesidad de expresar todo lo que he vivido: los morochucos, la fiesta de Resurrección, los velorios de las cruces y los danzantes de tijeras bailando a la medianoche. La misma manera como me criaron mis padres, muy severamente —yo no tuve las vivencias propias de los muchachos de mi edad— hacía que anidara en mi espíritu una cierta melancolía y más compenetración con el mundo del folklore, que por lo demás se adecuaba perfectamente a mi modo de ser.

— ¿Cómo explica usted la rápida asimilación de la guitarra, un instrumento europeo, a la música folklórica andina?

— Es que el intérprete del folklore andino no se ha limitado a seguir

las pautas clásicas de la guitarra. Su falta de formación técnica lo ha ayudado para ingeniárselas y adaptar sus melodías a la guitarra; por eso existen las afinaciones llamadas andinas. En estos momentos estoy completando una investigación sobre las diversas afinaciones que existen en Huamanga y otros lugares del Perú. Los morochucos tienen el temple que ellos llaman **comunche**, de común; también existe el temple **arpa**, que corresponde a **Sí menor**; el temple **diablo**, que corresponde a **Sol menor**. En ese temple he podido captar mejor algunas melodías de sabor triston. Investigo las afinaciones para tocarlas y conservar la autenticidad de las melodías, con los mismos temples que el intérprete andino les da. De otro lado, existen también innovaciones en la construcción de la guitarra. Por ejemplo, en la serranía se le comenzó a poner a la guitarra cuerdas de alambre y también a ponerle más cuerdas, seis, ocho, diez cuerdas, combinándolas a veces con cuerdas dobles.

— En el arreglo musical del huayno Helme, usted casi musicaliza la tradición oral y conserva la melodía del huayno original. ¿Son frecuentes en el folklore musical ayacucho canciones con origen en una tradición oral?

— Hay muchas canciones ayacuchanas, quizá más del 90% diría yo, que tienen su origen en una tradición oral. Yo tendría unos 18 años cuando conocí la tradición de Helme, aunque ya a mi padre le había escuchado cantar el huayno. La historia, que sucedió el siglo pasado, me emocionó muchísimo y quise hacer un arreglo que reflejara mejor la tragedia. Como usted sabe, el platero Santos mató a su esposa, Rosa Abregú, cuando descubrió que ella lo engañaba con un antiguo enamorado, Helmenegildo Santa Cruz, a quien también dio muerte. Tomé la melodía principal del huayno, luego el diálogo que sostiene el marido engañado con Rosa, y finalizo con el **ayataki**, el canto de los muertos, con el cual ubico la tragedia en Huamanga; porque en Ayacucho, cuando se lleva a alguien a enterrar, se canta el **ayataki**.

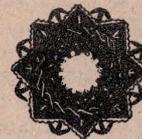
En el mismo caso está el arreglo de la **Semana Santa**. En Ayacucho, en Semana Santa se vive una atmósfera de recogimiento especial. Yo quería expresar lo que era la Semana Santa allí. Recordé entonces, las misas de las cuatro de la mañana, cuando doscientas o trescientas vo-

ces de mujeres interpretan, al unísono, canciones en quechua. Es una melodía tan triste, que lo más probable es que tenga origen incaico; no puede ser europea. Hay que recordar que los religiosos recogieron melodías incaicas y les adaptaron una letra que sirviera para sus ritos católicos. Como quiera que la raíz indígena no se ha visto ultrajada del todo, la melodía se sigue cantando y la tradición es la misma aunque los dioses sean otros. Es por eso que, en mi arreglo de la **Semana Santa**, yo incluyo una melodía de esas.

— El caso que usted menciona ejemplifica una supervivencia cultural a pesar de la agresión, pero ¿cree usted que se mantendrá vivo el folklore musical andino en las condiciones actuales?

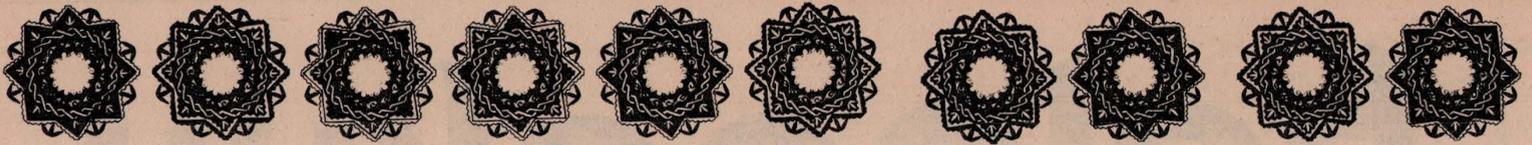
— Si no existe una oportunidad para difundir el folklore, éste desaparecerá. Todos sabemos que la división geográfica trae implícita una discriminación social. El serrano es un subdesarrollado dentro del mismo país, tiene vergüenza de hablar en quechua, de cantar un huayno. En la casa más modesta, aún de provincianos, no se escucha el huayno, salvo al final de una fiesta y con cierta vergüenza, para que el vecino, que es de la Costa, no se entere que uno es serrano.

Prefiero pensar que todo es cuestión de mala información y que los medios de comunicación no hacen nada al respecto. Para escuchar buena música por radio hay que madrugar y durante el día, se trasmite salsa o música pop que cuentan con intereses comerciales que las apoyan, mientras ¿quién se interesa porque nuestro folklore se difunda? Nuestra música vale tanto o más que cualquier otra. Entonces, ¿por qué avergonzarnos de ella?



ALICIA MAGUIÑA

Es poco lo que se puede agregar sobre la trayectoria de la cantante y compositora Alicia Maguiña. De la muchacha tímida que se avergonzaba de interpretar sus canciones en público, a la mujer segura de sí misma, empeñada desde hace años en una paciente labor de arqueóloga del folklore, han pasado veinte años y el público ha seguido con interés la evolución artística de la Maguiña. Con fama de mujer áspera y difícil



con el periodismo, los desencuentros con Alicia antes de concertar definitivamente una cita, presagiaban un diálogo no demasiado fluido durante la entrevista. Sin embargo, no fue así. Y en la siguiente conversación, Alicia Maguina reconstruye su trabajo de compilación del folklore de la Costa y señala las deformaciones a que se expone la música folklórica, cuando tiene que atravesar por la compleja maraña de los medios masivos de difusión.

— ¿Desde hace cuánto tiempo te dedicas a recopilar canciones del folklore nacional?



— Yo tenía ocho años cuando aprendí a tocar guitarra y, como los doce primeros años de mi vida transcurrieron en Ica, creo que desde chica se me quedaron grabadas diferentes manifestaciones folklóricas. La guitarra me ayudó mucho para todo lo vinculado con el folklore. Cuando llegué a Lima, el cambio de ambiente influyó en que comenzara a componer. Mis primeras canciones las compuse a los 14 ó 15 años. Más adelante, tuve oportunidad de conocer a personas íntimamente ligadas a la marinera limeña. Conocí al doctor José Durand Flores—quien impulsó la difusión de la marinera limeña—quien al escuchar mis canciones, me dijo que tenía interés en que yo conociera a determinadas personas. Todas estas personas, bastante avanzadas de edad, me iban a permitir captar lo que era la verdadera marinera limeña, que no se difundía en ningún medio de comunicación.

Fue así como conocí a Manuel Quintana, Canario Negro. Quintana iba a mi casa dos veces por semana y me cantaba canciones antiguas, que yo grababa. Me enseñaron también Augusto y Elías Ascuez, Porfirio Vásquez, vi bailar a Bartola Sancho Dávila. Todas estas personas que cantan la marinera, lo hacen porque desde chicos la han oído, pero no saben nada de métrica ni de forma. Mi conocimiento so-

bre esto último se lo debo a Durand.

También asistí a jaranas en callejones. No eran como son ahora. Antes era como un rito, parejas de cantantes que se pasaban horas de horas contestándose con un repertorio "larguísimo", como dicen ellos. Respecto a la marinera, lo que se difundía por radio en ese tiempo, era una cosa muy marcada, muy cuadrada, parecida a la cueca chilena. Cantaba un cantante o un dúo, acompañados de dos guitarras, un contrabajo, un piano y un cajón. En el año 59, grabé una marinera que me enseñó Canario Negro y la difundí por radio en ese tiempo y la televisión, con bastante lucha porque, a las disqueras, la marinera limeña no les parecía comercial. Ellos preferían la marinera norteña.

— ¿Cómo es la marinera limeña que tú aprendiste?

— Era el cantante o el dúo con una o dos guitarras y un cajón. Yo había observado que, en las jaranas, para comenzar no tenías que reírte para cantar marinera ni poner cara de risa al momento de cantarla. Al acabar la marinera, no venía la otra con ese verso de "se acabó la marinera, ajústense las polleras que allá va la resbalosa" u otro verso por el estilo; en las jaranas se cantaban tres marineras y después la resbalosa. Antes de la resbalosa, el cantante al que le tocaba ponerla, le decía al cajeador: "Tumba". Yo observé eso y lo llevé al disco; ahora veo que se ha generalizado favorablemente entre los intérpretes.

— ¿Cuál es tu intención al interpretar y componer canciones que se ajusten a los cánones tradicionales?

— Que perdure algo que es muy hermoso. Las personas que no cantan la marinera como es, no pueden saber el atractivo que puede tener. La marinera es un canto de desafío, un canto de competencia y, como toda competencia, el que incurre en falta pasa por una vergüenza. Hay que ajustarse a las partes que tiene la marinera. La primera, compuesta de una estrofa de cuatro versos octosílabos, que se amarra con la segunda de jarana (a la marinera se le llama **jarana**) que tiene un primer verso heptasílabo y los otros tres, pentasílabos, igual que la tercera parte, a cuyo primer verso se le agrega la palabra "madre". Los cantantes de marinera tienen que conocer todas estas reglas, pues si se equivocan al contestar con la parte que les corresponde, pasan por la vergüenza de ser interrumpidos por la otra pareja de cantantes.

— ¿Cómo explicas tu tránsito al folklore andino?

— En ningún momento he sido una cantante de la Costa, exclusivamente. En el año 58, cuando grabé mi primer **long-play**, incluía dos huaynos míos. Mi temperamento es más bien melancólico y me siento muy identificada con las letras tristes y las melodías de los huaynos. Uno va madurando, conociendo mejor la realidad del país. Además, he leído mucho a Arguedas. Todo eso me ha ayudado para interpretar actualmente música andina. He asistido a las fiestas más importantes de Junín y Ayacucho y ahora estoy haciendo música del centro con orquesta típica del centro, música ayacuchana con guitarras ayacuchanas y cuido mucho el vestuario.

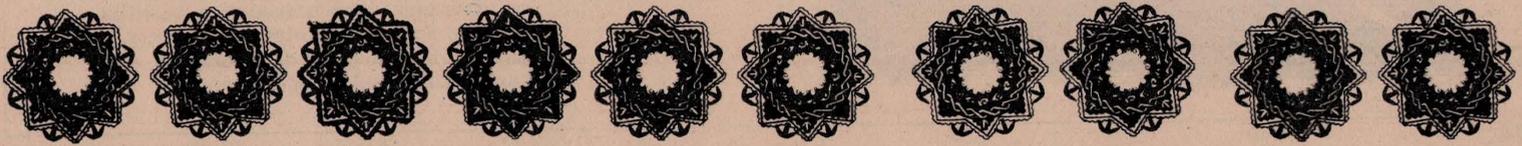
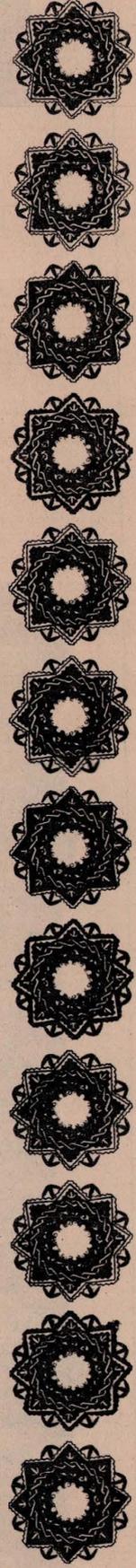
— ¿A qué factores atribuyes tú la degeneración que se advierte en el vestuario de los cantantes de música andina y en la deformación del folklore musical?

— El folklore no está estático, sino que va evolucionando, pero cuando el pueblo mismo crea ese folklore. En la actualidad, una o dos personas, sin mayor conocimiento de folklore, introducen variaciones y se presentan ante los medios de difusión masiva. Yo creo que, por ejemplo, en el vestuario, al agregarle un **tumi** de lentejuelas a un vestido o zapatos con plataforma, lo que pretenden los cantantes de música andina es ser aceptados, llamar la atención del público de la Costa. He visto cosas como un conjunto llamado "Los Pacharacos", que interpreta música andina con güiro y maracas. Eso no tiene nombre. Es demasiado comercial.

— ¿Entonces, en última instancia, serían los intereses comerciales los que originan las deformaciones en la música folklórica?

— Mira, en las disqueras hay un director artístico que no es tal. Generalmente es un comerciante, un tipo que no sabe nada de música, pero que apoya todo lo que, de acuerdo a su criterio, piensa que puede llenar el gusto del mercado. Lo mismo pasa con algunos **disc-jockeys**. Son muchachos que no saben ni hablar, sin ningún sentido artístico y que, además del sueldo, reciben una cantidad de las disqueras o del compositor, para que difundan y golpeen una canción y la conviertan en **hit**.

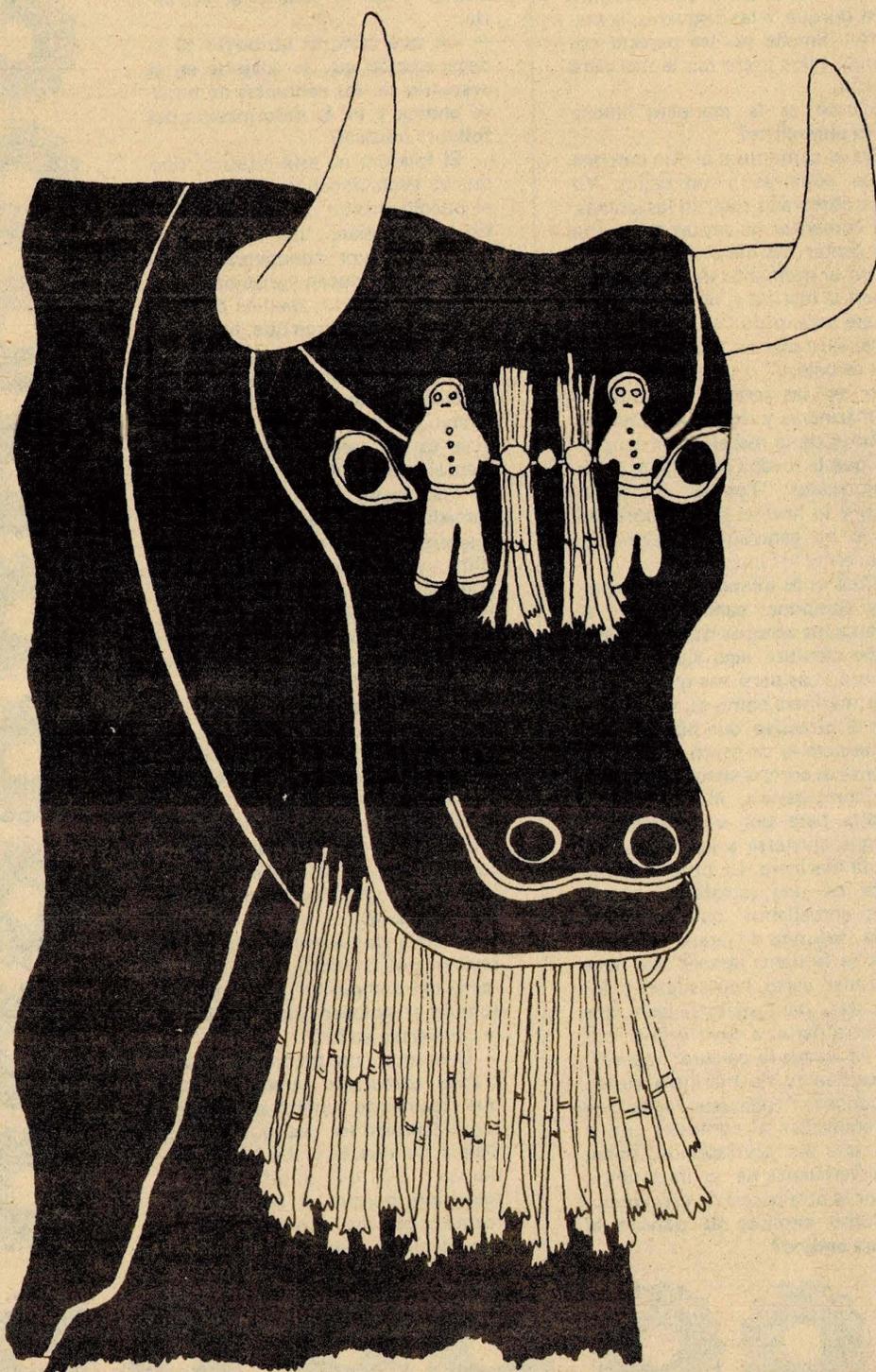
Creo que, sin un trámite burocrático demasiado largo, personas que realmente conozcan de folklore deberían ser las que den el pase a lo que se graba en las disqueras o a lo que se difunde en la televisión porque si no, esas deformaciones se transmitirán de generación en generación.



halapakuy

o Despacho de las Yuntas

NICOLAS MATAYOSHI / JOSUE SANCHEZ / HERMANN J. TILLMANN



Investigando los rasgos ideológicos de la zona alta del Canipaco, encontramos que sus manifestaciones básicas tomaban dos vertientes nítidamente definidas. La primera, que refleja una concepción del mundo a través de mitos, leyendas, supersticiones, símbolos y rituales; todas íntimamente relacionadas al ciclo vital. La segunda vertiente refleja valores referentes al ciclo económico-social vinculados al modo de producción predominante.

Estas dos vertientes se articulan entre sí, de tal modo que tangibilizan su existencia; sus contenidos ideológicos manifiestan los cambios producidos por la presencia de una cultura dominante y la resistencia de la cultura dominada.

La costumbre del Halapakuy o Despacho de las Yuntas integra la segunda vertiente. En ella se manifiestan las relaciones de producción y sus articulaciones con el modo de producción feudal. El Instituto de Estudios Andinos (Huanca-yo) está estudiándolas en la zona del Canipaco, principalmente en Chongos Alto (1).

En la época de siembra, los dueños de ganado (patrones) hacen bajar al pueblo los toros que pastan en la puna en canchas de la SAIS o en Yauyos, usados como yuntas durante la temporada de siembra por campesinos contratados que reciben el nombre de gañanes. Estos, a su vez, son asistidos por los boberos.

Una vez finalizada la siembra, ya en el mes de noviembre, realizan una fiesta agraria llamada Halapakuy o Despacho de las yuntas, que consiste en devolver el ganado a sus lugares de pastoreo. Con este motivo, patrones, gañanes y pastores preparan abundante chicha de jora que hacen madurar en porongos (ullpos); además, se pela maíz y trigo. También preparan panes de forma humana (muñecas) y de ave (urpay) de unos 20 a 25 cm. cada uno. Además se compra aguardiente, coca, cigarrillos y frutas. En la víspera, los gañanes recogen flores de ayhuarsh y allinhuayta (clavelinas) de las cercanías.

PRIMER DIA

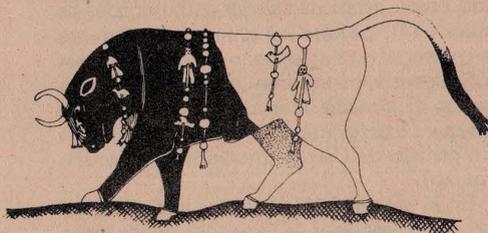
El primer día del **Halapakuy** comienza a tempranas horas, cuando los pastores y gañanes con sus familiares se acercan a la casa del patrón. Ya ahí, las mujeres se dedican a preparar las **huallas** (collares de nisperos, panes, y otras frutas) y trenzan guirnaldas de flores de **ayhuarsh**.

Mientras tanto, pastores, gañanes, el patrón y sus invitados van escanciando licor hasta que una cantante (**cantora**) comienza a tañer su **tinya** (especie de tambor pequeño) y los gañanes proceden a colocar las flores **allinhuayta** en los sombreros de los asistentes. Luego, el gañán invita a los asistentes el almuerzo que para el efecto ha encomendado a sus familiares que traigan desde su casa.

HUALLACHI o HUALLACHÍ

Una vez finalizado el almuerzo, los asistentes proceden a **huallachir** (poner las **huallas**) a los toros con **huallas** y guirnaldas de flores. Esta ceremonia es acompañada por una música especial, compuesta de cachos (**cornetas**), **tinyas** y cantos de la **cantora**. Una vez que los toros están adornados, los patrones proceden a **huallachir** a sus gañanes con **huallas** hechas de vellones de lana de carnero.

Concluído el **Huallachi**, salen de la casa en dirección de las casas de los pastores; para el efecto, los gañanes portan una banderola de color entero y vistoso y se dirigen danzando durante todo el trayecto, precedidos por los toros. Ya próximos a la casa del pastor, se van uniendo a otro grupo de danzantes y todos juntos ingresan a la casa del pastor, quien saca sus licores para agasajarlos. En medio de la danza, los patrones proceden a **huallachir** al pastor y su familia con vestidos, mantas, sombreros, blusas, joyas, baldes, alimentos, frutas, etc. Al cabo de cierto tiempo, los pastores proceden a recoger las **huallas** de los toros y las de ellos mismos.



ALUKUY

En medio de la danza, la esposa del patrón sale danzando y esparciendo galletas, caramelos, frutas, etc., recogidos por los niños que curiosean. Ella es seguida por todos los concurrentes y así se dirigen hacia el camino que conduce a la estancia.

Perfectamente preparado, un arriero a caballo espera a los danzantes y es él quien se encarga de conducir el ganado a sus lugares de pastoreo. Para el efecto, los concurrentes le obsequian fiambres, aguardiente, cigarrillos, coca y frutas. Ahí los gañanes hacen flamear sus banderolas en señal de despedida y se entona una música triste y melancólica.



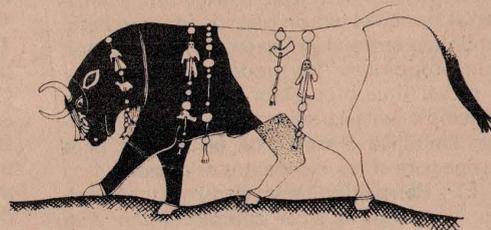
MUYUNAKUY

De regreso del **Alukuy**, se dirigen hacia las casas de los gañanes y en medio de la danza van visitando casa por casa, sirviéndose licor y coca. Terminadas las visitas, todos los participantes se dirigen a la casa del patrón donde se sirve la merienda, consistente en **Patachi** (sopa de trigo) y **Mondongo** (sopa de maíz pelado con vísceras de carnero); luego, continúan libando hasta despedirse del patrón.

SEGUNDO DIA

UMA JAMPI

Durante la mañana, los gañanes se acercan a la casa del patrón con los **corneteros** y la **cantora** y van llevando licor, coca y cigarrillos. El patrón les espera con el **Uma jampi** (caldo de cabeza de carnero) a fin de curar los estragos causados por el licor en el día anterior. Una vez terminado el **Uma jampi**, vuelven a realizar el **muyunakuy** durante todo el día y regresan a la casa del patrón al atardecer.



HUALLAKUR

En medio de las danzas, los gañanes se ciñen el yugo del arado y sus mujeres, con sargas de maíz, haciendo algunas parodias. El bobero sigue al gañán en su danza simulando ser gañán. Con el cambio de música se inicia el contrapunteo entre los pastores y el gañán contra el patrón. Durante el contrapunteo, se resaltan los problemas y conflictos laborales que han tenido los pastores y gañanes y, por otro lado, la versión de los patrones; pero por la variedad de matices se hace necesario realizar un trabajo comparativo en distintos sectores para tener una base acerca de la creatividad popular y de los elementos ideológicos que la motivan.



LA MUSICA

Esta festividad se caracteriza por la variedad de piezas musicales que se interpretan en cada paso del **Halapakuy**. Hay variaciones notorias en el **huallachir**, a la salida de la casa del patrón, en el **alukuy**, en el **muyunakuy** y en el **huallakur**. Por este hecho, el trabajo de partituras musicales demanda más tiempo ya que, por un lado, la letra de las canciones varía sustancialmente y la música presenta características diferenciales muy marcadas.

APUNTES INTERPRETATIVOS

La presencia de patrones, gañanes y pastores señala la existencia de una estratificación social basada en el dominio de los medios de producción (tierras de cultivo, ganado-yunta y estancias o tierras de pastoreo) y una división de trabajo (agricultura y ganadería) donde el patrón hace de intermediario simbólico entre el gañán (cuya fuerza de trabajo proporciona los productos agrícolas) y el pastor (que proporciona la lana). Este intercambio se ejecuta por el patrón en forma simbólica a través de las **huallas** pero recoge para sí los excedentes originados.

El **Halapakuy** tiene elementos hispánicos y nativos que se complementan para formar un todo. Por un lado, la presencia de las **huallas** representa el valor nativo, ya que los **Chuncos** —antiguos pobladores ubicados en un lugar cercano al actual Chongos Alto, en un paraje llamado Coto Ulho— mantuvieron una agricultura deficiente, por la que se vieron obligados a intercambiar productos con otras zonas más desarrolladas en la producción agrícola. Tal es así que en la zona se encuentran inmensas cantidades de fragmentos de cerámica, lo que hace suponer la presencia de una división de trabajo a fin de poder realizar intercambio con la zona baja del valle del Canipaco o el valle del Mantaro. Este intercambio debió hacerse mediante el Cacique de los Hanan Huanca, para poder conseguir productos tanto del valle como de la parte oriental del reino, que es una zona de producción tropical. Las **huallas** debieron representar simbólicamente este intercambio, ya que inclusive en la zona Sur del valle del Mantaro continúan utilizándose en las fiestas de la **Herranza**, mal llamadas **Santiagos**. Asimismo, el intercambio de **huallas** en el **Halapakuy** ejemplifica este tipo de transacción de vellones de lana para el gañán y las de alimentos de origen vegetal para el pastor. Debemos anotar que

“la política colonial aprovechó hábilmente y hasta donde fue posible tanto las formas de organización social del antiguo Perú como las de España. Y que tales formas se integraron o ensamblaron no sólo por obra de los gobernantes sino por la práctica cotidiana de las ordenanzas, de su interpretación por el colonizador y de su acierto para explotar la antigua organización indígena en su beneficio” (2).

De allí que el Cacique se transformó en el gran propietario; asimismo, se conservaron ciertas articulaciones del modo de producción pre-colonial, pero debemos anotar que el usufructo del excedente redundaba en beneficio del Curaca. Es así como, a fines del siglo XVI, los huancas figuran como los mayores tributarios del país (3).

Por otro lado, la introducción del ganado vacuno en la zona se remonta al siglo XVI. En las **Relaciones geográficas de Indias** de Jiménez de la Espada se afirma que hacia 1582 se da la presencia de ganado de Castilla pero que, como señala J.M. Arguedas, “su núme-

ro debió ser escaso y no debió haberse difundido como propiedad de las comunidades de indios” (4), porque las grandes extensiones de pastos naturales estaban en manos de los Caciques. Estos podían mantener grandes puntas de ganado, compuestas por auquénidos que posteriormente fueron diversificados con ganado de Castilla (mayormente vacuno y ovino).

En el valle del Mantaro, los vecinos españoles pertenecían a la capa más pobre entre los ibéricos y se establecían en la zona contrayendo lazos matrimoniales con las indias nobles. Al asumir relaciones familiares de subordinación con los Caciques, se vieron obligados a servir a los padres de sus esposas y, lógicamente, entre los oficios practicados estaban la labranza y la ganadería en pequeña escala, introduciéndose así el arado (lo que debió hacerse en el siglo XVI porque esta técnica ya se conocía en el Cusco en 1556) (5). A diferencia de otras partes del país, los medios de producción y la tecnología estaban subordinados al Cacique, porque a fines del siglo XVI, las tierras de la zona alta del Mantaro, tradicionalmente de baja productividad, fueron explotadas intensivamente gracias al arado y a la aclimatación del trigo y la cebada. Esto permitió que los **Chuncos** se dedicasen al cultivo y así el Cacique asumió las veces de **Patrón de Halapakuy**. Asimismo, otra costumbre generada en este período es el **Trillay Huaylarsh** o fiesta de la trilla de cereales.

La ganadería fue creciendo de tal modo que inmensas puntas de ganado de Castilla pastoreaban en las estancias de los Caciques. Es así que ya para el año 1735, fray José de Castilla dona 9,000 cabezas de ganado a la iglesia de Sicaya. Este ganado pastaba en la estancia de Cachi, arrendada por don Blas Astucuri Apoalaya, según consta en un óleo conservado en la parroquia de Sicaya. Este mismo Cacique arrendó a un español la hacienda **Laive**, vecina a los **Chuncos** y la Corona española expidió, a favor de otro español, los títulos de propiedad de la Hacienda **Antapongo** (1712). En este período se produce una diferenciación de clases más marcada. Con los Caciques, la relación con las comunidades adquiría un carácter no diferenciado —pese a que ellos, perteneciendo a una clase señorial, integraban el **común de indios**— pero, con la presencia de patrones hispanos, las comunidades asumieron otra actitud frente a la hacienda. Tal es así que la comunidad de Chongos Alto y la Hacienda **Antapongo** empiezan a fijar sus linderos en 1712. Para esta época, al interior de las comunidades ya existe ganado **huaccha** (ganado propio del pastor en los pastos de la hacienda) y ganado **mi-chipa** (ganado de un pequeño propietario, cuidado por el pastor en los terrenos de la hacienda, mientras que el primero cuida los sembríos del pastor en el mismo período).

El **Halapakuy** alcanza su mayor desarrollo, ya que se multiplica el número de **patrones** y, a su vez, aparecen las canciones de crítica recíproca entre gañanes agricultores-comuneros, pastores-comuneros y patrones-comuneros. La definición del **Halapakuy** se debió a que las diferencias sociales no eran muy marcadas debido a que la producción predominante de las haciendas era la ganadería extensiva y ya no ejercía mayor presión feudal sobre la producción agrícola como era en el caso de los Caciques. Sin embargo, las características más saltantes del **Halapakuy** mantienen su carácter feudal: por el trabajo realizado, el pastor y el gañán reciben el pago en especies (ropa, vajillas, alimentos, etc.)

En las últimas décadas del siglo pasado, los conflictos por expandir las tierras y, por consiguiente, el incremento de ganado, producen un choque de intereses que agudiza la lucha de clase entre las comunidades y la hacienda **Antapongo**. Además al interior de las comunidades, la mayor acumulación de propiedades y ganado **huaccha** produce una diferenciación de clases, reflejada en sus tradiciones orales. En el **Halapakuy** se materializa en los cantos del **Alukuy**.

De hecho, las variaciones históricas producidas por el paso del curacazgo al sistema feudal son difíciles de determinar. Pero podemos advertir que con el ingreso masivo del sistema capitalista, desde la década del cuarenta —debido al mayor intercambio y la intensificación de la migración a los centros de producción capitalista, facilitados por la construcción de una carretera— genera en el **Halapakuy** dos nuevas características: primeramente, la base económica feudal se destruye y por consiguiente hace inoperante la costumbre. Por otro lado, la presencia de pago en dinero al pastor y al gañán ejemplifican la declinación del sistema feudal. Además, la incorporación de la Comunidad de Chongos Alto a la SAIS Cahuide ha generado un sistema empresarial —al margen de la SAIS— de explotación ganadera con pastos cultivados, introduciéndose la mecanización agrícola y personal asalariado y cuyo efecto sobre el **Halapakuy** se debe observar en los próximos años.

Informantes:

Toribia de Chanco, Honorato Soto y Juvenal Soto.



Ilustraciones de Josué Sánchez

NOTAS

- (1) Ha existido una costumbre de denominar estas relaciones de producción feudales entre patrón y colonos con el concepto de **reciprocidad asimétrica** (por ejemplo, Alberti, Mayer, 1976). Esta conceptualización evita diferenciar la articulación del modo de producción y así no incluye ni el concepto de clase ni el de lucha de clases y conlleva una visión ahistórica, estática de la historia andina.
- (2) Arguedas, José María. **Las comunidades de España y del Perú**. Lima, UNMSM, 1968. Páginas introductorias.
- (3) Cf. **Enciclopedia departamental de Junín**. Tomo I. Historia. Waldemar Espinoza Soriano. Cap. III.
- (4) Arguedas, José María. “Dos estudios sobre Huancayo”. En: **Cuadernos Universitarios de la UNCP**, 1977, pág. 35.
- (5) Romero, Emilio. **Historia económica del Perú**. Tomo I. Lima. Editorial Universo, pág. 175.

informe

Sobre el desarrollo de los estudios del folklore en el Perú

El Instituto Nacional de Cultura, a través de su Oficina de Literatura, Teatro y Cine, viene desarrollando una labor de estudio del relato de tradición oral en el Perú. El trabajo se plantea en dos líneas. Por un lado, la recopilación y análisis del material hemerográfico y bibliográfico que sobre nuestra materia de estudio se ha realizado desde distintas perspectivas. Por el otro, la elaboración del marco teórico y metodológico desde el que se pueda abordar la literatura oral como objeto que, teniendo una especificidad, es producto de una sociedad. Parte de este avance es el volumen *Literatura oral peruana. I. Hemerografía (1896-1976)*, por publicarse. Conociendo la revista RUNA de nuestro trabajo actual, nos ha propuesto publicar, de manera resumida, aspectos correspondientes a nuestra segunda línea de trabajo. Esta publicación se ha visto incentivada por la realización, en este mes, de un III Congreso Nacional de Folklore; en él hemos constatado que las preocupaciones aquí incluidas tienen actualidad y relevancia, y aún esperan solución. Presentamos entonces, algunas reflexiones y opiniones, cuyo carácter es el de ser provisionales y estar en proceso de elaboración.

JOSE CERNA BAZAN / IRMA CHONATI / SANTIAGO LOPEZ MAGUIÑA / MIGUEL ANGEL RODRIGUEZ REA



El folklore, en su aspecto de recolección, ordenamiento y clasificación, ha tenido un desarrollo visible en las últimas décadas. Sin embargo, un punto vulnerable en el desarrollo de los estudios del folklore ha sido la carencia de una metodología propia y perfectamente identificable en el contorno de las Ciencias Sociales.

En el Perú, el estudio del folklore ha estado identificado, desde sus inicios, con expresiones literarias locales y/o regionales. Ha existido un natural desenvolvimiento de características que hacen afines el folklore, como una expresión total, y una literatura de eminente rango oral. De allí que el material rico y aún en agraz para un procesamiento definitivo se encuentre en textos literarios. Ellos poseen el espontáneo y fresco testimonio de un conglomerado de sentimientos de grupos humanos.

El origen de los estudios del folklore se remonta al siglo pasado. Benvenuto Murrieta ha precisado estos orígenes con fina atención (1). El considera tres etapas. Nosotros agregamos dos más. De esta forma tenemos que el desarrollo de los estudios ha sufrido un proceso de evolución con pausa y morosidad, que quisiéramos reseñar en una primera aproximación.

Primera etapa: La del aprovechamiento literario del acervo tradicional. Benvenuto Murrieta indica que esta etapa se da en dos instancias: 1. Las alusiones que se hace en obras lexicológicas, como el *Diccionario de peruanismos* (1884) de Juan de Arona (obra que en este siglo tiene dos reediciones: 1938 y 1975), quien para cada vocablo hace una detenida y acuciosa determinación y acude en la mayoría de las veces a fuentes folklóricas. Se considera en menor grado a Ricardo Palma, quien en sus obras —principalmente *Tradiciones peruanas*— incluye material de naturaleza folklórica. A Abelardo Gamarra "El Tunante" y Abraham Valdelomar se les considera también en esta etapa, por la impronta del contacto con la tradición de literatura oral que logran perfeccionar con sabor y recreación artísticas. 2. La transcripción de relatos sin mayor análisis. Mencionemos el caso de Adolfo Vienrich que publica *Azucenas quechuas* (1905) y *Apólogos quechuas* (1906), que agrupan textos provenientes de la zona de

Tarma. Si bien es mérito en Vienrich la recolección de relatos de una naturaleza singular, no deja de ofrecer deficiencias por cuanto aparece aislada, sin referencias a otros contextos. El sabor del localismo con que recopila y realiza su actividad le priva de una perspectiva mayor a su tarea de reconocimiento de una expresión auténtica. Esta transcripción de relatos posee una incuestionable eficacia de captación, pero carece de un criterio de selección y depuración de los materiales.

Segunda etapa: De iniciación. Da comienzo a esta etapa la publicación que hacen Hermilio Valdizán y Angel Maldonado de *La medicina popular peruana* (1922), donde los estudios del folklore aparecen orientados con métodos de una ciencia específica. Puede verse también con claridad el interés que despierta en algunos científicos el acervo cultural indígena que urgía de una sistematización inmediata, evidencia sobresaliente de algunos científicos por acercarse al folklore con instrumentos precisos de análisis. En la misma preocupación, pero con interés e inquietud diferente, Hildebrando Castro Pozo con la publicación de *Nuestra comunidad indígena* (1924), tiende a explicar una sociedad que antes no recibió debida atención. Los rasgos folklóricos que la sociedad andina presenta están señalados con espíritu de esclarecimiento y toma de conciencia. Castro Pozo aporta elementos de juicio para un estudio que cale en la significación de una cultura constantemente marginada a lo largo de siglos. Con las limitaciones propias de toda empresa nueva y pujante, en esta etapa se definen las posibilidades del desarrollo más o menos ordenado de los estudios del folklore. En otras palabras, ya es posible ver la orientación de estos estudios, los que pueden ser clasificados en dos tipos: unos que atiendan las expresiones particulares del fenómeno folklórico, y otros que expliquen el contexto histórico-social en que se desenvuelven los fenómenos folklóricos.

Tercera etapa: De estudio metódico. Se inicia en 1930 con las colecciones que efectúa principalmente Arturo Jiménez Borja y que reúne en dos libros: *Cuentos peruanos* (1937) y *Cuentos y leyendas del Perú* (1940). La función que cumplen recopiladores como Jimé-

nez Borja es la de una selección más cuidadosa de relatos orales. Benvenuto piensa que ésta es una etapa donde existe análisis e interpretación. Pensamos que no. Existe sí una preocupación filológica en los textos que se transcriben. Hay un afán en obtener la fidelidad más legítima de las recopilaciones.

Cuarta etapa: Proceso de institucionalización. Es la etapa en que aparecen los primeros atisbos de una sistematización del material folklórico. Morote Best cumple un gran tarea en este sentido. Su antecesor más inmediato, Navarro del Aguila, también considera importante ofrecer una formalización de lo que constantemente llega a sus manos. Proceden, pues, a fomentar centros de divulgación de ideas sobre el folklore y la incorporación de técnicas y metodologías de recopilación. Esta década es muy pródiga en publicaciones y asociaciones inspiradas en el sentimiento de una captación de hechos folklóricos que se pierden o están en vías de extinción. Se concita el interés por hacer labor pedagógica en el campo del folklore. Ya no sólo se quiere recopilar sino también interpretar y dar explicaciones de todo lo que el folklore regional o local brinda en forma abundante. Esta es una etapa en que se institucionaliza la actividad que el folklore significa. Las revistas *Tradición*, *Archivos peruanos del folklore*, *Waman Puma*, *Folklore*, son algunos de los órganos que se difunden con gran entusiasmo de lectores y colaboradores. Pero es una agitación que va del '40 al '60. En dos décadas se logra un meritorio trabajo que hace palpable la necesidad de rescatar danzas, canciones, fiestas, relatos, mitos, leyendas, etc., pero también podemos percatarnos de que no existió un sistema de ideas o conceptos para procesar este material que tanto entusiasmo despertó en los profesores de provincia, en literatos, en historiadores y en no pocos antropólogos. Este proceso consigue crear una atmósfera de rivalidad profesional. Los folklorólogos advierten en los estudiosos de otras disciplinas —estudiosos que de una u otra forma examinan aspectos del folklore— francos intrusos en su materia de labor casi cotidiana. No es del todo exagerado afirmar que ha existido siempre una permanente impermeabilidad por parte de los folklorólogos en querer ofrecer sus trabajos de recopilación para ser procesados por otras disciplinas.

Quinta etapa: Folklore vs. Ciencias Sociales. Esta última fase puede considerarse de reflexión sobre los métodos de análisis e interpretación de los hechos folklóricos. El importante desarrollo que adquieren las Ciencias Sociales en las décadas del '60 y '70 debe ser tomado en cuenta para saber cómo entender el desarrollo de los estudios del folklore. Las Ciencias Sociales han logrado diseñar modelos de análisis de la sociedad peruana, imprescindibles de tomar en cuenta para los efectos de una revisión de las ideas y significados que el folklore proyecta sobre la sociedad que le es ajena. La sociedad andina ha ganado una gran atención en estas décadas, y el fenómeno del folklore no ha sido ajeno a este examen. A estas alturas, la naturaleza de los estudios folklóricos no puede desligarse de los avances que las Ciencias Sociales desarrollen. Decíamos que, desde sus inicios, el folklore fue dependiente de las técnicas que las Ciencias Sociales iban ganando. El hecho de que las Ciencias Sociales obtengan logros significativos en su labor de diseñar un modelo de análisis de la sociedad peruana no está invalidando el trabajo de los que recolectan material folklórico. Pensamos que en la década del '20 ya se había planteado esta situación de preocupación bifronte en el estudio del folklore en el Perú.

II

Hecho este recuento, nos interesa indagar por las causas de un desarrollo que, a nuestro juicio, ha sido poco productivo en lo concerniente a la delimitación teórica, aunque abundoso en material recopilado y en referencias dispersas. Los intentos sucesivos de delimitación de la ciencia del folklore se han centrado en problemas básicos: definir su objeto de estudio, sus métodos, un posible cuerpo teórico con ubicación clara entre las otras ciencias. Revisando desde los primeros artículos que incluyen reflexiones sobre estos puntos en nuestro país, hasta los trabajos últimos que tenemos a la mano, encontramos que, después de varias décadas, los problemas siguen sin ser claramente planteados. Y es poco lo avanzado en su solución. El cuerpo de la problemática, salvo ocasionales excepciones, no ha sido mostrado; ha habido debates, pero sólo tocando cuestiones que no nos parecen centrales en la definición de una disciplina. La intención de las líneas que siguen es poner de relieve aspectos que consideramos fundamentales y cuyo tratamiento puede contribuir a una definición de la "actividad folklórica".

En términos generales, el problema puede plantearse del siguiente modo: nuestra percepción inmediata nos informa acerca de la existencia de determinados fenómenos u objetos que no corresponden ni a la temporalidad ni a la espacialidad del estadio socio-económico de una sociedad. Sin indagar sobre el antecedente histórico de este término, o por su justeza expresiva, diremos que se trata de **fenómenos folklóricos**. Dos cuestiones se plantean a los estudiosos que se reconocen como folkloristas o folklorólogos: la primera, asignar una especificidad a esos fenómenos, una configuración propia; en suma, defi-

nir un conjunto específico con el nombre de **fenómenos folklóricos**; la segunda, logrado este reconocimiento teórico, y dada la necesidad de una disciplina que se ocupe de esos fenómenos, se trata de construir un cuerpo teórico particular claramente delimitado. Estas dos cuestiones no implican una secuencia de desarrollo; son parte de una misma labor; las separamos por la necesidad del análisis. Mientras ellas no sean "resueltas", tenemos que considerar que tales fenómenos no han pasado de la percepción inmediata que, en el campo teórico, constituyen un espejismo, que su estudio lo realizan otras ciencias, que no existe una disciplina específica.

La delimitación de un objeto de estudio debe cumplir un proceso que partiendo de la información perceptiva (**lo concreto representado**) conduzca al establecimiento de **relaciones generales abstractas determinantes**, y luego, a partir de éstas, llegue a una **reproducción de lo concreto** (de los fenómenos concretos, el **objeto real**), en una construcción abstracta, que consideramos como **objeto de conocimiento**. Lo que llamamos "objeto real" es la realidad objetiva (en este caso, **la realidad cultural**), independiente y previa a la conciencia individual, una masa indiferenciada de fenómenos, una **representación caótica de un conjunto**. Todas las ciencias encaran esa materia. Diversas ciencias pueden proyectarse sobre una misma región de ella; pero, a partir de la misma, cada una debe fijar su objeto de conocimiento. Se trata del paso de **la unidad de lo diverso** (terreno de cualquier ciencia) a una abstracción necesaria. En este plano es que se precisan conceptos, relaciones, niveles, y de la relación constante de la abstracción y el todo viviente se derivan métodos y técnicas, confirmando o negando hipótesis y generalizaciones. Incluimos estos criterios porque importa ubicar en qué nivel de análisis vemos el problema de definir la especificidad de los fenómenos folklóricos y la delimitación de una disciplina que los trate.

En 1944, John H. Rowe consideraba que "el folklore no tiene todavía conclusiones" (2). Luego de casi cuatro décadas —los últimos trabajos lo testimonian—, se puede repetir esas mismas palabras acerca de la "actividad folklórica". Desde nuestro punto de vista, en el Perú, la disciplina que pretende estudiar el folklore no ha logrado establecer la naturaleza, la estructura y la función de los fenómenos folklóricos; no ha logrado constituirse como un cuerpo teórico autónomo, con conceptos y relaciones coherentes, con métodos sistemáticos.

En la década del '40, se inicia un debate en torno a la definición del objeto de estudio del folklore. Esta polémica (desarrollada explícita o implícitamente en libros y artículos) fundamentalmente toma un problema: las características o rasgos definitorios del "hecho folklórico". Los estudiosos, rechazando a quienes le niegan una especificidad, se enfrentan a la realidad fenoménica y en ella intentan delimitar un ámbito exclusivo del folklore, diferente a los de otras ciencias. Entre los estudiosos del folklore, el debate se centra en la determinación de esos rasgos. La lista aumenta o disminuye según cada autor; incluso cada rasgo es caracterizado de diverso modo. Como hace cuarenta años, continúa el recuento con los mismos criterios.

Participando en esta polémica, Carlos Vega sustenta, en 1960, su desacuerdo con tales rasgos, por considerarlos no específicos de los hechos folklóricos, sino, en unos casos, extensivos a otros fenómenos culturales o, en otros, válidos sólo para determinadas manifestaciones folklóricas. Su argumentación finalmente concluye en la afirmación de una característica que considera esencial para precisar el objeto de estudio: el carácter de **supervivencias**; en un estadio de cultura de determinado desarrollo subsisten todavía formas de un estadio anterior. Al enfrentarse a ellas, el individuo, partícipe de modos y hábitos "modernos", siente un efecto de extrañeza y las toma como lejanas, raras.

Decíamos que la caracterización de una disciplina se ubica en un terreno abstracto; y es ahí donde creemos ha de percibirse la corporeidad teórica de un dato. En la realidad objetiva, puesto que es ella quien suministra la información y a ella se vuelve para corroborar o negar hipótesis, encontraremos hechos, objetos, formas, procesos, etc., con carácter de "anónimos", "tradicionales", "funcionales", "de transmisión oral" y cuantos rasgos más nuestra percepción nos proporcione; pero serán manifestaciones siempre cambiantes. Frente al lenguaje podemos decir que se da en una temporalidad irreversible, que es básicamente oral, producido fisiológicamente, que suscita efectos de belleza, etc., pero estaremos hablando de una **masa compleja y heterogénea**, susceptible de ser estudiada por cualquier disciplina; si en esa masa señalamos un sistema abstracto, con unidades, relaciones, niveles y reglas, habremos constituido el objeto de conocimiento de una disciplina específica. Es necesario pasar de las características perceptibles y buscar la forma de organización de los elementos que, en una primera aproximación, sólo podrían ser descritos. En ningún momento los estudiosos del folklore, en el Perú, han hecho un corte teórico y metodológico para lograr establecer un objeto real y un objeto de conocimiento (3). Por esa causa, se ha perdido una serie de generalizaciones, se ha polemizado sobre un objeto cambiante según la perspectiva, no se ha abordado lo que se conside-

raba los "niveles mayores de la investigación" (4). El recuento bibliográfico y crítico que la OLTC realiza actualmente considera a esta deficiencia central como el hilo conductor de su investigación.

Retomemos el problema de las supervivencias, mencionado al referirnos a Carlos Vega. Respecto de **supervivencias** se ha pensado con visión lineal del discurrir histórico, suponiendo que determinadas formas culturales, reflejo de un desarrollo material determinado, subsisten en otro estadio de desarrollo, cuando el anterior ha concluido. Las supervivencias, así, son formas que, ya sin base material, se mantienen en medio de otras. Intentamos plantear el problema de un modo diferente (5). Entendemos que el **folklore** (o, para ser más exactos, el conjunto de "hechos" o datos reunidos bajo ese término) es un conjunto de representaciones que forman parte del sistema ideológico de una sociedad. El reconocimiento de esta región de la ideología puede ser hecho de dos modos, no opuestos: 1) son folklóricos todos los fenómenos empecinados en permanecer en un tiempo que históricamente no les corresponde; dentro del sistema ideológico global de una sociedad, lo folklórico es un sistema discontinuo con respecto al sistema ideológico dominante o históricamente más desarrollado; 2) son folklóricos (y esta caracterización es la más precisa) los hechos culturales propios de un modo de producción que en el conjunto de la formación social tiene un lugar subordinado a otro modo de producción. La relación de subordinación que se establece en la sociedad entre modos de producción diferentes producirá, en el terreno de la ideología, un entrecruzamiento de expresiones culturales contradictorias, una complejidad, cuyo análisis asignará a determinados hechos culturales el carácter de **históricamente rezagados** (pero vivos, porque hay elementos materiales que los sustentan) y **socialmente subordinados**.

A partir de lo anterior, el problema que se plantea es el siguiente: reconociendo ese complejo entrecruzamiento, debemos preguntarnos si se hace necesaria una disciplina que se ocupe de él. Estas son las preguntas que surgen: ¿Se hace necesaria una disciplina nueva? O, por otro lado, ¿se hace necesario que, en cada disciplina, los estudiosos se preocupen por aquella cuestión, teóricamente definida, y según la perspectiva de cada corriente? Hay estudiosos que se han percatado del problema y, correcta o incorrectamente, han intentado abordarlo (un caso específico se da en el Perú con la noción de sociedad, cultura o mundo "andinos"). Otros estudiosos han reconocido el hecho sólo en un nivel empírico: los folkloristas y su percepción de "supervivencias" (objetos reales, presentes en nuestra época y propios de otra). Siendo que nos ocupamos aquí del folklore ("como ciencia"), se plantea las preguntas: ¿de qué modo los folkloristas reconocen el problema? ¿Consideran ellos que el **folklore** es la disciplina que se ocupa de él?. Estos son los términos en que planteamos la cuestión. El debate está abierto.

III

Entre las Ciencias Sociales, la antropología y la historia han abordado las manifestaciones culturales denominadas folklóricas y más recientemente comienza a hacerlo la semiótica, en tanto que la lingüística busca en ellas material para sus estudios particulares. Pero sobre todo las dos primeras, en los últimos años, se han ocupado del estudio de estas manifestaciones. Quisiéramos aquí señalar las líneas más generales que estas disciplinas siguen en el conocimiento de la cultura peruana, en forma muy sucinta, dadas las dimensiones de este informe, y dar pie así para comparar sus resultados frente a los estudios que desde la perspectiva del folklore se hacen a partir de la década del 40, señaladamente.

En una primera aproximación, hemos definido a las manifestaciones folklóricas como las representaciones ideológicas propias de modos de producción precapitalistas en el seno de una formación con predominio capitalista, cuya ideología correspondiente es la dominante. Sin entrar en mayores detalles, hemos dicho que el fenómeno folklórico surge como consecuencia del choque entre dos o más formaciones culturales, una de las cuales es siempre dominante. La antropología y la historia que han estudiado la cultura peruana no plantean esta problemática dentro de sus dominios de conocimiento, pero las interrogantes que hacen y muchos de sus resultados tienen que ver con ella.

Centro de las preocupaciones más recientes en los campos de la antropología y la historia es el estudio de los procesos de desestructuración de las sociedades y culturas indígenas desde la invasión europea iniciada en el siglo XVI. A pesar de que los enfoques metodológicos son diferentes, los investigadores que han examinado los sistemas ideológicos andinos —que son los más estudiados hasta el presente— pareciera que concuerdan en que la ideología del campesino andino mantiene continuidad y coherencia desde la época prehispánica hasta nuestros días. Los procesos de desestructuración sufridos desde el arribo de los conquistadores, por la estructura y las relaciones económicas, el estado y las relaciones políticas, no habrían

afectado de la misma forma la estructura ideológica. Los cambios operados en los otros niveles habrían sido objeto de una racionalización a partir de categorías ordenadoras cuya permanencia en el tiempo no habría tenido variabilidad alguna. Tal pertinencia es comprobada, por ejemplo, por los análisis a los que Ortiz Rescaniere somete un corpus de mitos andinos. En relatos recogidos en diversas épocas y lugares del área andina encuentra la presencia de algunas propiedades comunes: tanto en los recogidos en el siglo XVI, como en los recopilados en el presente siglo, se puede apreciar que poseen temas similares, personajes, que aunque sus cualificaciones y algunas de sus características no son semejantes, tienen una misma posición y función sintáctica en la economía de los relatos. Igualmente, la estrategia con la que proceden es similar: comparando y oponiendo categorías en niveles distintos y complementarios del universo cultural andino. En suma, Ortiz encuentra en los relatos andinos, producidos en cualquier época, una misma unidad estructural.

En la mayoría de los casos, los científicos sociales interesados en el estudio de los sistemas ideológicos de la zona andina, han buscado definir elementos constantes e invariantes que pueden constituirse en los términos de un modelo hipotético que explicaría las diversas manifestaciones de la cultura andina. Tal modelo es de una naturaleza acrónica y su validez aplicable a las manifestaciones de cualquier época. Su contenido nos deberá revelar lo específico, lo propio de la cultura andina. Debe observarse que no se trata de un modelo que apunta a dar cuenta de la organización cultural de una formación social, como la peruana, sino de un aspecto de ésta: la organización cultural de las sociedades indígenas, con miras a establecer lo que sería lo propio, lo específico de ellas.

Estas líneas no son las únicas en la investigación histórica y antropológica de la cultura andina, pero últimamente parecen tener mayor influencia. Por otro lado, en las breves referencias que hemos hecho no tocamos sino lo que al parecer constituye sus características más generales. En realidad, los aportes hechos por estas ciencias y los horizontes abiertos en el conocimiento de la cultura andina son de una importancia que no se puede mostrar aquí. Sin embargo, las líneas desprendidas como las más generales, respecto de las preocupaciones de los folkloristas, podemos considerarlas en buena medida semejantes y en las que encontramos una constante. En última instancia, a todos les preocupa definir una entidad general y abstracta: el mundo andino.

IV

Señalamos ya que el folklore forma parte del sistema ideológico de una sociedad. Visto así, es el producto de un grupo social y como tal impregna todos los modos de producción existentes en esa sociedad. Se entiende por sistema ideológico al conjunto de representaciones sociales que dan cuenta del modo en que los hombres entran en relación con la naturaleza y entre sí. Estas representaciones constituyen el primer intento de sistematizar la realidad social o una parte de ella. Dichas representaciones dan una versión simbólica no tendiente a una acción concreta inmediata sino, por el contrario, a unificar los elementos dispersos para intentar un primer análisis de la realidad. Entendida como ideología, la literatura oral —ámbito del folklore que nos interesa— es una representación que, al lado de la lengua, y casi indelible de ella, constituye el sistema predominante de pensamiento en las sociedades rurales y, secundariamente, en las urbanas, donde la encontramos conviviendo con otras representaciones culturales. En el mito, en la leyenda, en el cuento popular, en los textos de las canciones, etc., se sistematiza los hechos de la realidad objetiva. El relato oral es vehículo de una visión del mundo y de las relaciones humanas. El estudio de las diversas formas de la literatura oral permitirá recomponer y conocer la estructura profunda del pensamiento del hombre que las genera.

NOTAS

- (1) Pedro Benvenuto Murrieta: "Acerca de los orígenes y desarrollo de la ciencia folklórica en el Perú". En *Documenta*. Lima. Año II. No. 1. 1949-1950, p. 880.
- (2) John H. Rowe: "Métodos y fines del estudio folklórico". En *Waman Puma*. Cusco. Año IV. Vol. III. No. 16. Julio de 1944, pp. 21-28.
- (3) Excluimos de esta afirmación al trabajo de Melgar Vásquez; en él se diferencia con claridad, aunque sin explicitarlo metodológicamente, **folklore** (categoría abstracta) de "hechos" folklóricos (manifestaciones empíricas).
- (4) Efraín Morote Best. *Elementos de folklore*. Cuzco, Universidad Nacional del Cuzco, 1950.
- (5) La perspectiva por la que optamos coincide, en líneas generales, con la propuesta por Max Melgar en su "Algunas consideraciones sobre la epistemología de la folklorología" (*Folklore Americano*, México, No. 20, 1976).

el matrimonio de don Joaquín

MARIO RAZZETO

En tres temporadas, a lo largo de 1976, conversé con Don Joaquín López Antay en su casa de Ayacucho, motivado por la idea de recoger en un volumen el testimonio de su vida y su aprendizaje de artista. El saldo de esas entrevistas es un buen número de cassettes y excelentes fotografías de Félix Nakamura. En todo momento, Don Joaquín fue entusiasta y locuaz. Siempre estuvo acompañado por su nieto Alfredo López, quien me auxilió en los momentos en que mi conocimiento del quechua no bastó. El resultado final es un valiosísimo material que permitirá a los lectores de López Antay o al arte andino (que publicará la Editorial del INC el próximo año) acceder a una imagen de la larga y sostenida lucha que este hombre ha mantenido en su afán de expresar su (nuestro) mundo. RUNA me permite adelantar un fragmento de dicho trabajo, aquel que se relaciona con su matrimonio con Doña Jesusa Quispe, en su ciudad natal.



A Jesusa la conocí en una reunión en la casa de mi tío Vicente Flores. Allí había melodio y bailábamos. Mi primo Inocencio, hijo de Vicente, tocaba el melodio en las misas y en su casa. El tocaba y nosotros bailábamos. Siempre que había reunión, santo, bailábamos. Jesusa era arrendataria de mi tío Vicente. Así pasa la vida. Nos conocimos y nos enamoramos.

¿Cómo me enamoré? Como se enamoran todos, pues Jesusa vivía aquí no más, arriba. Nos habíamos casado en 1925. A Jesusa yo le compraba dulces, y le invitaba. Dulces de hojarasca, redonditos, que hacen con espuma de huevo. Yo le invitaba. También le invitaba vino pero ella no quería tomar. Así fue que la enamoré. Después ya hemos tenido la relación. Jesusa vendía naranjas en el mercado y me invitaba. Yo le invitaba dulces y ella naranjas. Yo le recibía y ella me recibía. Tenía una hermana, Fidelita, su hermana legítima, que tenía una hija, la Trini. La relación duró más o menos un año. Salíamos a pasear pero ella no quería bailar. Yo bailaba mucho, me gustaba, pero a ella no. Después hablé con mis familiares y les dije que quería casarme y todos estuvieron de acuerdo. Así que fui a hablar con Fidelita, la hermana de Jesusa. Tuvimos una conversación a la que asistió una prima de Jesusa, Rosa Gutiérrez. Con ellas hablé. Y estuvimos esperando para casarnos como tres meses. Como había tenido un hijo sin casarme nadie se opuso. Por el contrario, todos se alegraron mucho. "Mejor será, pues", me dijo Fidelita. Y mis parientes, todos decían: "Ya tiene hijo, que se case". Y me casé.

Nos casamos en San Agustín. Ella no usó el traje blanco sino el centro, el traje típico de aquí, de Ayacucho. Así que se puso el centro, monillo, lliqllita, reboso, pañuelo, rosario de oro y un tiqpa (prendedor). Este era chiquito, parecía una azucena de oro. Con el tiqpa se sujetaba la lliqllita. También aretes de oro y anillos. Los aretes tenían forma de mazorcas de maíz y eran muy lindos, de oro. Así se acostumbra aquí. Todo eso le dio la madrina. A mí también me dio una cadena de oro con prendedor de oro, con un quinto de oro. En la corbata se pone el quinto, y la cadena es para el reloj. Bien faite estaba. Me compré un terno azul y una camisa blanca. A Jesusa todo le regaló la madrina, la vistió toda. Pero no le regaló, le prestó no más, como a mí. Después devolvimos todo: aretes, anillos, cadena, quinto, todo. Nos lo prestó para el matrimonio no más. Después de bailar, ella se cambió y se puso su vestido propio. La madrina fue mi tía Guadalupe Antay. El padrino, don Abraham Huayta.

A mí me hicieron vestir allá arriba, en Calvario. La madrina vino a la casa con vestido, con todo, a las cuatro de la mañana. Cuando llegó el acompañamiento, fuimos a San Agustín. Me casé a las siete de la mañana.

Cuando terminó el matrimonio, salimos de la iglesia con el acompañamiento.

Muchos amigos y familiares era el acompañamiento. Vinimos aquí en donde yo había puesto un toldo. Mis vecinos estaban muy alegres, bebiendo y tiraban camaretas, cohetes. Desde San Agustín vinimos caminando hasta la Amargura, aquí. Cuando reventaban los cohetes, parábamos; después, seguíamos. El padrino contrató una banda y sonaba muy bien. El padrino paga la banda. La fiesta también la paga el padrino. Yo hice el gasto de la casa. Vino mucha gente que yo invité. Primero se sirvió el bizcochuelo con rosquillas en una mesa larga. Cuando llegó el padrino con la madrina, bailaron. El padrino con la madrina. Después ella me sacó a bailar a mí, el padrino a la Jesusa. Bailábamos con la banda, una banda de seis voces. Bombo, clarinete, pistón, bajo, tambor y platillo. Después, cuando bailamos nosotros, empezaron a bailar las visitas. Huaynos, marineras. Primera, segunda, zapateo, con pañuelo. Mientras bailábamos, las visitas nos tiraban flores que tenían en una charolita. Pétalos de todos los colores en la cabeza, en los hombros. Así bailábamos. Pétalos de rosas, de geranios. Cuando bailaban los padrinos, también les echaban flores.

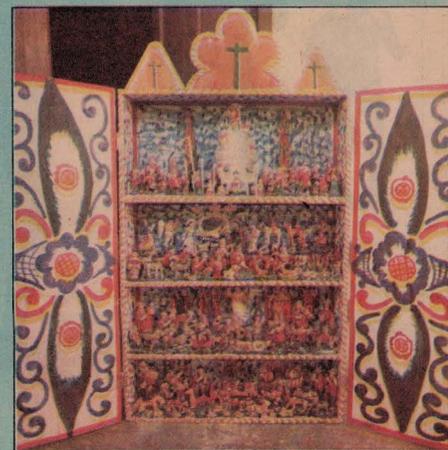
Cuando llegó la hora del almuerzo, nos sentamos. Hubo puca-picante, naturalmente. También churrasco y arroz de tres clases. Mientras tanto, la banda seguía tocando y bebiendo. Nosotros bebíamos mucho también, cerveza y trago. La banda, cerveza no más. Hubo dos sirvientes invitando el trago, dos sirvientes. También chicha de jora. Cuando terminamos de almorzar, seguimos bailando y bebiendo hasta la seis más o menos. A esa hora servimos la comida. Fuerte gasto hice. El padrino pagó la banda y los tragos. Pero yo pagué la comida y más tragos. Para corresponder, pues. Si él mandaba comprar trago, yo correspondía después y mandaba a comprar.

Los gastos de la casa los hice yo. Mi mamá también gastó. En la fiesta, algunos invitados mandaron comprar trago, cerveza. Los cohetes, no. Los cohetes los pagó el ayni. La comunidad, la gente, los vecinos. Cuando hubo otras fiestas, yo también participé, yo también contribuí en el ayni. Así que los cohetes son gratis porque los paga el ayni. Ayni significa ayuda.

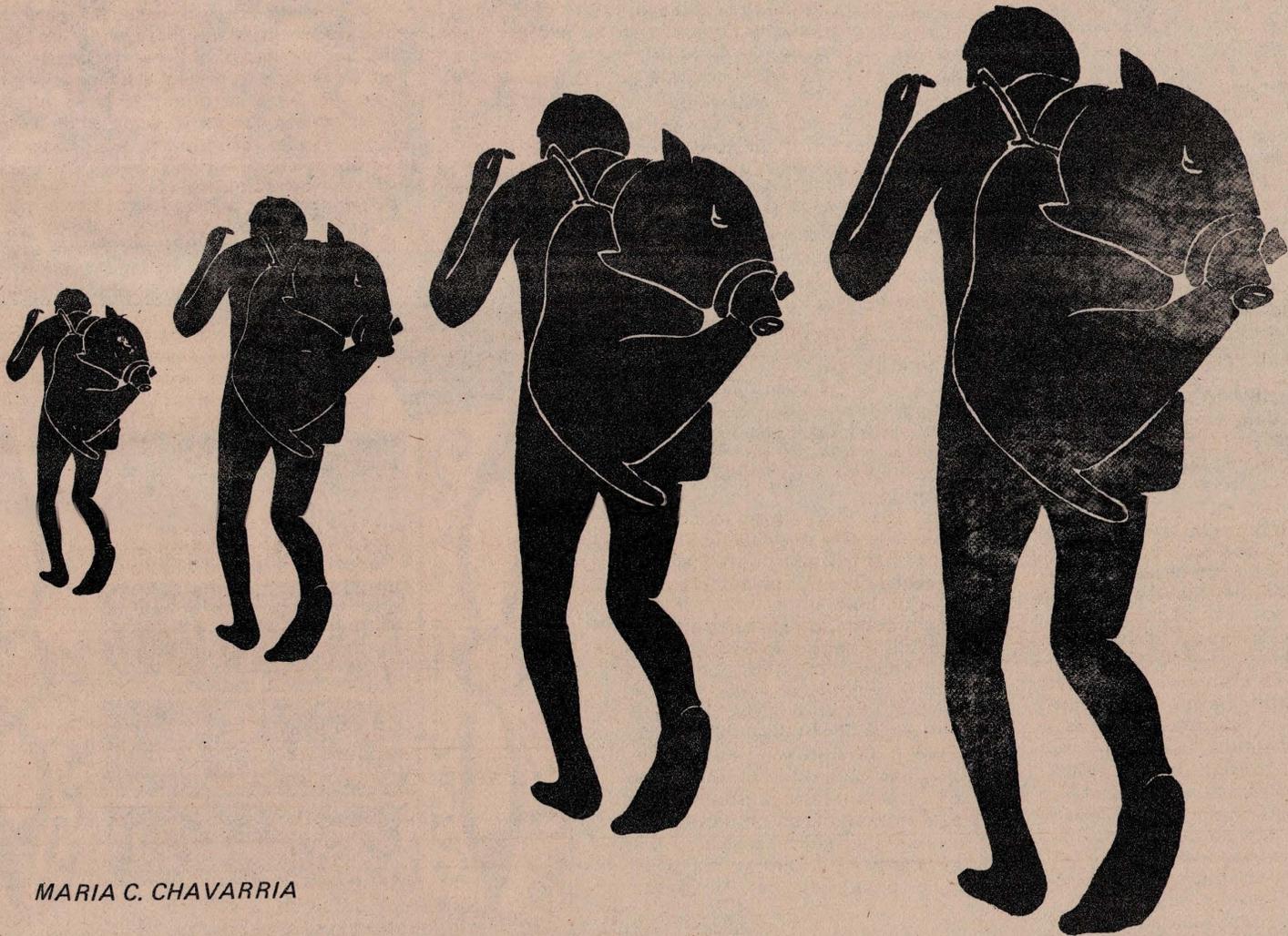
También había killis de plata. Eso también se pone con el ayni. El killi está formado por una soga a la que se cuelgan muchas prendas de plata: cucharas, monedas, banderas. Lo colocaron en la puerta principal, colgando allí sobre los que pasaban a la fiesta. Flores, no. Todo era de plata, muy lindo. En los killis cuelgan banderas peruanas, pañuelos. Los amarran con carrizo. En esa fecha había muchos adornos de miniatura para los killis. Pero eso no es regalo. Es homenaje. Cuando termina la fiesta, cada cual se lleva lo

suyo otra vez, a su casa, y lo guarda, para cuando haya otro ayni. También ponían killis en la calle, frente a la puerta, colgando sobre la calle, como un arco. Mi mamá se encargó de eso. Ella organizó. También puso las ramas de sauce, en la puerta, un arco de ramas de sauce. Si se pone eso, se sabe que allí se festeja un matrimonio. Todas las ramas del sauce son verdes. Por la tarde, lo sacaron, también por orden de mi mamá. Aquí adentro había un toldo, y varias mesitas, formando una mesa grande con mantel blanco. Allí almorzamos y comimos. Después, para bailar, arrimamos todo, porque faltaba espacio. Mucha gente vino. En la comida, otra vez servimos puca-picante, cuyes, gallinas, y ese plato que se llama apachikuy. El apachikuy es un plato que se llevan los padrinos para los hijos, para que coman al día siguiente. Los novios tienen la obligación de mandar. Y ponen gallina, cuy, puca-picante, con su arroz. Es una especie de retribución a la gentileza de los padrinos. Un muchacho viene de la cocina y le dice a la madrina: "Señora madrina, la cocinera te envía esto, plaga maldecida". Así le insulta, es la costumbre. La madrina, callada no más, destapa la ollita, prueba la comida, el cuy, la gallina, el arroz y le invita un trago al muchacho. Después le entrega dinero para que se lo lleve a la cocinera. Si la comida es buena, entrega muchas monedas. Si es mala, pocas o nada. Y todas las visitas se ríen, se divierten mucho. Cuando le invita el trago la madrina le dice "Tomaykuykanku" ("Hay que beber"). El dinero lo ponen en un plato que trae el muchacho. El padrino también prueba y regala dinero. Mi padrino puso nueve décimos. Muy buena fue la comida. Después, el muchacho dijo: "Dios pagrayasu" ("Dios se lo pague") y se fue con la platita para la cocinera.

Cuando terminó la fiesta, nos retiramos todos. Los novios también, porque debíamos acompañar a la madrina hasta su casa. Salieron todos, el padrino, la madrina, la banda, todos. Nos fuimos caminando hasta Calvario, donde vivía mi tía Guadalupe, mi madrina. Cuando llegamos, entramos y la madrina nos invitó trago a nosotros y al acompañamiento. Yo había tomado bastante pero podía bailar todavía, perfectamente. Esto habrá sido como a las nueve de la noche. Por las calles oscuras fuimos todos bailando con la banda. Algunos se caían porque no veían bien o porque estaban muy borrachos. Yo no me caí. Con Jesusa íbamos adelante, bailando muy alegres. Como a las diez nos retiramos, agradecidos. Ya vine para la casa con mi mujer. Al día siguiente, fuimos de nuevo a la casa de la madrina, para el cura cabeza, otro trago fuerte para arreglar la cabeza, pues. El cura cabeza puede ser de espumilla de chicha. Eso cura bien la borraquera. Es chicha de jora con huevo batido. Es muy bueno.



LOS ESE EJA



MARIA C. CHAVARRIA

El grupo etnolingüístico Ese Eja ha sido conocido tradicionalmente como huarayos. Esta denominación ajena al grupo es sinónimo de "bárbaros" o "salvajes" y se ignora su origen y procedencia. El término ese éja quiere decir "gente" o "paisano" y sólo es aplicable a los miembros de esta etnia. La otra gente que no es "de nosotros" se llama déja. Pero aún dentro de los déja se puede distinguir entre los déja óshe "gente blanca" o "gringos" y los wanáma o "serranos".

UBICACION

Los ese éja viven actualmente en los caseríos diseminados a lo largo de los ríos Bahuája o Tambopata y Madre de Dios; y en los ríos Heath, Beni y Madidi, en Bolivia.

La población ese éja en territorio peruano asciende aproximadamente a seiscientos habitantes, distribuidos en dos caseríos importantes: Infierno en el Tambopata y Palma Real en la margen derecha del Bajo

Madre de Dios. Sin embargo, hasta antes de 1948 se calculaba una población de 15,000 ese éjas en Madre de Dios, desde Candamo hasta lo que hoy es el caserío de Chonta. Muchos de ellos fueron exterminados en contiendas internas por mantener su hegemonía en determinados territorios; otros, probablemente, en enfrentamientos con grupos de otras etnias y, los más, durante el genocidio sistemático de la explotación del caucho. Su ubicación actual es producto de continuas migraciones motivadas no sólo por los conflictos internos y las luchas con otros grupos vecinos, sino también por los numerosos intentos de opresión que han venido de fuera, entre los que destacan los seculares esfuerzos catequizadores de los misioneros católicos y los más recientes de adventistas, maranathas, pentecostanos, etc.

LENGUA Y VARIANTES LECTALES

Es necesario anotar que en nuestros trabajos nos hemos valido de la misma deno-

minación —ese éja— para identificar tanto al grupo étnico como a su lengua, al igual que sucede cuando nos referimos, en unos casos, a la lengua Machiguenga y, en otros, a sus usuarios los machiguengas. La Lengua Ese Eja pertenece a la familia lingüística Tacana, estrechamente emparentada con otra familia de reconocida vigencia en el contexto amerindio: la familia Pano. La familia Tacana comprende también a lenguas como Araona, Tacana y Cavineña, habladas principalmente en Bolivia.

Hasta el momento hemos podido determinar que dentro de la llamada lengua Ese Eja es posible distinguir dos variantes lectales: una que correspondería a la zona del Bahuája o Tambopata, denominada tentativamente por nosotros Tambopatino, y otra, llamada Palmarrealino o Beniano hablada en el caserío de Palma Real y los agrupamientos del Heath en el Perú, además de las aldeas ubicadas en los ríos Madre de Dios, Beni y Madidi en Bolivia.

METODOLOGIA

El relato que en esta oportunidad presentamos fue recogido entre los *ese éjas* del Tambopata (caseríos de Chonta e Infierno) en el año de 1975 durante uno de nuestros trabajos de campo en la zona, bajo el auspicio del Centro de Investigaciones de Lingüística Aplicada de la Universidad de San Marcos. La primera versión que se obtuvo fue contada por el finado Vicente Jatája Tséwe, uno de los ancianos del grupo Bahuája respetado en la comunidad por sus singulares virtudes narrativas. Posteriormente, incorporamos a nuestro corpus las de Roberto Macías Séwa, Mariano Pésha y Antonio Mishája. De todos ellos, sólo Macías es alfabeto y también el único que posee un bilingüismo coordinado.

Todas las sesiones fueron grabadas, habiéndose utilizado en ellas únicamente la lengua nativa. A continuación, realizamos la transcripción fonética y la traducción castellana. Teniendo como base la versión de Jatája comparamos las diversas versiones, eliminando aquellos elementos reiterativos e incluyendo, en otros casos, las omisiones y nuevos elementos que iban apareciendo hasta reconstruir la presente versión que ofrecemos a los lectores.

Hemos creído conveniente dividir el relato en diversas instancias —a manera de breves capítulos— en donde es posible identificar un espacio, un tiempo y un o unos sucesos

estrechamente ligados entre sí, constituyendo lo que nosotros denominaremos aquí unidades narrativas del relato. Este procedimiento que podría parecer asistemático y arbitrario en sí, surgió ante la necesidad que tenían los propios informantes de ordenar los acontecimientos narrados denominándolos con expresiones como: "lo que ocurrió con las *botáo*" o "cuando se apareció la *sachavaca*", "cuando se llega a ver a los *caimanes* que son naturales de ahí" y así, sucesivamente.

Dejamos constancia que en esta fase del trabajo, no ha sido nuestra intención realizar un análisis exhaustivo de las unidades significativas del relato, sino más bien proporcionar al lector los elementos necesarios para una lectura ordenada. Esperamos que este relato pueda incentivar a aquellos interesados en investigar y difundir las manifestaciones culturales de los injustamente llamados "pueblos sin historia", para quienes la carencia de un sistema de escritura no es ni ha sido un impedimento para poder expresar su valiosa riqueza cultural.

Por donde nuestros viejos antiguos se han ido es un conocimiento que todo *ese-éja* debe saber desde niño, en su aprendizaje del cómo vivir. Es, asimismo, una internalización del cómo morir, en un medio en donde la muerte no es un hecho fortuito y, por tanto, se debe estar preparado para ello.

En su traducción hemos tratado —en lo

posible— de mantener la calidad expresiva de lo narrado en lengua nativa, aunque no siempre hemos podido encontrar en castellano las formas que evoquen la riqueza y complejidad semántica que actualizan los vocablos y la construcción *ese éja*. Pese a ello, se ha procurado encontrar un elemento de apoyo en el castellano regional de la zona y en las notas que acompañan la versión castellana, a fin de no desvirtuar el espíritu primigenio del relato y los propósitos que nos acompañaron al intentar ofrecerlo en su versión escrita.

Por donde nuestros viejos antiguos se han ido es un relato que describe las numerosas peripecias que ha de sortear el *ese éja* muerto (o *emáno*) durante su largo recorrido hacia la otra vida hasta volver a encontrarse con sus paisanos, en un lugar que se supone sea el mismo lugar de partida. Los *ese éjas* —*batsája* o *wifho*, según sea el caso— deberán optar por uno de los dos caminos que les señala el árbol de castaña y caminar a paso lento o corriendo en una misma dirección, durante una travesía cuya duración se desconoce. Al fin de este largo viaje, "dando la vuelta al mundo", volverán a reencontrarse con sus parientes fallecidos, con sus amigos, con todos aquellos paisanos que conocieron en vida para ya no separarse de ellos. Se les dará una casa, una chacra para que la cultiven y nunca más volverán a moverse de ese lugar. Después de todo, tal como concluye el relato, "¿Adónde más ya puedo morir?"

POR DONDE NUESTROS VIEJOS ANTIGUOS SE HAN IDO

1. Por donde nuestros viejos antiguos se han ido, vamos a ir, después de morirnos; por donde los muertos se han ido nosotros vamos a ir corriendo. El espíritu de nosotros que había permanecido no *andar*á igual. Uno va ir despacio, a paso lento, bien lento. Corriendo, corriendo, vamos a irnos.
2. Uno se irá a parar donde están las cosas de nosotros: nuestras *cushmas*, nuestros machetes. Allí, nosotros vamos a ir a recoger.
3. Allí vamos a ver el camino. Allí uno va a detenerse. En el árbol de castaña, allí uno va a detenerse. Allí el castaño que nuestros viejos antiguos han cortado vamos a llegar a ver. Este camino que va hacia donde sale el sol este camino es de los *wifho* (1) Este camino de los *wifho* está muy echado, este camino echado es muy chico. Este camino va hacia donde el sol se oculta. Por ahí es donde van a ir los *batsája*; (2) ese camino muy chico es. Allí (tú que eres *batsája*) lo verás. Allí *iacuérdate!* El camino que está yendo hacia donde sale el sol, va a demorar bastante. Nosotros llegaremos donde nuestros viejos antiguos | están, allí llegaremos a verlos. Nuestras *cushmas* bien *deshilachadas*, viejas estarán. Ya sin *cushmas* (*desnudos*) llegaremos a descansar.



4. Allí uno va llegar a ir por el camino, el río llegaremos nosotros a ver a la gente que se ha quedado *enganchada* veremos allí. Allí tú te pondrás a pensar: "¿Y ahora qué voy a hacer?" Allí, los antiguos, al río parados se han metido. Han buceado bien abajo del río, hacia la otra mitad de la banda donde el camino está, han salido. Allí, dicen que nosotros nos hemos subido. De ahí uno va a llegar a ver el lugar que nuestros viejos antiguos hicieron | aparecer para que nosotros llegemos a comer el *boquichico*. (3) Allí nosotros cambiaremos ese *boquichico* por un *boqui-* | chico asado, para que puedan comerlo los otros muertos cuando vengan. Ahí, después de comer, seguiremos andando.
5. Allí nosotros llegaremos a ver la *chimicua* (4) que nuestros viejos antiguos han cortado, a un costado del camino, la llegaremos a ver. Allí nosotros hemos comido. Y así uno va a decir: "me la voy a comer todito ¡Ya la he comido! Ya no queda nada" Allí después de comerla, nos iremos yendo. Pero de nuevo hemos visto a la *chimicua* echada, igual | que antes, así estaba caída, toda roja, allí donde se la comió. Allí, después de comerla, siguió yéndose. Así comiendo, así yéndose dijo: "Allí que quede echada para que otros la coman, para que los otros que vienen bien atrás puedan | comerla".

6. Allí dice que el viento que es natural de ahí llegó a ver,
las hojas de la topa (5) blanqueándose,
las hojas del cetico (6) blanqueándose.
Allí dice que así dijo el viento:

"Yo he venido por donde tú vas a irte.
Haz que ellos (los muertos) sientan el frío".

Así diciendo se fue yendo
cuando se estaba yendo, el viento desapareció.
En silencio todo quedó.
Allí se fue yendo corriendo, corriendo,
la tierra polvo polvo dicen que quedó.

7. Llegó a ver la oscuridad que es natural de allí.
La candela allí agarró.
La paca (7) seca, agarrando se fue.
Haciéndola arder se fue yendo.

8. Allí el tunchi (8) silbó.

Los demonios así dijeron:

"fiuuuuu . . . fiuuuuu . . . fiuuuu . . ."

Así en silbos lo dijeron.

El muerto así les preguntó:

— "¿Para qué tú me estás silbando?"

— "¿Con qué enfermedad te has muerto?"

(El tunchi le preguntó).

— "¿Para qué te voy avisar?"

Tú a mí me has comido,
por eso es que me estoy yendo
a donde nuestros viejos antiguos están".
(El tunchi le respondió:)

— "Yo a ti no te he comido.

Con enfermedad te has muerto.

Con enfermedad de gente blanca, seguro, te has
muerto".

El muerto así dijo:

— "¡Cállate!, que muy dolorido estoy yendo".

(Y el tunchi le replicó:)

— "No llores la mala suerte que has tenido.

Sin llorar, ¡vete!"

Allí el muerto se fue yendo

"No me digas así",

así diciendo se fue yendo.

9. Allí estaba parada la garza Tuyuyo (9) que es natural de allí.
Allí va a salir a matarnos.

(El muerto) a la garza Ceniza fue a ver

— "¡Yójo! "(10)

— "¿Qué?" (Respondió la garza Ceniza)

— "¿Puedo pasar?"

— "Sí. A ver, espérate. A los tuyuyos voy a verles".

La garza Yójo se fue a ver a los tuyuyos.

A escuchar lo que decían se fue.

— "¡Aeee . . .! ¡Ahí los boquichicos están bajando!" (dice Yójo)

— "¿Dónde?"

— "Allá en los varaderos están surcando.

Boquichicos están en los varaderos de los ríos
picando".

En eso vino la garza Yójo (al lugar donde estaba el
muerto)

— "Ya puedes pasar.

Los Botáo se fueron por abajo".

Así habló la garza Yójo.

Allí, el muerto corriendo corriendo se fue yendo.

— "Ya puedes. ¡Vete! (le iba diciendo la Yójo)

Ahí (el muerto) subió por la dirección de la raíz de la
lupuna.

En ese momento, las Botáo volvían hacia arriba:

— "¡Aeee . . .! ¡Los muertos pasaron! ¡Aeee . . .!"

¡Ya se fueron!"

Tiró la flecha por donde el muerto iba a ir.

La disparó y en la raíz de la lupuna ésta se plantó.

Ahí la Botáo subió corriendo corriendo.

A la garza Yójo, así le dijo:

— "¡Yójo! ¿Para qué los mandaste a los muertos?"

— "No. Yo no los he mandado, Botáo.

Yo he ido a cagar al monte.

En eso seguramente se han pasado.

Yo no les he visto. Tú le habrás mandado".

Así la garza Yójo dice que habló.

— "¿Para qué le iba a haber mandado yo? Antes te mato"

Así dijo la Botáo.



— "No, yo no le he mandado.
¿Para qué me vas a matar?
¿Acaso yo le he mandado?"

Así dijo la Yójo.

Allí, así diciendo se fue yendo.

— "En esta vez no les vas a dejar ir.
Si en esta vez tú le mandas de nuevo,
te voy a matar bien matado".

— "No", replicó Yójo— Yo te voy a avisar.
Cuando la tierra esté sonando
/ te voy a venir a avisar.

Al venir los muertos, a lo lejos, te voy a avisar".

— "No me engañes".

Dijo el Tuyuyo a la Botáo.

Allí, (el muerto) así corriendo, se fue yendo.

10. Allí, la sachavaca asustó (al muerto).

Cuando estaba (la sachavaca) en la raíz de la lupuna,
/ lo asustó.

Muerto quedó tirado ahí.

Otro espíritu le salió, (entonces)

allí (el otro espíritu) se fue yéndose.

11. Allí el río que es natural de ahí, llegó a ver.

La arena seca vamos a llegar a encontrar,
bien bonito allí estamos yendo.

Cuando aparece la creciente trayendo palizada,
oleadas grandes van bajando.

Allí uno va a chimbar la banda
parándose por encima de las palizadas.

Allí se llega a ver a los caimanes que son naturales
/ de ahí.

"Caimán, no me vayas a comer",

Así dijo el muerto.

— "No, no te voy a comer.

No tengas miedo" (respondió el caimán)

Con la mano apartó

la cabeza del caimán para poder pasar.

Entonces el caimán gritó:

— "¡Aaaa . . .! ¡Aaaa . . .! ¡Aaaa . . .!"

— "No me vayas a comer!", gritó el muerto

— "¡No! ¡Vete! ¡No tengas miedo!"

Allí pasó a la otra banda.

Allí subiendo se fue yendo.

12. Allí el río llegó a ver.

Allí donde la boa partida por la mitad está echada.

Allí así habló (la boa):

— "¡Weee . . .! ¡Weee . . .! ¡Weee . . .!"

— "¿Qué cosa?" (le respondió el muerto)

— "¿Han venido los muertos?"

— "No, no han venido".

— "Avísame cuando uno de los muertos venga,
al poco tiempo que haya llegado".

Así dijo la boa.

(Luego) por allí se va ir yendo.

La boa cortada por la mitad está echada,
su corazón palpitando, palpitando está.

— "¡A la boa la voy a matar bien matada!"

¡Bien cortada la voy a dejar!

Cuando yo vaya, cuando yo muera"

Así otros paisanos saben decir.

Así diciendo se fue yendo.

13. Allí llegó a ver

a los tigres que echados allí estaban,
allí van a salir a comernos.

Allí bien despacio, bien despacio debemos ir yendo.

— "¿A cuál de los que está echado debo matar?"

preguntarán los muertos.

— "A éste que está echado arriba

/ voy a matarle primero",

dijo uno de los muertos.

Allí al que estaba echado lo mató.

Después de matar al de arriba,

al que estaba parado en la tierra lo mató.

Allí después de matarlo, se fue corriendo, corriendo.

Un cerró muy grande apareció.

Allí por encima subió,

el tigre por su atrás iba yendo.

El tigre parado se quedó

y el muerto así le habló:

- "¡No me has comido, maldito!"
- "Alguna vez has de volver, alguna vez"
/ (le contestó el tigre)
- "No, yo nunca más he de volver".

14. Allí llegó a ver el sol que es natural de ahí.
- "¿Qué voy a hacer con este sol que quema mucho?
Quisiera volverme.
No. Ojalá que la nube lo tape al sol.
Tengo miedo pasar.
La playa muy lejos de mi vista está.
Aquí donde los muertos descansan
voy a descansar
para poder ir corriendo, corriendo".

Allí volteó a ver.
La candela ardiendo, ardiendo venía hacia donde él
/ entraba.

La candela entraba donde él entraba.
El sol quiso venir hacia él.

- "¿Para qué habrá venido?
De verdad, asarme habrá creído".

Allí vamos a pararnos en la quebrada que es natural de ahí.
Allí beberemos el agua.
Después de haber descansado,
nos iremos yendo.

15. Allí uno va a llegar a ver
las frutas que son naturales de ahí.
Allí, nosotros vamos a comer:
granadillas, guabas,
mullacas, guayabas,
shimbillos chiquitos, shimbillos del paujil,
shimbillos del tocón, granadillas de tío.
Allí después de comer, uno se va yendo.

16. Allí uno va a llegar a ver al primer muerto.
- "¿Con qué enfermedad te has muerto?"
(el muerto te va a preguntar)
- "Con enfermedad de gente blanca, seguro, me he
/ muerto.
Por eso por dónde están los hijos de otros me
/ estoy yendo.
De lo más bien vamos a estar nosotros por ahí".
Así diciendo se fue yendo
hacia donde los otros están.
- "¡Oiii...! ¡Oiii...! ¿De quién su hijo por ahí
/ está yendo?"

(Preguntó uno de los muertos)

Así nuestros viejos antiguos contestaron:

- "¿Qué estás diciendo, espíador?
¡Cállate! ¡A los perros espántales
que están haciendo bulla y no dejan oír!
¿Qué estás diciendo?"
- "Allí nuestro paisano recién muerto está viniendo".
- "¿Hijo de quién eres?" (le preguntaron)
- "Hijo del fulano... que ya murió".

Allí le avisaron a sus padres,
a sus madres, a sus hermanos,
a sus hermanas.

Así les dijeron:

- "¡Eeee...! ¡Eeee...! ¡Eeee...!
¡Tu hijo que está muerto está yendo!"

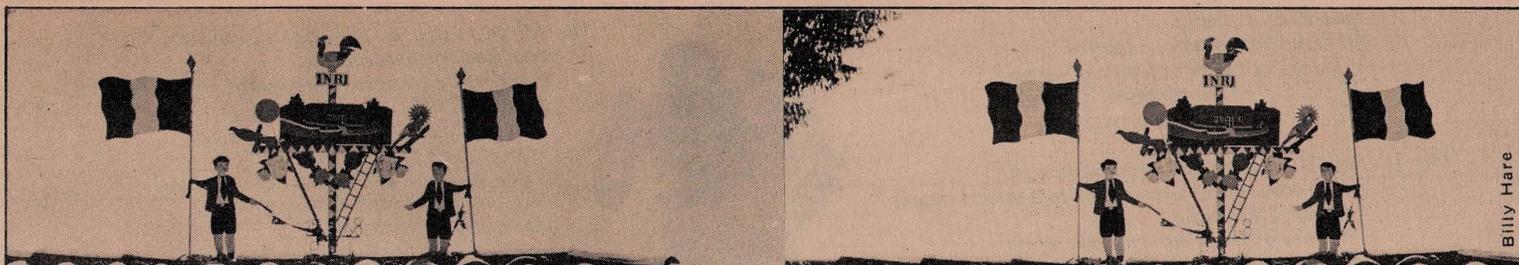
17. Allí, las flechas agarraron para salir a matarnos:
flechas de gente blanca, flechas de isana (11),
Las mujeres agarraron machetes
para cuando el marido lo mate.
Allí (el muerto) llegó a verlos
a nuestros viejos antiguos que estaban.
Allí, nosotros llegaremos a verlos primero.
Allí, nosotros vamos a matarles primero.
Allí, matándoles nos vamos a ir
por donde los restos (de otros) están,
para comenzar a luchar.
Por donde yace el cadáver de nuestro padre recién muerto
así habló el muerto:

- "Como él voy a ser,
bien valiente, bien valiente, voy a ser.
A toditos voy a terminar matándoles.
La casa vacía quedará. Voy a terminar matándoles.
A todos los chullachaquis (12) voy a matar;
colgados en sus hamacas están".



NOTAS

- (1) De acuerdo a su sistema de parentesco, los *ese éja* se hallan divididos en dos grupos clánicos: los *wiño* y los *batsája*. Los *wiño* son descendientes del mono blanco y los *batsája* del mono negro. Tal como se observa en esta parte del relato, el hecho de ser *wiño* o *batsája* es determinante para poder optar por alguno de los dos caminos que señala el árbol de castaña. Este hecho además excluye la posibilidad de que alguien que no sea *wiño* o *batsája* —es decir, que no sea *ese éja*— pueda realizar este largo viaje.
- (2) Según esto, los *wiño* deberán seguir el camino que va hacia donde sale el sol ("en dirección a Bolivia") y los *batsája*, aquel que está por donde el sol se oculta. Caminando siempre en la misma dirección, al término del viaje el *emáno* o muerto volverá a encontrarse en el lugar de partida.
- (3) Pez llamado también "boca-chi-ca". Muy espinoso, pero de carne agradable al paladar.
- (4) Especie vegetal como las *moráceas*.
- (5) Se conoce también como *palo balsa*; se utiliza en la fabricación de embarcaciones.
- (6) Arbol cuya madera es muy apreciada en la construcción de balsas.
- (7) Especie de caña brava de múltiples usos.
- (8) Espíritu o demonio. Así también se denomina a un ave cuyo silbido lúgubre es anunciador de desgracias.
- (9) Especie de garza. Posee alas blancas y cuello ceniza con filos rojos. En el relato, estas garzas se llaman *botáo*.
- (10) *garza ceniza*. Garza conocida también como *cushuri*. Se llama *yéjo*.
- (11) Flor de caña brava.
- (12) *chullachaqui*. "Madre de la selva o espíritu del monte". Espíritu maligno que nos acecha en el monte.



Billy Hare

patria y folkllore

ERNESTO MORE

CONCEPTO DE PATRIA

Comienza a darse al folkllore el verdadero valor que tiene. En estas últimas semanas se han producido eventos en el Instituto Nacional de Cultura y en el Teatrín de la Biblioteca Nacional, organizados por el INC y por la Asociación Juvenil Puno, en los cuales se ha hecho un estudio prolijo de los diversos aspectos del folkllore por personas de calificado nivel intelectual. El folkllore ha sido acogido como lo que debe de ser: un factor positivo de politización. Como lo expresó hace años el notable pintor Sabogal, el folkllore es la más avanzada trinchera en la tarea de la defensa nacional.

En realidad, estamos ya lejos de aquellos tiempos en que en las aulas y los textos escolares se inculcaba a los muchachos la idea exclusivamente geográfica de la patria. Se tenía del país, del Perú, de la patria un concepto limitadamente físico. La defensa de la patria tenía una sola dimensión, tangiblemente horizontal. La patria sólo existía para las mentes de los hombres que fueron educados con los principios mencionados, dentro del espacio ponderable. Tenía cuerpo plano, cartográfico, con límites tanto más severos cuanto que, muchas veces, esos límites o fronteras fueron señalados en virtud de arreglos que poco a poco o nada tuvieron de orgánicos. Así concebida y sentida, la patria venía a parecerse como una gota de agua a otra, a una gran hacienda, en la que el hacendado debía velar por la integridad de ese contenido físico, poniendo toda su atención en impedir el desportillamiento de sus linderos. Como se ha podido ver a lo largo del pasado siglo y hasta la mitad del que estamos atravesando, este concepto o sentimiento de patria no constituyó un broquel eficientemente defensivo de las patrias así constituidas. Le fue fácil a Europa desbordar sus ímpetus de dominación por América, África, Asia y Oceanía. En muchísimos casos, esos países imperialistas, respetando las fronteras de los países desparramados en esos tres continentes, se adueñaron de sus principales riquezas. Los países así sojuzgados se convirtieron en puro cascarón. Sus lenguas nativas fueron arrinconadas, sus dioses destronados, sus leyendas mistificadas, la mentalidad de sus gentes distorsionada, o como se llama hoy día, alienada. La tarea de colonización fue tanto más fácil, cuanto que el natural del país afectado había perdido la orientación geocéntrica de su mentalidad y de su sentimiento. La plomada patria ya no se dirigía al centro geográfico y espiritual de su país; hasta la ley de la gravedad había perdido su orientación universalmente aceptada.

No obedecía al llamado de los imponderables sacrosantos que encuentran en la tierra de cada país su mejor conductor; empezó a dejarse seducir por corrientes exógenas que penetraban violenta o astutamente por los treintidós puntos de la Rosa de los Vientos.

OCCIDENTE: DE LA CRUZ Y LA ESPADA, A LA ATOMICA Y EL DOLAR

Los módulos de la civilización occidental que, en su primera estación vinieron acompañados por el símbolo de la cruz y la espada flamígera, derribando ídolos y desportillando fronteras, no necesitaron posteriormente, con el desarrollo capitalista, de otro atuendo que el prestado por el dólar de doble raya y la esterlina gótica. Se impuso la navegación a vapor, se alargaron las carreteras por las que circulan raudos vehículos; se multiplicaron los aeropuertos, de donde partían y llegaban verdaderos enjambres de aviones gigantes. Satélites que dan la vuelta al mundo en pocas horas cumplen servicios de vinculación audiovisual entre los países del mundo y realizan también un espionaje singularmente efectivo, descubriendo y prospectando el género de riquezas que cada país tiene, inéditas, enterradas bajo el suelo. En diversos sectores del globo, la correspondencia aérea tarda más que en los viejos tiempos de los postillones, en virtud de ser concentrada en determinados puntos para su examen radio-ocular; se hace uso de los alimentos con fines políticos de sojuzgación y se rumorea que determinados países imperialistas distribuirían en los países No Al preparados alimenticios conteniendo principios anticonceptivos y esterilizantes, con el objeto de impedir en el sector del Tercer Mundo la proliferación humana.

Es evidente que, en presencia de estos nuevos factores de sojuzgamiento, de estas fuerzas imponderables de anonadamiento y destrucción, poco o nada pueden lo que llamamos armas convencionales, y aún las nuevas armas capaces de causar trastornos biológicos.

HACIA LA INVULNERABILIDAD

Recuérdese que los nazis, para triturar en pocas horas a un país, no sólo confiaban en el empuje fulminante de sus panzer-divisio-**nen**, sino en la acción político-militar de sus quintacolumnas, llevada a cabo sincronizadamente con las fuerzas invasoras. Antes de la invasión, las poblaciones de los países en salmuera eran sometidas a un metódico tra-

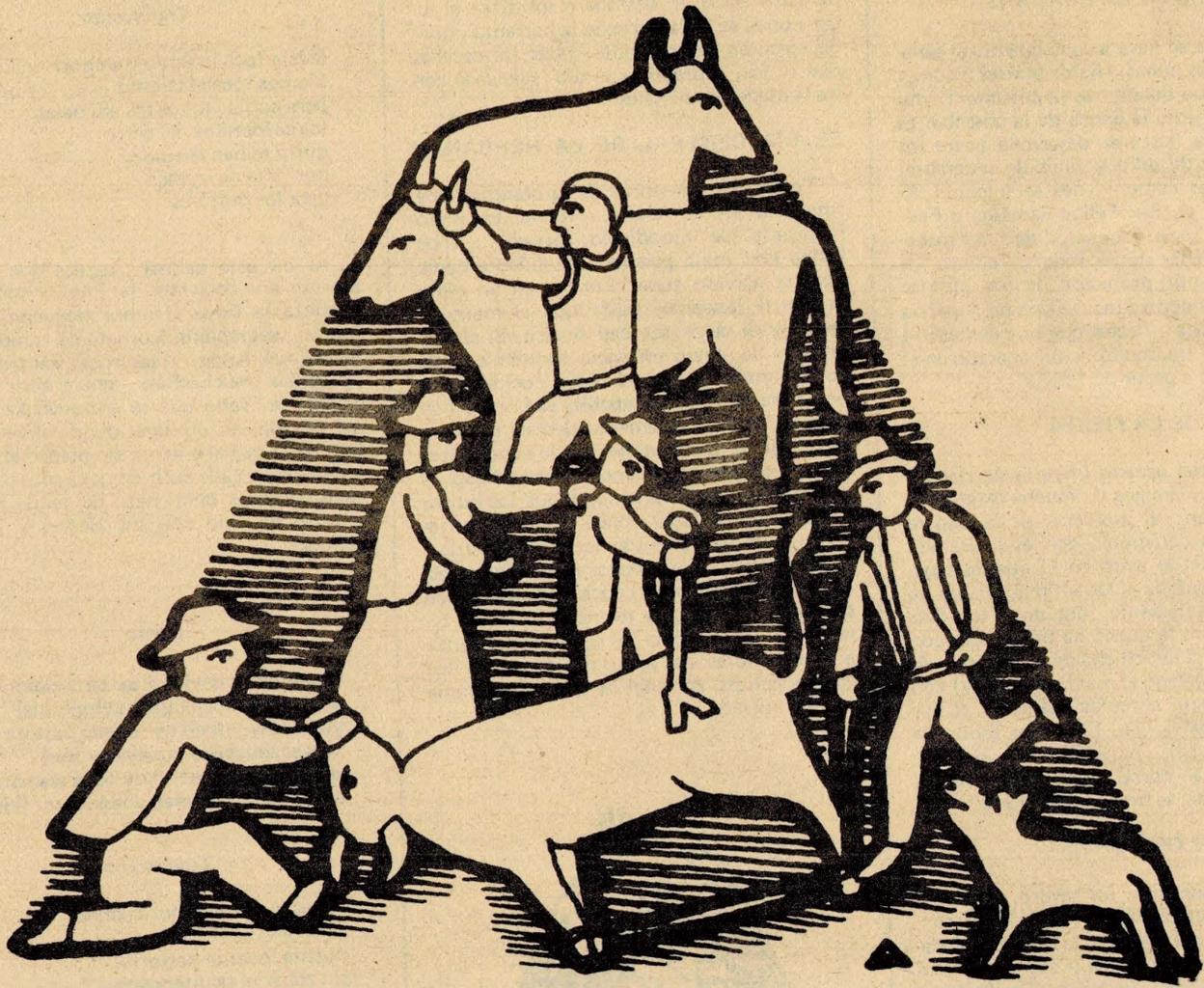
tamiento de malaxación espiritual. Los nazis reprodujeron el sistema empleado por el boa antes de devorar íntegramente a su presa: quebrantarlo, primero mediante la presión de sus anillos, para luego lubricarlo con su baba, con lo que, con una boca relativamente pequeña, el monstruo se engullía con aterradora facilidad un ciervo, logrando presentar un parto al revés.

Por felicidad, el movimiento de independencia que se ha desatado en el mundo al término de la Segunda Guerra Mundial, con caracteres mundiales también, movimiento mucho más radical que el originado por la Revolución Francesa —puesto que, lejos de apoyarse en los estratos burgueses de cada país, se afirma en el proletariado y en el campesinado—, ha venido a crear la conciencia de una patria en profundidad. La revolución materialista ha descubierto el espíritu de la patria, el que asoma desde lejanos tiempos y se proyecta hacia un futuro sin fin. Es la patria que alberga los imponderables eslabones que, uniendo una generación a otra, indefinidamente, hacen de ese infinito escalonamiento humano, un todo orgánico, indivisible y singularmente dinámico. Así, cada generación es un peldaño. La patria es como una escalera que no tiene principio ni fin en el tiempo, cuyos auxiliares son el mito, la leyenda, el folkllore y la historia, para decirlo en un orden que va de lo emocional a lo racional.

SON INVENCIBLES LOS MUERTOS QUE VIVEN

Cuando el espíritu de la patria se pone en evidencia, el pasado obra con fuerza incontrastable, como si el contenido humano de los siglos adquiriese el ímpetu de infinitas legiones en marcha. Los países que han tenido la suerte de ser fieles a sus tradiciones, al verse en peligro, ponen en juego el recurso inagotable de su **profundidad** y se hacen invencibles, porque nadie puede batir a los muertos que viven. El ejemplo concreto nos lo da Vietnam. Este pueblo, apegado a su suelo y a sus tradiciones, no se ha dejado engullir por los tigres foráneos, llámense chinos, japoneses, franceses y, por último, norteamericanos. Vietnam recibió más bombas en su suelo que todas las que fueron lanzadas en la Segunda Guerra Mundial sobre el continente europeo. La potencia industrial de 220 millones de hombres no pudo vencer al haz de 30 millones de campesinos, asistido por los muertos vivos: la patria en profundidad.

(continúa en la pág. 39)



la herranza

yerra o la marca del ganado en las comunidades de la Sierra Central

MARIA ALINA CAVERO CARRASCO

La fiesta andina es una representación ideológica del hombre andino que se expresa a través de un sistema de imágenes y símbolos centrados en un tema. El estudio de esta manifestación nos está demostrando la resistencia del pensamiento andino a través del tiempo. El trabajo que aquí presentamos es una muestra de ello y forma parte de un proyecto mayor de recopilación y análisis de fiestas rituales y ceremonias tradicionales en la región de Ayacucho que el I.N.C. viene efectuando a través de su Oficina de Literatura, Teatro y Cine.

Los diversos actos y ceremonias descritos en el presente artículo se desarrollan esencialmente en los distritos y comunidades de las provincias de Cangallo y Víctor Fajardo del departamento de Ayacucho, que indudablemente tienen algunos matices diferentes en otros lugares del Ande aunque las finalidades son las mismas.

En casi todas las comunidades campesinas de la Sierra Central del Perú se realiza la yerra o marca del ganado en forma parecida, con pequeñas variantes de un lugar a otro, pero con los mismos fines, que son:

a) Rendir homenaje al taita Wamani, Apu Wamani, Apu Suyo o taita Auqui que va a velar el ganado en los echaderos y estimular su procreación.

Según esta creencia andina, el Wamani se encuentra en los picachos altos, en los nevados inaccesibles y tiene poderes sobrenaturales. Los hay hembras y machos, buenos y malos, y sus espíritus intervienen de manera favorable o desfavorable de acuerdo al comportamiento de los dueños de las manadas o "puntas".

Hay Wamanis que ahuyentan al ladrón y defienden el ganado del propietario dádivo; en cambio existen otros que son enemigos del incrédulo y avaro, a los que castigan protegiendo al abigeo, enfermado el ganado, evitando la reproducción de la especie o empujándolos al abismo o barranco (qaqaparun).

b) Otra finalidad de la herranza es diferenciar los animales de una y otra manada, y contar con un medio adecuado para reconocerlos en casos de hurto.

c) Rendir culto a los dioses tutelares de cada especie como: San Marcos, patrón de las vacas; San Juan Bautista, de las ovejas; San Lucas, del toro; San Antonio, de las bestias de carga (burros, caballos, mulas); y Santa Inés, patrona de las cabras.

CALENDARIO DE LA HERRANZA

Esta fiesta se lleva a cabo cuando el ganado baja de las punas o hatos (**qatos**) a comer el rastrojo que queda tras la cosecha. Como en nuestro medio la época de la cosecha es variable, esta fiesta se desarrolla entre los últimos días de julio y fines de setiembre.

En algunas comunidades se inicia el 25 de julio, día de San Felipe Santiago o Felipe Apóstol, santo protector de los españoles en sus luchas de reconquista contra los moros, y santo protector de los mismos en sus luchas contra los nativos de América en la Conquista, hecho que nos demuestra el proceso de transculturación operado en el Ande peruano a partir de 1532.

INICIACION DE LA FIESTA

El dueño del ganado invita a sus parientes, vecinos y amigos de mucha intimidad, quienes acuden al atardecer de la víspera fijada para la ceremonia con el consabido **qarawi**, especie de aviso en el que las especialistas dan énfasis a las últimas sílabas de este canto. Previamente, con dos o tres días de anticipación, la dueña ha preparado, con la ayuda de vecinas, chicha de jora (**sora**) y/o molle y se ha pelado el maíz (**sara pelay**) con un poco de lejía obtenida mediante el uso de la ceniza del fogón. Reunidos todos los invitados (**Kuyaq**), una vez que el ganado ha sido arreado al corral donde se llevará a cabo la herranza, se procede al velorio.

VELORIO DE LOS SANTOS

El convidante saca un tesoro, una urna o retablo que contiene los bustos de los santos protectores del ganado; la urna es colocada en un lugar muy visible y sobre un lienzo blanco muy limpio (mantel). En la parte superior de la urna se han esculpido con hábiles manos de artista las imágenes de San Marcos, San Juan; en un segundo plano, se encuentran animales domésticos e instrumentos de herranza. Una vez que el dueño ha colocado la urna, alrededor de la misma y encima del mantel los asistentes van colocando coca, cigarrillos, caramelos, rosquillas, velas encendidas que han llevado consigo (**mesa mastakuy**) y pasan toda la noche velando a los santos en medio de libaciones de chicha y aguardiente de caña (cañazo), chachando coca y fumando cigarrillos. Chachan la coca separando los quintos (hojas grandes y enteras). Cuanto más quintos se hayan encontrado, más procreará el ganado. Cuando el licor y la coca han producido sus efectos, comienza un juego típico y gracioso, curioso.

JUEGO TIPICO DE LA HERRANZA

Entre los asistentes al velorio se nombra a un bastonero (el que dirige el juego) quien a su vez clasifica a todos y cada uno de ellos en animales: toros, vacas, caballos, terneros, etc, luego, pone una vasija de chicha en el suelo de la que deben beber todos, simulando ser animales. La vasija hace las veces de una laguna o un manantial. El que hace de toro, brama; la vaca muge buscando al ternero para amamantarlo y, si a alguno de los presentes se le ocurre ordeñar a la mujer que hace las veces de vaca, ésta permite que jueguen con sus pechos en medio de las risas y el jolgorio general. Luego

de estos actos, el bastonero los arrea al lugar donde se llevará a cabo la herranza, donde ejecutan teatralmente todas las escenas que se van a practicar al día siguiente con los verdaderos animales.

EL DIA CENTRAL DE LA HERRANZA

Todos los miembros de la comitiva que amaneció en el velorio, toman el plato humeante de mondongo (**payqo**), sopa hecha con maíz pelado y abundante carne que ha hervido toda la noche en un ollón de barro (**aswana**), hasta que el maíz revente y el caldo sea casi blanco. Si el oferente es de mayor solvencia económica, luego del mondongo sirve papas cocidas con una salsa de queso (**qapchi**), elaborada con queso fresco ligeramente deshecho, abundante ají, la parte verde de la cebolla (**cebollapa chupan**) y un poco de agua. Después de este opíparo desayuno, todos los **kuyaq** se trasladan al lugar donde están concentrados los animales desde la tarde anterior.

En el nuevo teatro de los acontecimientos, los asistentes chachan coca (**akuchi**), beben chicha y aguardiente mientras el dueto femenino que ejecuta el **qarawi** comienza a enviar notas de aviso prolongado a los cuatro vientos, en señal de que la ceremonia ha sido iniciada.



En algunos lugares, después del **akuchi**, los pastores recién arrean el ganado a una especie de corral. Cuando los animales se resisten a entrar en el corral se cree que el **wamani** no desea la yerra de los mismos por actos de avaricia del dueño hacia esta divinidad protectora de los habitantes andinos.

El **qarawi** se hace cada vez más insistente, y en las notas de esta melodía milenaria, mitad canto y mitad quejido, se captan letras muy significativas sobre el acto que se está realizando.

Qarawi

Mariacha tinyaykita waqachiy
Marcos waqraykita waqarichiy
yupariy yupanaykikunata
yupariy orqo chitakunata
mamankunata maltakunata
icha chinkarqun
ánimo mana kaptin.

Traducción

María toca la tinya (tambor)
Marcos toca el cuerno
para contar todos los animales
los corderillos del cerro
quizá se han perdido
por falta de agasajo
para los pastores.

Al oír este **qarawi**, parece que los ánimos se enardecieran: las mozas tocan con presteza la **tinya** (tambor pequeño), mientras el **waqrapuko** (cornetero) rompe el silencio del Ande, y las voces cantarinas de las **pasñas** (muchachas) —que al abrir la boca emiten un vaho que se entremezcla con el del ganado, en un lugar donde el viento gélido de la mañana azota sin piedad el rostro, y cuando en cada abrir de boca sólo se observa minúsculas chimeneas de tenue humo, arullan el oído con sus alegres y jocosos cantos.

Canto

Qaykuykuy qaykuykuy taita caporal
ama piñakuspalla qaykuykuy (bis)
yupaykuy yupaikuy mama pastora
ama suakuspalla yupaykuy (bis)
chaskiykuy chaskiykuy taita wamani
achka mirarinampaq chaskiykuy (bis).

Traducción

Arrea al corral señor caporal
sin molestarte arrea
cuenta, cuenta pastorita
sin robar ni ocultar cuenta.
Recibe en tu cerro Padre Creador
a estos animales,
para que se reproduzcan
y estén sanos, recíbelos.

Los cantos y **qarawis** menudean, los brindis y ofrendas por el **wamani** no son menos, y al son del siguiente y sugestivo **qarawi** que envalentona a los mozos, comienza el laceo.

Qarawi

Lasuykuy lasuykuy
pillco torota
Lasuykuy plaga waqrata
mana lausptikiqa
mamaikitam toro waqranqa
maipi niy telar wayqopi
imampin waqranqa
mala partimpin.

Traducción

Echale lazo al toro moro
échale lazo al cornúpeta
si no lo laceas,
el toro corneará a tu madre
en un huayco
y le herirá en el sexo.

Una vez que los valerosos mozos aguijoneados por el **qarawi** arriba mencionado se deciden a lacear a los animales, éstos son acosados con sendos **armaylazos** (lazos hechos de **waylla ichu** o paja brava) que son muy resistentes, o por reatas. Los anima-

les son tumbados al suelo y amarradas las extremidades con lazos más pequeños.

Mientras tanto, la "marca" —una especie de monograma con las iniciales del dueño—, es caldeada al rojo vivo con ichu seco y leña por el "capataz", familiar cercano encargado de este menester, quien frota la marca con un poco de sebo de rato en rato para que caldee mejor. Otro familiar escogido denominado "caporal" corre con el fierro candente y lo aplica sin piedad en el brazuelo o pierna del animal con el consiguiente bramido que llena de espanto y lástima al que por primera vez asiste a esta fiesta. Inmediatamente aplican al miembro lacerado, que a veces sigue humeando, un poco de barro o excremento del mismo animal para aliviarlo de la quemazón.

Aprovechando el lapso que hay entre el momento de ser tumbados y el de recibir la marca propiamente dicha, a los machos les cortan trocitos de oreja y cola y a las hembras se les coloca aretes de cintas multicolores mediante el uso del *yauri* (aguja gruesa). A los machos se les cose al lomo cintas, bizcochos, caramelos, monedas, billetes y *cusuritos* de coca (cestitos de coca). La sangre que brota de estas pequeñas mutilaciones sirve para pintar la cara de los presentes, mezclándola con maíz molido en la creencia de que el animal se va a reproducir más. También mezclan la sangre con un poco de cañazo y beben dicha mezcla.

Antes de soltar los lazos que atan al ganado, se les hace tomar un poco de chicha y aguardiente, mientras que los invitados deben beber chicha de un depósito llamado *qocha aqa* (laguna de chicha) para que no les falte agua a los animales.

Casamiento de los animales.— Este acto se realiza entre las vaquillonas y los toretes ("vaquillas y torillos") de 2 ó 3 años, para cuyo efecto lacean a una vaquilla y a un toretito más o menos del mismo tamaño y los tumban uno junto al otro, se les envuelve con un mantón de mujer ("rebozo") y se les espolvorea tierras de color (*llampu*), maíz molido y se les echa una mixtura de flores silvestres haciéndoles beber chicha y aguardiente.

En seguida viene todo el ceremonial anterior de la herranza.

La finalidad de este rito es dar inicio a la vida sexual y al ciclo reproductivo de los "desposados", quienes simbolizan a todos los animales que se encuentran en tal situación.

OBSEQUIO DE ANIMALES A ALGUNOS ASISTENTES (*sufñay*)

Cuando los dueños tienen especial deferencia por algún pariente o invitado (profesor, párroco), se congratian con la persona obsequiándole una vaquilla o un ternero (*uña*) para lo cual le han participado con antelación este deseo. En el momento en que el animal destinado para el obsequio está tumbado, se le invita (al obsequiado) a echarse sobre el animal. Las prestas manos de las mujeres colocan los aretes y demás adornos y se abstienen de ponerle la marca ya que desde ese momento pertenece a otro dueño, aunque puede seguir —y de hecho sigue por algún tiempo— en su misma manada.

El obsequiado agradece a los oferentes retornando una cuartilla de cañazo (cuatro botellas) por lo menos, unas cajetillas de cigarrillos y una libra de coca que ya llevó consigo al ser invitado para tal fin.

En el *sufñay* tampoco falta el consabido *qarawi*:

Vakallay vakillay
torollay torillof
musuq dueñoykiman iñiy
ñoqaman iñi wasqaykita qina.

Traducción

Vaca, vaquita
toro, torito
quiere a tu nuevo dueño
así como me has querido.

Cuando el nuevo dueño, después de unos meses o años, quiere recoger o trasladarlo de manada, tiene que llevar consigo un nuevo regalo que por lo general consiste en todo lo anteriormente relacionado.

Despedida o "despacho" de los animales.— la fiesta dura según el número de animales y concluye con el "despacho" de los pastores y del ganado, que ha sido previamente purgado con salitre, *coca achu* (broza de la coca masticada) y un poco de orín humano. Dicha purga, según creen, les preservará de las enfermedades estomacales y la peste.

Los animales marcados salen del corral adornados y enjaezados, llevando entre sus astas *cusuritos* de coca, botellitas con aguardiente, ataditos de cigarrillos, rosquillas y todo aquello con lo que fueron obsequiados en el momento de la marca o yerra.



Detrás del repunte o salida de los animales del corral van los pastores y pastoras vestidos con prendas nuevas obsequiadas por los dueños de la "punta", adornados con *wallqas* (colgajos) confeccionados con fruta, bizcochos, rosquillas, galletas, caramelos, quesitos pequeños, monedas y billetes, portando los trocitos de orejas y colas, más el pago para el *wamani*, consistente en coca, cigarros, aguardiente, frutas, bizcochos y monedas. Este pago será colocado en alguna cueva cercana al cerro que representa el *Auqui* —pues según ellos es la casa del Creador y Cuidador de los animales— o es enterrado cerca de los nevados.

Toda la concurrencia esparce sobre el ganado que sale el *waylla ichu* (ichu que crece en los riscos más elevados), otros esparcen *achita* tostada (especie de cañihua) a manera de copos de nieve, con la finalidad de que el ganado se reproduzca como el ichu y el dios protector los encubra del ladrón o abigeo.

Las *pasñas*, con voz casi ronca por el *qarawi* constante, los cantos muy seguidos y la mala noche del velorio, regalan a los visitantes como broche de oro el último *qarawi*, cuya letra dice:

Vacallay vaca
torollay toro
taita wamani chaskiykusunki
waylla ichu ina miranaykipaq
suakunamanta pakaykusunki
yuraq puyú ina qawaykiman
tiaykullaspa.

Traducción

Vaquita, vaca
torito, toro
que el dios Wamani
te reciba para que te multipliques
igual que el ichu
para que te proteja de los ladrones
para que los proteja de los ladrones
cubriéndote de la neblina
cual si fuera un manto blanco.

La concurrencia, emocionada y haciendo votos para que el Wamani quede del todo satisfecho, entona esta última canción antes de retirarse del lugar de la herranza:

Canto

Waqrachanllayta waqram ninkichu
waqrachanllayqa qori wambarcham
chupachanllayta chupam ninkichu
chupachanllayqa qollqe ichucham
Apu suyo taita orqo
llapa kuyasqaypi uruykikunatam
qanman qapichillaikiku.

Traducción

Crees que sus cuernos son cuernos corrientes
te equivocas, son *wambar* (licoreras de oro)
crees que sus rabos son rabos corrientes,
te equivocas, son haces de plata.
¡Oh! Padre Creador
todas estas criaturas
te las entregamos a ti.

EL CHIMPU

Al ganado lanar, cabrío, porcino y a los auquénidos no se les yerra, pero se los marca de la siguiente manera: se les coloca aretes con cintas multicolores y formas distintas; también se les pinta con anilina disuelta en agua, siendo curioso observar a lo lejos rebaños verdes, naranjas, morados, rojos, etc., de acuerdo con el tinte que se les marcó. A todo este procedimiento se le conoce con el nombre de *Chimpu*.

UTILIDADES DE LA HERRANZA Y EL CHIMPU

a) En el caso de la herranza, la huella indeleble sirve al campesino para diferenciar su ganado del de sus vecinos.

b) Tanto la herranza como el *chimpu* sirven como testimonio inapelable, como una evidencia irrefutable, en casos de robos y/o pérdidas.

c) Mantiene viva la fe y la esperanza que el hombre andino tiene en un ser superior, en el que confía y del que clama protección y amparo para todo lo que posee en esta vida terrenal y, en especial, para su ganado.

a propósito del folklóre

SILVIO DE FERRARI LERCARI

HACIA UNA DEFINICIÓN DE FOLKLORE

En el campo específico de la investigación, el folklóre se ha ido desprendiendo del área propiamente creativa para servir de análisis sociológico, antropológico y etnológico. Al margen de lo que este aspecto podría merecer, lo importante es que hoy existe la certeza de que ha llegado el momento de eliminar la equivocada idea del folklóre como manifestación menor y englobarlo dentro del concepto de arte. Aun así, la aceptación de este concepto global encuentra resistencias. Nos preguntamos si la mirada despectiva con la que se observa el folklóre musical que se produce en los coliseos de las grandes ciudades peruanas, no podría aplicarse, en la misma medida, a ciertos fenómenos ligados a los objetos que negocian las boutiques que pululan en medida creciente en las zonas donde habitan los sectores favorecidos de la población. Este ejemplo es importante porque nos indica el modo en que se ha desvirtuado nuestro patrimonio cultural y cómo los usos y costumbres de la sociedad minoritaria consumista han operado una identificación falsa en sus conceptos de vida.

No es de extrañar entonces que la textilería peruana auténtica tenga un explosivo boom en muchos países de Europa y en los Estados Unidos y que, aún hoy en el Perú, sigamos viendo con asombro la cuidadosa separación entre lo que es arte inspirado en moldes occidentales y lo que es arte popular. De todo ello se deduce la urgencia que se impone en nuestra sociedad a fin de superar los prejuicios de percepción y estética importados.

EL PENSAMIENTO SALVAJE

Lévi-Strauss nos recuerda la importancia del "pensamiento salvaje":

"El indígena es un atesorador lógico: sin cesar, reanuda los hilos, repliega incansablemente sobre sí mismo a todos los aspectos de lo real, sean estos físicos, sociales o mentales. Nosotros traficamos con nuestras ideas, él las atesora. El pensamiento salvaje pone en práctica una filosofía de la finitud."

Deseable sería constatar en el futuro que en lugar de hablar de Congreso de Folklóre, se hable de Congreso de arte peruano; pero más importante será que los falsos esquemas mentales que acabamos de citar sean eliminados y superados por otra concepción estética que imbrique, en un todo, las diversas tendencias del quehacer artístico a través de las diversas culturas que operan en el país.

FOLKLORE Y ARTE POPULAR COMO ARTE

Desde una hipótesis científica, la definición inglesa de FOLKLORE esgrimida por Thoms a mediados del siglo pasado, "aquella sección de la Antropología Cultural que abarca el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas", demuestra sus limitaciones frente al concepto alemán de VOLKSKUNDE en el que Haberlandt supera ciertas estrechas influencias del post-romanticismo: "Monografía etnográfica que no se limita a supersticiones, leyendas, refranes y canciones, sino que se extiende a formas sociales y ceremonias técnicas, etc."

Otro aspecto importante a señalar es el viejo prejuicio que todo aquello agrupado en el concepto folk - lore es la parte menos culta, aquella que ha quedado atrás en el camino de la civilización y que todavía conserva, en mayor o menor grado, una cierta fe en las antiguas tradiciones y practica las viejas costumbres. Todo ello encierra un grave error: como si esta diferencia entre el universo de lo primitivo y el nuestro

Hablar de folklóre es algo extraño o común pero lo cierto es que el término se ha cargado en el tiempo, de polémicas, distorsiones simplistas, triunfalistas y propagandísticas e incluso de variadas y grotescas estratificaciones. Nos parece injusto continuar alimentando estas polémicas. Es intención de estas líneas liberarlo de estas tradicionales o modernas deformaciones. Ninguna de estas premisas iniciales debe hacernos olvidar que el estudio del folklóre ha coincidido con algunos momentos fundamentales —comenzando por el romanticismo— de la cultura occidental; en otros casos ha servido de referencia a tendencias políticas populistas que, en el fondo, no han hecho más que utilizar, en circunstancias precisas, el significante de lo popular.

contuviese la explicación de su inferioridad mental y tecnológica.

Es curioso observar cómo los países socialistas de la Europa del Este han logrado dar el justo equilibrio a las danzas del medio rural hasta superar el abismo que origina todo arte frente a aquél que se produce en el medio urbano. De idéntica forma se podrían citar los innumerables ejemplos del folklóre musical alpino o sajón frente a las influencias de las nuevas expresiones pop o vanguardistas de los años 60 que utilizaron con éxito influencias del folklóre hindú. En uno u otro caso, no creemos que existió imposición o desventaja; el ejemplo nos sirve simplemente para graficar el hecho de que es absurdo pensar en un folklóre que elimine o se imponga a otro. Lo evidente y real es que las distintas manifestaciones del "hacer y el sentir" confluyen de uno u otro modo. En el folklóre, como en el arte popular, existe el sincretismo, o sea la mayor o menor intensidad de las influencias que ha sufrido la adaptación del fenómeno cultural a través del tiempo. He aquí una variable de análisis en el proceso de sensibilización cultural de las naciones americanas. Los componentes étnicos que se han asentado en ella no son únicamente los de la Colonia (españoles-portugueses-africanos) sino italianos, germanos, franceses, etc., los cuales han aportado elementos y formas en el estrato cultural.

El sentido del concepto folklóre puede ser extendido a partir de las ideas cosmogónicas del Perú andino aún imperantes hoy en su contenido y expresión, como manifestación de *survivals* remotos que han mantenido una línea dinámica en las ideas y valores del hombre del Ande. Estas pervivencias a través del tiempo tienen su importancia en el mito, la leyenda, el cuento, relatos vernáculos y su interpretación, la creación plástica y manual (grabados, imaginería, cerámica), la música y la danza.

LA ACTIVIDAD DEL FOLKLORE Y DEL ARTE POPULAR EN LA ÚLTIMA DÉCADA

Los hechos históricos del último decenio en nuestro país deberán ser analizados serenamente en los próximos años. La restitución y reconocimiento oficial de la lengua y de la cultura indígenas han llevado a agudas polémicas en las que se transparenta, en algunos casos, una intención superficial y gratificante, sin que esto tenga reciprocidad a nivel político y social con los intereses propios del sector. Considerando este aspecto podemos observar que los logros son confusos. El folklore, lo vernacular, ha ido cobrando mayor importancia, la energía ha sido dirigida hacia un área artesanal y artística. De allí que se inicie una masificación de espectáculos de carácter folklórico a nivel de festivales, certámenes, concursos y que los conjuntos y cantantes solistas lleguen a los teatros municipales de nuestras grandes ciudades, hecho que tradicionalmente estaba negado —salvo opciones aisladas— a todo ese universo cultural. El fenómeno es importante y merece todo un amplio y severo análisis socio-cultural. La conformación de un Conjunto Nacional de Folklore, por citar un caso, indica algo más que el fenómeno propiamente aislado. Los ceramistas, imagineros y retablistas andinos han cobrado en el mundo artístico peruano un valor preponderante. Las galerías de arte, tradicionalmente dedicadas a la plástica y la *bijouterie* de lujo, han cedido el paso a todos aquellos artesanos cuyo arte es la imagen de lo que el aporte cultural peruano significa (sin pretensiones comparativas) en el contexto cultural internacional. Injusto sería aquí olvidar el aporte de los precursores de todo este movimiento contemporáneo. Basta citar la acción de ciertos círculos aislados en Lima y otros lugares del país en los que se mantuvo vivo el interés por el arte popular y el folklore. Es indispensable descartar en estas líneas cualquier acusación apresurada de *chauvinisme*. En nuestra concepción, el arte de una nación (esto es, sus culturas) engloba todas sus manifestaciones. Por tanto, es imprescindible que tomemos conciencia de este hecho.

SUPERVIVENCIA DE LA ARTESANÍA POPULAR

A pesar de los siglos que ocupó la dominación colonial sobre los "territorios de Indias", la artesanía popular y el folklore como manifestación utilitaria y artística han sobrevivido como economía artesanal. De hecho, la "modernidad" colonial y posteriormente la republicana no han representado el logro de fuerzas endógenas que hubieran transformado desde el interior las necesidades económicas, sociales y culturales. En ambos casos, esa "modernidad" ha procedido del mimetismo. En el fondo, el "estilo" tradicional ha sido auténtico, fiel a sí mismo.

La importancia de la artesanía peruana y del folklore musical en el mundo actual plan-

tea fascinantes problemas. Por primera vez en la historia del país se puede cuantificar, analizar, captar sus procesos, desmontar los mecanismos de su producción, consumo y comercialización. Por otra parte, bien sabemos que en muchos casos —especialmente los objetos de estilo colonial— reciben el tratamiento de la *robba vecchia*. Cuanto más viejo, desvencijado y antiguo esté un objeto, más auténtico y valioso se le supone.

Estas reflexiones nos conducen a alertarnos en razón de que la modernización de las estructuras económicas y sociales y, por consiguiente, de las necesidades y de los gustos, lleva en su esencia el hacer inoperantes las soluciones tradicionales de las que justamente el objeto artesanal o la expresión musical constituyen su "sentimiento de expresión" más natural y eficaz. La artesanía resiente los efectos de la aculturación; éste es un fenómeno universalmente comprobado. A nuevos problemas corresponden nuevas soluciones; es decir, nuevos objetos y nuevas composiciones musicales. Los ejemplos saltan a la vista: los artesanos comienzan a fabricar tejidos en serie y según modelos "a demanda" del exterior. En los restaurantes y bares de la región andina así como en los asentamientos poblacionales indígenas de nuestras grandes ciudades, melodías de "salsa serrana" con textos propios dejan sentir la melancolía misma del lugar o de la inmigración, con acordes musicales importados. Los relatos y las creencias del mundo andino mantienen una envidiable autenticidad disfrazada o revestida con un estrato cristiano u occidental. Todo este proceso es perfectamente explicable y no tiene por qué asombrar o escandalizar la conciencia de aquellos puristas y nobles defensores de nuestro mundo cultural.

El objeto artesanal, globalmente hablando, es algo más que un objeto folklórico. Los poderes públicos deberían considerar la cuestión en el sentido de preservar las tradiciones nacionales cuidando que la artesanía no pierda su exacto sentido acorde con su molde cultural. Se debería dar prioridad a la producción de pequeñas series de objetos auténticos, sencillos, de buen gusto y con un precio asequible. Existe un limitado mercado interno y un potencial mercado externo. La relación precio/calidad/autenticidad debe ser mantenida contra los intereses de la producción/masa. Plantear estos problemas es reconocer que la misión histórica de la expresión popular se mantiene y no debe responder a las frías exigencias del mercado externo.

FOLKLORE Y EDUCACION

En cuanto a la educación, los problemas son distintos. El hombre puede crear obras artísticas si dispone de los medios técnicos necesarios que ayuden a su imaginación, pero puede despertar en otros la emoción artística de su propia sensibilidad ante realidades que, sin buscar deliberadamente su transposición al arte, pueden parecerle fuentes de inspiración artística. Los antropólogos y los etnólogos han dividido las actividades populares creadoras en dos grandes grupos: el arte

popular artesanal (esto es, la artesanía manual y plástica); el arte folklórico (la música, la danza, el canto, el teatro y las otras formas del lenguaje empleado por el grupo o la comunidad). El desarrollo de estas disciplinas ha permitido a otros grupos humanos una mayor comprensión y una sensibilización en todo aquello que permita tomar conciencia de una realidad viva y cuya secuencia es paralela a otras expresiones culturales en el universo cultural actual.

La importancia de la transmisión oral de la cultura se refleja de modo especial en la educación. Según Ruskin, todo arte nace, por un lado, de la transmutación de la realidad y, por otro, del poder del pensamiento traducido en formas creadas por la sensibilidad del hombre. Las creaciones de cada generación son el fiel reflejo de la expresión del medio cultural en el que viven y prosperan. Las leyendas y mitos cosmogónicos andinos, el trabajo artesanal, la expresión musical, reflejan sus ideas, sus aspiraciones, sus creencias religiosas, sus preocupaciones materiales, sus ideologías y rebeldías, que se transforman o expresan a través del lenguaje, de ceremonias o de los medios técnicos de ejecución disponibles.

Es aconsejable que en los actuales lineamientos estructurales de los planes de Reforma Educativa, este sentido expresivo sea incentivado. Todo ello tomando en consideración las características de la región o lugar, aplicando de manera especial un interés en aquellas zonas donde pervive con mayor fuerza e integridad el sentido de lo popular o folklórico. En otros lugares, deberá obrarse de manera diferente. No se puede imponer una manera de pensar y obrar distinta a los intereses socio-económicos de una comunidad humana. Del mismo modo, no se puede imponer moldes extraños a sus intereses creativos. La nueva estructura educativa debe permitir un proceso de conocimiento y sensibilización de todo aquello que es arte popular. Es necesario, también, dinamizar a través de los medios no formales de la educación el conocimiento de la técnica y del arte en el mundo andino sin menospreciar los aportes posteriores, de manera especial, aquellos aportes africanos o los más recientes del universo cultural oriental (chino y japonés). Esta será una manera de despertar, en otros, la emoción artística que esos grupos humanos han creado como grupo cultural.

Frazer nos dice que el pensamiento tradicional ha hecho generosamente lo que somos. Nosotros podemos ilustrar el camino que el pensamiento y la actividad humana han recorrido hasta hoy. Ello asemeja "a una tela tejida con tres hilos distintos: el hilo negro de la magia, el hilo rojo de la religión y el hilo blanco de la ciencia (...) bajo el nombre de ciencia podemos incluir esas simples verdades (...) el pensamiento moderno las contiene, con sus metas divergentes y sus tendencias en conflicto (...)".

Decíamos que el arte es un todo. Estas breves notas nos confirman que este arte popular y este folklore son, con certeza, lo más auténtico que el Perú ha producido como manifestación cultural.



Archivo del autor

El encanto del Cerro de tres cabezas

JOSE R. SABOGAL WIESSE

"Dicen que venían dos señores que se habían estado divirtiendo en la Boca del Río, en una fiesta, y haciendo su viaje de venida a Jequetepeque a las doce de la noche. Retornaban ya, pues. A la altura del lugar denominado Santa Marta se les cruzó una becerra con dos terneros de oro. Entonces optaron por echarle lazo, y al sentir el lazo este animal los jaló hacia el Cerro de tres Cabezas (1). Y de allí, después de darles unas tres vueltas que los arrastraba a caballo los llevó hacia el mar que está más o menos a unos tres cuartos de kilómetro?"

"Y el animal al llegar a la playa empezó a entrar mar adentro, llevándose al caballo y al jinete, quien se vio obligado a cortar el lazo con que había enlazado al animal. Después de tener una lucha de más de tres horas, ese fue el fin".

"Y que siempre posteriormente ha seguido saliendo esa becerra con sus terneros de oro. Pero ya nadie más ha osado lazar esa ternera".

"Ese es el encanto del Cerro tres Cabezas".

"Y ahora mucho tiempo, ya no hablan, ni se ve. Más bien dicen ahora ya que se ha convertido en pata que anda con cuatro patitos de oro. Sí, de oro".

(Relato de don Augusto Salinas Castañeda en su predio "Algarrobo del Santo", distrito de Jequetepeque, el 11 de junio de 1977).

ACOTACIONES POSTERIORES CON EL NARRADOR

En diferentes ocasiones hemos recopilado narraciones populares épicas o crónicas vernaculares de don Augusto S.C., y después de un rato de silencio hace comentarios a lo referido. Esta vez las anotamos, enriqueciéndolas con preguntas al respecto:

— Este relato "yo le he contado a muchos, muchos amigos". Y naturalmente a sus hijos, a los cuales les ha llevado por allí, por dicha huaca. "Esto data de muy atrás" y se lo refirió don Daniel Soto y varios de los viejos de antes, o sea los ancianos del lugar, se lo han contado. O sea que constituye una versión recurrente. Entre éstos, "don Daniel Soto es un hombre de 98 años, que murió. ¡Muy serio! Murió hace cuatro años".

— Todo lo referido, y esto nos lo enfatizó don A.S.C. es "una cosa real". Es decir que transcribimos un hecho fehaciente.

— "¡Es el oro, pues! Alguna cosa que está enterrada. Pues mucha gente que se ha enterrado con vida, cuando han creído. La época de los gentiles, pues: ahí está Ud. viendo".

— "Ese encanto es peligroso, puede matar gente. Al que lo caza débil, lo sorprende: ¡mata! Lo priva sobre todo".

— "Yo le conté al curita —ya se ha ido— No me dijo nada. 'Anda loco nomás', me dijo. Que eso no existía".

— "Esos encantos son por los entierros de oro de los gentiles. Sí, existen, por eso es. Ocurren de noche, cuando la luna verde, en épocas de lunas nuevas".

— "Ahora, de repente, el Cerro de tres Cabezas tiene alguna conexión con el mar. Ese es otro asunto".

Don Augusto se quedó entonces meditando, como si estuviera cansado, y no volvimos a hablar de este asunto. Aprecié entonces que acababa de romperse el carisma propio e indescriptible de toda narración popular, y que ya era difícil ahondar sobre esta cuestión. Circunstancia que se repite con este narrador y que hemos apreciado también con otros 26 narradores populares en diferentes regiones del país (2).

EL MEDIO AMBIENTE

Don A.S.C. reside en la campiña de su pueblo natal, el distrito de Jequetepeque, en la provincia de Pacasmayo. Es un hombre de 64 años de edad, dedicado a la agricultura en un predio de siete Hás., en donde cría 38 reses, entre grandes y chicas y tres caballos de paso, a más de un maizal que se ve hermoso. Es un agricultor costeño tradicional, bien organizado y trabajador, que vive en la propia chacra, sólo de su oficio de agricultor. Estas circunstancias hacen que pueda ser independiente y altivo (pero no altanero), y no tiene pelos en la lengua. Ha sido autoridad de su propio pueblo más de una vez: alcalde municipal y juez de paz. Tuvo bastantes hijos en dos matrimonios, de los cuales lo acompañan todavía los menores. Los otros han emigrado a las ciudades y hasta a los EE.UU.

El mundo en el cual vive A.S.C. deviene en una isla en todo el Planeta. Lo curioso de Jequetepeque hoy es que sus instituciones sociales han sido poco o nada afectadas por el proceso de modernización desintegrador.

La así dicha caballería, o sea la crianza y afición por el caballo nacional de paso, es una de estas facetas culturales propias y que los "desarrollistas" calificarían de anacrónica (3). Pero ante la crisis energética mundial es un animal útil y bello y cómodo que tendría que volverse a utilizar y multiplicar.

Jequetepeque constituye uno de los viveros de la cultura indígena campesina costeña tradicional del norte de los bien llamados chimos, pero actuales, autodenominados con la connotación de "criollos". El acervo cultural que se mantiene es así vasto, diverso y persistente. La bella literatura oral es una de sus manifestaciones más conspicuas, siendo otras importantes la agricultura tradicional indígena (4), tecnologías diversas, folklore vigente, etc. Pero aquello que más nos asombra en cada visita es su *Weltanschauung* todavía en boga.

Una circunstancia que no puede soslayarse es el tremendo impacto de transculturación que se ejerce sobre esta cultura campesina (?) "folk" o más bien dicho indígena. Existe un verdadero e incesante "bombardeo en alfombra" de los medios de difusión urbanos, herodizantes (5) y opulentos sobre aquella concepción vital mencionada y su modo de ser correspondiente. Estos son los programas de radiodifusión y televisión, el proceso de escolarización distorsionante, la emigración rural, y sobre todo el marginamiento capitalino y hasta oficioso a esta forma de ser. Esto nos hace temer por toda una ruptura en el mantenimiento de esta sugerente literatura oral.

DEL INFORMANTE

Don Augusto es amigo nuestro hace tres años y no es la primera vez que nos regala con una narración popular épica (6). Las cuales afloran durante la conversación, cuya temática en general es la vida familiar mutua, la situación agrícola en aquel aduar, la crisis económica y una retahíla de preguntas sobre la situación política en la capital. Es así que nos hemos ido conociendo mutuamente, siendo estos relatos parte de la vida cotidiana. La cual sigue siendo maravillosa, y para asombro de países industrializados en donde también me he ganado la vida, trascendente aún.

Estas narraciones las transcribimos con papel y lápiz, tal como se ha hecho durante siglos. En aquel instante, A.S.C. desarrolla un carisma singular y a veces me parece que repite algo que ya ha referido en otras ocasiones. Y en efecto, esta narración ya ha sido relatada a otras personas.

Lo más importante es precisamente esto: provocar esta situación, originar este breve lapso comunicativo durante el cual vierta toda la tradición emotivamente y con la palabra. Esta característica la sindicamos como propia a todo bardo o narrador andino, desde que la hemos visto repetirse en otros 28 informantes de diferentes pueblos del país al transcribir sus piezas orales al papel (7).

En el mismo día es imposible obtener de ellos otro relato, pues simplemente ya no están en vena y se les nota ensimismados.

LO QUE ENCONTRAMOS EN ESTE CUENTO POPULAR

En primer lugar esta historia es reiterativa en la costa norte. Tiene lugar al borde de algún promontorio, en el cual se desarrollan otros acontecimientos de carácter mágico. Los cuales generalmente constituyen otra narración épica per se (8).

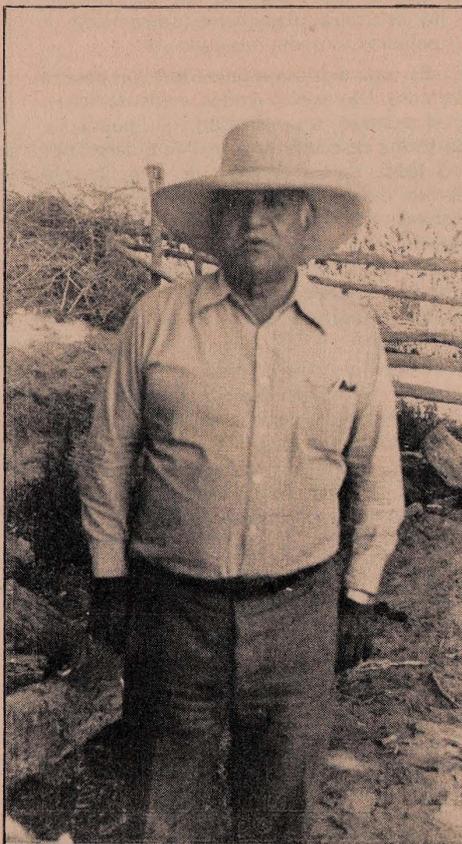
En segundo término, estos relatos constituyen parte de la socialización y los niños aprenden de esta realidad cultural propia y criolla, escuchándola, o muchas veces como testigos de los hechos.

De otro lado, "esto es cosa de encanto" nos decían en Santiago de Cao ante un relato similar que ocurre en la huaca de "Las Animas". El encanto responde a características definidas y tiene lugar en "sitios pesados", a horas también dichas pesadas, en fechas infaustas, bajo condiciones de lunación determinadas y a personas susceptibles o "débiles". Es decir, que nos estamos adentrando a una cosmogonía vasta y poco conocida (9) que rige la vida de los hombres. Toda persona puede evitar y protegerse de esos peligros, los cuales deben ser conocidos y defendidos por el culto a las imágenes a más de su propia sagacidad. Pero esto sería materia de todo un libro al respecto.

Además, hoy se cierra una campaña continua, persistente e irreverente para la extirpación de toda idolatría. Hoy es más eficaz que nunca, debido sobre todo a la ruptura en el aprendizaje de la cultura campesina tradicional. Y las personas que José María Arguedas señalará como "cultas" son las más feroces oponentes a las "cosas de gentiles" persistentes en el país. Es por esto que en los últimos años ocurre algo nuevo: esto te lo relata solamente tu amigo.

NOTAS

- (1) Nombre local de la muy conocida, por los arqueólogos, y conspicua "Huaca de dos cabezas".
- (2) Sabogal Wiese, José. *Narraciones y fábulas del terruño*. Lima, Universidad Nacional Agraria La Molina, 1977. (En prensa).
- (3) Sabogal Wiese, José. "El caballo nacional de paso ¿Desaparece en Jequetepeque?" En: *7 días del Perú y del mundo*. No.818. Lima, 4 de octubre de 1974.
- (4) Sabogal Wiese, José. "Agricultura tradicional en el desierto —Valle de Chicama— Perú". En: *Indiana*. Berlín Occidental (R.F.A.), 1975.
- (5) Las clases herodianas, según Arnold Toynbee, eran aquellas latinizadas, sumisas, romanizantes y colonizadas en tiempos de Herodes el Chico, rey de los judíos cuando Cristo. Dicho término lo aplica a sus homólogos en la América Latina el profesor Jacques Chonchol en 1963 (Curso Internacional de Capacitación en Reforma Agraria, Santiago de Chile).
- (6) Cf. Sabogal Wiese, José. (transcripciones de piezas orales de don A.S.C.). "Cómo el diablo se salvó del diluvio", "La caída del puente de Reque". En: *La Prensa*. Lima, 7 de setiembre de 1974. "Una reforma agraria por anticipado". En: *Correo*. Lima 13 de marzo de 1976. "Cuando el Pitura sonaba". En: *Correo*. Lima, 17 de abril de 1976. "Una charla antialcohólica". En: *Correo*. Lima, 24 de abril de 1976.
- (7) Sabogal Wiese, José. *Narraciones y fábulas del terruño*. Op. cit.
- (8) Arguedas, José María e Izquierdo Ríos, Francisco. *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1970. Véase el relato "El médano blanco".
- (9) Sabogal Wiese, José. "Los cuentones de los viejos de Santiago de Cao" (inédito).



Archivo del autor

EL FOLKLORE

Eielson después del silencio

LUIS FREIRE

Jorge Eduardo Eielson: poeta hasta 1960, según sus palabras, y nuevamente pintor desde 1959. Estuvo de paso por Barranco hace varias semanas. Considerado como uno de nuestros poetas más importantes y plástico de interés, que figura ya en la incipiente historia del arte plástico peruano contemporáneo como miembro de las primeras generaciones no-figurativas procreadas por Grau. El INC publicó el año pasado su poesía completa, bajo el título de Poesía escrita, en la que el autor ha reunido toda su creación digna, o capaz, de ser impresa. Como veremos en la entrevista que nos concediera en la casa del pintor Hastings, Eielson no ha dejado de hacer poesía. Simplemente no la escribe más. Desde hace algún tiempo, se halla sumergido en un camino de búsquedas en las que participan la palabra, lo plástico y otros elementos e instrumentos, cuyos resultados tanto pueden ser tomados como expresión de una crisis cultural burguesa más amplia, en la que se ha inscrito el poeta luego de un período más tradicional; o como la búsqueda de una revitalización de sus instrumentos expresivos.

TREINTA AÑOS DE POESÍA SON SUFICIENTES

De Jorge Eduardo Eielson se publicó hace cinco años, en la revista *Creación y Crítica*, una "escultura para leer" en la que se describía "al tecnocrático modo", una *Escultura Horripilante orgánico-electrónica "con alma lírica"*, capaz de recitar continuamente los más hermosos textos poéticos de todos los tiempos, incluida *La Biblia*, gracias a sus 15 mil metros de cinta magnetofónica cuidadosamente grabada por Eielson y sus colaboradores.

El texto cerraba su puerta con un golpe amenazador: "f) la criatura explotará, con espantosos resultados, el mismo día que termine de recitar todos los poemas grabados en la cinta magnética".

¿Cuál es el sentido de esta deflagración con pretensiones de Juicio Final a la palabra? Las últimas publicaciones de Eielson

no fueron sino una larga mecha encendida hacia esa explosión, que ha desgajado su poesía en una serie de experiencias casi desconocidas en nuestro país.

Eielson nos recibe junto a un pequeño fuego, sutilísima manera de alejar preguntas sobre explosiones de *Esculturas Horripilantes*. Sin embargo, insistimos, con una voz que se algodona tras las encías, como si no estuviera plenamente convencida de sus palabras, el poeta nos contesta:

—Es una explosión liberadora, un pasar a otra cosa. Hay varios grados, evidentemente. En el primero, una eclosión, que puede ser una forma de contestación si tú quieres; por otro lado, es un anuncio de una libertad que no existe en el centro de las formas creativas del arte tradicional. Todo esto explota, se produce una especie de anuncio de un nuevo mundo, se produce al mismo tiempo una tabla rasa y todos los conocimientos filtrados a través de la creatividad desaparecen.

L.F.— Borrón y cuenta nueva.

E.— Pero no quiero decir que se borren definitivamente los cánones de todo el pensamiento, sino que pasan a otra dimensión. Es utópico todo eso, con intenciones muy nihilistas aparentemente, pero en el fondo, casi... como una suerte de epifanía.

No sé si lo dije alguna otra vez. El hecho de haber trabajado desde muy niño con la palabra lleva a una suerte de hastío y, sobre todo, a un *impasse* con respecto a la comunicación, que siempre se aleja más de las intenciones del autor, hasta resolverse en un absoluto silencio.

Es muy difícil tratar de comunicar algo con palabras que están gastadas... Yo he intentado utilizarlas en otro nivel de significación, haciéndolas explotar pero no para lograr una comunicación de orden poético, sino buscando una información que la saque de sus niveles más trillados.

L.F.— ¿Se trata de la palabra? O de ti. ¿No

estarás proyectando en el lenguaje una incapacidad de comunicación que en el fondo no es sino la tuya propia?

E.— Claro, claro... Esa puede ser otra manera de ver las cosas. Ahora, quien usa la palabra por tantos años, creo que la conoce mejor que cualquiera otra persona que no la utiliza de esa manera.

L.F.— ¿Me doy por aludido?

E.— Todos estamos de acuerdo en que las palabras no sirven para nada.

L.F.— Bueno... para algo sirven.

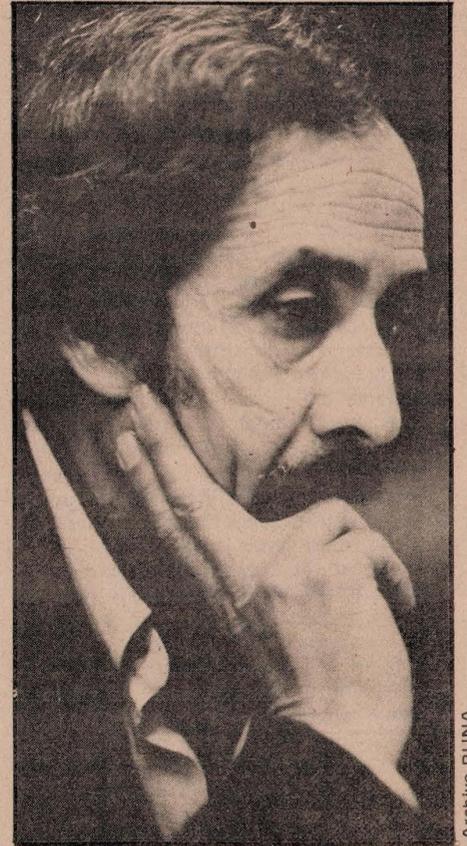
E.— No, yo no digo que no sirvan para la utilización cotidiana, me refiero a la palabra literaria. Y de lo que se trata es de revalorizarla. Yo quisiera hacer notar además, que cuando me refiero a este problema, me refiero a mis palabras, no a las de los demás, que pueden comunicarme miles de cosas, y alimentarme. Puede ser que yo no tenga nada que comunicar a través de la literatura.

L.F.— ¿A qué una frase tan drástica. Sólo porque lo escrito no satisface tus horizontes actuales, sin tomar en cuenta que con lo hecho has alcanzado límites capaces de "alimentar" a muchos lectores.

E.— Bueno, es un rasgo de carácter al que tiene derecho el autor. Puede que sea una forma de humildad, por un lado. Te aseguro que no es un gesto teatral.

L.F.— Recuerdo tu poema "Primera muerte de María" y lo mucho que nos impresionó en la universidad.

E.— Posiblemente esos poemas comunicaban y ha sido después que mi palabra ha venido perdiendo paulatinamente comunicación. No es asunto de una noche y su día siguiente. Y si esos poemas comunicaban tanto, puede que luego ya no haya sido necesario seguir y se produjo el agotamiento. Además, haber escrito durante treinta años me parece suficiente.



Archivo RUNA



ALIMENTAR DE AMOR A UNA COMPUTADORA

"La tragedia del lenguaje ha sido expresada por Eielson con menos efectismo, pero con mayor desgarramiento interior, en lo que podemos considerar, usando sus mismas palabras, su última obra poética en un sentido tradicional: *mutatis mutandis* (1954) (...) Este es el fin de la palabra asida en su extinción (...) Eielson ha ganado el silencio (...)", comenta Ricardo Silva Santisteban en el prólogo a *Poesía escrita* de Eielson. Esta publicación incluye una pequeña parte de un rico camino experimental que busca revitalizar por otros medios, esa palabra que pareció morirle irremediabilmente dentro de formas poéticas que, de un modo un poco simple, podríamos llamar tradicionales. Habrá quienes recuerden, por ejemplo, un intento teatral con el uso de sistemas cibernéticos.

E.— Dudo que lo recuerden, porque no se llevó a cabo, por dificultades técnicas. Carecíamos de los sintetizadores.

L.F.— ¿Qué tipo de teatro era ese?

E.— Un tipo de teatro bastante curioso, si podemos llamarlo así. No había actores...

L.F.— ¿En qué época quisiste montarla?

E.— Por 1967, pero la obra es del año 53, época en la que escribí varios trabajos para el teatro, luego de haber escrito una pieza más extensa y que llegó a ponerse en escena: *Maquillajes*, un poco existencialista...

Bueno, la pieza a que me refería inicialmente tenía un tema erótico. Los personajes estaban grabados en una cinta magnetofónica y establecían el diálogo de una pareja a través de dos formas cúbicas. Al fondo de la escena había un calculador electrónico trabajando con una determinada información... muy concreta. Por

otro lado, los sonidos electrónicos a base de sintetizadores que no se pudieron conseguir. La pieza está hecha con números y obedece a tendencias venidas de mis trabajos con la poesía concreta.

L.F.— ¿Cuáles son tus relaciones actuales con las computadoras?

E.— Tengo trabajos recientes en ese sentido. Se trata de textos leídos por mí mismo —no sé si llamarlos poemas— que han sido procesados por expertos, quienes alimentan computadoras con el material que yo les entrego. Los resultados los leo en las condiciones que creo adecuadas. La lectura es única y queda grabada.

L.F.— ¿Podrías especificarnos más detalladamente cómo trabajas esos "poemas"?

E.— Uno de los métodos de trabajo puede ser éste: en cierto momento me interesó muchísimo el problema del erotismo y, en un rasgo de extrema sinceridad, comencé a anotar todas las partes del cuerpo que pudieran interesarme en la relación erótica, hasta llegar a una lista muy severa, con algunas repeticiones.

L.F.— Hay repeticiones necesarias...

E.— ¡Sí...! Y con esa lista, muy simple, pero para mí muy sentida, la máquina hizo una cantidad de combinaciones que, curiosamente, en el momento de la primera lectura, casi casi correspondieron a lo que pudiera haber sido el acto amoroso idealizado por mí.

L.F.— ¿Idealizado?

E.— El resultado era muy concreto, muy cercano o casi igual a lo que yo hubiese hecho con esas mismas palabras y con el acto. Es curioso ver cómo una realidad tan concreta como la de la máquina, otra tan concreta como la del autor ejecutando el acto amoroso y otra tan abstracta como puede ser la del autor imaginando el acto y escribiéndolo, coincidían.

L.F.— Y ese resultado es leído...

E.— Leído una sola vez, porque en ese momento me pongo casi en el trance del acto amoroso.

L.F.— Ya ves que la palabra no es tan inútil...

E.— Pero en este caso yo no trabajo directamente con la palabra. Utilizada así, la palabra me interesa. Es lo que decía entonces. Lo que no me interesa es la palabra propuesta de modo totalmente subjetivo y caprichoso por alguien de quien no tengo una razón para creerle a fondo lo que está diciendo: yo mismo.

L.F.— Y esa desconfianza hacia tu palabra ¿no se ha extendido a tus otros lenguajes artísticos, la pintura por ejemplo?

E.— Habiendo abolido la palabra, transformando su viejo valor y habiendo vuelto a la pintura desde 1959, considero también que ésta ya no basta y que es necesario utilizar otros medios. Hay muchos, inclusive los arcaicos. No creo ciegamente en la tecnología. Es posible hacer *quipus* por ejemplo, como de alguna manera los hago...

UNA PROPOSICION SUBVERSIVA... PERO NO VIOLENTA

Los medios de comunicación actuales están en manos de personas incapaces de hacer con ellos un medio creativo, sean los privados, que son utilizados para fines muy venales; sean los oficiales, que nunca andan a la altura del momento creativo y que nos canalizan masas de informaciones muy obsoletas e inútiles y, en el

peor de los casos, académicas o demagógicas. Yo creo que los nuevos artistas, lo único que pueden hacer es apoderarse de ellos.

No digo por la violencia, pero apoderarse con una determinada táctica y, sobre todo, con la fuerza de las mismas ideas, desviar la normal utilización de ciertos medios, como la televisión. Eso se ha hecho siempre. Pero no es tan posible. Toda la tecnología está en manos de personas que no son capaces sino de hacer con ella un objeto de consumo.

L.F.— ¿Y qué hacemos con esa situación, con el sistema que la mantiene?

E.— Todos hacemos lo posible por cambiarlo.

L.F.— Tú eres limeño. ¿Qué significa para ti esta ciudad? Al entrar me pareció escuchar que decías: "Lima es una ciudad metafísica".

E.— Lima es un limbo. Aquí las personas no se dan cuenta realmente de lo que tienen y aspiran a mundos imposibles, yo creo. Hay una realidad importantísima, llena de posibilidades, que pasa inobservada a la mayor parte de la gente, a los limeños, sobre todo.

Yo nunca he sido limeño realmente, aunque haya nacido en esta ciudad. Es ahora que recién me comienza a interesar Lima, pero no porque sea Lima, sino porque es el Perú, porque es como una plataforma para poder ver el resto del país.

Me siento bien aquí, tal vez desde un punto de vista telúrico, climatológico, me interesa el pasado, pero no el colonial sino el precolombino, y hasta ciertos rasgos de carácter, una cierta sutileza que hay. Sí, ésta es una ciudad bastante metafísica, por otro lado.

L.F.— ¿Metafísica? No veo por dónde.

E.— Estamos rodeados de misterios.

L.F.— Lima ha sido calificada como una ciudad informe, mezquina, intrascendente...

E.— Ese es el plan de la vida de todos los días, lo que me decían, que Lima estaba horrible, que las calles eran feas, tantas cosas, que habían demolido casas viejas para hacer otras modernas, que los edificios se caían, que todo estaba lleno de gente que vendía por las calles. Todo eso es cierto, pero no impide ver que hay otras cosas más importantes. Yo no he venido a contemplar la belleza de Lima (que nunca la ha tenido), ni para gozar de una situación que los peruanos no tienen, no han tenido y espero tengan más adelante.

L.F.— Te estás metiendo en política.

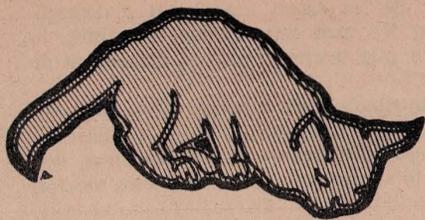
E.— El capitalismo avanzado crea cada vez una zanja mayor entre los ricos y los pobres. El Perú es uno de los países más pobres del mundo y no me extraña que no haya otra solución que abandonar los campos y emigrar a la ciudad. Como eso se produce en otras partes, no me llama la atención, pero no es una forma de conformismo, quiero decir que eso no es lo chocante. Lo chocante es que eso se mire como un horrible defecto de los peruanos y nada más.

L.F.— ¿De los peruanos...?

E.— De ciertos peruanos, o como una horrible desgracia nacional, mientras que en realidad es el estado atávico en que vive el Perú. Mañana será peor.

L.F.— ¿Eso es una pregunta o una afirmación?

E.— Puede ser peor aún, si no se toman las medidas del caso. Pero ése es ya otro tema.



¿ HA VISTO USTED ALGUNA VEZ MORIR A UN GATO?

JOSE B. ADOLPH

"Se llamaba Franz von Lichtenfels", dije. "Barón Franz von Lichtenfels".

El comisario levantó la mirada y la fijó en la mía.

"Aquí dice otra cosa", respondió, y señaló un viejo y gastado carnet de extranjería, una libreta tributaria igualmente ajada, algunos diplomas. "Aquí figura el nombre de Franz Lichten, nacido en Offenbach am Main, Alemania, el 20 de abril de 1914, de profesión músico".

"No, no señor comisario", insistí. "Se llamaba Barón Franz von Lichtenfels".

El comisario meneó la cabeza, algo impaciente.

"Yo tengo que guiarme por lo que dicen los papeles", dijo.

"Naturalmente, señor comisario", dije. "Usted tiene que guiarse por lo que dicen los papeles, y en los papeles figura lo que usted dice. Pero era el Barón Franz von Lichtenfels. Créamelo".

"Bueno, dejemos eso por ahora. ¿Ya firmó usted su declaración de identificación?"

"Sí, señor".

"¿Usted era su amigo?"

"Yo era uno de sus dos amigos".

"¿Quién era el otro?"

"Un gato, señor comisario".

"¿Un gato? ¿Su otro amigo era un gato?"

"Sí, señor comisario. Usted sabe cuál".

El comisario asintió despaciosamente.

"Sí, claro".

Me miró nuevamente.

"Era él, señor comisario. Ese cadáver es el del Barón Franz von Lichtenfels, mi amigo".

"¿Cómo se pronuncia ésto?", preguntó el comisario, señalando el apellido LICHTEN en el carnet de extranjería número 12211, desplegado sobre el escritorio.

"Eso se pronuncia 'Lijten'", dije. "Con una jota muy suave, como un suspiro. Igual que en 'Lijtenfels'. Significa 'luces', y Lichtenfels es 'la roca de las luces'".

"¿Judío?"

"No", respondí. "No hay barones judíos".

"¿Usted insiste en darle otro nombre?"

"Lo siento muchísimo, señor comisario. No es mi intención crearle problemas. Pero yo era su amigo. Su único amigo después del gato. Y yo le digo que era el Barón Franz von Lichtenfels, nacido en 1914 en Alemania, de profesión músico desde que las repúblicas y las monarquías democráticas establecieron que la nobleza no es una profesión, aunque quizás siga siendo una raza y con toda seguridad sea todavía una religión".

"Yo me guío por lo que dice aquí", dijo el comisario, moviendo la cabeza.

"Por supuesto, señor comisario", dije, con simpatía.

"Los papeles son para mí determinantes".

"Lo comprendo".

"Su amigo era pianista, ¿no es cierto?"

"Sí, señor comisario".

"¿Y qué tal era como pianista?"

"Bastante malo, señor comisario".

El comisario me miró fijamente.

"¿Era malo?"

"Sí. Yo diría que muy malo. Y él lo sabía".

"Pero era su profesión".

"Era su profesión, y era malo".

"¿Y por qué no se dedicó a otra cosa?"

"¿Quién sabe?", repregunté. "Quizás intuía que sería malo en cualquier profesión, y que en ésta, al menos, estaría cerca de sus amigos Chopin, Mozart, Mendelssohn. No le había hablado de esos otros amigos, señor comisario, porque, claro, no estaban físicamente con él, como el gato y como yo. Esa es otra clase de amigos".

"Comprendo", dijo el comisario, pero no me pareció que comprendiera muy bien.

"Sí. Vea usted: Franz fue un hombre cuya noble familia lo perdió todo en la primera postguerra alemana, en los años veinte.

Decía que entre los bolcheviques, los demócratas y los nazis habían destrozado a su familia. Pero no parecía resentido. Lo tomaba con una especie de tranquilo humor. Con una especie de risueña resignación. 'No me pueden quitar la música', decía".

"Comprendo".

"Sí. Tocaba el piano en circuitos provincianos de Alemania, Austria, Francia, Italia. Daba clases a las niñas de la burguesía, a las hijas gorditas de los carniceros enriquecidos o de los funcionarios públicos. Y siempre soñó con emigrar. Cuando terminó la guerra, que él sobrevivió con facilidad porque desde la ruina familiar siempre había vivido como en un país ocupado, como un prisionero de guerra, como un desertor oculto, resolvió irse. Pero no era fácil".

"Muchos vinieron para aquí".

"Sí, pero Franz no era ni judío, ni de la oposición antinazi, ni nazi, tres posibles vías de emigración. Era simplemente un alemán de sangre noble, pobre, mal cristiano, que no entendía de política y que, además, perdóneme, era homosexual".

"¿Ah, sí?"

"Eso, naturalmente, tampoco figura en sus documentos. Los nazis, claro, también perseguían a los homosexuales, pero no estampaban una H en los pasaportes. No hay heroísmo alguno, señor comisario, en ser homosexual. Es apenas una ridiculez, ¿no es cierto?"

"Una enfermedad".

"Como usted diga, señor comisario. Una ridícula enfermedad, entonces, por la cual a uno pueden hasta matarlo, pero que no sirve para el currículum. No fue fácil emigrar, después de 1945, para quien no fuera judío, ni antinazi, ni nazi. Nadie quería pianistas alemanes de facciones nobles aunque delicadas, que no eran técnicos ni agricultores ni antiguos torturadores ni viejos torturados".

"Nuestro país lo acogió".

"Así es, señor comisario. Una vez más, quedó demostrada la esencia democrática y humanista de nuestra patria. En cuanto se supo que el Barón había obtenido un contrato para enseñar en nuestro conservatorio nacional, se le concedió la visa. El país no ganó mucho con mi amigo, señor comisario, pero tampoco perdió, ¿no es verdad?"

"No, supongo que no. Y usted, ¿cómo lo conoció?"

"Eso casi no tiene importancia. Mi madre era una judía de Offenbach, de la misma ciudad en la que nació el Barón, y de la misma

época. Mi madre no era noble, por cierto. Sus abuelos habían sido judíos polacos. Pero a mi madre le gustaba la música, y cuando supo que había llegado un Barón de Offenbach que enseñaba piano, le pidió que me diera clases. Quizás le encantara tener a un Barón como profesor de su hijo, del hijo de la judía de Offenbach; o quizás —siempre callaba y sonreía cuando yo le hacía preguntas sobre el Barón— pensaba, como usted, que el Barón no era sino Franz Lichten, el Francisquito que iba de compras para su madre a la misma tienda en que ella ayudaba a vender a la suya".

"Bueno, eso es lo que dicen los papeles".

"Claro. Yo nunca llegué a ser pianista, pero nadie lo esperaba, ni mi madre ni el Barón. Tres veces a la semana llegaba a nuestra casa, se sentaba conmigo ante el piano vertical alquilado, y me hacía recorrer escalas. Después aceptaba, graciosamente, una taza de té con leche y unos bizcochos. Hablaba en alemán con mi madre, y aunque yo sólo le entendía a medias, sabía que recordaba a Alemania, y él le hablaba, sonriente, a mi también sonriente madre, de sus conciertos en el castillo de los Hohenzollern, en Hechingen, camino a la Selva Negra, o en Carlsbad, o en Vichy, ante una nobleza enferma que veía pasar una vida que se le pudría ante sus ojos. Y hablaba de sus recitales ante el Presidente de la República, ante Hindenburg, pero también ante Rathenau y Mussolini y el rey Umberto y hablaba de aquella vez que en el palco estaba Goebbels con su imponente y matriarcal esposa y mi madre y él sonreían y entonces ella le hablaba de Offenbach, de su castillo rosado y de sus tranvías azules y de la tienda de su madre en la Frankfurter Strasse y los dos redoblaban sus sonrisas y yo los veía volverse niños, al Barón y a la hija del bodeguero, y todos éramos felices y yo me escapaba a la calle y los dejaba sonriendo, a mi madre y al Barón, en pleno Offenbach tan lejos de Offenbach. Y luego pasaron los años, y me olvidé del piano. Y mi madre murió. Pero de vez en cuando encontraba al Barón en la calle, y nos saludábamos muy afectuosamente, y él siempre me hablaba de mi madre, y de lo encantadora que había sido, y me hablaba de sus próximas giras. Le escuchaba, a veces, en la radio del Estado, siempre tocando a su favorito, Chopin, que, por alguna casualidad, también era el favorito de mi madre de ascendencia polaca, judía polaca, usted me entiende, esa cosa que ya casi no existe, el judío polaco, y entonces recordaba unas manos muy blancas, con venas azules en el dorso, presionando con suave firmeza las mías y enseñándole a cada dedo la tecla correspondiente. Pero cada vez que me cruzaba con él en la calle, en los años cincuenta, y sesenta, o cuando lo veía en un café, sentado solo en un rincón o con algún otro músico, porque los músicos, señor comisario, no andan sino con músicos, ya que se odian y se necesitan para poder odiarse con placer y armonía, el Barón parecía encorvarse un poco más, palidecer, y se se pudiera y debiera contar las arrugas en los rostros de los amigos habría tenido una más. Inclinábamos la cabeza, al estilo alemán, y nos saludábamos y

a veces nos decíamos algo, pero cada vez menos. El hablaba de recitales, de ofertas, de viajes, y yo le hablaba de cosas sin importancia de mi propia vida, y él me alentaba a seguir escribiendo y sonreía y me decía que él no era necesariamente un gran ejemplo, pero que sí servía para demostrar que toda una vida dedicada al arte rinde sus frutos, inmateriales quizás, pero tanto más significativos. Me hablaba de la música, del piano, de la inmortalidad, de su nostalgia por las Cortes europeas y de su gato.

"¿De su gato?"

"Vivía en una pequeña habitación, en el centro de la ciudad, en un edificio con papeles en los corredores y arañazos obscuros en el ascensor. Una habitación con un baño que soñaba horrorosamente, una cama y un velador, una mesa y tres sillas, un ropero de tres cuerpos con el espejo rajado. La ventana, muy alta, daba a un patio interno del que brotaba olor a coles y ajo y a basura fermentada. Una tarde fui a visitarlo, no sin aprensión porque conocía sus costumbres sexuales, que yo no compartía".

"Por supuesto", dijo el comisario.

"Pero él insistió con tanto cariño y tanta lejanía, que lo acompañé. Quería mostrarme viejas fotografías. Efectivamente, extrajo un álbum del ropero, y nos pasamos dos horas fascinantes recorriendo paisajes alemanes, palacios reales y presidenciales, postales de salas de concierto, y aunque no aparecía el Barón era para ambos evidente que éstos habían sido los escenarios de sus mayores triunfos. Finalmente, mientras tomábamos café instantáneo en sendas tazas de plástico, se escuchó un arañar en la puerta, y el Barón se incorporó y, con una tímida sonrisa de disculpa, abrió. Un gato gris lo miró con breve interrogación y luego penetró a la habitación. El Barón sacó un plato del velador, escanció en él leche de una lata, y lo puso en el suelo, delante de nosotros. Durante varios minutos observamos en silencio al gato lamer la leche. Luego, con la dignidad y el aristocrático desprecio que los gatos sienten por los hombres, aunque a veces los amen un poco, se retiró al baño a lavarse las patas y los bigotes. 'Es mi amigo', dijo el Barón. '¿Cómo se llama?', le pregunté. 'Doktor Faustus', me respondió, y reímos, él un poco avergonzado".

"¿Doctor Fausto?", preguntó el comisario.

"Sí", respondí. "Es un personaje de la literatura alemana".

"Comprendo", dijo el comisario.

"No lo volví a ver hasta hoy", dije.

El comisario repiqueteó los dedos sobre su escritorio. Escogió entre los papeles y extrajo uno.

"Sí", dije. "Esa es la historia. Entre mi visita a su habitación y el día de hoy sucedieron muchas cosas, señor comisario. O, mejor dicho, dejaron de suceder. Yo no lo había comprendido. Es como esas cosas que uno descubre después, y se asombra porque resulta que habían estado ocurriendo delante de uno y uno no las había visto. Como cuando un lago está a punto de congelarse, y no termina de congelarse aunque la temperatura baja y baja, y entonces basta que alguien tire una piedra al lago o que un pato salvaje que no ha podido emigrar se desplome en el agua para que, con un súbito chasquido, el agua se convierta en un duro espejo opaco. Cada vez había menos recitales del Barón en la radio del Estado; cada vez menos instituciones caritativas lo invitaban a colaborar tocando a su querido Chopin; y me imagino que cada vez

menos madres tenían el dinero para pagar clases de piano a sus hijos, o menos voluntad para imponerles algo tan anticuado, o el snobismo tomaba otros rumbos: viajes a Disneylandia, o toca-cassettes, y los dedos juveniles rodeaban aceleradores de motocicletas o timones de sand-buggies...".

"¿Sand-buggies?"

"Areneros, señor comisario".

"Ah, sí. Son una plaga".

Al cabo de un momento preguntó: "¿Entonces usted cree que su amigo el señor Lichten se suicidó por motivos económicos?"

"Usted me hace una pregunta tan simple, señor comisario, que me avergüenzo de no poder responderla. O tendría que decirle que sí, y que no y que también por eso".

"En esta, llamémosla 'carta final', el occiso no manifiesta sus motivos. Ni siquiera indica, realmente, un propósito suicida".

"Permítame discrepar, señor comisario. Yo conocía al Barón Franz von Lichtenfels".

"Pero vea usted", insistió el comisario, alargándome nuevamente la vieja hoja de agenda encontrada en la chaqueta del Barón, poco después de recogido el cadáver encogido de la calzada junto al edificio El Rey: "Esta mañana", decía la nota escrita con la letra semigótica y temblorosa, "un automóvil pisó al gato, que se había quedado dormido entre las ruedas. Yo lo vi morir".

"No es mucho", dijo el comisario.

"Por el contrario, es casi demasiado", respondí. "A primera vista uno cree que el gato está jugando. Se revuelca sobre la pista, retuerce el cuerpo y, como un hombre presa de un ataque de risa incontrolable, golpea el piso con las patas. Usted sonrío, viéndolo jugar, retorcerse, hasta que, de pronto, nota que el animal emite ruidos extraños, como un niño que llora un dolor que no comprende. Los movimientos se vuelven espasmódicos; el gato intenta incorporarse, luchar contra el horror que lo destruye por dentro. Sabe que tiene un enemigo invisible, que dentro de él hay una garra más salvaje que las suyas, y que sus huesos se han quebrado. Sabe que está perdiendo, que la muerte se acerca, que el dolor que le nubla los ojos no cederá. Combate en un ominoso silencio final, golpeando la pista con la cola y con las patas, con la cabeza, con el cuerpo íntegro: no logrará incorporarse más. Pero una y otra vez trata de pararse sobre sus cuatro patas, a veces durante horas, hasta que, finalmente, su mirada se hace vidriosa y sólo vibran los bigotes y uno que otro músculo. Es horrible, señor comisario".

El comisario pareció meditar.

"Yo he visto morir perros, gatos y hasta hombres".

"Trate de evitarlo en el futuro, señor comisario. Nunca se sabe. Los lagos se congelan, de pronto, cuando algo quiebra su superficie y el frío se ha acumulado lo suficiente. Mi madre, por ejemplo, hubiera entendido perfectamente: ella sabía lo lejano que está Offenbah, cuánto exige Chopin, a qué sabe el té con leche o el café instantáneo en un cuarto con olor a coles. Mi madre recordaba, igual que mi amigo el Barón, cómo a veces los cisnes quedan prisioneros del hielo y mueren si nadie lo rompe para liberarlos".

"Su amigo..."

"Mi amigo era mal pianista, señor comisario. La mayoría de las personas vive una vida sin sentido, y está bien que así sea porque el sentido no alcanza para todos. Imagínese usted: ¡un sentido para cada uno de nosotros! Es demasiado pedir, ¿no le parece? El problema surge cuando llega el invierno y el lago se congela súbitamente y uno com-

prende que no alcanzará la próxima primavera y que ningún guardabosque llegará a tiempo para fijarse en este cisne oscuro, demasiado tímido para graznar, en este gato aplastado que trata, solitario, de incorporarse nuevamente para seguir luchando y no lo logra. No lo logra, señor comisario. Me imagino que entonces uno se tranquiliza por fin, y saca sus deplorables cuentas, y hace sus pequeñas sumas y restas: aquí, en esta columna, las manos muy blancas, las partituras amadas con un amor no correspondido, la imagen de un castillo rosado y unos tranvías azules y unos ríos calmos y anchurosos y unas montañas de lejana elegancia. Y aquí, en esta otra columna, tan despiadadamente larga, una cadena de olvidos, de imposibles, de horrores y de clandestinidades tan pequeñas como el lugar a que uno se hubiera resignado si se lo hubiesen concedido".

El comisario me miró con simpatía.

"Este asunto parece haberle conmovido mucho, ¿verdad?"

Sonreí y, tras una ligera pausa, dije:

"Algunos hablan mal de Chopin, señor comisario. Lo consideran, y con razón, romántico. Es ese tipo de músicos en los que no resulta ridículo que se conserve su corazón en una iglesia. La tarde en que fui a visitar al Barón vi otra cosa, que no le había mencionado hasta ahora y que quizás no le sea a usted tan útil como me fue a mí. Pero responde a su pregunta".

"¿Qué vio usted?", preguntó.

"Vi fotografías de mi madre, señor comisario. Fotografías de la pequeña Noemí en Offenbach, y yo nada dije, y él no habló, porque supongo que ambos sentiríamos al mismo tiempo que era tonto, y ridículo, y absurdo que habláramos. Porque, ¿qué hubiéramos podido decir, señor comisario? ¿Yo pude ser tu padre? ¿Yo pude ser tu hijo? ¿Un buen alemán no se iba a casar con la hija de un tendero judío? ¿Una niña judía no se iba a casar con un goy? ¿Que el lago ya había comenzado a congelarse allá por los años treinta en una pequeña ciudad cercana a Frankfurt, a la vera del Main? No, no había nada que resucitar en ese cuarto con olor a basura fermentada y ante un par de tazas de plástico y mirando un vulgar gato gris que lamía su leche".

El comisario asintió lentamente, mientras jugueteaba con los papeles del escritorio. Finalmente se levantó. Al estrecharme la mano, me dijo:

"Supongo que usted se encargará del entierro del Barón von Lichtenfels, ¿verdad?"

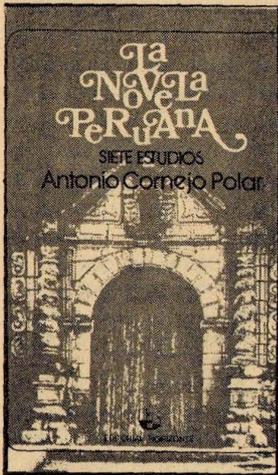
"Sí", respondí. "Yo me encargaré del entierro de Franz Lichten".



aproximaciones



Se incluyen en esta sección aproximaciones críticas a estudios que en los últimos años han abordado la problemática de la cultura peruana en sus diversas expresiones. En los próximos números RUNA divulgará trabajos de esta naturaleza.



Antonio Cornejo Polar.
LA NOVELA PERUANA.
SIETE ESTUDIOS. Lima,
Editorial Horizonte, 1977.

Se acerca, sin duda, el momento de iniciar un enjuiciamiento orgánico de la novela peruana como proceso. Y uno de los que más ha venido trabajando en tal sentido es, innegablemente, Antonio Cornejo Polar. Hay, pues, doble motivo para felicitarse por la publicación, en un volumen, de los estudios monográficos que ha consagrado a nuestra narrativa de este siglo, inédito el primero de ellos, cinco publicados anteriormente en revistas, y el séptimo incluido como un capítulo de su libro sobre Arguedas. Surgidos de su labor docente, apuntan todos a ese difícil objetivo que es la comprensión de la literatura como hecho social.

"Aves sin nido": indios, notables y forasteros parte de un cuidadoso análisis de la dualidad de espacios y niveles en el texto, y enfoca luego el problema de la tipificación y las relaciones de esos grupos en el bucólico Killac. El crítico pone agudamente de relieve cómo, en la pintura de los notables, Clorinda Matto subraya los aspectos negativos de su conducta y su código moral, pero no alude, en cambio, al orden económico del que son cómplices. Señala, después, la relativa amplitud de la imagen

que nos da de los indios la autora, imager. que no sólo recoge sus valores individuales, sino también culturales. La exterioridad de la visión, según Antonio Cornejo, no justificaría la exclusión de la obra de las corrientes del indigenismo. Su limitación más importante se hallaría, en todo caso, en su idea más bien rudimentaria de lo que debía ser la integración nacional, y en la sobrevaloración del papel de Lima como un modelo. Sea como fuere, *Aves sin nido* "propone a la conciencia nacional una nueva problemática y un nuevo sesgo interpretativo".

El segundo estudio, "Mata-laché": las varias formas de esclavitud (1976), descubre más allá de una aparente sencillez de diseño, una ilustrativa complejidad de niveles. Se analiza la forma en que López Albújar ha resuelto el problema de la verosimilitud, y el modo como ella se entretreje con el estricto orden causal que subyace al mundo representado, y que es igualmente perceptible en los determinismos de la geografía como en los imperativos biológicos de la especie. Y se contraponen en la novela, de un modo que Cornejo pone muy bien en evidencia, un orden racional del cosmos y la irracionalidad de la vida social con sus prejuicios. Sujeto a un doble y antagónico cúmulo de exigencias, el hombre resulta así sujeto a diversas y dolorosas formas de esclavitud.

El tercer estudio, *La imagen del mundo en "La Serpiente de oro"* (1975), reacciona en contra de ciertas fijaciones de la crítica, y delinea con seguridad la visión del mundo implícita en la novela de Alegria. El examen del status del narrador y de la vigencia de una doble norma lingüística, conduce al develamiento de una contradicción estructural en el texto, que es reflejo a su vez de un antagonismo fundamental en la sociedad y la cultura peruanas. Se examina luego el espacio novelesco —Calemar—, en donde prevalece una suerte de armónico enfrentamiento entre hombre y naturaleza, que no se resuelve en una romántica victoria de lo elemental, sino más bien

en la afirmación perdurable de un heroísmo cotidiano que no puede sino ser ejemplar. Semejante espacio, por cierto, se sitúa al margen de la historia. En ello reside, a juicio del crítico, el mayor déficit de la novela, y el modelo de existencia que ésta propone, ajena a "la inteligibilidad social del devenir humano", queda básicamente tergiversado. Novela e historia, según nos recuerda Antonio Cornejo, son categorías indisolubles.

El trabajo siguiente, *Estructura del acontecimiento en "Los perros hambrientos"* (1967), también parte de elucidaciones sobre el narrador, tal como se da en el texto, y su lenguaje. El juego de distanciamiento y aproximaciones que sustenta la novela, determina una lograda comunidad entre lector y narrador. Sigue luego, el crítico, las dos corrientes narrativas principales de la novela, y describe cómo ambas se ven afectadas y trascendidas por la sequía. Y si bien ésta exagera conflictos y trastrueca relaciones, no mella la fundamental dignidad del hombre de esa tierra. Lo poético y lo ejemplar, aquí también, se darían la mano. La obra no está exenta, sin embargo —y ello es subrayado por Cornejo— de la a-historicidad de *La serpiente de oro*.

El comentario dedicado a "El zorro de arriba y el zorro de abajo". *Función y riesgo del realismo* (1974) (1) reconoce que, por las especiales circunstancias que rodearon su creación, esta novela presenta

grandes dificultades al analista. Se coloca incluso, de algún modo, en las fronteras de lo literario. Sea como fuere, y aún a través de la oposición palabra/vida vs. silencio/muerte, se impone lo que el crítico llama "permanente vocación realista" de J.M. Arguedas. Un realismo que salta aún más a la vista por el rechazo de la tentación de un retorno a lo evocativo, en el autor, y la aceptación, más bien, de una realidad nueva, extraña, caótica, y del imperativo de dar cuenta de ella, aún a riesgo del silencio y del fin. Allí reside, según Cornejo, la grandeza del realismo arguediano.

"Los geniecillos dominicales": sus fortunas y adversidades (1975), es una comprensiva y excelente aproximación al mundo novelístico de Ribeyro. Se nos muestra cómo la obra es imagen reiterada "de un solo fracaso, inicial y último", alimentado por un corrosivo pesimismo que torna la existencia en ingravidez y pura fluencia sin sentido. En semejante marco, la permeabilidad de los estratos sociales resulta una apariencia falaz, y amor y familia devienen realidades degradadas doblemente. El texto se rescata, no obstante, en opinión del crítico, por su descarnada aceptación de la realidad que ha circunscrito.

Como habrá podido inferirse, los estudios son de varia y diferente escala, pero se ajustan todos a esa afincada concepción que Antonio Cornejo tiene de la literatura como revelación crítica de la realidad y del sentido histórico que permitirá superarla. El autor mantiene, a lo largo de sus trabajos, una lúcida fidelidad a ese postulado. Inscrita pues, su producción, bajo el signo de la crítica sociológica, se halla exenta de todo dogmatismo, y maneja sus categorías con una gran amplitud, soltura y rigor. No se extravía nunca en la fruición oral de los tecnicismos, ni se pierden de vista —importantísima cualidad— las relaciones de conjunto. El asedio crítico resulta, de ese modo, particularmente rico y provechoso. Por todo ello el libro ha de ser utilísimo para el especialista, y provechoso también en el lector que se inicia en el conocimiento científico de nuestra literatura. No está a salvo, sin embargo, de algunos reparos. Probablemente es excesivo el énfasis que el autor pone en la función reveladora de la literatura, en detrimento de otras, que son no menos importantes, y con olvido, quizás, de la especificidad de toda producción artística. Tal vez ello sea consecuencia de una conciencia muy aguda del desafío que supone la problemática social, política, humana, para la narrativa y crítica latinoamericanas.

Edgardo Rivera Martínez

NOTAS

(1) No nos referimos al estudio sobre *Los ríos profundos*, ya que fue incorporado a *Los universos narrativos de José María Arguedas*, libro que tuvo una reconocida trascendencia.



PATRIA Y FOLKLORE

El Perú es un inmenso país en que todavía no se ha revelado en todo su magnífico esplendor la patria en profundidad. Estamos entre los flecos de lo hispánico y los harapos de lo incaico. El mundo oficial todavía vacila a la hora de dar un nombre a los descendientes de la rama prehispánica. La ley manda que se les llame campesinos, en vez de indios o indígenas. No se da cuenta de que el indio es siempre campesino, pero que el campesino no es siempre indio. Es una definición que se presta al equívoco, y nada es tan peligroso como el subterfugio en una ley. No se quiere ver, a la luz de las nuevas conquistas sociales que, de existir en un país el fenómeno de las nacionalidades, es preciso ubicarlas y definir las con absoluta claridad científica. Sin lugar a dudas, el Perú está conformado en buena parte por dos importantes nacionalidades: la quechua y la aymara, con territorio, lengua y tradición. Si nos quitásemos la venda de los ojos, para denominar a los componentes humanos de estas nacionalidades, bastaría llamarles quechuas y aymaras, sin que ello significase peligro alguno para la unidad nacional, sino antes bien, como se ha podido observar en otras partes, la condición misma de la unidad a través y por la diferenciación. Es el juego dialéctico que hace de las nacionalidades, con el goce de su lengua materna, su cultura nacional, sus tradiciones y sus costumbres, el factor más importante de la unidad en la variación.

CAMBIA Y ES LO MISMO

El folklore, que es la expresión espontánea de los pueblos, constituye el mensaje más seguro para que, al transmitirse de una generación a otra, les mantenga su unidad, su personalidad. Como las creaciones folklóricas no obedecen al impulso del lucro y, en consecuencia, no entran en el área profesional, los cambios o transformaciones que se advierta en ellas, son originados por la evolución misma del pueblo. De esta suerte, el capitalismo, al insinuar siempre el lucro y la ganancia, y como un agente externo al pueblo, pervierte irremediablemente sus grandes manifestaciones, que para serlo, deben de ser obra espontánea del pueblo. El folklore nace y se desenvuelve como nace y se forma el lenguaje, por vía natural. Es posible que el secreto de la maravilla del folklore peruano resida en el hecho de que el antiguo Perú fue un país ágrafo, circunstancia que obligaba al hombre antiguo a dar a sus manifestaciones artísticas (en la danza, en la música, etc.) una fuerza mágica capaz de compensar y superar la influencia racional emanada del alfabeto.

Dada, pues, la alta jerarquía del folklore como relicario de la personalidad de un pueblo, es comprensible que el imperialismo, cuya sutileza ha alcanzado niveles extraordinarios, trate, en primer término, en su tarea de dominar a un país, de desvirtuar su esencia misma, modernizándolo a outrance, por vía externa, hasta que pierda sus contactos con la naturaleza y la tradición locales y se convierta en un apéndice de lo foráneo. Tal es el sistema que empleaba el Cuerpo de Paz estadounidense, que con gran fluidez se introducía en las comparsas indígenas, tratando siempre, al socaire del servicio social, de encajarle mentalidad extraña.

Por todo eso, la enseñanza del folklore es tan peligrosa, porque a la larga lo desvirtúa, como el empeño ortodoxo de impedir fanáticamente su evolución natural, porque, al inmovilizarlo, lo momifica.



LOS AUTORES

JOSE B. ADOLPH (Stuttgart, 1933). Narrador y periodista peruano. Ha publicado *El retorno de Aladino* (1968), *Hasta que la muerte* (1971), *Invisible para las fieras* (1972), *La ronda de los generales* (1973), *Cuentos del relojero abominable* (1974) y *Mañana fuimos felices* (1975).

EDMUNDO BENDEZU (Huanta, Ayacucho, 1929). Novelista, crítico literario y profesor universitario. Ha publicado *La poética de Martín Adán* (1969) y *Tres de octubre: crónica de fugitivos* (1976), novela con la que compartió el segundo lugar en el Premio de Novela Universo 1973.

MARIA ALINA CAVERO CARRASCO (Ayacucho, 1941). Profesora. Viene participando en el proyecto de investigación del calendario de fiestas y ceremonias tradicionales de la región de Ayacucho, organizado por la Oficina de Literatura, Teatro y Cine del INC.

JOSE CERNA BAZAN (Chachapoyas, 1949). Poeta. Egresado del Programa de Literaturas Hispánicas de la UNMSM. Investigador de la Oficina de Literatura, Teatro y Cine del INC. Es coautor de *Literatura oral peruana. I. Hemerografía (1896-1976)* que próximamente publicará la Editorial del INC.

MARIA C. CHAVARRIA (Sucre, 1947). Lingüista. Profesora en el Departamento de Lingüística de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Realiza sus investigaciones en el Centro de Investigaciones de Lingüística Aplicada de la misma universidad. Ha publicado *Esbozo fonológico del ese eja* (1972).

IRMA CHONATI (Lima, 1947). Master of Arts en Literaturas Comparadas. Estudios de Ph.D. en Literatura Inglesa en la Universidad de Ottawa. Actualmente es Directora de la Oficina de Literatura, Teatro y Cine del INC. Es coautora de *Literatura oral peruana. I. Hemerografía (1896-1976)*, que próximamente publicará la Editorial del INC.

SILVIO DE FERRARI LERCARI (Tacna, 1940). Se doctoró en Ciencias Humanas en la Universidad de París. En la actualidad es profesor universitario.

SANTIAGO LOPEZ MAGUIÑA (Huaraz, 1950). Egresado del Programa de Literaturas Hispánicas de la UNMSM. Investigador de la Oficina de Literatura, Teatro y Cine del INC. Es coautor de *Literatura oral peruana. I. Hemerografía (1896-1976)* que próximamente publicará la Editorial del INC.

NICOLAS MATAYOSHI (Huancayo, 1949). Escritor. Realiza estudios sobre ideología popular y articulaciones con ritos y costumbres. Es miembro del Instituto de Estudios Andinos -Huancayo y realiza estudios en la zona del Canipaco, provincia de Huancayo.

ERNESTO MORE (Puno, 1897). Escritor y periodista. Es Director de la revista *Rumi*, órgano del Instituto de Cultura Andina. De su obra editada destacan *Huellas humanas* (1954), *César Vallejo* (1955) y *Reportajes con radar* (1960). Próximamente la Editorial del INC publicará su libro *El personaje y su sombra*.

SIMEON D. ORELLANA VALERIANO (Jauja, 1933). Profesor. Actualmente es Presidente del Instituto de Investigaciones Folklóricas del Valle del Mantaro y Director del Museo Regional Etnohistórico de la Universidad Nacional del Centro - Huancayo. Ha publicado *Huacjlasmarca: una pequeña ciudadela huanca* (1973), *La huaconada de Mito* (1972), *Los huatrilas de Jauja* (1973), *La Pachahuara de Acolla: una danza de los esclavos negros de Yanamarca* (1976).

SERGIO QUIJADA JARA (Huancavelica, 1914). Escritor y folklorólogo. Ha publicado *Estampas huancavelicanas* (1944) (Premio Juegos Florales Universitarios de San Marcos en 1940), *El chihuako en el folklore* (1950), *Canciones de ganado y de pastores* (1957), *Kantuta* (1960) y *Lenguaje del trago* (1971).

MARIO RAZZETO (Lima, 1937). Poeta y filólogo. Actualmente es Director de la Editorial del INC. Ha publicado *Poesía quechua*, antología (1970). Próximamente publicará *López Antay o el arte andino*.

MIGUEL ANGEL RODRIGUEZ REA (Lima, 1947). Poeta. Investigador de la Oficina de Literatura, Teatro y Cine del INC. Ganador del Primer Concurso Nacional de Poesía "Canto al árbol". Ha publicado *Un no rompido sueño* (1975). Es coautor de *Literatura oral peruana. I. Hemerografía (1896-1976)* que próximamente publicará la Editorial del INC.

JOSE R. SABOGAL WIESSE (Lima, 1923). Ingeniero agrónomo y sociólogo. Actualmente es Asesor de la Dirección General de Artesanías del Ministerio de Industria y Turismo. Ha publicado *La comunidad andina* (1969), *Chimor* (1976), *Narraciones y fábulas del terruño* (1977). Próximamente la Editorial del INC publicará su libro *Artesanías peruanas* (crónicas y ensayos).

JOSUE SANCHEZ (Huancayo, 1946). Artista plástico. Realiza estudios sobre elementos estéticos en la creatividad popular. Es miembro del Instituto de Estudios Andinos-Huancayo y realiza estudios en la zona del Canipaco, provincia de Huancayo.

HERMANN J. TILLMANN (Berlín, 1949). Antropólogo. Realiza estudios sobre ideología y base económica campesina. Es miembro del Instituto de Estudios Andinos - Huancayo y realiza estudios en la zona del Canipaco, provincia de Huancayo.



don Joaquín