

ARARIWA

VOCERO DE LA DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Tradiciones modernas y modernidades tradicionales



EN ESTE NÚMERO:

- Consideraciones para un estudio de la oralidad en los pueblos del litoral peruano
- Investigación etnográfica
Teoría, ojo y corazón atentos
- Bordando los nuevos tiempos del huaino
- Arguedas y el arte musical de *El Jilguero del Huascarán*
- El universo mítico de la amazonía peruana
- Puesta en valor del archivo bibliográfico-histórico del Proyecto Registro de Intérpretes
- El diálogo intercultural y el arte, camino hacia una cultura de paz
- La Folklorología: Una ciencia sólida, prospectiva y holística
- Diablos y diabladas: Estado-nación y conflictos por la cultura

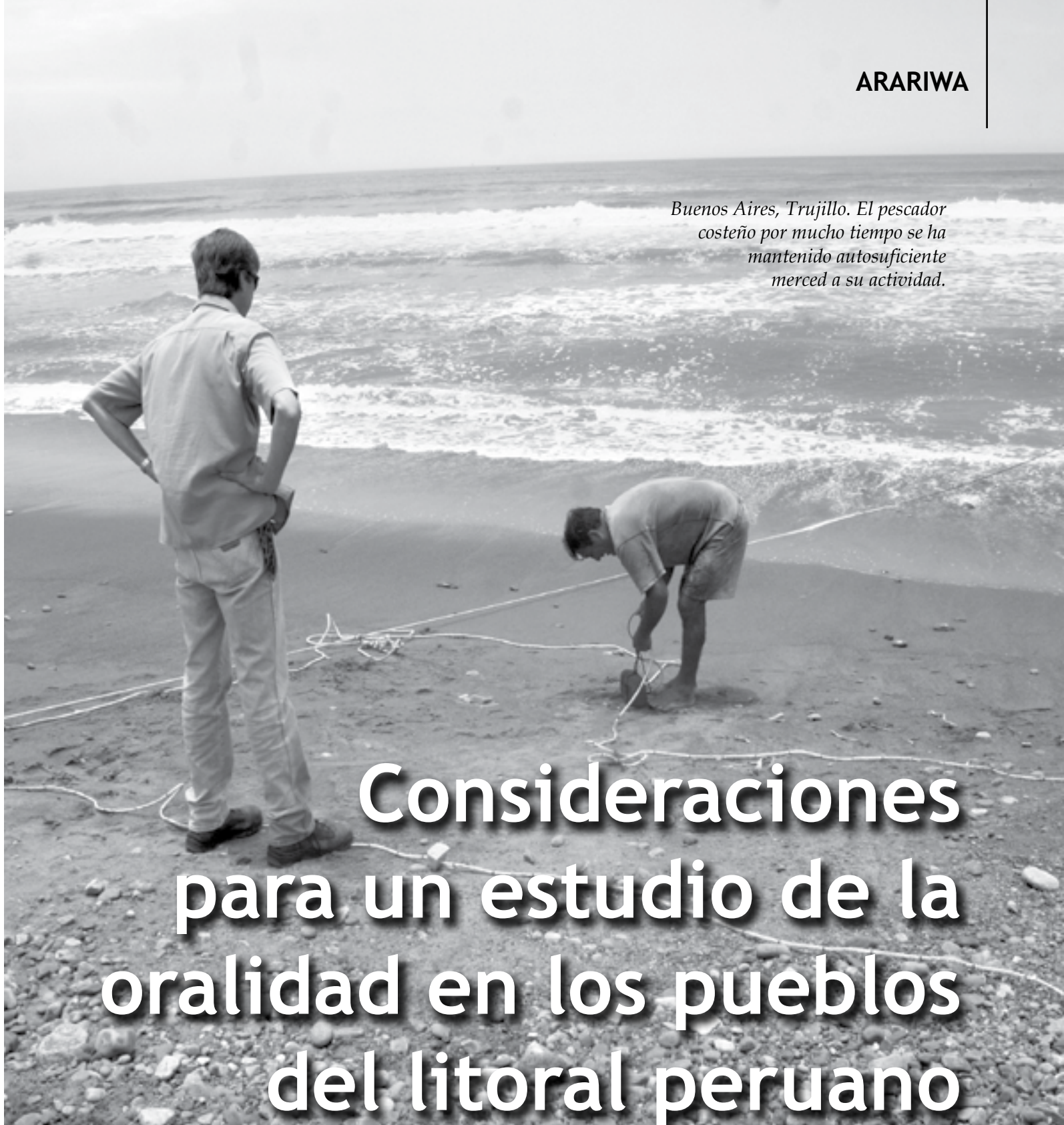
Editorial

Las migraciones masivas, intensificadas en la segunda mitad del pasado siglo, han transformado los imaginarios, las memorias y los discursos que los representaban. Sumemos el fenómeno de tecnologías aplicadas en la información y transmisión de la producción del conocimiento, que ha hecho posible el sueño de un mundo interconectado. Lo más significativo del mundo globalizado no es la homogenización de las sociedades, sino el tener la sensación de que ya nadie puede estar fuera de él. En este camino, tradiciones culturales diversas, pluralidad de lenguas y múltiples historias se entrecruzan en los hoy ya transitorios espacios de encuentro que los identificamos como ciudades. Evidentemente que las prácticas folklóricas también migran y se nutren de la oferta cultural del mundo y, como objetivación de las culturas vivas, también se transforman. Los folklore(s) o las etnografías autobiográficas, que son experiencias culturales plásticas, inmersas en dinámicas sociales fluidas, traducen los contenidos ideológicos de los grupos sociales subalterizados, traducen sus aspiraciones de buscarse un lugar productivo en el concierto de culturas heterogéneas contemporáneas y sus agentes, empeñados en superar su invisibilización histórica, se aferran a lo propio cultural para convertirlo en activo económico, desde el cual les sea posible reconstruir las imágenes de sí

mismos y labrar sus propios destinos. Presumimos que ya no bastan las teorías folklóricas decimonónicas para dar cuenta de este fenómeno, que no son suficientes ni necesarias las epistemologías y metodologías situadas para interpretar prácticas culturales de geografías humanas reposicionadas. En su lugar exploremos en los no lugares, en la lógica de las prácticas, en los transitorios sentidos sociales construidos, en formas creativas de aproximarnos a su lectura y a su comprensión, no perdamos de vista lo que es o son para dar cuenta solo de lo que creemos que deben ser. La racionalidad moderna privilegia las capacidades subjetivas de los sujetos cognoscentes y relega las prácticas de los sujetos cognoscibles. Sus efectos son altamente nocivos para la ciencia folklórica, las prácticas largamente superan a las herramientas teóricas que pretenden interpretarlas y éstas no superan el nivel populachero ni doméstico, ni lo académicamente intrascendente. Este nuevo número de ARARIWA lleva implícitos una invitación y un reto: a sus lectores y lectoras les invita a disfrutar de su lectura, que responde a propuestas no estructuradas ni estructurantes y el reto: para pensar, imaginar y escribir rompiendo limitantes presupuestos teórico-metodológicos. La tradición, la identidad y la cultura sometidas a nuevas lógicas relacionales les demandan.

Daniel Díaz Benavides
Director de Investigación

*Buenos Aires, Trujillo. El pescador
costeño por mucho tiempo se ha
mantenido autosuficiente
merced a su actividad.*



Consideraciones para un estudio de la oralidad en los pueblos del litoral peruano

Con el fin de dar a conocer los conceptos, enfoques y metodología del trabajo que desarrollo en la línea de Literatura oral en la Dirección de Investigación, me vi precisado a hacer un recuento de lo ya transitado y hurgado para la exposición correspondiente. Los siguientes párrafos contienen la visión y los tópicos del trabajo que realizo sobre las poblaciones del litoral peruano.

VÍCTOR HUGO ARANA ROMERO

Investigador Cultural de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
Egresado de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Federico Villarreal.
Responsable del Proyecto Literatura oral.

Oralidad

La palabra es la materialización de la conciencia; su forma oral, la oralidad, es la transmisión natural de esas impresiones mediante signos sonoros emitidos a través del aparato fonador humano.

Su origen parece lindar con el mito que asocia la palabra a la creación del mundo –entre los mayas, por ejemplo–, lo que nos recuerda que en el Evangelio de Juan se lee: “En el principio era el Verbo y el Verbo estaba en Dios y Dios era el Verbo”. Esto a su vez parece coincidir con la teoría que relaciona los orígenes del universo con las vibraciones, y de ahí el sonido, en cuyo caso cobra sentido la afirmación de Carlos Mansilla Vásquez respecto a que el oído está directamente comprometido con el desarrollo en las especies vivas, y, en consecuencia, es factor decisivo en la evolución humana.

Los diversos campos y aspectos de la oralidad han determinado denominaciones para su estudio: Tradición oral, Historia oral, Literatura oral, generando esta última alguna desconfianza cuando se relaciona literatura con escritura, por lo que, entendemos, ha surgido el neologismo que utiliza José Pérez Arce en “Música mapuche”: Oralitura, en el que prioriza el étimo oral y su significante lógico. Sin embargo, oralitura, literatura oral, historia oral o tradición oral no son sino lenguaje.

Lenguaje

Es el sistema de símbolos que utiliza el ser humano para poder transmitir la realidad que percibe. A partir de la abstracción del objeto o circunstancia, su imagen, es interpretada, simbolizada y compar-

tida; así, sobre una base convencional, una comunidad hace posible la comunicación. En consecuencia: “El lenguaje es, por naturaleza y esencia, metafórico”, como lo confirma Ernst Cassirer (2009: 166), quien además, remitiéndose a Kant, expresa que “es necesario e indispensable para el entendimiento humano distinguir entre realidad y posibilidad de las cosas”. Es decir, no basta la interpretación inmediata de lo que está sucediendo; para entenderlo también hay que abstraer las otras posibilidades, lo que sin suceder aún podría estar por suceder. Ambos aspectos de la naturaleza del lenguaje diferencian al ser humano de los otros seres vivos constituyéndose en él la razón y, a través de esta, la creatividad como feliz distintivo.

No debe sorprender, entonces, si afirmamos que el proceso que se da en un escritor para denominar al personaje de su obra, es el mismo que sucede en el barrio para colocar un sobrenombre al amigo o vecino, pues, así lo está caracterizando en la dimensión popular tal cual el narrador lo hace para ubicarlo en una dimensión literaria. No es casual el hecho de que en muchos pueblos se asuma con alegría y hasta jactancia el conocerse más por apodos que por nombres, en tanto así dan a notar su inventiva. Hay que advertir que este fenómeno no convierte a todos en poetas o literatos, ya que existen niveles de abstracción y expresividad, como lo destaca José María Arguedas (1983:22, V) al referirse a Carmen Taripha:

...ese García Márquez que se parece mucho a doña Carmen Taripha, de Maranganí, Cuzco. Carmen le contaba al cura, de quien era criada,

cuentos sin fin de zorros, condenados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo. Los imitaba tanto que el salón del curato se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la culebra que hace mover despacio las yerbas y charamuscas, el hablar del zorro entre chistoso y cruel, el del oso que tiene como masa de harina en la boca, el del ratón que corta con su filo hasta la sombra; y doña Carmen andaba como zorro y como oso, y movía los brazos como culebra y como puma, hasta el movimiento del rabo lo hacía; y bramaba igual que los condenados que devoran gente sin saciarse jamás; así, el salón cural era algo semejante a las páginas de los Cien años... aunque en Cien años hay sólo gente muy desanimalizada y en los cuentos de la Taripha los animales transmitían también la naturaleza de los hombres en su principio y en su fin...

“*Los diversos campos y aspectos de la oralidad han determinado denominaciones para su estudio: Tradición oral, Historia oral, Literatura oral, generando esta última alguna desconfianza cuando se relaciona literatura con escritura, por lo que, entendemos, ha surgido el neologismo que utiliza José Pérez Arce en “Música mapuche”: Oralitura, en el que prioriza el étimo oral y su significante lógico.*”



Bahía El Ferrol de Chimbote, ciudad que vivió el auge de la harina de pescado en los años '60.

El Perú

Dar un nombre a algo o a alguien, denominarlo, es una forma de describirlo o definirlo. En este afán encontramos intelectuales que han tratado de hacerlo con nuestro país. Así, mientras José María Arguedas reconocía que “no hay país más diverso” y lo expresaba mejor como “El país de todas las sangres”, Jorge Basadre transmitía su percepción de los dos planos en nuestra vida nacional: el Perú oficial y el Perú profundo. Diversidad y pluralidad culturales son consensuadas, no solo en cuanto a lenguas sino aun en sus matices diversificando estas formas de interpretar la realidad.

Es evidente, sin embargo, que el mayor interés de los estudiosos se ha concentrado en las poblaciones indígenas, ubicándolas principalmente en las regiones altoandinas. Mucho tiene que ver el indigenismo y la gran obra de José María Arguedas, que nos revelan la situación y valores del nativo andino, contrastándolos con una imagen desencantada de la costa. En el número anterior de Arariwa consignamos la percepción de este autor respecto a esta región: una población cuyos rezagos indígenas están “entre el campesino y el obrero agrícola” (1989:72), atravesando un intensivo proceso de desindigenización que le genera reacciones

nocivas contra el andino (idem). Más ilustrativo resulta el testimonio que vierte desde Chimbote:

Hace dos años empecé a escribir una novela sobre los puertos en que se fabrica la harina de pescado. [...] Indios nacidos y criados a cuatro mil metros de altura se convierten en hombres de mar [...] ¡hay tanto que hablar de ese universo! Temo de veras no poder vencer las dificultades y ser menos que esos emigrantes quechuas que han contribuido a convertir el Perú en el primer productor del mundo en una industria que hace veinte años era absolutamente desconocida.” (Casa de las Américas. 1976).

En consecuencia, aun en el puerto sigue viendo al nativo andino migrante, del que destaca su tesón para superar las trabas sociales y las propias de la naturaleza.

Litoral

En el prólogo a "Encuentro con Huacho y allende los mares" de Julia del Prado (2001:11), Pablo Macera afirma que: "La historia de estos pueblos indígenas de la costa peruana está por hacerse..." Y María Rostworowski (2005:17, t. IV) ratifica esta desatención para el principal oficio de los pobladores del litoral: "Escasa es la atención que han prestado arqueólogos y antropólogos a los pescadores del litoral peruano"; retrotrayendo el problema hasta los propios cronistas:

La costa, aquella región andina de particular ecología, no tuvo cabida en los relatos de los españoles de los siglos XVI y XVII [...] La costa pasó inadvertida, silenciada, mientras sus aborígenes mermaban rápidamente [...] (Rostworowski, 1978: 21, 22).

A propósito de Huacho, podemos afirmar que no hay libro más arraigado al corazón huachano que el de don Isaías Nicho Ramírez "Campiña adentro" que, como su nombre indica, revela tradiciones del campo y no incluye las del puerto. En busca de esta información llegamos a la fuente que ubica y precisa nuestro problema: Alberto Flores Galindo en "La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima: 1760 - 1830", obra en la que enfatiza en primer lugar la condición de indios de quienes se dedican a la pesca en el litoral.

...pequeños poblados dedicados a la pesca: una actividad verdaderamente monopolizada por la población na-

tiva que encontró en el mar su sustento material, como la posibilidad de separarse de españoles y negros para conservar sus prácticas tradicionales. Indios y pesca terminaron por identificarse: fue, en cierta manera, una vertiente aparte en la historia de la costa colonial. (1990: 37)

Sin embargo, señala otro fenómeno que va caracterizando a las poblaciones del litoral: la migración:

Tiempo antes, otras caletas, como Végueta, hacia el norte de la capital, habían incrementado su población gracias a migraciones procedentes de la sierra. Feijoo de Sosa fue el primero en sostener la tesis de la pesca como mecanismo de protesta silenciosa frente al despojo agrario, a partir de lo cual Pablo Macera ha propuesto la imagen de un 'suicidio rural' (op. cit.:147).

La pesca como protesta de los despojados de sus tierras y agua. La pesca y el litoral como últimos re-

cursos por conservar sus patrones culturales. La costa, sin embargo, ha seguido enhebrando ciudades y ganándole terreno al desierto que se guardaría, junto al mar, los últimos recodos menos accesibles donde subsisten poblaciones de pescadores artesanales de quienes se sabe poco y mal. Lo afirma el mismo autor:

A causa del aislamiento, es difícil encontrar referencias sobre los pescadores en los archivos. Así como vivían al margen de los funcionarios coloniales, tampoco eran tomados en cuenta para las informaciones burocráticas... (op. cit.:151).

Siglo XX

A pesar de que dos de los momentos de mayor auge económico en el país están ligados al litoral (el guano de las islas y la industria de la pesca), ese paisaje descrito por Flores Galindo se mantuvo hasta mediados del '60. Veamos una ima-



El autor de la nota entrevistando al pescador Luis Palma, en Végueta, Huaura.



Personal eviscerando mantarrayas, también conocidas con el nombre de "tembladeras", en el desembarcadero artesanal Cruz Verde, Chincha.

gen del contraste producido en palabras de Guillermo Thorndike:

Humeaban caletas hasta ayer primitivas, perdidas en costumbres del pasado. Adonde sólo llegaban mariscadores, rugieron hornos asombrosos. Carreteras particulares zigzagueaban por parajes rescatados de los mapas. Para tan buen negocio todos prestaban dinero: bancos, financistas, usureros. Aquella costa casi desierta se adornó de blancos penachos, el humo oscureció valles, hasta la capital olió a pescado, se instalaban fábricas en cualquier parte, junto a las olas y en plena ciudad. El milagro exigía brazos, repuestos. Los astilleros consumían toda la madera que subió de precio. Se multiplicaron ferreterías, llegaron comerciantes de redes y maquinarias. Pescadores que nunca soñaron ser ricos, ascendían a patrones y quemaban billetes. Hambrientos que jamás habían visto el océano, conseguían banco, en tres o cuatro días se convertían en lobos de mar. Se navegaba de olfato, de vista, de oído. Letras, pagarés, hipotecas

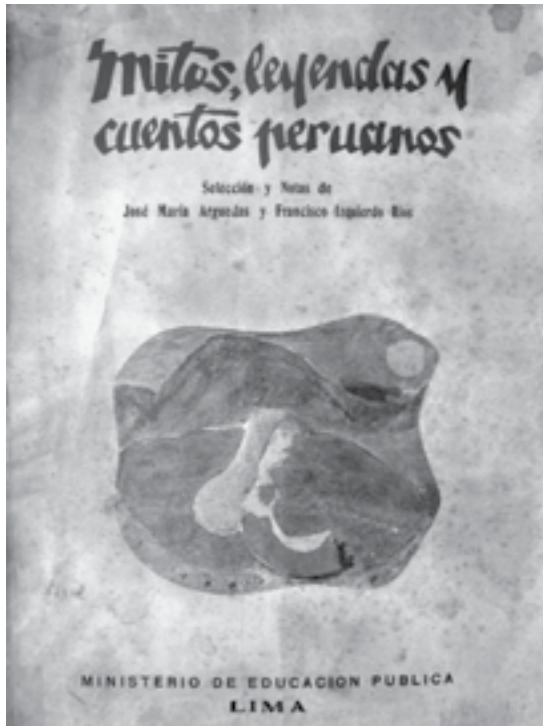
alimentaban la locura. Cuarenta fábricas, ochocientos barcos trastornaron el crecimiento de la industria. Pescaban y naufragaban y producían sin saber a quién ni dónde iban a vender. (Thorndike, 1993:87)

El aislamiento, sin embargo, perduró, se mantuvo y se mantiene. La carretera Panamericana no acerca a todos los espacios en la medida que no hay conexión permanente sino esporádica: el verano, por ejemplo, que convierte la caleta en balneario.

Desde aquellos tiempos prehistóricos en los que el aislamiento podría probarse con la diferencia de lenguas de un pueblo a otro haciendo inútil la formación de "lenguas" como Felipe, hasta los tiempos actuales con poblaciones hispanohablantes, nos preguntamos si subsisten en ellas elementos de aquellos tumpis, tallanes y muchiks, que generaron el sec, el quignam, la pescadora, el yunga. ¿Quién ha recogido esos lenguajes

o retazos de idioma ancestral, los fragmentos de su filosofía? ¿Cuánto de la población actual arraigada a esa naturaleza, sostiene en su imaginario un legado o los fragmentos culturales del ancestro pescador? ¿Cuán ajenos son los mestizos de hoy jineteando caballitos de totora y manipulando secretos de shamanismo? ¿Cuánto desplazó el castellano el pensamiento nativo, el sentir nativo? Si no han quedado indios en la costa, ¿quiénes son los que han heredado sus nexos de continuidad? Emilio Harth Terré y

“¿Quién ha recogido esos lenguajes o retazos de idioma ancestral, los fragmentos de su filosofía? ¿Cuánto de la población actual arraigada a esa naturaleza, sostiene en su imaginario un legado o los fragmentos culturales del ancestro pescador?”



El libro "Mitos, leyendas y cuentos peruanos" reúne el imaginario popular narrado por escolares de los diferentes colegios del Perú.

el Dr. Zevallos han informado sobre estas lenguas prehispánicas del norte; sin embargo, son obras aisladas con escasa difusión actual.

Literatura oral

La convicción de José María Arguedas sobre la radical importancia de la literatura oral en Folklore sería suficiente justificación –en el caso de asumirmos arguedianos– para su estudio, más aún si recogemos otro clamor suyo publicado en el Boletín de la Casa de la Cultura en mayo de 1968: "La urgente tarea de registrar." Tarea que respecto a los pobladores del litoral y más aun con los pescadores no ha sido suficientemente difundida.

El trabajo "Mitos, leyendas y cuentos peruanos" de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos dedica algunas páginas a la costa, de las cuales apenas hay una leyenda en la que se alude a un pescador. Otros

estudiosos de la oralidad costeña, como Nicomedes Santa Cruz, han presentado la producción de décimas y cumananas, sin olvidar los significativos aportes sociológicos de José Matos Mar, Luis Millones y Luis Rocca, entre otros.

En cuanto a literatura oral publicada notamos una tendencia a la recopilación y estudio de determinados géneros literarios populares y, en consecuencia, la inclusión de reconocidos cultores de estos géneros; sin embargo, creemos que la creatividad popular se expresa cotidianamente, con la naturalidad de quien goza o sufre su circunstancia. En consecuencia, esta es nuestra hipótesis: la creatividad literaria está ligada al lenguaje espontáneo, común y cotidiano del poblador, por lo que es nuestro objetivo registrarla. Cuenta para ello, además, la característica de nuestro vínculo laboral sujeto a normas que priorizan el sistema administrativo contable antes que el de investigación cultural; amén de las políticas institucionales que se diferencian no solo de gobierno a gobierno sino de director a director en una institución mayormente identificada con la música y la danza y no tanto con la literatura, lo que transmite inseguridad para el desarrollo de estos proyectos.

Claves de estudio

Definidos así el problema que nos convoca y la población relacionada a caletas y valles del litoral, estimamos prudente explicar la forma de abordar el tema que nos compromete.

Sonaría delirante plantear como metodología para el acopio de esta información dejar grabadoras abiertas en plazas públicas, merca-

dos y picanterías, y después cernir ese universo creativo de la comunidad registrada; sin embargo, no deja de ser un ideal. Pensando de manera más real planteamos líneas de observación y documentación relacionadas, en primer lugar, con el devenir testimoniado por los lugareños, esto es la historia local, teniendo presente el mensaje de Jorge Basadre en el testimonio de dos discípulos:

José Dammert Bellido en el prólogo a "Huaura: villa y región" (León 1996:5):

En una oportunidad, el insigne historiador Jorge Basadre me expresó un pensamiento, fruto de su experiencia: 'Mientras que no se escriba la historia de las provincias no se podrá escribir la historia nacional.

Y Gróver Pango Vildoso, en el prólogo a "Materiales para la historia de Tacna I" (Cavagnaro, 1986: 3, 4):

Algo de esto, pienso, alentaba don Jorge Basadre cuando ponía tanto énfasis en destacar el valor y la importancia de las historias locales. Es evidente que a través de ellas la historia de nuestra patria tendrá un sentido más claro, y aunque delate también las sombras y los egoísmos que toda existencia tiene, deberá ser lección fecunda para la ruta histórica.

Como complemento de esta información se aborda aspectos concernientes a la actividad económica: la pesca artesanal: 1) el acceso, si por sucesión familiar o elección personal; 2) las características y modalidades en su ejecución; 3) las experiencias y tradiciones; y 4) la problemática.

Colofón: entre la filosofía y la épica

¿Cuál es el carácter de un trabajador cuyo escenario cotidiano no es tierra firme sino el agua con corrientes repentinas según la luna y a una distancia marcada por la

naturaleza de dos inmensidades: el cielo y el océano? ¿Qué reflexiones se traducen tras sus luchas, éxitos y derrotas? La esperanza está siem-

Los pobladores más antiguos del litoral han sido probablemente los pescadores, lo afirma María Rostworowski, con una data de 10,000 años, antes de que descubrieran la agricultura.

pre en la orilla, y, como tal esperanza, se dice que es lo último que se pierde.

Los pobladores más antiguos del litoral han sido probablemente los pescadores, lo afirma María Rostworowski, con una data de 10,000 años, antes de que descubrieran la agricultura. Tampoco sorprende la leyenda que da inicio al recorrido en el Museo de Tumbas Reales en Lambayeque: que los orígenes de esta gran cultura están ligados a un pueblo de pescadores; lo que sí no deja de sorprender es el olvido actual hacia sus descendientes.

BIBLIOGRAFÍA

- » ARGUEDAS, José María. "El zorro de arriba y el zorro de abajo". Lima, 1983. Obras completas, tomo V.
- » ARGUEDAS, José María. "Indios, mestizos y señores". Lima, 1989.
- » ARGUEDAS, José María e IZQUIERDO RÍOS, Francisco. "Mitos, leyendas y cuentos peruanos". Lima, 1970. Casa de la Cultura del Perú.
- » CASA DE LAS AMÉRICAS. "Recopilación de textos sobre José María Arguedas". La Habana, 1976.
- » CASSIRER, Ernst. "Antropología filosófica". Fondo de Cultura Económica, 2009.
- » CAVAGNARO, Luis. "Materiales para la historia de Tacna I". 1986.
- » DEL PRADO, Julia. "Encuentro con Huacho y allende los mares". Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional, 2001
- » FLORES GALINDO, Alberto. "La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima: 1760 – 1830".
- » LEON, Edmundo. "Huaura: villa y región". Lima, 1996.
- » ROSTWOROWSKI, María. "Recursos renovables y pesca S. XVI y XVII". 2005, Obras completas t. IV
- » ROSTWOROWSKI, María. "Señoríos indígenas de Lima y Canta". IEP, 1978.
- » THORNDIKE, Guillermo. "Los esplendorosos años '60". Lima, 1993.

Investigación etnográfica

Teoría, ojo y corazón atentos



Representación de la danza Atoq Alcalde – Mama Raywana, en la plaza principal de El Porvenir, Llata (Huánuco).

En la realización de una investigación etnográfica, es factible en una primera etapa aplicar una averiguación exploratoria, un reconocimiento de campo en el que se establezcan las diversas manifestaciones sociales del grupo, pueblo o sociedad que se busca conocer. Sin embargo, para avanzar al logro de conocimientos más profundos, se requiere tener en cuenta los estudios existen-

tes respecto a los temas que se han establecido y la interpretación lógica de sus contenidos, interpretaciones propias de la ciencia del conocimiento, la Epistemología. Partiendo del establecimiento de estas bases, se requiere instituir los instrumentos correspondientes a su naturaleza.

Sobre estos temas trataron, el antropólogo Ladislao Landa y el comunicador social Carlos

Gutiérrez en la presentación del libro *Atoq Alcalde – Mama Raywana* y el DVD complementario, respectivamente, realizada por nuestra Escuela, el 30 de mayo del presente año.

El trabajo señalado, el texto *Atoq Alcalde – Mama Raywana*, más que cerrar un estudio, ofrece una ventana abierta a mayor investigación, con muchas posibilidades de reflexión y profundización.

A continuación las palabras del Doctor en Antropología, Ladislao Landa Vásquez

Para mí es un gran placer estar aquí, y presentar un texto que vi cómo germinaba a lo largo de estos últimos años. De la misma manera, tener el gran placer de volver a ver amigos y como manifestó el Dr. Tarazona, a los pobladores de esta región. Este tipo de obras en realidad son, efectivamente, producto no solamente del trabajo de una sola persona, como recalcó el director, sino también del esfuerzo de los pobladores.

Quisiera señalar algunas cuestiones. Por ejemplo, al releer este libro, observamos una diferenciada opinión; la califican como una “monografía”; otros, como un “estudio” y otros como una “etnografía”. Yo me quedo con la tercera opinión, considero que este es un trabajo etnográfico importante. Pasaré a argumentar de la siguiente manera:

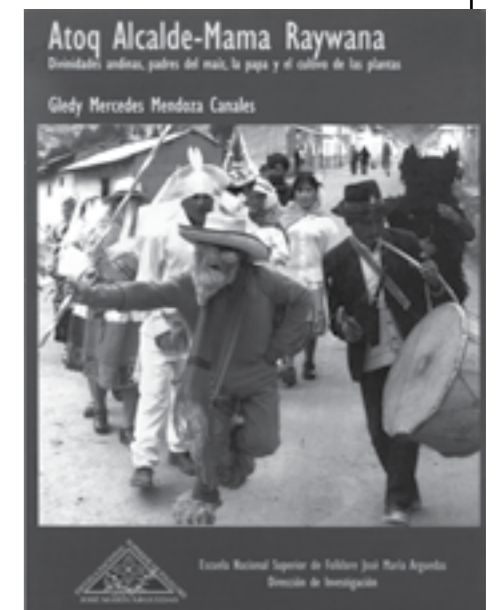
A veces creemos todavía que la Etnografía es un simple texto inicial de un antropólogo. A mi modo de ver, esta es una perspectiva muy conservadora, por no decir anticuada y hasta a veces reaccionaria. Creo que Clifford Geertz¹ en 1973 ya había señalado algo así como, “hacer etnografía es establecer relaciones, seleccionar a los informantes, transcribir textos, establecer genealogías, trazar mapas del área, llevar un diario, etc.” Pero no solo estas actividades, estas técnicas y procedimientos son lo que definen la empresa. Lo que define, es cierto, es el tipo de esfuerzo intelectual, una especulación elaborada para entregar, dice él, en términos de Gilbert Ryle, “una descripción densa”. Entonces, me que-

do con la idea de que este texto es una “descripción densa”, siguiendo a Geertz.

Continuando, presentaré cuatro puntos que podrían resumir este libro e invitar a su lectura:

En primer lugar, resaltar su interés por la descripción de la danza ritual; en segundo, la sociedad representada en este ritual; en tercero, la unidad de una región y en cuarto lugar, la etnografía múltiple que representa este libro.

Con respecto al primer aspecto, debo señalar que esta es una representación contemporánea sobre un ritual antiguo, y esto es lo original en este trabajo. Nos deberíamos preguntar los antropólogos cuando viajamos e intentamos recopilar, investigar este tipo de rituales ¿Cómo se baila hoy? ¿Cómo son los personajes reales? Es decir, plantearnos más allá de representar la tradición, esto que hoy se conoce como perspectiva de performance, un tema que está siendo intensamente debatido; en este sentido, observo este trabajo justamente interesado por este aspecto, ¿Cómo son estos personajes? ¿Reales, ficticios? ¿Representan algo? Y esto es muy interesante, puesto que, Gledy recoge todo este difícil aspecto de la conservación de una tradición, pero también de la renovación de estas tradiciones, a partir por ejemplo, de los concursos, la circulación de oficios, el interés de las autoridades locales, pero sobre todo el interés de la población misma. Entonces, esto es lo que podríamos definir como una representación contemporánea de un ritual antiguo, para describir de manera sucinta el contenido en este libro.



La declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación de la danza investigada culminó con la publicación del libro de Gledy Mendoza.

Respecto al segundo aspecto señalado, “la sociedad representada”. Los antropólogos desde siempre nos hemos preocupado en tratar de recoger una información acertada de las sociedades a las cuales les dedicamos nuestro tiempo y respectivos trabajos de campo.

Leer este libro implica comprender entre líneas las relaciones sociales, o a decir, según la Antropología inglesa por ejemplo, comprender una estructura social y quizá con Lévi-Strauss, algo así como, recuperar los sistemas de parentesco. No es casual la formación en antropología de la autora, que hace que haga mención en varios lugares de este libro, a la presencia de extraños y vecinos del lugar en la imagen y la representación de los yernos, los cuales son una figura muy importante en toda sociedad.

¹ Clifford James Geertz. (San Francisco, 1926 – 2006), fue un antropólogo estadounidense, profesor del Institute for Advanced Study, de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey, EE.UU.

GLEDY M. MENDOZA CANALES
Investigadora Cultural de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
Antropóloga de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
Responsable del Proyecto Danzas tradicionales y folklore.

Entonces, creo que este libro estaría representando, no solamente en el ritual, sino también en la realidad, en la práctica, toda una maraña compleja, el parentesco y la estructura de una sociedad, su articulación jerárquica y horizontal. ¿Quiénes son de allí, quiénes vienen? Debemos tomar ciertos detalles y creo que Gledy siempre ha estado interesada en eso, por lo menos esto observé cuando yo participé en algunos trabajos con ella.

Me gustaría leer precisamente con esta perspectiva, un párrafo bastante interesante que me llamó muchísimo la atención, y ya que mencioné esta temática de la descripción densa de Geertz creo que ayudaría a entenderla, precisamente. Dice ella:

“...el oso avanza pesado sin mucho salto, con pasos cortos, siguiendo la música, mueve la cabeza a los lados y las manos frente a su pecho, demostrando fuerza. El puma de manera similar al zorro, con pasos altos, abiertos, va arañando los pies de las mujeres jóvenes y en general del público con una pata con garras, tratando de mantener el espacio libre para el avance o actuación de la cuadrilla. Esta parte nos sugiere (quiero que pongan atención a esta idea, ahí está la interpretación de la antropóloga), esta parte nos sugiere la bajada del Atoq Alcalde desde las altas punas hacia el pueblo, el valle, y el paso de la ganadería a la agricultura; en este contexto, los animales de la fila representan la armonía con la agricultura, a la que los conduce el Atoq como Yaya Campo. El puma y el oso en cambio, representan su condición de marginalidad a la reproducción agrícola.”

Hay que leer dos, tres veces, para poder captar este tipo de descripciones de representaciones, interpretaciones, como ahora acostumbramos los antropólogos.

Un tercer aspecto que también resalto, es un rescate que posiblemente este libro señala y que me atrevería a definir como la “unidad de una región”: Mama Raywana no solo es un mito, un baile, ni se da en un solo lugar: su espectro es grande. Gledy ha mencionado varios lugares, su revisión histórica le lleva a concluir que corresponde a un “área cultural” –diríamos hoy– que une a los habitantes de Huánuco, Áncash, Cerro de Pasco; posiblemente, una cercanía en la lengua y este mito, precisamente resalta este tipo de representaciones que cronistas, historiadores y etnógrafos contemporáneos han encontrado en diferentes lugares. Entonces, este libro también nos invita a los antropólogos a seguir explorando, con este viejo concepto de “área cultural” que a veces se ha criticado mucho. Cuando discuto con los estudiantes de San Marcos, por ejemplo, se supone que este tipo de conceptos ya ha sido rechazado, son obsoletos; sin embargo, hay expresiones como cierto tipo de construcciones de las andas de las procesiones, las mismas danzas de tijera, estilos de corridas de toros, que nos invitan a dar una mirada al despliegue territorial que, digamos, ofrece similitudes entre pueblo y pueblo. Y esto es lo que los antropólogos, sin querer exagerar, definían como un “área cultural”. Este libro nos invita justamente a observar que este tipo de rituales relacionados con la Mama Raywana y el Atoq Alcalde, también pueden leerse como una expresión de un área más o menos grande y posiblemente nos permita a los

antropólogos a volver a utilizar ese concepto, ya no en la expresión de los años 30, 40, donde llegó a su mayor auge, sino con otro tipo de miradas que serían más útiles para comprender lo que hoy existe en nuestro país.

El cuarto punto, resalto aquí, siguiendo a Geertz, la posibilidad de entender este libro como una etnografía múltiple. Este libro, presenta descripciones, fotos, videos, historia, música; es decir todo lo que un buen antropólogo desearía hacer: tener la posibilidad de acceder a estas diferentes formas de representación, de descripción de la sociedad.

Además quiero resaltar algunas habilidades ocultas de Gledy. Personalmente me gusta señalar que, cada persona puede lograr una carrera, manejar una disciplina, ser profesional en algo, y también tener paralelamente algún oficio, como se decía antiguamente. Uno de los oficios interesantes de Gledy es un acercamiento al teatro y a la danza y creo que solo con estos ojos, de personas participantes en estas artes, puede rescatarse este tipo de expresiones. Para los antropólogos no nos es extraño el teatro; es más, hoy precisamente las teorías de la performance son las herederas del teatro y del ritual, entonces podría ser interesante el abordaje desde el lado de las danzas o el teatro, como planos asociados con dicho concepto.

En este sentido, creo que la densidad de este texto podría ayudar a los intérpretes, a los especialistas interesados en temas relacionados a este trabajo, a pensar en lo que está sucediendo con estas tradiciones en el Perú.

Otra de las cualidades de la autora, es su gran pasión por observar la musicalidad de los niños. No en vano, en este texto, aparece una interpretación de parte de ellos. Es decir, observar cómo están aprendiendo los niños la tradición, y darse ese placer de conversar, de discutir con ellos; cuán rápido aprenden o cuán rápido reproducen las culturas locales y se especializan, por ejemplo, en la interpretación de la música, en la representación de los personajes.

Quiero finalizar diciendo que al leer con esta perspectiva abierta, de una etnografía múltiple, el libro Atoq Alcalde es una fuente riquísima para comprender el Perú de hoy. Creo que esta es una de las primeras muestras publicadas de un trabajo muy interesante que le permite a la autora plantearse en esta complejidad.

Entonces quiero felicitar a Gledy por habernos dado la oportunidad de dar a conocer esta experiencia investigativa y por haber contribuido a la declaración de la danza, Atoq Alcalde – Mama Raywana como Patrimonio Cultural de la Nación.

Las palabras del comunicador social Carlos Gutiérrez Vásquez

Parafraseando a Walt Whitman “Me celebro y me canto” por estas ediciones. Celebro porque la Escuela de Folklore esté vigente en el mundo de la investigación, celebro porque hay una posibilidad abierta de rehacer nuestra historia.

Digo esto, pues presumo que uno anda por la etnografía, la antropología y la historia para tratar de descubrir el lenguaje donde recuperemos parte de la memoria colectiva que no está formalizada. Nathan Wachtel² propone una interpreta-



“Atoq Alcalde – Mama Raywana” es un material riquísimo para conocer el Perú de hoy, a decir del antropólogo Ladislao Landa.

ción de los hechos traumáticos que quedaron en la memoria colectiva y que se representan en diversas formas culturales: danza, teatro, tejido, etc. Propone una lectura cuidadosa de estas interpretaciones para poder reconstruir hechos históricos.

¿Cómo reconstruir esta memoria si a veces pecamos de hacer etnohistoria a través de interpretaciones de intérpretes y de intermediarios interculturales? Muchas visitas de campo terminan siendo una ficción urdida por un intermediario. María Isabel Remy³ a propósito de las versiones del chiaraje dice, “Este ‘informante ideal’ se legitima más ante el observador (antropólogo, periodista o simple curioso) cuanto más excéntrico, esotérico y hermético parezca el acto festivo o ritual; por ello, se empeñará en mostrarlo así.”

Si tenemos el primer propósito y la dificultad siguiente, ¿qué hacer? Ya Michel Leiris⁴, propone que la antropología debería usar instrumentos y métodos contemporáneos de

conservación de información para una mejor interpretación a futuro, que deberíamos desarrollar capacidades etnográficas con esta nueva tecnología, pues muchos trabajos de antropología pecan de antojadizos, como lo señalábamos antes.

Más aún, una Escuela de Folklore corre el riesgo de tener investigaciones que terminen estandarizando coreografías que se formalicen y se vuelvan la “voz autorizada del folklore”. Todo esto viene a mi

² Wachtel, Nathan. La visión des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole (1530-1570). Ed. Gallimard, Paris, 1971.

Wachtel, Nathan. “Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)”. Alianza Editorial, Madrid, 1971.

³ María Isabel Remy. “Los discursos sobre la violencia en los andes, algunas reflexiones a propósito del Chiaraje”. CBC 1998.

⁴ Michel Leiris. “Folklore y Cultura Viva”. Artículo publicado en la Revista Tricontinental en versión francesa, (copia sin fecha).

mente, pues recuerdo una experiencia de recopilación de música de una institución; mientras ellos registraban el concurso de Carnavales de Pisac, en las alturas se veían las banderas carnavaleras de las comunidades danzantes, no la del concurso –que tuvo necesidad de un centro de arte nativo para estandarizar la coreografía, los trajes y las actitudes de los bailarines–, sino la cultura viva y vigente que se expresaba y que no era reconocida por los investigadores.

Estas experiencias siempre hicieron que vea con mucha desconfianza los trabajos de recopilación de cultura viva. Los riesgos eran una interpretación del investigador que por no tener el idioma local, usaba intérpretes, o sea era una interpretación de una interpretación, o en el caso de la ciudad donde nació, Puquio, hay una cantidad de investigadores “informales” que tienen la certeza de haber descubierto la palabra clave de cada danza, y no hay ninguna, ninguna prueba de lo que dicen, solo su intuición. O el hecho de haber vivido en Santo Tomas de Chumbivilcas en Cusco y ver danzas del Centro de Arte Nativo, groseras, torpes, que no tenían nada que hacer con los pasos suaves del baile chumbivilcano, o estar en Yanaoca y ver a los campesinos tratando de aprender los pasos oficializados por el Centro de Arte Nativo, del Carnaval de Yanaoca; abandonaban sus danzas de recorrido por los caminos serpenteantes y de difícil



Corremos el riesgo de intentar mantener a cualquier precio ciertos elementos espectaculares del

tránsito, para interpretar danzas coreográficas adaptadas al escenario, y sus pies ágiles para sortear caminos difíciles no podían sortear los vericuetos del coreógrafo.

Por eso celebro que un libro, con interpretaciones, tenga un testigo visual que proponga más lecturas de esa misma representación. Eso construye más interpretaciones, construye diálogo, construye saberes y destruye mitos contemporáneos.

Trabajar con memoria colectiva, trabajar con cultura viva nos exige un mayor despliegue de métodos y técnicas de investigación. Por eso no hablo sobre el tema de este video, sino sobre cómo hacemos antropología visual que permita una interpretación mayor, a futuro.

folklore consagrándolos a la artificialidad: formas muertas o cáscaras vacías que tendrán un carácter “académico” ya que se tratará de una repetición mecánica y se estará ante un documento despojado de su contenido o provisto de otro, como dice Leiris.

En estos tiempos que se vive de “concuritis”, ¿a quién se premia en los concursos? ¿Al que haya hecho la mejor investigación, la mejor interpretación? ¿Comparado con qué? Recuerdo una famosa folkloróloga en Cusco descalificando a una comunidad que presentaba una danza de su pueblo de la manera tradicional, como lo seguían haciendo, solo por el hecho de no tener la indumentaria uniforme y que alguno de ellos estaban con pantalones contemporáneos, “eso no tenía 50 años de antigüedad”, por lo tanto no era folklore.

Vaya criterios. Es lo mismo que veo ahora en Callalli, Provincia de Caylloma, donde presentan una danza de las cabezadas de Lucanas (provincia donde nació). Eso me emocionó, además presentaron un texto con referencias a Arguedas y Huamán Poma de Ayala, me emocionó más aún. Esos textos no los conocía (ni nunca los escribieron, solo eran sus nombres para garantizar lo que decían). Y en el momento de la presentación, dirigida por un profesor de danza, era un ridículo movimiento sensual (diría que sexual) para decir que era una danza de fecundidad, con pochitos de



Danza guerrera Tuy Tuy, una de las más representativas de la provincia de Huamalíes (Huánuco).

Huancavelica, y con esas estandarizadas camisas a cuadros, y esos pasos de minué, como si eso fuese común en las comunidades (ni había nada de mi pueblo, y creo conocer gran cantidad del folklore de donde nació).

Trabajo en gestión de conocimiento, aplicando Andragogía (ciencia de educación de adultos) y puesta en valor de patrimonio intangible para que genere ingresos a la población con menos oportunidades en comunidades andinas de la Villa de Yanque del Valle del Colca.

En ese activo cultural, una de las grandes dificultades es la ausencia de información sobre literatura oral, escasas investigaciones de las danzas y muchas de aquellas, son inútiles. Entonces el valor del libro escrito por Gledy y del video que lo acompaña es importante por el método que se usó. Los resultados los veremos después, pero el reto está hecho, es un libro etnográfico y lo acompaña un producto de etnografía visual. ¿Qué más podemos hacer en esta era cibernética de las tecnologías de información y comunicación? ¿Poner el video en

YouTube, hacer un blog para su discusión? ¿Cómo hacemos en estos tiempos con la memoria de otros tiempos?

¿Cuántos pasos hay de la antropología visual a la etnografía visual? ¿No podemos hacer difusión e intercambio por las redes sociales?

Gracias a la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, gracias Gledy y tus colaboradores. Celebremos juntos esta propuesta.

- » Ladislao Homar Landa Vásquez. Doctor en Antropología por la Universidad de Brasilia (UNB). Maestro en Antropología por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Ecuador). Licenciado en Antropología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos del Perú y Catedrático en la Escuela de Antropología y en la Maestría de Arte en este centro superior.
- » Carlos Gutiérrez Vásquez es comunicador social. Hace 21 años trabaja como Consultor en el Fondo Internacional de Desarrollo Agrícola (FIDA) de las Naciones Unidas. Fue director de Talleres de Fotografía Social (TAFOS) del Cusco. Cuenta con una amplísima experiencia de trabajo audiovisual.

Bordando los nuevos tiempos del huaino

Amanda Portales, en el Teatro Municipal. Es una de las más reconocidas intérpretes del huaino.

Fotografías: Fiorela Rodríguez Espinoza

FIORELA RODRÍGUEZ ESPINOZA
Investigadora Cultural de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
Antropóloga de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

El vestido es comunicación.

Humberto Eco

El Perú es un conglomerado de aromas, sabores, colores y también sonidos que se encuentran en constantes reconfiguraciones, cambios que van a la par de la globalización y al ritmo galopante del libre mercado. Este incremento de las revoluciones, por ejemplo, en los campos de la música y la gastronomía, ha traído como resultado nuevas formas locales del huaino¹ dentro de contextos globales que se evidencian en la cotidianidad peruana.

En el campo de la música, y específicamente en el huaino, los cambios han sido evidentes. Por ejemplo a nivel musical, van desde las variaciones en los “tempos”, en los acordes, y la introducción de novedosos instrumentos como la guitarra eléctrica, bajo, timbales, batería electrónica y sintetizadores; incluso, la incorporación de nuevos arreglos musicales (influencia que llega principalmente de la chicha², la cumbia y la salsa). En el nivel performativo se aprecia también variaciones: el acompañamiento de bailarines con coreografías estilizadas, muy cercanas a la danza moderna

y enérgicos presentadores que con particulares locuciones, se hacen oír durante toda la canción. Otro de los grandes cambios dentro de este nuevo escenario es la variación de la vestimenta. Hasta hace unos diez años era a través del vestuario y específicamente de la pollera³ de la cantante, que se podía reconocer la ciudad de origen o la región que la cantante representaba. Hoy esa “regla” se está dejando de lado y observamos que se está dando un proceso de estandarización a nivel de vestuario. El uso de las polleras talqueadas⁴ se ha convertido en el común denominador y son las favoritas de las cantantes del huaino moderno⁵.



Detalle de falda de Noemí Huamán (Plaza de Armas de Lata-Fiestas Patrias, 2012).

El huaino, los inicios de la industria cultural

Tras haber aprovechado eficazmente la socialización en los espacios públicos (coliseos), artistas y promotores empiezan a organizarse mediante “compañías folklóricas”. Es Arguedas quien, desde la Jefatura de la Sección de Folklore del Ministerio de Educación Públi-

ca, apoyó las gestiones para presentar a la casa discográfica Odeón un variado repertorio que sería aprobado para ser comercializado posteriormente. De esta manera se marca el inicio de la difusión masiva y la consolidación del huaino dentro de las industrias culturales⁶.

¹ Género musical de origen andino.

² Cumbia andina peruana, género que surge como producto de la fusión entre la cumbia y el huaino, como producto de la migración masiva hacia Lima, de los años 50.

³ Falda que usan como parte principal del vestuario las cantantes de huaino. Estas faldas se diferenciaban entre ellas por la forma, color y bordados de acuerdo a la región a la que pertenecía la cantante.

⁴ Faldas con aplicaciones de bordados multicolores, propios de la región central andina de Perú.

⁵ Llamo huaino moderno a la variación contemporánea del huaino tradicional y que se encuentra dentro del concepto de huaino pop urbano que más adelante desarrollaré.

⁶ Para el presente artículo definimos las industrias culturales como: “Aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial.” Definición acuñada por la UNESCO. (UNESCO:2009).

Durante los 80 y 90 la música andina y sobre todo el huaino, como bien lo califica Santiago Alfaro, fue “una industria invisible” que se mantuvo al margen de los circuitos oficiales de la música. La “movida” musical del huaino se difundía a través de canales subalternos (radios en AM y horarios de madrugada en la TV) con circuitos de corto alcance.

Entre finales de los noventa y el inicio del nuevo siglo, el huaino va ampliando sus canales de difusión; deja de ser oído solo en espacios restringidos y van sonando cada vez con más fuerza los nombres de Dina Páucar y Sonia Morales y sus característicos huainos con arpa. El éxito desatado fue tal, que el radio de alcance del huaino se fue ampliando y con esto, el crecimiento y complejización de esta industria cultural.

Partiendo de este supuesto, considero que el escenario generado por la industria cultural del huaino moderno es un fenómeno que hoy evidencia nuevas narrativas dentro de un contexto global, donde la mercantilización de lo cultural y lo simbólico, dentro de este campo con reglas y disposiciones, le han dado un nuevo rostro.

Mi pollera y yo

Durante la primera mitad del siglo XX la música andina pasaba por un periodo de “incanización”, donde las referencias de lo vernacular solo remitían a la imagen cusqueña. Estas percepciones de lo “incaico” se fue generalizando y el vestuario no estuvo ajeno a esta tendencia. *Pastorita Huaracina* comenta: “Salía siempre vestida de cusqueña, porque todavía no sabía bien cuál era la diferencia, cómo poder identificarme con mi región.



Giovanna Mogollón en prueba de vestuario en la bordaduría (“El arte dorado” - San Martín de Porres, 2012).

Cantaba temas de Ancash, pero con vestido cusqueño”. José María Arguedas critica duramente este predominante “incaísmo”, llamando *monstruoso contrasentido*⁷ a la mitificación de lo incaico y la incapacidad de la época de no mirar la diversidad cultural de cada una de las regiones.

Luego, las cantantes empiezan a vestir los trajes típicos de las zonas a las que representaban. Por ejemplo, la *Princesita de Yungay* tiene dentro de su colección diferentes vestuarios pertenecientes a las distintas localidades de la región Ancash, su tierra natal. Esta expresión de regionalidad que antes se manifestaba a través del vestuario, hoy, en el huaino moderno,⁸ se

traslada y resume en los bordados que componen la pollera. Toda esa complejidad estética, antes diferenciada regionalmente, hoy ha encontrado un nuevo lienzo: la pollera talqueada.

La tendencia actual en el diseño y bordado de polleras consiste en tomar distintos iconos de cada región (ya sea flores, animales, paisajes, restos arqueológicos), juntarlos en un solo lienzo, ir creando concep-

⁷ Artículo “El monstruoso contrasentido”, en El Dominical de El Comercio del 24 de junio de 1962.

⁸ Las cantantes de huaino que se identifican como tradicionales, todavía visten trajes que representan a su región.

tos, renovando símbolos, uniendo en un mismo espacio todo este *summum* de iconos que irán reconstruyendo nuevas narrativas estéticas. Estos espacios simbólicos (las polleras) son los lugares donde se inscribe un nuevo lenguaje que ya no se ajusta a reglas tradicionales que indican cómo vestir. Son ahora las propias cantantes junto a sus bordadores, los que deciden de acuerdo a la “tendencia” sumada al gusto personal, cómo se compone este nuevo lienzo. Es así que, actualmente, podemos encontrar una gran variedad de iconos y diseños de diferentes culturas, regiones o países en los bordados en una pollera: rosas, palomas, colibríes, el nombre de la cantante, la imagen del Señor de Sipán, Machu Picchu, la Laguna de Llanganuco, La Portada del Sol, el Escudo Nacional, incluso una Estatua de la Libertad; todo esto en una sola pollera, en un mismo espacio global.

Para Laurita Pacheco, *La Reyna del Arpa*, el vestuario es expresión de su sello personal: “Porque la manera de vestir representa mi personalidad. No estoy tratando de disfrazarme de nadie, ni tratando de ser una artista de alguna región específica, simplemente es mi personalidad, es mi manera de transmitirme; y lo poco que tiene de folklórico es la manera que tengo de decir que hago música folklórica, que hago huaino”.

Con la revolución francesa la sociedad moderna se ha ido construyendo bajo los principios de igualdad y libertad. Para Croci y Vitale estos principios, sumados al abandono de las leyes suntuarias que limitaban el uso y posesión de joyas y pieles entre otras prendas de lujo, marcarían el nacimiento de la ilusión de la movilidad social y

la del individuo autónomo. Y sería bajo esta lógica, que la vestimenta tomaría la forma de expresión de “identidad” o “personalidad” del sujeto.

¿Es la “identidad del yo” la que busca ser expresada a través de la vestimenta? Considero que la autonomía de elección de las cantantes y sus diseñadores respecto a sus polleras, existe y, en efecto, la vemos plasmada en cada una de ellas, pero esta “yocracia”⁹ se va diluyendo al darnos cuenta de que los sujetos se encuentran anclados y dependen de diferentes discursos en tanto a sus posiciones dentro del campo y de acuerdo a las redes bajo las cuales se mueve el individuo. A veces estos discursos no se corresponden entre sí, o terminan siendo incluso contradictorios, pero a su vez los individuos nos encontramos sumergidos y, de cierta manera, también presos en ellos.

En cuanto al abandono de la “tradicción” de las prendas regionales, Giddens, señala que una de las características de las instituciones modernas es que existe una bajísima estima por los usos y costumbres tradicionales, una “modernidad líquida” en la que todo puede ser refutado, una modernidad en la que el principio de la duda radical ha llevado a que las tradiciones sean descartables y en algunos casos, perecibles.

Pero ¿bajo qué ritmo asistimos hoy al proceso de transformación y creación de un nuevo lenguaje estético-simbólico plasmado en las polleras?

La modernidad y el proceso de globalización es el ritmo bajo el cual hoy todos nos movemos. Durante

muchos años el huaino estuvo visto y enmarcado como un producto “tradicional”, pero en la actualidad los reflectores de la modernidad le han dado otros aspectos. Es por eso que actualmente el huaino libra una nueva lucha. ¿Cómo un producto que por muchos años se enmarcó estrictamente dentro de lo tradicional, se ve inundado por la modernidad y por el libre mercado? Específicamente en este contexto, el concepto de *glocalización*¹⁰ nos ayuda a entender esta relación que se plantea a partir del diálogo entre la modernidad y la ruta de la globalización con los elementos locales. En algunos casos el concepto de globalización



Falda con detalles del Huascarán, Machu Picchu y la Laguna de Llanganuco. En los detalles inferiores la incorporación de la “Marca Perú”. (“El arte dorado” - San Martín de Porres, 2012).



Cerveza Cristal. Muchos de estos bordados funcionan como menciones y/o agradecimientos a los auspiciadores. (“El arte dorado” - San Martín de Porres, 2012).

⁹ Croci y Vitale: 2000.

¹⁰ Robertson: 2000.



Francisco Herrera, bordador y dueño de "El arte dorado".

se ha definido como un proceso homogéneo que aplasta y sustituye las formas locales, cuando se sabe que en realidad la globalización está muy lejos de la oposición al concepto de *localización*. Es por ello que el concepto de *glocalización*¹¹ permite abrir la definición de globalización al rico proceso de interconexión e interpenetración que existe entre lo local y lo global. No debemos entender este camino de estandarización de las polleras como una transformación homogénea de imposición involuntaria; por el contrario, este diálogo glocalizador genera y abre nuevos espacios y posibilidades para la creación, a partir de nuestra rica diversidad cultural.

El huaino pop-urbano

Por lo tanto, es en contextos como estos y como resultado del diálogo entre lo local-tradicional y la modernidad, donde se inscriben nuevas narrativas culturales, simbólicas y estéticas. Estas narrativas se evidencian en lo que aquí llamamos: *escenario del huaino pop-urbano*, considerándolo como un espacio de complejas prácticas y disposiciones a nivel musical, performativo, de distribución y consumo. Este escenario se presenta aquí como un espacio delimitado metodológicamente para el análisis de un espacio social determinado, en el que se inscriben una serie de reglas y disposiciones que mar-

can las pautas de acción de actores individuales y colectivos. Dicho contexto evidencia, además, un nuevo "lenguaje" a nivel musical, estético-performático y comercial. Por lo tanto, considero que el nuevo rostro de la realidad que aquí se evidencia, bien puede ser llamado: *el escenario del huaino pop-urbano*. Como forma musical sigue siendo identificado por los usuarios y consumidores como *huaino*. Es también *pop*, en tanto es pensado (producido, reproducido, y difundido) como un producto comercial de un fuerte atractivo popular; y *urbano*, respecto al carácter urbano de la lógica en la que esta manifestación se desenvuelve.

Estos cambios hacia la estandarización de las polleras talqueadas forman parte de toda una lógica que se manifiesta al analizar el *escenario del huaino pop-urbano*. Las disposiciones y las dinámicas de sus componentes y actores, dentro de la industria cultural del huaino moderno, se han ido redefiniendo

“El concepto de glocalización permite abrir la definición de globalización al rico proceso de interconexión e interpenetración que existe entre lo local y lo global.”

¹¹ Concepto que toma los términos globalización y localidad, y que según Robertson busca sustituir al primero, ya que permitiría abordar con mayor claridad una serie de aspectos locales del proceso de globalización.

en función a las exigencias globales del mercado y la modernidad, sin embargo, sus exigencias no son homogenizantes sino que, desde una perspectiva *glocalizadora*, creemos que van generándose nuevas narrativas en las cuales lo tradicional no ha desaparecido, por el contrario, con mucha vigencia se ha ido redefiniendo y nos muestra hoy sus múltiples rostros. Para el contexto antes presentado podemos afirmar que siempre hay lugar

para la creatividad y la diversidad cultural desde lo local.

Cabe señalar que el escenario presentado es mucho más complejo de lo que aquí se abarca y que el análisis de las nuevas narrativas, a partir de las polleras, son solo una pequeña muestra que logra evidenciar la compleja lógica que gira, circula, crece, mueve y toma cuerpo dentro del campo del *huaino pop-urbano*.



Estatua de la Libertad ("El arte dorado" - San Martín de Porres, 2012).

BIBLIOGRAFÍA

- » ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. 1971. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: SUR. 303p.
- » ALFARO ROTONDO, Santiago. 2004. "Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno". En: *Arguedas y el Perú de hoy*. Carmen María Pinilla, ed. Lima: SUR, pp. 57-76.
- » 2006. "La industria invisible". En: *Gaceta Cultural* N°18 Lima: INC. pp. 14-15
- » BHABHA, Homi K. 2011. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Manantial. 308p.
- » BOURDIEU, Pierre. 1999. *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Editorial Anagrama. 137p.
- » 2003. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus. 593p.
- » CROCI, Paula y VITALE, Alejandra. (Compiladoras). 2000. *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires: La Marca Editora. 205p.
- » FERRIER, Claude. 2010. *El Huayno con arpa. Estilos globales en la nueva música popular andina*. Lima: IDE-PUCP/IFEA, 144p.
- » GEERTZ, Clifford. 2000. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa. 387p.
- » HUBER, Ludwig. 2002. *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado: estudios de caso en los Andes*. Lima: IEP. 128p.
- » LLORÉNS AMICO, José Antonio. 1983. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: IEP/Instituto Indigenista Americano. 163p.
- » ROBERTSON, Roland. 1997. En: *Zona Abierta*, N° 92-93, 2000. Del artículo original publicado en Featherstone, Lash y Robertson, *Global Modernities*, Sage, Londres. Traducción de Juan Carlos Monedero y Joaquín Rodríguez. <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/R%20Robertson.pdf> [Consulta: 06 de setiembre de 2012]
- » ROMERO, Raúl. 1986-1987. "Panorama de los estudios sobre la música tradicional en el Perú". En: *Boletín del Instituto Riva Agüero* N° 14. Lima.
- » UNESCO. 2011. *Políticas para la Creatividad. Guía para el desarrollo de las Industrias Culturales y Creativas*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. web: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/FIELD/Lima/pdf/Conv2005_Gu%C3%ADa.pdf [Consulta: 20 de agosto de 2012]

*Ernesto Sánchez Fajardo,
un gigante de la canción
ancashina y del Perú.*

Arguedas y el arte musical de *El Jilguero del Huascarán*

Reflexiones sobre el artículo de José María Arguedas, titulado: "Apuntes sobre folklore peruano. Los instrumentos musicales y su área de difusión - "El Jilguero del Huascarán". (Publicado en el Suplemento del diario El Comercio del día 08 de julio de 1962)

JULIA MARÍA SÁNCHEZ FUENTES

Investigadora Cultural de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
Responsable del Centro de Documentación y Archivo Audiovisual de la Dirección de Investigación.

Sin duda, José María Arguedas es un escritor decisivo del paradigma literario peruano a la vez que se ha convertido en una figura emblemática de la cultura nacional, un referente ineludible junto a otras figuras importantes de nuestra literatura como César Vallejo y Garcilaso de la Vega. José María Arguedas es considerado uno de los pocos autores peruanos sobre los que existe una extensa y sólida bibliografía. Su imagen es innegablemente un símbolo de identidad. Los enunciados como: "todas las sangres", "todas las patrias", son expresiones suyas que se han afianzado profundamente en el imaginario nacional ayudándonos permanentemente a entender este nuestro país tan plural y heterogéneo.

Estas líneas pretenden trasladar a las épocas actuales la voz testimonial de amistad entre nuestro gran Amauta José María Arguedas y Ernesto Sánchez Fajardo, *El Jilguero del Huascarán*, cantautor ancashino nacido en las alturas del pueblo de Bambas, el 7 de noviembre de 1928.

Ernesto Sánchez Fajardo

Muy niño decide emigrar a Lima. Su aventura temprana lo llevó a recorrer el norte, desde la costa hasta la ceja de selva del país, ejerciendo los quehaceres más insólitos, llevando como único refugio para sosegar la soledad y tristeza su talento interpretativo de canto pueblerino. Como en otras miles de historias provincianas, Ernesto Sánchez Fajardo sufre en la capital las agresiones de la miseria y el hambre. A los 14 años y encontrándose ya en Lima, las andanzas amicales lo encaminan a conformar el trío *Los Hijos del Sol*, extendiendo posteriormente su arte a la ejecución

de la danza e integrando diversas compañías de arte folklórico, como la *Compañía Ollanta* de Ayacucho, *Tahuantinsuyo* del Cuzco, *Hatun Ancash*, *Catalina Huanca* de Junín, y la *Compañía Sumac Ticka* del Cuzco.

Con 21 años, participa en el celebrado e importante festival de San Juan de Amancaes (Pampa de Amancaes), promovido por la Municipalidad del Rímac donde llega a recibir el Diploma de Honor y la Medalla de Oro, galardones otorgados por obtener el primer puesto en mérito a su destacada interpretación, presentación y vestuario típico. Su popularidad lo llevaría a incursionar posteriormente como productor y conductor de uno de los programas radiales con mayor convocatoria regional de esos años que tuvo por nombre *El Cantar de los Andes* y que se emitía de lunes a viernes al mediodía por las ondas de Radio Agricultura.

José María Arguedas y sus publicaciones escritas

Desde la década del 50 del siglo pasado, Arguedas venía haciendo colaboraciones continuas para el diario La Prensa de Lima, especialmente sobre temas de folklore; luego serían significativas las publicaciones de sus artículos sobre

las presentaciones públicas del arte en música y danzas realizadas en el suplemento dominical del diario El Comercio. Ahí dedicó diversos artículos al conocimiento de artistas solistas y conjuntos más sobresalientes en la difusión del folklore andino en Lima, así como también desplegó sus comentarios rigurosos sobre las alteraciones en la música que se manifestaban en la promoción del arte popular tradicional por aquella época.

Arguedas y los apuntes sobre *El Jilguero del Huascarán*

Existen tres artículos, entre los más conocidos, en los que José María Arguedas se refiere a Ernesto Sánchez Fajardo.

El primero se encuentra fechado el 1 de julio de 1962 bajo el título: "El monstruoso contrasentido" y fue publicado por José María Arguedas en el suplemento dominical de El Comercio, y decía así:

Nuestra próxima nota estará dedicada a las áreas de los instrumentos musicales y al Jilguero del Huascarán, un cantante y compositor de huaynos que, si hubiera nacido criollo, hoy tendría gran fama y mucho dinero. Pero es cantor de huaynos y lo admiran y lo aman los serranos únicamente y algunos amantes de



El Amauta José María Arguedas tuvo amistad con El Jilguero del Huascarán.

la música indígena especialmente de los barrios y barriadas y gana poco dinero por supuesto, aunque algo más que los otros "solistas" andinos.

El segundo fue el artículo impreso el día 8 de julio de 1962, titulado: "Apuntes sobre folklore peruano. Los instrumentos musicales y su área de difusión - El Jilguero del Huascarán, publicado en el suplemento del diario El Comercio, donde desarrolla una crónica extensa y emite su opinión sobre Ernesto Sánchez Fajardo y en el que concentraremos nuestro análisis más adelante.

Y el tercero, se encuentra fechado el 14 de abril de 1963, bajo el título de "Concursos Folklóricos: una iniciativa de Radio Nacional", publicado también en el suplemento dominical de El Comercio. Y dice así:

Por otra parte no somos partidarios de la profesionalización porque ella adocena a los intérpretes, los seca, salvo el caso de personas tan sustancialmente ligadas al terruño como Jaime Guardia o 'El Jilguero del Huascarán'.

Apuntes sobre folklore peruano

Centraré mis reflexiones de manera muy sintética en solo cuatro aspectos del segundo artículo citado: "Apuntes...

En primer lugar, abordaré el testimonio personal expresado por el Amauta desde la cercanía de una estrecha amistad entre él y el gran cantautor peruano Ernesto Sánchez Fajardo. En un segundo momento, sobre la percepción que tiene Arguedas de la presentación de *El Jilguero del Huascarán* en el coliseo. El tercer aspecto, estará referido a la trascendencia que describe Arguedas del papel impor-



Recorte periodístico de El Comercio, publicado en el año 1962.

tante que juega el paisaje andino, esta vinculación armónica entre la geografía regional y sus patrones rítmicos, para culminar luego con la invitación que propone José María Arguedas en su visionara lectura de identificación con Ernesto Sánchez Fajardo.

El artículo a tratar se inicia con un párrafo que nos narra cómo eran las presentaciones en los coliseos. Arguedas escribe:

Cuando Ernesto Sánchez Fajardo "El Jilguero del Huascarán", se presenta en los escenarios de los Coliseos "Dos de Mayo" o "El Nacional" (ahora canta en el primero) todo el público aplaude y aún lanza alaridos de júbilo. El anunciador del Coliseo "Dos de Mayo" lo presenta: "Aquí está el gigante de la canción ancashina."

Inmediatamente después dice:

Y no es ningún gigante. Me honro con su amistad desde hace más de 15 años. Es un muchacho delgado de

aspecto frágil, casi enfermizo.

Y aquí me detengo un instante: En 1962, año en que fue publicado el artículo, Ernesto Sánchez Fajardo tenía 34 años, y ciertamente su apariencia física era la de un joven delgado. Lo notable es que en esta parte donde Arguedas se refiere a la descripción de la contextura física de *El Jilguero del Huascarán*, se interrumpe él mismo para asentar con mucho respeto y admiración el tiempo de amistad que llevaba con Ernesto Sánchez Fajardo, como dejando afirmado que lo conocía muy bien. Si retrocedemos 15 años, como refiere Arguedas, y teniendo en cuenta que el artículo fue escrito en 1962, estamos hablando del año 1947 (incluso un poco antes). Debemos recordar que entre los años 1947 y 1966 José María Arguedas asume funciones oficiales en organismos dependientes del Ministerio de Educación. En el año de 1948, Arguedas ejercía su labor como Conservador General del Folklore del Ministerio de Educación Pública e inicia junto a Luis E. Val-

cárcel el registro y la calificación de conjuntos, intérpretes de música y danzas folklóricas andinas, residentes o de paso por Lima; Ernesto Sánchez Fajardo obtiene su primer carné de calificación artística en este año.

Debemos recordar también que en aquel año de 1948, José María Arguedas realiza las primeras grabaciones fonográficas de música tradicional andina en discos de carbón que se imprimían para el sello comercial Odeón de la Argentina. En consecuencia, dada esa amistad y admiración de Arguedas por *El Jilguero del Huascarán* desde algunos años atrás, es evidente que le efectuase la convocatoria para ser uno de los primeros artistas andinos en grabar estos discos, conjuntamente a *Las Hermanitas Zevallos*, el conjunto *La Lira Paucina* y Jacinto Palacios.

Volviendo al artículo: Arguedas continúa describiendo y precisando la representación escénica del Coliseo y escribe:

Cuando ha interpretado ya cinco o seis canciones y hace como que se va del escenario, el alarido del público se repite. La multitud silba y aplaude; se pone de pie; exige que vuelva, vocea al mismo tiempo nombres de las canciones que "El Jilguero" ha compuesto y hecho famosas: "¡El Prisionero", "Paloma sonsa", "Soy inocente", "Abre tus ojitos...!". El Jilguero ama ese público. Repite los nombres de los cantos; pide aplausos para cada uno; pero finaliza por cantarlos todos.

Y prosigue:

Nosotros asistimos al espectáculo con cierta preocupación de que no le sea posible interpretar tantos núme-

ros. Pero el "gigante de la canción ancashina" no se fatiga ni su entusiasmo desmaya o cesa.

"Dada esa amistad y admiración de Arguedas por El Jilguero del Huascarán desde algunos años atrás, es evidente que le efectuase la convocatoria para ser uno de los primeros artistas andinos en grabar estos discos"

Otra vez me detengo en esta parte: Las programaciones de los coliseos duraban un promedio de cinco a seis horas. *El Jilguero del Huascarán* solía presentarse en el horario central de la programación que se daba inicio a las siete de la noche cuando el Coliseo estaba totalmente colmado de gente. Este horario era reservado para el artista más esperado por el público. Ante su demanda, *El Jilguero del Huascarán* llegaba a interpretar entre doce a quince canciones y su participación llegaba a durar una hora y hasta hora y media. Esta era la preocupación que compartía José María Arguedas con sus amigos: eran muchos temas para una sola persona en el escenario. Sin embargo rescata en primer lugar en la frase: *El Jilguero ama ese público*, esa gran disposición y entusiasmo que percibía en él y que hacía que no manifestara agotamiento.

Prosigue en su relato:

Toca la guitarra con dulzura y sus canciones recorren casi todo el registro, todos los matices de la emoción popular: el amor intenso y correspondido, el desengaño, el desafío

a la adversidad, la protesta contra la opresión social y la injusticia de ciertas autoridades, el despecho, la ironía cáustica o piadosa, la broma intencionadamente sensual, la ilusión de un amor próximo y purificador.

Arguedas describe con atención la interpretación que hace *El Jilguero del Huascarán* en la guitarra: dulce, tierna. Y es que desde sus inicios como intérprete, Ernesto Sánchez Fajardo ejecutó magistralmente dicho instrumento con la complejidad de las afinaciones denominadas "temples" de las zonas de Ancash: el estilo "conchucano", el estilo "tamborrealino", el estilo "Sánchez Cerro", el estilo "bambasino" y hasta el estilo "cajatambino", con cuerdas de metal y capotraste, que luego con el tiempo daría origen al conocido estilo "requinto". Sin embargo, bien sabemos que no basta con ejecutar, sino que también es importante cómo el artista impregna su alma, su espíritu en las melodías que interpreta.



Ernesto Sánchez Fajardo.

Siguiendo con la descripción, inmediatamente después, Arguedas hace evidente el conocimiento que tuvo del repertorio de *El Jilguero del Huascarán*. En el contenido y fondo de la temática abordada en sus composiciones, se observa en principio su variedad y facilidad para construir, a través de palabras sencillas, representaciones simbólicas capaces de comunicar estados trascendentes de tramas afectivas como el amor en sus variedades de romántico y filial; el desengaño, la nostalgia por el terruño; en otros casos los temas nacionalistas y de denuncia social. Esta última temática indiscutiblemente es la que marca su personalidad en el ambiente artístico. Otros argumentos como los temas festivos y satíricos o el relato de casos humanos y testimoniales, así como la recopilación de géneros costumbristas, no estuvieron ausentes en su letra traviesa y calidad melódica.

Prosiguiendo con la lectura, Arguedas expresa:

Su voz de tenor es melodiosísima, dulce y enérgica. Tiene ángel. Las mujeres y hombres le escuchan en si-

lencio casi reverente durante la primera parte de los huaynos ancashinos, que es casi una canción –salvo que se trate de una canción picaresca– en la segunda parte: la “fuga”, viejos y jóvenes, jalean; las señoras hacen bailar a los niños sobre sus rodillas, los hombres sobre sus asientos llevan el compás con todo el cuerpo, algunos que están de pie bailan.

En estos párrafos escritos por José María Arguedas, cabe resaltar la sorprendente capacidad de observación y descripción que Arguedas realiza de cada detalle y de qué cosas acontecían en las presentaciones artísticas de *El Jilguero del Huascarán* en los coliseos. Quienes tuvimos la suerte de vivir todavía algunos años finales del fenómeno de estos coliseos, podemos atestiguar y constatar que era así, efectivamente, como el Amauta lo describe. El relato resulta una pintura muy colorida de estas vivencias. Para los muy jóvenes esta imagen que con tanto acierto narra José María Arguedas, expresa como ejemplo también la interacción constante que existía entre el artista y el público, la atención y actitud de respeto de personas de todas las edades hacia el conteni-

do de las canciones, situaciones que hoy parecen haberse perdido sobre todo en muchos de nuestros géneros andinos.

Por otro lado hay una referencia constante a la calidad vocal de Ernesto Sánchez Fajardo: “voz de tenor”, “melodiosa”, “bellísima”, “dulce”, pero a la vez “enérgica” “que domina todo el ambiente”. Y hace referencia a ese “ángel”, a ese carisma que muchos han reconocido en él.

Ya en los últimos párrafos Arguedas escribe:

El Coliseo todo es dominado por la voz, por la intención ardiente, siempre ardiente y sincera con que la bellísima voz del “Jilguero” trae al ambiente ya estremecido, la imagen del mundo ciclópeo pero no tan adusto, no tan bravío del Callejón de Huaylas, sino más cargado de ternura, de tiernas flores, de un cielo apaciguador. Ese es el contraste entre las cordilleras sur –Cuzco y Apurímac– y las del Callejón. En el sur, el Salkantay tiene la figura de un dios temible e inalcanzable; el Huascarán, en cambio, desde Yungay, parece que estuviera ahí, cerca al alcance de la mano. Su nieve no tiene la gravedad, el pavor del Salkantay; al contrario atrae, suave y cautivante. Oíd la música de ambas regiones y esta descripción que puede parecer subjetiva podrá confirmarse, acaso.

En las obras de José María Arguedas, los cerros, la sierra, la puna y el paisaje andino en su totalidad intervienen constantemente con un papel decisivo e importante. Sus novelas y cuentos se caracterizan por esa vinculación con un lugar en concreto que son los andes peruanos. Arguedas los describe no solo como un escenario literario sino que para él, los paisajes adquieren

variadas significaciones, son como espacios mágicos, míticos, son representaciones culturales o del mismo modo paradigmas sociopolíticos.

Para Arguedas los andes y la población indígena se encuentra indisolublemente vinculada. Describir la vida de los pobladores significaba, al mismo tiempo, describir su tierra y su pueblo. Debido a ello, al describir el temperamento de Ernesto Sánchez Fajardo, para entenderlo, hace alusión a la geografía de donde proviene y expresa algo así como que nos trae al ambiente ya conmovido y emocionado, la imagen imponente de los nevados del Callejón de Huaylas, pero explica, “no tan áspero”, sino más bien colmado de ternura, de tranquilidad, de tiernas flores, de un cielo apaciguador.

Y luego hace esta comparación muy hermosa entre las cordilleras del sur y del norte: La temeridad del Salkantay en contraste con la docilidad y seducción del Huascarán. Y la interpretación de cómo la geografía, el contexto cultural, efectivamente determinan el desarrollo y evolución de las singularidades de líneas melódicas de una zona, respecto a otra, además de ser este fenómeno apreciable también en las danzas de cada región.

Ya en las últimas líneas de este artículo, Arguedas se refiere a Ernesto Sánchez Fajardo y escribe:

La historia del “Jilguero del Huascarán” se parece mucho a una historia de folletín exagerado. Pero es nada más que la de un emigrante andino que busca la capital y la conquista. Aprendió a cantar desde niño. Vendía hojas impresas de huaynos y luego cancioneros, en los pueblos, cantando. Luego fue negociante. Tuvo



“Si hubiera nacido criollo, hoy tendría gran fama y mucho dinero”, decía Arguedas de Sánchez Fajardo.

éxito pasajero. Al cabo, milagrosamente curado de una afección que parecía que mataría su garganta, renació, y hoy es la atracción máxima de los coliseos. Id a oírlo. Ha grabado más de treinta discos, pero id a oírlo en su centro vivo, en un Coliseo; y os hablará del Perú nuevo, mestizo, no indio, a la propia corriente de las venas, directamente.

Definitivamente José María Arguedas ya en el año de 1962 pudo percibir que el huaino ya no solamente era cantado en quechua, sino que iba a ser cantado más en castellano. Por eso hablaba del

*Perú nuevo, mestizo, no indio, representativo del agro, pero también urbano, y que por encima de toda adversidad, el huaino iba a sobrevivir al desprecio oficial de antaño. Sin duda alguna, uno de los autores de esta transformación de la que habla Arguedas fue *El Jilguero del Huascarán*, quien dedicó toda su vida al canto popular andino y lo hizo desde un inicio con orgullo, valentía, fuerza y pasión. Su rebeldía lo convirtió en uno de los más importantes impulsores de esta conquista cultural en Lima, porque supo recoger esa fibra de resurgimiento india, multi-andina, mestiza.*

La vida y obra musical de Ernesto Sánchez Fajardo El Jilguero del Huascarán sigue recibiendo acertados homenajes. En el año 2008 fue reconocido por el Instituto Nacional de Cultura con la distinción de Personalidad Meritoria de la Cultura Peruana. La Resolución Directoral Nacional N° 1425/INC señala que dicha distinción es concedida a este destacado artista por haber contribuido decisivamente a la vigencia, fomento y transmisión de la música tradicional popular de la Región de Ancash, como parte de la salvaguarda, promoción y difusión del patrimonio cultural inmaterial peruano. Asimismo, se declara como Patrimonio Cultural de la Nación a la obra musical del mencionado intérprete y compositor por su calidad, cantidad y representatividad. Este año 2012 conmemorando el 84° Aniversario de su nacimiento, la Derrama Magisterial le concedió de forma póstuma la distinción Premio Honorífico Horacio en su calidad de Maestro.

BIBLIOGRAFÍA:

ARGUEDAS, José María. “Apuntes sobre folklore peruano. Los instrumentos musicales y su área de difusión - El Jilguero del Huascarán”. Suplemento dominical del diario El Comercio del 8 de julio de 1962. Lima.



El cantautor bambasino integró y dirigió diversas compañías de arte folklórico.

Pucallpa está rodeado por el río Ucayali, que lo convierte en el segundo puerto fluvial más importante de la amazonía.



El universo mítico de la amazonía peruana

AMÍLCAR HIJAR HIDALGO

Antropólogo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
Docente e investigador.

Existen semejanzas y diferencias en los modos de comprender el universo que rodea a los grupos étnicos de la amazonía. Tampoco podría ser de otra manera, en el sentido de que lo que define sus diferencias y semejanzas, en última instancia, son las formas como se proveen de los medios materiales de existencia y del grado o modo de organizar su producción social y política.

La acción del hombre sobre la naturaleza no solo se ciñe a su transformación, sino a complejas formas de relaciones sociales de producción que se reflejan en el manejo de eficientes ideologías. Por tanto, la cosmovisión del hombre amazónico estará vinculado al entorno socio ecológico y a los elementos de la naturaleza (estrellas, plantas, animales, etc.) como explicación presumible de su propia existencia. Casualmente, el grado de concatenación logrado con ella definirá sus diferencias conceptuales, y el grado de incorporación al sistema nacional, que altera normas y patrones tradicionales estimulando la alineación y el estereotipo étnico como visión moderna.

La selva peruana comprende una extensión de 736, 443 km², es decir, el 58.96% del territorio nacional, comprendiendo la totalidad de los departamentos de Loreto, Ucayali, Madre de Dios y parte de los departamentos de Amazonas, Cajamarca, Huánuco, Cerro de Pasco, Junín, Ayacucho, Cusco, Puno y San Martín; con una población nativa que sobrepasa los 500,000 habitantes pertenecientes a 12 familias lingüísticas comprendidas en 53 grupos étnicos y 3 más por clasificar.

Generalmente los grupos étnicos están compuestos por familias ex-

tensas y asentadas en forma dispersa; la mayoría de ellas opta por una residencia matrilineal (lugar de residencia de la madre) y una filiación patrilineal (transmisión del poder y de la herencia) basada en el matrimonio de primos cruzados. Existe una profunda aversión al concepto de incesto reflejada en sus normas fácticas y en el "castigo" de personajes de cuentos y fábulas trasgresores de la prohibición.

Las "reducciones" de nativos amazónicos implantadas por los misioneros españoles (franciscanos y jesuitas) entre los siglos XVII y XVIII con el fin de "civilizarlos" (cristianizarlos), la usurpación de sus espacios de producción del manejo de una excelente biodiversidad para dar paso a los procesos de colonización en el virreinato, la expoliación y abusos a que fueron sometidos los aborígenes en la etapa republicana por las famosas "casas comerciales" de la exportación del caucho (correrías y raptos de los naturales) y la necesidad de cohesionarse para un mejor desarrollo estratégico en la defensa de sus territorios, los obligaron a vivir en centros poblados al estilo moderno (reorganizados social y políticamente), hasta convertirse en "comunidades nativas" en 1974 durante el gobierno revolucionario de las fuerzas armadas del Perú, aceptadas hasta nuestra actualidad.

Las denominaciones con las que fueron clasificados los diferentes grupos etnolingüísticos a lo largo de la historia de la amazonía, los enfrentan al problema de la diversidad de nombres con que se les ha identificado en mapas y libros. En crónicas y otros documentos históricos encontramos hasta 7 nombres para designar a un mismo grupo etnolingüístico; en algunos



El proceso de deforestación en la selva peruana es cada vez mayor.

casos los nombres de los ríos sirvieron para darles apelativos muchas veces ajenos a su propio vocablo o idioma.

La mayoría de estas poblaciones nativas practica la agricultura de subsistencia; la caza y la pesca, actividades cada vez más difíciles de ejercer, tienden a ir desapareciendo sistemáticamente por los procesos de deforestación, desertización y extinción de la biomasa, especialmente en la selva central (Perené, Satipo, Mazamari y Oxapampa). Incluso la misma agricultura de subsistencia (purmas) basada en el aprovechamiento racional de la biodiversidad desde épocas remotas, ha ido transformándose veloz y violentamente allí donde se presenta excesivamente una mayor concentración de población, debido a dos causas:

- a) Presión de la economía de mercado.
- b) Despojo de la tierra.

Esto ha hecho que se vean en la necesidad de vender su mano de obra en los diferentes oficios ofrecidos por mestizos, urbanos, comerciantes y empresas agroexportadoras. La agricultura comercial es una actividad que está siendo practicada intensamente por la mayoría de los grupos étnicos con el afán de mantener una relativa independencia económica. La ganadería vacuna tímidamente viene siendo aceptada al interior de las actividades productivas de estos grupos étnicos; en cambio, la extracción comercial del bosque (madera, animales, raíces, plantas medicinales, etc.) generada por la comunidad en forma micro empresarial aún se encuentra en una etapa experimental.

La intensificación de estas prácticas comerciales y el grado de contacto con el estilo de vida de la "modernidad" producen la disolución étnica debido a la pérdida de la identidad grupal, como es el caso de los cocama – cocamilla (Stock, 1989) que prefieren casarse con colonos o mestizos como rechazo a su propia identidad y para hacerse "invisibles" social y culturalmente frente a la sociedad civil. La misma actitud sucede en otras partes de la amazonía, por ejemplo entre los arabela, iquitos y andoas, sienten vergüenza de pertenecer a una minoría étnica, optando por adquirir una vida "occidentalizada" como forma de camuflaje.

Sin embargo, este proceso de globalización que trae consigo reformulaciones y redefiniciones de identidades en los momentos de articulación de lo local a lo universal, estimula en las culturas tradicionales una respuesta de afirmación y reconstrucción de sus culturas originarias como meca-

nismos de defensa. Algunos grupos étnicos han encontrado en la actividad artesanal y turística formas de evidenciar sus tradiciones ancestrales, en la reinención de rituales y prácticas culturales ya desaparecidos, en discursos modernos de sustento de sus nuevas identidades.

Cosmovisión amazónica

La cosmovisión es la parte del sistema de ideas que incluye las creencias, la estructura y el destino del universo (Regan: 1983). En efecto, las personas aceptan su cosmovisión como parte integral de los conocimientos y valores que aprenden desde su niñez al interior de su comunidad. Es en realidad un proceso de interiorización similar a la lengua materna aprendida.

En el universo social amazónico, para que el individuo pueda participar en sociedad tiene primero que adquirir su auto identidad consistente en actitudes comunicativas con los otros miembros. Casualmente la auto identidad es el reordenamiento simbólico de la personalidad según un modelo de cosmovisión que constituye la mentalidad del grupo. Este desarrollo de auto identidad obedece a un proceso de socialización ini-

ciada desde la niñez en el entorno familiar. La interiorización que hace el niño de estos símbolos permite compartir motivaciones y sentimientos con los demás integrantes del grupo, asegurando de esta manera los presupuestos para una comunicación interpersonal que es la base de la continuidad de la vida social (Habermas: 1974).

La cosmovisión incluye creencias sobre el origen, estructura y destino del universo, la naturaleza, la persona y la sociedad expresados en símbolos sagrados (objetos y signos externos) que señalan una realidad más allá del mismo objeto. La materialidad (personas, etc.) o inmaterialidad (palabras, etc.) del símbolo no se limita a un solo significado, sino que abarca también diversos niveles de sentidos; y la cosmovisión, al igual que el lenguaje, es uno de ellos

Una forma de expresión de la cosmovisión de la cultura amazónica es el mito, que codifica la cosmovisión y es transmitida en forma generacional. Godolier (1974) considera que el mito es un modo de pensamiento que concibe la realidad por analogía ayudada por la metáfora y la metonimia.



Amílcar Hajar entrevistando a Diana Mori, responsable de la Oficina Municipal de Asuntos Indígenas (OMAI), en Pucallpa.



Autoridades y pobladores nativos de Lamas (San Martín), en la Plaza Mayor de Lima, distinguidos el año pasado por la ENSF JMA.

En realidad el mito es una construcción social, y como producto de ella, la abstracción concreta sostenida por imágenes tomadas de su medio ambiente (cosas, animales, plantas, gente, etc.) adaptándose a situaciones coyunturales que experimentan las nuevas generaciones heredadas. Sin embargo, el procedimiento es el mismo, los hechos históricos y la vida social del pueblo se transforman en representaciones simbólicas del mundo. Lévi-Strauss (1968) sostiene que los mitos amazónicos proporcionan modelos lógicos que expresan y amortiguan las contradicciones experimentadas por las personas en la sociedad; por ejemplo la distensión entre cultura y naturaleza. La expresión "cultura" se refleja en los mitos (parentesco, alianzas matrimoniales, etc.) tanto para Lévi-Strauss (1974) como para Llobera (1973); lo crudo se refiere a la naturaleza y lo cocido a la cultura.

Para Regan (1983), Silva Santisteban (1977) y Santos (1990), los mitos deben ser valorizados como medios de pensamientos y de comunicación frente al peligro de la penetración de ideologías dominantes, justamente porque las relaciones pueblo – naturaleza y la organización interna de estas sociedades están codificadas en los mitos.

Sin embargo, es necesario considerar que en ciertos casos los mitos pueden disfrazar la realidad sobre las causas de las injusticias, impidiendo el desarrollo de un pensamiento crítico. No obstante, tampoco podemos ocultar sus efectos positivos en la comunidad.

Ahora bien, considerando dentro de la percepción de los cambios sufridos por los grupos étnicos durante los diversos momentos de contacto con la cultura occidental o europea, se puede distinguir cuatro mundos dentro de la cosmovisión amazónica.

- 1.- La aldea o poblado.
- 2.- El cielo o lo de arriba.
- 3.- El agua.
- 4.- La montaña o el bosque.

Algunos autores consideran incluir otras órdenes como:

- 5.- Interior de la tierra (cuevas, túneles, etc.)
- 6.- Seres de origen cristiano.

En el universo mítico de la amazonía predomina un pensamiento animista donde los lugares más importantes de la naturaleza se encuentran habitados por seres sobrenaturales. En este sentido, el hombre amazónico no se siente un mero objeto; sobre todo se consi-

dera una persona frente a la naturaleza por entrar en comunicación con ella (plantas, animales, fuerzas telúricas, etc.).

Los relatos amazónicos sobre el origen del mundo o del hombre, por ejemplo, están cargados de una visión cíclica del eterno retorno, como nos refiere Regan (1983).

“
La cosmología del Amazonas se enfoca en comprender el estado actual del mundo por medio de relatos de secuencias de acontecimientos anteriores
”

En efecto, el histórico mito tupi-guaraní de "la tierra sin mal" es, por ejemplo, el anhelo de pequeñas comunidades agrícolas como modelos mentales para la superación de los problemas actuales. El pueblo proyecta esta imagen al futuro frente a momentos de crisis (social, política o económica); o el rescate de la memoria colectiva de las acciones bélicas del legendario Juan Santos Atahualpa que actualiza cosmogonías fundamentalistas en grupos étnicos de shipibos y asháninkas (Castro Arenas, 1973). Los mitos amazónicos no solo se han

transformado en el devenir histórico en que le correspondió actuar, sino que han logrado un mayor enriquecimiento con la cosmovisión bíblica europea en estos últimos tres siglos, desembocando en una religiosidad popular que ha sabido (sin renunciar a lo suyo) absorber nuevas ideas a través del proceso de sincretización, donde dioses creadores o héroes culturales míticos llegan a ser Jesucristo; o donde narraciones cristianas se confunden con actores, tiempos y espacios amazónicos.

A continuación, intentaremos resumir las formas de visualizar los distintos órdenes del mundo que tiene la cosmovisión amazónica.

Origen del mundo

Es una creencia muy difundida en casi todos los grupos étnicos de la amazonia peruana. Los mitos de la creación y de la destrucción del mundo varían en la forma de los detalles, muchos de ellos ya combinados con los relatos de la Biblia cristiana.

Según la cosmogonía amazónica hubo varias etapas en que el mundo fue destruido y seguido luego por nuevas creaciones. Las estrellas y los animales eran personas que fueron destruidas por un gran diluvio convirtiéndose en lo que son, y los pocos que lograron salvarse engendraron los antepasados de los hombres actuales.

En los quichuas del Napo, cocamas, yaneshas y otros, sus versiones muestran un dios con aspecto humano andando y creando por la tierra para luego subir al cielo. En otros grupos (mai huna, ticuna, yagua, bora, huitoto), sus héroes culturales son hombres-dioses que se convirtieron en estrellas.

Los mitos amazónicos sobre el diluvio parecen ser autóctonos. Según refieren los apuntes de los misioneros del siglo XVII (Figuroa, Izaguirre) muchos de estos mitos están vinculados a la formación de los ríos. Los informes recogidos por Regan (1983) también visualizan a sus dioses al estilo cristiano, creando el mundo con su poder, voluntad o inteligencia. El mismo caso se presenta para los mitos de la creación de los hombres.

Encontramos también mitos etiológicos que explican el origen de costumbres y de la formación de los clanes con nombres de animales o plantas. Existen versiones que explican el origen de los alimentos (agua, yuca, pescado, etc.), de cerros, enfermedades y de características de animales.

La narración sobre "la tierra sin mal" de origen tupi-guaraní, se encuentra bastante difundido entre cocamas, cocamillas y omaguas, y otros grupos más. Escribe Regan (1983), "la tierra sin Mal no es un determinado lugar, sino, una actitud, donde los deseos de las personas buenas se convierten en realidad, y no solo es un fenómeno del pasado, sino, que se hace vigente cuando se aproxima el temor del fin del mundo" (Pág. 180).

Sobre el fin del mundo, podemos decir que según el pensamiento indígena la tierra se hundirá al final del mundo, pero habrá una nueva creación y se abrirá un nuevo mundo distinto al actual. Pese a que el final del mundo indígena se halla fusionado con la versión apocalíptica de la Biblia cristiana, consideran a diferencia de esta última, que luego del fin del mundo, este se reconstruye con hombres y no con ángeles o seres etéreos. Esta dife-



Los mitos y leyendas están presentes en la cosmovisión amazónica.

rencia entre el pensamiento cíclico del eterno retorno en el hombre amazónico y el pensamiento de una historia lineal del cristianismo, es notoria.

Divisiones del mundo

El universo se divide, según el esquema tradicional de pensamiento amazónico, en cuatro:

- 1.- El lugar donde vivimos: Referente al poblado o aldea comunal y las cosas que las circundan (chacras, seres humanos, etc.).
- 2.- El mundo del cielo: O el mundo de arriba, que incluye al sol, la luna, las estrellas, la lluvia, la tormenta, los seres sobrenaturales y las almas de los difuntos. Según la visión amazónica los fenómenos naturales son vinculados con seres sobrenaturales.
- 3.- El mundo del agua: Donde viven seres parecidos a los humanos pero con rostros, manos o pies deformes, en grandes ciudades sumergidas, y salen a la superficie para tentar a los humanos, como el bufeo colorado, la sirena, boas que se convierten en caballos u otros animales, los purahuas, etc.

4.- El mundo de la montaña: (bosque o subsuelo) que está poblado por demonios, duendes, seres y poderes peligrosos como los tunchis, chullachaquis, etc.

Sin embargo, cabe anotar que el pueblo amazónico no hacía culto ni a la naturaleza, ni a los seres naturales; pero sí practicaba una serie de ritos para protegerse de seres sobrenaturales, como señalan los escritos de los misioneros del siglo XVII (Figuroa, 1904).

Fenómenos de la naturaleza

Existe una generalizada creencia al respecto entre los pobladores nativos de la amazonia. Las tormentas y terremotos son considerados "castigos divinos" por pecados cometidos, sobre todo por mantener relaciones sexuales entre compadres y comadres. La lluvia es producida por una boa gigante denominada *yacumama*, o provocada por el *chullachaqui*. Para llamar a la lluvia cantan y soplan humo de tabaco. El relámpago es una persona que al abrir la mano produce fuego; por eso todo objeto de metal como el machete o el hacha debe ser colocado con la punta hacia la tierra.

Para muchos grupos de nativos el alma de los difuntos regresa en el soplo del viento, convirtiéndose en un peligro porque puede raptar el alma de los vivos. Para ahuyentar al viento quemar un casco de motelo (tortuga) en la candela; se piensa que al ser olido por el viento, se retirará a otro lugar.

Los eclipses son considerados la pelea del Sol con la Luna, y buscan separarlos haciendo infinidad de ruidos con gritos y toda clase de instrumentos musicales. Las mujeres embarazadas no deben obser-



El ayahuasca, planta con poderes especiales, utilizada en prácticas shamánicas.

var el eclipse porque sus hijos pueden nacer con manchas.

Los relatos de la Biblia como el origen del mundo o del hombre, los conceptos de Dios, Jesucristo y de los santos cristianos, según la lógica de los mitos amazónicos, han sido absorbidos y reelaborados desde la perspectiva de su cosmovisión; por ejemplo, el concepto del alma y del principio de la inmortalidad ideados por Platón, se disuelven en algunos pueblos amazónicos como los shuar que consideran tener tres almas con diferentes actividades, o los mundurucú del río Tapajós en el Brasil, que tienen dos almas con diferentes funciones. En ambos casos las almas vagan por el bosque haciendo daño a las personas, recogiendo sus pasos o lo que hacía en vida.

Las enfermedades son atribuidas a prácticas maléficas de shamanes o a castigos divinos. Sin embargo, el mestizaje es fiel reflejo de sus creencias en relación a la sanación de una enfermedad (Cárdenas, 1989). Las plantas como la lupuna, la catahua, la ayauma, el renaco, tienen poderes especiales para hacer el daño; es decir, pueden "cutipar". También los animales pueden "cutipar" a una persona transmi-

tiéndole sus características. Tanto las plantas (ayahuasca, toe, tabaco, etc.) como los animales, tienen madres benignas, es decir, son curativas.

CONCLUSIÓN

Podemos concluir reconociendo que la espiritualidad amazónica es más mística que lógica y se basa en una vivencia directa de lo sobrenatural. La naturaleza está poblada de espíritus antropomorfos y animales con atributos de personas que entablan comunicación con los seres humanos. Si para Regan, el pueblo está expresando su fe a través de esquemas netamente amazónicos y de esta manera enriqueciendo enormemente a la iglesia, más bien creemos que la iglesia no ha logrado incorporar totalmente a los grupos amazónicos en el pensamiento monoteísta que caracteriza al cristianismo. El enriquecimiento es más bien de los grupos nativos, porque no solo han filtrado sistemáticamente la doctrina cristiana, sino que han logrado incluirla dentro del panteón múltiple y plural de sus mitos, ritos y creencias.



El quenista Lucio Sarmiento Pareja y el violinista Máximo Damián Huamaní, dos leyendas vivientes de la música folklórica.

Proyecto Registro de Intérpretes del Folklore Peruano:

Puesta en valor del archivo bibliográfico-histórico

Legado patrimonial de José María Arguedas

IVÁN SÁNCHEZ HOCES

*Investigador Cultural de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
Comunicador Social de la Universidad de San Martín de Porres.
Responsable del Proyecto Registro de Intérpretes del Folklore Peruano.*

En la Edad Media fueron llamados “archivos de Palacio”, mientras que en la Contemporánea “laboratorios de investigaciones históricas”¹. Con el devenir del tiempo los archivos se han convertido en los repositorios institucionales² de la memoria nacional.

El pensador e historiador francés Jacques Le Goff refiere que “los archivos tienen como origen institucional el haber sido agentes para delimitar el poder estatal”³.

Michel Foucault, por su parte, sostiene que con el tiempo los archivos pasaron a las instituciones legales y jurídicas burguesas que maquillaban sus técnicas de dominación disciplinaria, siendo parte de la “democratización de la soberanía que encubría una nueva forma de poder que estudiaba al detalle el comportamiento del cuerpo social”⁴.

Con la Revolución Francesa, los archivos adquieren la función de ser los “arsenales de la historia”. Luego en el siglo XIX, reafirman su condición de ser los repositorios de la memoria nacional, una suerte de custodios de los documentos, alcanzando un rol social y cultural, pero siempre bajo la tutela del Estado, refiere el filósofo francés.

Los archivos son aquellos espacios físicos donde se conservan los documentos y la oficina donde se organizan⁵ para ponerlos al alcance de usuarios y de la propia institución.

En el Perú, el Archivo Nacional se creó durante el gobierno de Ramón Castilla, en el año 1861⁶, con el fin de tener un archivo donde se depositen los documentos históricos y oficiales de la región y los



María Minaya Gómez y Aristides Huashuayo Barrientos, actuando en el Coliseo Lima, en 1967. (Fotografía: Sr. Chacón).

datos estadísticos de mayor valor. El propósito era el resguardo de la memoria nacional.

Proyecto Registro de Intérpretes

La Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas

(ENSF JMA) es una institución pública de educación superior con rango universitario (Ley N° 29630), fundada el 8 de junio de 1949⁷, cuya finalidad es rescatar, conservar y difundir nuestras expresiones folklóricas⁸.

¹ El francés Robert Henri Bautier, en la Edad Antigua, sostiene que los archivos de Palacio tenían una concepción patrimonial y administrativa. En la Edad Media eran instrumentos a disposición del poder. Y en la Edad Contemporánea dejan de ser considerados como un arsenal de armas jurídicas y políticas y se convierten en los laboratorios de investigaciones históricas.

² Para los españoles Salvador Sánchez y Remedios Melero, quienes coinciden con Foucault, dichos repositorios cumplen funciones de preservación, gestión de acceso y aumento de visibilidad, desarrollándose cada vez en las universidades, amparados en la Declaración de Budapest (2002), cuyo principio es que el conocimiento generado con fondos públicos debe ser de libre acceso, aunque en muchos lugares existen prejuicios sobre el derecho de autor.

³ Su análisis abarca el periodo entre la aparición de las primeras ciudades-estado y fines del siglo XVIII, siendo la función archivística resguardar la documentación como prueba de los actos realizados por el Estado.

⁴ A diferencia de los teóricos clásicos en Ciencias Sociales, que ignoran o reprimen el cuerpo, Foucault le da importancia en la teoría social, contribuyendo ampliamente al estudio de la sociología del cuerpo.

⁵ Fernández Gil, Paloma (1999). Manual de Organización de Archivos de Gestión en las Oficinas Municipales. Ediciones Adhara S.L. España. p. 23.

⁶ Ley de Creación del Archivo Nacional, dado en la Casa de Gobierno de Lima, el 15 de mayo de 1861.

⁷ El Decreto Supremo N° 1053 autorizó el funcionamiento de la Escuela de Música y Danzas Folklóricas Peruanas, conducida por la huanuqueña Rosa Elvira Figueroa.

⁸ Artículo 3 del Decreto Supremo N° 054-2002-ED. Reglamento General de la ENSF José María Arguedas.

Entre sus órganos de línea destaca la Dirección de Investigación, encargada de implementar y actualizar el registro de intérpretes del folklore, así como evaluar a entidades y asociaciones de carácter folklórico para su registro y reconocimiento⁹, entre otras funciones. Asimismo, otorga el carné de identidad artística a las personas que de manera individual o colectiva crean, cultivan y difunden nuestro folklore musical y coreográfico, como un reconocimiento a la calidad profesional de los intérpretes, que son el objeto de estudio del Proyecto Registro de Intérpretes del Folklore Peruano, cuyo fin es promover y resguardar la representatividad y autenticidad de nuestra música y danza tradicionales.

Conocer mejor la cultura tradicional obligaba al Estado a organizar a los ejecutantes de música vernacular. Por ello, en 1946, la Sección de Folklore y Artes Populares de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación, resuelve abrir un registro¹⁰, con el fin de inscribir a dichos intérpretes. Esta gestión fue impulsada por intelectuales de la talla de Luis E. Valcárcel y José María Arguedas, quienes desde sus cargos públicos resolvieron implantar en 1949 la calificación de los conjuntos e intérpretes de la música y danza folklóricas¹¹.

Archivo bibliográfico-histórico

El Proyecto Registro de Intérpretes cuenta con un archivo bibliográfico-histórico que procede del año 1964, producto de la calificación y registro a los intérpretes y conjuntos folklóricos de música andina impulsados por José María Arguedas desde el Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura del Perú, institución creada en 1962.

Allí lograron calificarse renombrados artistas como Alejandro Vivanco Guerra, Raúl García Zárate, Tiburcio Mallaupoma Cuyubamba, Ernesto Sánchez Fajardo *El Jilguero del Huascarán*, María Alvarado Trujillo *Pastorita Huaracina*, Leonor Chávez Rojas *Flor Pucarina*, Victoria Santa Cruz Gamarra, Abelardo Campos de la Colina, entre otros. Muchos de ellos brillaron con luz propia en los coliseos, que eran:

...locales abiertos o techados de carpas de circo, en los que se ofrecen programas de danzas y músicas fol-

klóricas andinas, cada vez más frecuentemente matizadas de música criolla y latinoamericana... Atrae al campesino, temeroso aún de los secretos de la ciudad, al criollo de barrio o barriada, al hombre ilustrado y sensible¹².

Jaime Guardia Neyra, compositor, cantante y músico ejecutante del charango, fue testigo de excepción del proceso histórico de la calificación. Él aprobó su evaluación artística en 1964 con el Conjunto *La Lira Paucina* de Ayacucho. Más adelante conformó la Comisión Ca-



Jaime Guardia Neyra, personaje identificado con el proceso de calificación y registro de artistas nacionales.

⁹ Artículo 18, incisos e y f, D.S. N° 054-2002-ED. Reglamento General de la ENSF José María Arguedas.

¹⁰ D.S. del 3 de julio de 1946, que abre un registro en el que podrán inscribirse los conjuntos de ejecutantes de música vernacular.

¹¹ La R.S. N° 01753, del 14 de setiembre de 1949, impulsa la creación de una comisión para evaluar y dar un pase respectivo a dichos solistas y agrupaciones.

¹² Arguedas, José María. (1977). *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Mosca Azul & Horizonte Editores. Lima. p. 28.

lificadora de los Conjuntos Folklóricos, teniendo a su cargo el material bibliográfico y audiovisual almacenado en la Casa de la Cultura.

A partir de 1964 se abre un nuevo registro [de calificación de intérpretes], porque los anteriores lamentablemente fueron destruidos en su totalidad¹³.

Parte de ese nuevo registro clasificado en documentos, fichas, glosas de danzas, letras de canciones, así como discos, películas, grabaciones sonoras de las calificaciones artísticas, registros visuales de los viajes de campo que José María Arguedas realizó al interior de la patria, se encuentra bajo custodia del Proyecto Registro de Intérpretes y del Centro de Documentación y Archivo Audiovisual de la Dirección de Investigación de la ENSF JMA.

Jaime Guardia, amigo personal del Amauta, integró su equipo de trabajo al lado de otros intelectuales como Josafat Roel Pineda y Mildred Merino de Zela, logrando registrar las diversas manifestaciones culturales nacionales.

Se recogió cerca de 5 mil grabaciones de música de diferentes lugares y otros tantos de la calificación también, y eso se quedó en la Casa de la Cultura, o sea, en el Instituto [Nacional de Cultura]¹⁴.

Con la creación del Instituto Nacional de Cultura (INC), en 1971, el Departamento de Folklore desaparece. Al INC se le confió la responsabilidad de calificar y registrar a los artistas, a través de la Escuela Nacional de Arte Folklórico, que después asumiría otros nombres como el Centro de Investigaciones y Apoyo al Folklore o Centro Nacional de Folklore.

“

Entonces, el doctor Josafat Roel [Pineda] renunció [como director], lo dejaron sin cargo, porque ya no había Departamento de Folklore... Se quedó a mi cargo, se llevaron a la secretaria, las máquinas, inclusive había una camioneta para los viajes de investigación que la dieron al Ministerio [de Educación]. Total, desapareció la camioneta, porque con ella íbamos a los pueblos a recoger material... Me pasan a la Escuela, entonces me dije: "¿y ahora qué hago con todo este material?" Embalé todas las cintas de grabación, los discos, todo lo que había, menos los muebles, contratamos taxi y me lo traje a la Escuela, cuando estaba todavía en el jirón Carabaya. En ese tiempo estaba como directora la doctora Merino [de Zela]. A los dos o tres días, me dijo la doctora: "hay que reclamar el material que se ha quedado allá". "No, doctora, si ya está acá todo", le respondí... Aquí en la Escuela he dejado material literario, de música, inclusive películas de ese tiempo que se hacían en carretes de cintas de dieciséis milímetros, todo lo que habíamos recogido durante el tiempo que estábamos en la Casa de la Cultura se quedó acá, entregué con inventario todo lo que tuve a mi cargo¹⁵.

”

En 1975 la evaluación se trasladó a la Escuela Nacional de Folklore, continuando con tal labor en 1988, pero ya con la denominación de Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, prosiguiendo con la tarea hasta el 2005, año en que se suspendió la calificación. En aquella oportunidad, docentes de las especialidades de música y danza de esta Escuela calificaron a las cantantes Ana María Santivañez Anita Santivañez e Irma Isabel Quispe Antay *La Huanchurina*, entre otros artistas.

Tras una pausa de varios años, en el 2009, se nombró una comisión encargada de convocar o elegir a los profesionales idóneos para la calificación de los intérpretes del folklore¹⁶.

En el 2011, amparados en la Resolución Directoral N° 078-2011, la Dirección de Investigación de la ENSF JMA programó tres califica-

ciones artísticas, presentándose 63 artistas de música, entre cantantes e instrumentistas y danzantes de costa, sierra y selva. Y en el 2012 se evaluó a 13 artistas, entre músicos cantantes e instrumentistas y danzantes de las regiones Cusco y Huánuco.

¹³ Ponencia ofrecida por Jaime Guardia en el I Encuentro de Intérpretes "Zenobio Dagha Sapaico", realizado del 15 al 17 de diciembre de 2008, en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

¹⁴ Íd.

¹⁵ Íd.

¹⁶ La R.D N° 055-2009/DG-ENSFJMA, encargaba revisar y reformular el reglamento de calificación artística a los investigadores culturales Daniel Díaz Benavides e Iván Sánchez Hoces, actividad que se cumplió con la aprobación del Reglamento de Calificación de Artistas Intérpretes y Ejecutantes del Folklore Peruano, por acción de la R.D. N° 078-2011/DG-ENSFJMA, bajo la gestión de la Mag. Milly Ahón Olguín, directora general de la ENSF José María Arguedas, entre 2006 y 2011.



Las fichas de registro de los artistas, las letras de canciones y glosas de danzas se encuentran custodiadas por la ENSF JMA.

Material de tercera edad

El archivo correspondiente al Proyecto Registro de Intérpretes, clasificado en documentos, fichas, glosas de danzas y letras de canciones de los solistas y agrupaciones calificadas e inscritas en el Registro de Intérpretes, cuya procedencia es del año 1964, constituye material de tercera edad, conforme a lo planteado por Theodore Schellenberg¹⁷.

Lamentablemente, parte de ese archivo se ha extraviado y deteriorado en la serie de mudanzas que la ENSF JMA tuvo en estas últimas décadas. Además, las condiciones de almacenamiento e inadecuada manipulación, amén de su exposición a las fuerzas de la naturaleza (humedad y temperatura) y a los ataques de algunos seres vivos (hongos, bacterias, insectos, roedores), han incidido desfavorablemente en su ciclo vital.

A lo largo de los últimos años se ha realizado un proceso de digitalización de los antiguos soportes, con la finalidad de conservar en mejores condiciones el material

bibliográfico del Proyecto. Pero además para ofrecerlo para consulta de estudiantes, docentes e investigadores nacionales y extranjeros interesados en la realidad de nuestros intérpretes, socializando el material con los demás proyectos de la Dirección de Investigación de la ENSF JMA, que desarrolla las siguientes líneas de investigación: Literatura oral, Etnomusicología, Danzas tradicionales y folklore, Educación e interculturalidad, Historias de vida de intérpretes y compositores.

En cuanto a la labor desarrollada, esta ha consistido en ubicar, seleccionar y clasificar el material existente correspondiente al Proyecto, distribuido en la propia Dirección de Investigación y en otras áreas de la institución arguediana.

En primera instancia, el material documentario conformado por fichas registrales, glosas de danzas y letras de canciones se trasladó de sobres manilas y fólderes hacia archivadores de cartón, forrados y etiquetados con un criterio crono-

lógico, lográndose un aislamiento del material, ingresado posteriormente a los módulos adquiridos especialmente para dicho propósito. Previamente, asistidos por personal de mantenimiento, hubo una labor de limpieza de dichos archivadores con brocha y aspiradora, complementado con estrategias generales como fumigación, estabilización de condiciones ambientales y aislamiento efectivo de los materiales bajo custodia del proyecto.

Una segunda etapa de trabajo consistió en el escaneado de las fichas de los artistas calificados desde el año 1964 al 2005 y posterior conversión a formato de documento portátil (PDF), ingresadas a una base de datos, proceso que debe continuar con la digitalización de

¹⁷ El profesor y archivero norteamericano sostiene que los documentos pasan por tres etapas desde su creación. A los de tercera edad les da un valor histórico y corresponde a material que supera los 30 años de antigüedad. Los archivos del Proyecto Registro de Intérpretes derivan del año 1964.

las glosas de danzas, letras de canciones y expedientes de los artistas y agrupaciones calificadas e inscritas en el Registro de Intérpretes.

El constante desarrollo de nuevas tecnologías hace que este proceso aún no esté cerrado y que se estudie nuevas maneras de almacenaje y consulta en línea.

A mediano plazo se ha previsto la construcción de un nuevo edificio para la ENSF JMA, permitiendo un mejor espacio para sus órganos de línea y apoyo, entre ellos la Dirección de Investigación y el Proyecto Registro de Intérpretes del Folklore Peruano, que busca preservar el patrimonio documentario, legado cultural de José María Arguedas y otros intelectuales como Josafat Roel Pineda, Mildred Merino de Zela, Lucy Nuñez Rebaza y Juan de la Cruz Fierro, quienes por su condición de directores institucionales, ejercieron la función de calificadores y difusores de nuestras manifestaciones culturales.

Algunos productos realizados por el proyecto han sido la elaboración de un catálogo de intérpretes¹⁸, calificados e inscritos en el registro, destacando: Zenobio Dagha Sapaico, Luis Abanto Morales, Alejandro Vivanco Guerra, Jaime Guardia Neyra, Carlos Soto de la Colina, Máximo Damián Huamaní, Victoria Santa Cruz Gamarra, Agripina Castro de Aguilar y Felipa Canal Palomino. Con el material existente hay el compromiso de elaborar un cancionero tradicional y un glosario de danzas nacionales.

Próximamente se editará un material impreso con la transcripción de las ponencias desarrolladas en el I Encuentro de Intérpretes del Folklore Peruano, realizado en di-

POVIS RAFFO VICTOR
 a.- Solista
 b.- Miembro de conjunto
 DEPARTAMENTO DE FOLKLORE
 REGISTRO DE INTÉRPRETES
 - 10 -
 1.- No. de Registro: II- 3 - 1964
 Fecha de Registro: 11- 3 - 1964
 Apellido: Povis
 Nombre: Víctor
 Seudónimo: "El Solitario del Mantaro"
 Libreta Electoral N°: 26 06711
 2.- Fecha y lugar de nacimiento: 31 - 10 - 1933 en la prov. de Pasco
 3.- Domicilio y ocupación actual: JX. Tayacaja 211 int. 13 Lima, guardián
 4.- Lugar(es) de residencia y ocupaciones anteriores: Tayacaja 311 int. 13 guardián
 5.- Tiempo de residencia en Lima: 25 años
 6.- Escolaridad (lugar, grado y clase de instrucción): Cuarto año de primaria estudio en Cerro de Pasco
 7.- Habla castellano: Sí Escribe castellano: Sí
 8.- Lengua(s) nativa(s) que conoce: Castellano dialecto
 9.- Es cantante, músico, bailarín, Cantante
 10.- De quién aprendió, cuándo y cómo: Solo por afición
 11.- Sabo leer, escribir música: No
 12.- Desde cuándo actúa como artista: Desde el año 1948
 13.- Conjunto al que pertenece y su calidad de miembro: Nunca es solista de canto
 14.- Conjuntos a los que ha pertenecido anteriormente: Al duo "Los Tejanchos" en 1948 a la compañía "Catalina Huanca" en 1951
 15.- Interpreta el folklore de: La región del Centro
 16.- Fecha de calificación y observaciones: El 11 de marzo de 1964

Registro de Víctor Povis Raffo, calificado el 11 de marzo de 1964. Es la ficha más antigua del Proyecto Registro de Intérpretes.

ciembre de 2008, con el propósito de teorizar y profundizar sobre aspectos relacionados a nuestros artistas y su problemática en general, contando con la presencia de reconocidos cultores y estudio-

so como Alicia Maguiña Málaga, Delfina Paredes Aparicio, Francisco Iriarte Brenner, Luis Llerena Lazo de la Vega, Edgar Bueno Meza, Ladislao Landa Vásquez, entre otros.

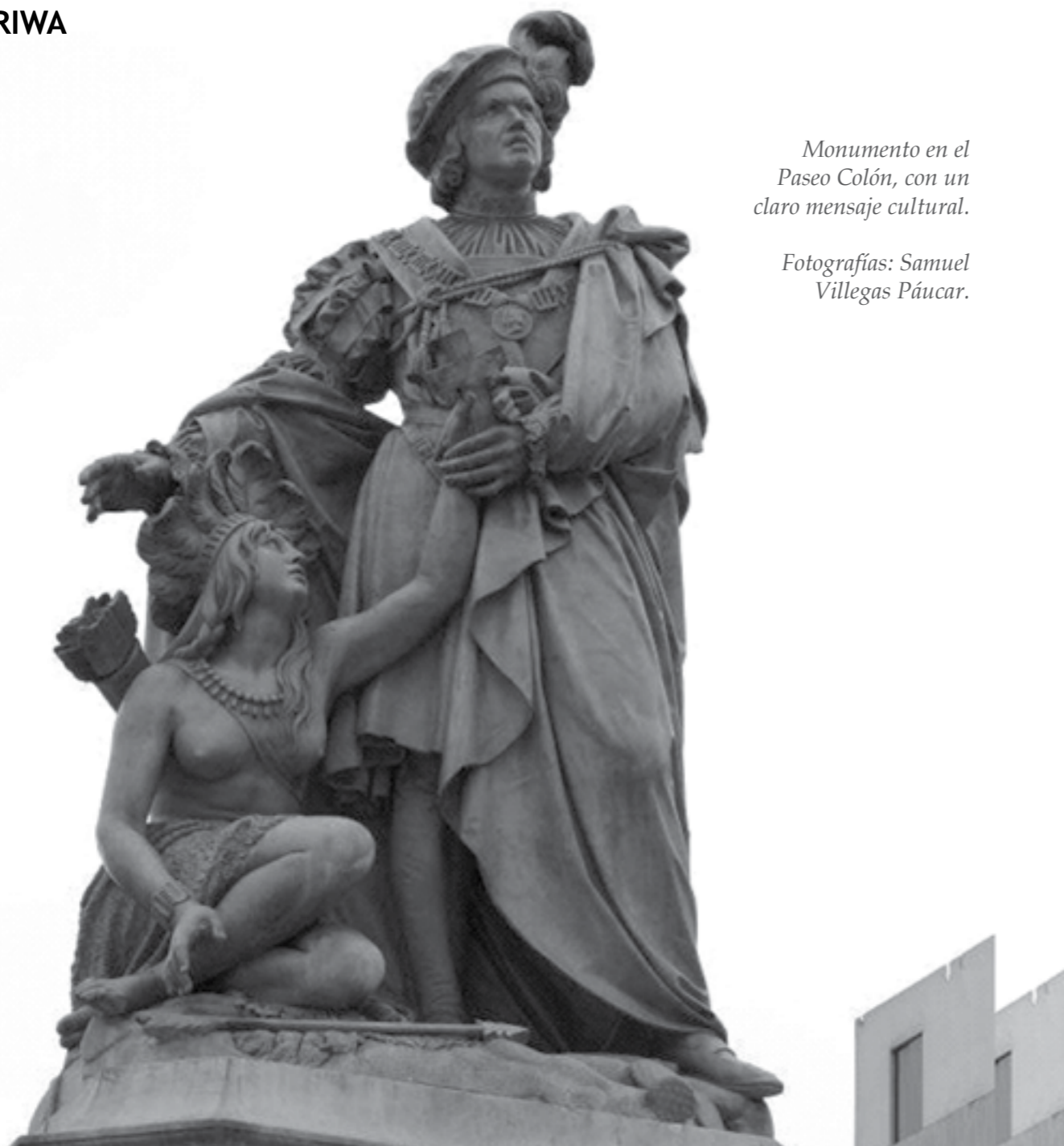
TAREA PENDIENTE

El Proyecto Registro de Intérpretes del Folklore Peruano de la Dirección de Investigación, órgano de línea de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, única institución autorizada en calificar y registrar a nuestros intérpretes del folklore nacional, intenta recuperar las fichas de registro perdidas con fines de archivo y de investigación, reempadronar a los artistas evaluados antes y después del año 1964. De igual manera, impulsar y descentralizar la calificación de nuestros cantantes, instrumentistas y danzantes nacionales, otorgándoles mayor respaldo institucional a su trayectoria, ligando además la evaluación artística con la pensión de gracia.

¹⁸ Se trata de una selección de 20 artistas, entre cantantes, instrumentistas y danzantes, editado con el objetivo de dar a conocer la vida y trayectoria de un grupo de notables difusores de nuestras manifestaciones musicales y danzarias.

Monumento en el Paseo Colón, con un claro mensaje cultural.

Fotografías: Samuel Villegas Páucar.



El diálogo intercultural y el arte, camino hacia una cultura de paz

MG. SAMUEL VILLEGAS PÁUCAR

*Investigador Cultural de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
Docente e Historiador.*

Doctorando en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Desde hace algunos años se observa en los medios de comunicación y los espacios culturales, el protagonismo de tres factores que aparentemente no guardan mayor vínculo entre sí, tratándose de manera aislada: los esfuerzos del gobierno en pro de la inclusión social, el diálogo y la paz¹; la espiral de violencia en todas sus expresiones; y el auge artístico en los sectores populares, perceptible tanto en las calles como en el mundo televisivo. Lo paradójico es que esta insistencia mediática por la paz, en un país aquejado por décadas de guerra interna, la inseguridad y los conflictos sociales, se da en el contexto de un crecimiento económico superior a la mayoría de los países latinoamericanos. ¿Por qué crece la violencia si la economía nacional ha mejorado? Creemos que la clave del problema está en el ámbito cultural artístico.

Beverly Sills² decía que el arte “es la firma de la civilización”. Tal aforismo lo anticipó claramente el pedagogo J. Dewey, quien afirmó lo siguiente: “la continuidad de la cultura en el paso de una civilización a otra, así como dentro de la cultura, está condicionada por el arte más que por cualquiera otra cosa”³. Sin embargo, para impulsar el desarrollo artístico de una nación resulta crucial la educación escolar. Es en la niñez cuando los seres humanos experimentan la felicidad en su máxima pureza e inocencia y son artistas creadores por naturaleza. La historia contiene ejemplos sobre las formas de lograr alcanzar el cenit cultural. En todos los casos se reunieron estas decisivas circunstancias: un alto desarrollo o crecimiento económico sostenido y un Estado decidido a impulsar el arte, acompañado de una paz prolongada en su territorio.

La primera condición indudablemente la tenemos, según las cifras macroeconómicas. Además, las políticas públicas de los últimos quinquenios han fortalecido las experiencias programáticas de lucha contra la pobreza, la desigualdad social, la exclusión, etc. Gracias al aumento de las inversiones de capital en el país, el Estado ha obtenido un aumento notable del presupuesto nacional cada año.

Distinto es el escenario respecto a la paz. La inseguridad, según los informes y las encuestas llevadas a cabo, es de tal magnitud que el mismo gobierno la considera en el primer lugar de su agenda política. La violencia en el Perú tiene naturaleza estructural⁴, y añadiríamos histórica. Se manifiesta en la delincuencia común y las graves convulsiones sociales (llave, Bagua, etc.), hechos contrarios al supuesto éxito del modelo económico en reducir la pobreza. En Conga existe un rechazo a los posibles efectos negativos que sufriría la población en caso de continuar la explotación minera. Las movilizaciones sociales, aunadas a la toma de carreteras y enfrentamientos con la policía han generado ya varios muertos. Es decir, la población no acepta la minería porque alteraría sus formas de vida, tradicionalmente ligadas al campo y los recursos básicos naturales (agua, flora y fauna). Pero la pugna entre el capitalismo minero y el campesinado permite avizorar apenas una arista del fenómeno de la violencia en el país.

Frente al clima de violencia social, los medios de comunicación han coincidido en reclamar el uso del diálogo y la negociación. En realidad, se trata de mecanismos recurrentes en las relaciones sociales. El mismo Aristóteles veía en la dia-

léctica un método de resolución de conflictos. Las guerras mundiales del siglo XX y el hecho de que sus causas ideológicas, culturales y políticas subsistan, han reafirmado la necesidad de intensificar y extender el diálogo a niveles interculturales⁵.

Hay que reconocer la preocupación y los aportes brindados por la filosofía práctica en la búsqueda de un camino hacia la paz y la felicidad. Los debates teóricos de Rawls y Habermas tratan de responder al problema fundamental del mundo actual: ¿Cómo ser felices? Para el filósofo y docente Miguel Giusti,

¹ La III Cumbre América del Sur-Países Árabes (ASPA) realizada a inicios de octubre del 2012, se convocó “para enfrentar retos comunes y lograr así una Cultura de Paz, Inclusión y Desarrollo” (Discurso de inauguración del Presidente de la República, Ollanta Humala Tasso).

² Belle Miriam Silverman (1929-2007), de origen ucraniano-rumano, fue la más famosa cantante estadounidense de ópera de los años '60 y '70. Soprano de coloratura, a Sills la apodaron “La Reina de la Ópera Americana”. Sills fue directora de la Ópera de Nueva York a la cual salvó de una bancarota, e implementó el sistema de subtítulos en ópera por primera vez. Madre de dos hijos discapacitados, ayudó en la prevención y el tratamiento de los defectos de nacimiento. Es considerada un icono cultural americano. Ver Sills, Beverly. 1976. *Bubbles: A Self-Portrait*. New York.

³ Dewey, John. 2008. *El arte como experiencia*, Barcelona: Paidós, p. 370.

⁴ Galtung, Johan. 1998. *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*, Bilbao: Gernika Gogoratuz.

⁵ El diálogo intercultural propone establecer un diálogo con el “vecino”, que en el mundo moderno puede ser el “vecino geográfico, o con frecuencia el emigrante, el refugiado o también el lejano” Panikkar, Raimon. 2006. *Paz e interculturalidad. Una reflexión filosófica*. Barcelona: Herder, p. 30.



Anfiteatro del Parque de la Exposición, uno de los pocos escenarios permanentes para la música en Lima.

“buscar la felicidad” significa estar obligados “a construir un nuevo *ethos*”, y estar en condiciones de imaginar nuevas formas, más amplias, de solidaridad humana, que no se restrinjan necesariamente a los lazos tribales⁶.

Estamos lejos de preocuparnos en marchar hacia una Cultura de Paz⁷ o la felicidad. Sintomáticamente, nuestra débil democracia viene inclinándose el presupuesto nacional a favor de mayores recursos y contingentes para las fuerzas armadas y policiales. La militarización de la sociedad conllevaría al sacrificio de las vocaciones artísticas en ciernes, una opción armamentista que a todas luces no remediará el problema de la violencia.

El Estado debe priorizar –por encima del diálogo y las mesas de negociaciones–, el incentivo e impulso continuo de las artes y las culturas, allí donde amenace brotar la violencia social. El arte abrirá así lugares privilegiados, donde se anuncien y construyan “nuevos modelos de futuro mucho más abiertos”⁸. Las instituciones educativas identificadas con el folklore cumplen,

en la medida de sus posibilidades, el rol asignado. Estas entidades tienen limitaciones de infraestructura e insuficiencia de recursos de todo tipo, por ello elevan sus esfuerzos para cumplir la demanda estudiantil; de allí la intensa y sacrificada actividad artística desarrollada en las escuelas de folklore.

La diversa procedencia regional de los estudiantes del folklore evidencia el dinamismo con que la población migrante y sus artistas han renovado la música folklórica en Lima. La historia musical desde los años ‘50 ha visto enriquecer extraordinariamente los géneros musicales chicha, cumbia y huaino, sin mencionar la variedad y calidad de la música andina experimental.

La bonanza comercial de la música folklórica de hoy se gestó desde principios del siglo XX, cuando los provincianos fueron construyendo una serie de pequeñas o medianas industrias culturales, productoras y distribuidoras de géneros musicales folklóricos, al margen de los poderes hegemónicos locales (medios de comunicación oficiales) y globales (grandes empresas

discográficas). Estas dimensiones o “dos hervores”, como llamó José María Arguedas a las conversiones culturales de Chimbote en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, son procesos actualmente vigentes en dichas industrias⁹.

Nuestra capital ha forjado un complejo mosaico cultural artístico, heredero de múltiples tradiciones, de raíces coloniales y/o prehispánicas. En términos generales, dichas tradiciones fueron moldeándose interculturalmente tras la independencia, sin políticas gubernamentales que pudieran dirigir e

⁶ Giusti, Miguel. 2006. *Tras el consenso entre la utopía y la nostalgia*, Madrid: Dykinson. p. 31.
⁷ La acuñó Felipe Mac Gregor en 1982. Refiere una serie de valores y actitudes que rechazan la violencia y previenen los conflictos atacando sus causas, solucionar los problemas mediante el diálogo y la negociación entre las partes, siendo importante los derechos humanos. Ver Tubino, Fidel, et al. 2009. *Hacia una Cultura de Paz*. Lima: PUCP.
⁸ Cruz Roja Española. 2009. *El diálogo intercultural a través del arte*, Madrid. p. 42.
⁹ Ponencia de Santiago Alfaro, en el Foro *Lima milenaria, ciudad desde las alturas*, en la Municipalidad de Lima Metropolitana el 25 y 26 de junio de 2012.

imponer sus resultados. Entonces como ahora, ese diálogo intercultural se viene dando al margen de las políticas o leyes decretadas. Un ejemplo reciente se observa en el programa televisivo *Yo soy* y sus cantantes finalistas. Reafirman la atracción masiva de Metallica, Bon Jovi y otros en los conciertos organizados desde el año 2000. Paralelamente, la cumbia y el huaino mueven sumas millonarias cada fin de semana, gracias a sus innumerables artistas de mayor o menor repercusión. Este diálogo intercultural entre el rock y el huaino se ha extendido y afinado en el gusto y consumo de la población mayoritaria, en cada uno de nosotros¹⁰. En medio de las complejas rivalidades musicales promovidas e interesadas, la cumbia ha resultado beneficiada. Un dato concreto es que el compositor con las mejores regalías en el Perú se dedica justamente a esta música¹¹.

Dina Páucar marcó un hito musical. La propaganda comercial televisiva pagada por Telefónica es ejemplo

de cómo la tradición se enmarca en el capitalismo globalizador. Es la mujer migrante y provinciana que ha conquistado y triunfado en la capital. Su imagen vende de manera eficaz lo que Telefónica ofrece al consumidor promedio. Dina Páucar y otras artistas exitosas labraron un camino hacia la fama y el éxito que debe mucho al público provinciano, migrante y trabajador. En forma progresiva, el mundo del folklore se ha extendido y fortalecido por mérito propio. El sector capitalista dominante en el país (BCP, Claro, Telefónica, etc.) considera el criterio racial un obstáculo al empoderamiento de la empresa, que compite mediática y ferozmente. Se imponen las estrategias de mercado, maquilladas por la doctrina de la “responsabilidad” y la “solidaridad empresarial”, corriente favorable a la ecología y a los desposeídos, supervisada en países como Canadá, Australia y Japón¹².

El racismo en la televisión nacional ha retrocedido, presionado por la competencia foránea de-

seosa de aumentar sus ventas. A estas alturas, ignorar la existencia del consumidor andino de leche enlatada es incongruente y anacrónico. Lo exclusivo o elitista no conjuga en una población que ha padecido y luchado contra los privilegios. La respuesta al por qué del éxito empresarial mexicano o chileno (Claro, Sodimac, Tottus y otros) en el Perú, reside en que su tratamiento del cliente parece más intercultural que de la forma local acostumbrada. Estas empresas, a través de publicidades “inclusivas”, muestran cierto respeto mediático a las costumbres de cualquier rin-

¹⁰ Ídem (9).
¹¹ El 2010, la APDAYC pagó a sus asociados S/. 17 millones. El 2011 repartió cerca de S/. 22 millones, de los cuales poco más de un millón irían a manos de Estanis Mogollón, autor de “Te eché al olvido”, la canción que más se escuchó el 2010. Ese año el Grupo 5, Hermanos Yaipén y Agua Marina pagaron la mayor parte de las regalías (*El Comercio*, 21 de febrero del 2011).
¹² UNESCO. 2010. *Informe mundial de la UNESCO. Invertir en la diversidad y el diálogo intercultural*. Luxemburgo: Ediciones UNESCO.



Pasacalle folklórico en la Plaza Mayor de Lima.



El dúo "Sentir de mi pueblo" difunde la música andina y al mismo tiempo expresa la realidad social silenciada oficialmente.

cón alejado del país. Y por muy ajenos o exóticos que parezcan dichas costumbres al limeño, las hacen visibles.

Al mismo tiempo las danzas folklóricas han cobrado extraordinaria relevancia educativa y cultural en el Perú, a partir de su ingreso generalizado en la escuela pública. La escuela sacará mejores resultados si logra aplicar con eficacia la herramienta intercultural. Es difícil elaborar una estadística del movimiento folklórico que permita describir este magno proceso, pero sin duda la combinación de folklore e interculturalidad en las escuelas coadyuvará a transformar la sociedad desde sus cimientos etarios, es decir, desde la infancia. Por el momento, los resultados de la Evaluación Censal de Estudiantes (ECE 2011) reflejan una "olvidada edu-

cación intercultural", en la que solo el 10.5% de niños aimara, awajún, quechua y shipibo lograron aprendizajes esperados en comprensión lectora del castellano como segunda lengua¹³.

Urge un mayor compromiso del Estado en conducir la autorrealización de la cultura, el arte y el folklore nacional. La ENSF JMA es una vitrina de la real importancia que proclama consagrar el Estado a la cultura, una oportunidad de reivindicar la influencia del folklore, la música y la danza, visto el pasado oficial impregnado de racismo y contrario al carácter multicultural del Perú mayoritario. En el siglo XIX aceptar legalmente los derechos de la pluralidad étnica o indígena hubiera significado una revolución desde arriba.

El enfoque de la interculturalidad ha logrado ciertos avances en el espacio educativo peruano. En otros países los objetivos perseguidos han sido factibles de alcanzar porque el Estado cumple su función reguladora en la relación naturalmente desigual del sector empresarial y el ciudadano común. El riesgo de caer en los extremos del neoliberalismo económico "salvaje" es permanente y sus consecuencias nefastas, violentas en la cotidianidad, reacción inevitable de quienes se ven afectados por las desigualdades e injusticias cometidas.

Esa violencia ensombrece aún la música chicha. Sus primeros seguidores caminaron un largo trecho marginado, "chambeando" y "olvidando las penas y el dolor con el licor". Pero tras la muerte de Chacalón, su santificación en la prensa y los relanzamientos de Centella y Tongo —éste último figura publi-

citaria de Telefónica y de Claro—, indican la irradiación empresarial predominante y el rompimiento de la marginalidad "chichera". Que Jaime Bayly sea "compadre" de Tongo, aun si fuese simple truco por afán de sintonía televisiva, recuerda que el género chicha ha dejado de ser fuente de estereotipos negativos. No por eso ha de olvidarse los efectos del violento giro autoritario de los años '90, cuando la carestía de los alimentos agobió a la capa social más débil, acentuando la in-

“
La ENSF JMA es una vitrina de la real importancia que proclama consagrar el Estado a la cultura, una oportunidad de reivindicar la influencia del folklore, la música y la danza.”

formalidad, la delincuencia y la extrema pobreza. El costo social fue inmenso.

El consenso dialéctico exige la experiencia de la praxis escolar integradora, el ejercicio del diálogo intercultural en la educación universal de la niñez. La familia y la escuela son determinantes en la construcción de una Cultura de Paz. Sin embargo, no basta la pericia del facilitador y su apuesta por

¹³ El 30 de marzo del 2011, la ministra de Educación Patricia Salas expuso los resultados de la Evaluación Censal de Estudiantes (ECE 2011), realizada el 29 y 30 de noviembre, con una cobertura del 94% de instituciones educativas (26,000) y 88% de alumnos de todo el país (300,000), según un artículo de Alfredo Palacios Dongo, publicado en el diario Expreso el 7 de abril de 2012.

las soluciones pacíficas. La violencia es producto de diferencias socioeconómicas inaceptables, gobiernos excluyentes o represivos. La pedagogía del consenso para la paz será eficaz si se articula con políticas orientadas a la concreción del Estado Intercultural, un Estado que respete a las minorías étnicas, impulse la ciencia y la cultura e imponga la justicia social.

El consenso resultará del diálogo transparente entre quienes representan a sectores importantes de la sociedad civil (Estado, clase empresarial, partidos políticos, organizaciones populares, universidades, entre otros). El Acuerdo Nacional es un primer paso del consenso dialéctico. El progreso en el consenso dejará necesariamente en el pasado lastres todavía vigentes, que hacen catalogar al Perú de país minero, "república bananera" o que lo ubican en el último puesto latinoamericano respecto a la calidad educativa.

En resumen, establecer la Cultura de Paz en el Perú exige plasmar tres factores básicos: en primer lugar, la consolidación de políticas interculturales del Estado, especialmente en el campo educativo, la cultura y las artes¹⁴. A la vez, las instituciones públicas vinculadas al folklore deben replantear su papel frente a los nuevos tiempos, "asumir el reto"¹⁵ que el mundo globalizado se ha autoimpuesto frente al siglo XXI.

En segundo lugar, la estrategia de arribar al consenso a través del dialogo no tendrá éxito sin el justo aprovechamiento de la coyuntura macroeconómica, la oportunidad de reajustar el modelo de libre mercado, y de no volver a repetir los años de la "prosperidad falaz" ni la "década perdida".

Por último, la música y la danza bregan contra la corriente del mercado de grandes capitales internacionales, oscilando entre la tradi-

ción y la modernidad. La violencia es generada al interior del orden económico actual; este no preconiza la justicia social, por el contrario la población factura un alto precio cultural, aunque ciertamente de raíces históricas¹⁶. Arte y violencia han convivido en nuestra historia, la segunda obstaculizando el florecimiento de la primera. Hagamos que las artes puedan mostrar la verdadera ruta del diálogo intercultural, hacia una Cultura de Paz.

¹⁴ UNESCO. 2010. *Informe mundial de la UNESCO. Invertir en la diversidad y el diálogo intercultural*. 2010. Luxemburgo: Ediciones UNESCO. p. 124.

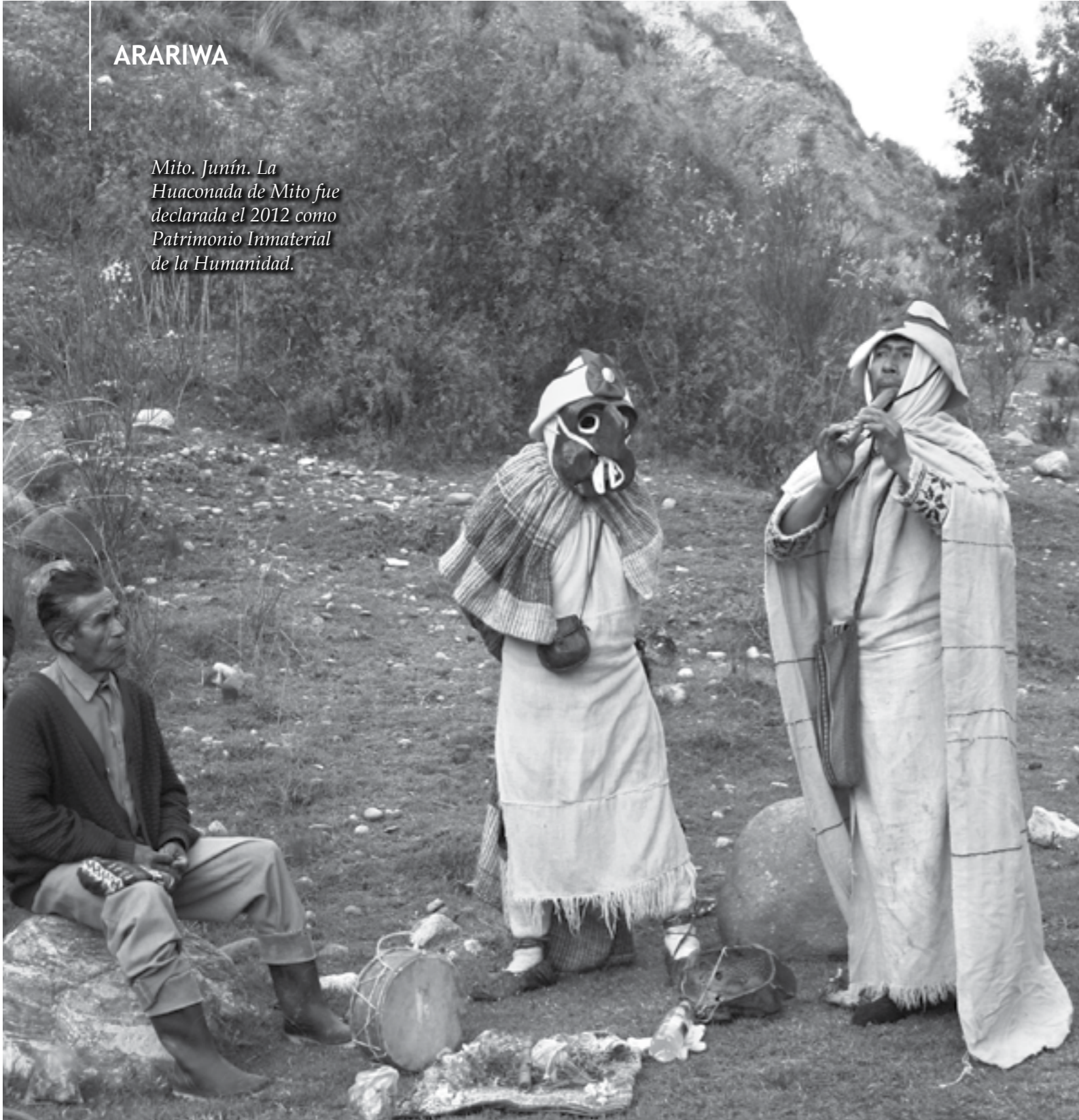
¹⁵ Palabras del Dr. Roel Tarazona, Director de la ENSF JMA, en el discurso central pronunciado con ocasión del 63º aniversario de la fundación de la Escuela, el 8 de junio del 2012.

¹⁶ COMISIÓN ESPECIAL DEL SENADO sobre las causas de la violencia y alternativas de pacificación en el Perú. 1989. *Violencia y pacificación*. Lima: DESCO/Comisión Andina de Juristas.



La ENSF JMA se mantiene como la principal institución dedicada al estudio y difusión del folklore en el Perú.

Mito, Junín. La Huaconada de Mito fue declarada el 2012 como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.



La Folklorología:

Una ciencia sólida, prospectiva y holística ⁽¹⁾

Dr. Roel Tarazona Padilla

Director General de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
Docente en Educación Artística. Investigador y Etnomusicólogo. Con estudios de doctorado y maestría en Educación y Derecho. Ingeniero Agrónomo.

Una cuestión previa

Epistemológicamente hablando, lo que define que un corpus de conocimientos se consolide como ciencia es su capacidad para poder generar teorías y cumplir con las funciones propias de una disciplina científica. A lo anterior hay que agregar la presencia de sus elementos fundamentales: un objeto de estudio (un campo de actuación), un contenido (corpus teórico) y una forma de actuar (procedimientos) propia. Asimismo, importa también su historia y su pertinencia en el tiempo, es decir, su evolución, su consolidación y desarrollo y su actualidad.

La Folklorología, una ciencia con derecho a existir

El mundo asiste en la actualidad al surgimiento de nuevas ciencias. La Noética, la Genómica, la Proteómica, la Bioinformática, la Biología de Sistemas, la Ecología Social, la Etnobiología y sus diversas ramas, etc., son algunas de estas nuevas disciplinas que se consolidan para poder describir y explicar la realidad. Muchas de ellas, incluso, carecen de historia, puesto que han surgido por los nuevos contextos y necesidades humanas que se vienen dando en el actual proceso de globalización del mundo.

Cada una de estas nuevas disciplinas, para ser consideradas como disciplina científica, ha cumplido con ciertos requisitos estructurales y formales mínimos, porque como sabemos, la consolidación de una ciencia no es un asunto puramente subjetivo, voluntarista, ni político. Responde más bien a criterios de racionalidad y de sistematización de hipótesis verificadas.

Tomando en cuenta estas consideraciones, resultaría un absurdo



El Perú mantiene una cultura viva y creciente, como se refleja en la danza Los Negritos de Huánuco.

que en un escenario de aparición de nuevas ciencias, se ignorara la presencia de una importante ciencia social como es la ciencia de la Folklorología. Demás está señalar que esta disciplina no sólo cumple con los parámetros básicos que configura una ciencia, sino que tiene una larga y fecunda data.

El Folklore tiene una larga historia

Desde la aparición del Folklore (1846), por acción de William John Thoms, como vocablo que significaba sabiduría del pueblo, a la actualidad, han pasado más de 165 años. En este tiempo, su objeto de estudio se ha ido ampliando y adquiriendo mayores dimensiones frente a lo que inicialmente se pensaba como Folklore. De la definición como "antigüedades populares en extinción", se ha pasado a la definición como "conjunto de creaciones culturales tradicionales de un colectivo social" (UNESCO 1989). Hay pues un cambio radicalmente diferente de lo que significaba en un principio, tanto en su contenido como en su extensión, a la connotación que hoy se le da.

En países como el Perú, con una cultura viva masiva y hasta creciente, el Folklore como disciplina de reflexión, era obvio que se tenía que desarrollar. En 1964, Arguedas defendía la tesis que el Folklore como ciencia se ocupe en lo general del arte folklórico y en lo específico de la literatura oral acompañada de la danza y música folklóricas. Para él, bastaban estas tres manifestaciones para postular la vigencia del Folklore como ciencia. Posteriores eventos académicos y de discusión fueron incrementando elementos y dimensiones como parte del objeto de estudio de esta disciplina. El cuerpo temático de la Folklorología ha ido en crecimiento indetenible con el paso de los tiempos.

Hoy se puede observar que la presencia de los hechos folklóricos, objeto de estudio de la Folklorología, invaden otras esferas como la jurídica y legal. La defensa del patrimonio inmaterial, donde se ubi-

¹ Ponencia presentada y sustentada en el XXII Congreso de Folklore, realizado en junio del 2012, en la Universidad Nacional Hermilio Valdizán de Huánuco.

can las expresiones folklóricas, es una preocupación de las políticas de Estado y de las protecciones establecidas por diversas convenciones internacionales. No es casual la existencia de la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación (Ley N° 28296), que protege el patrimonio de la cultura viva.

Existe pues una historia larga, llena de temáticas, donde diversos actores se han dado cita para pergeñar un corpus de conocimientos de carácter científico que pertenece a la ciencia de la Folklorología.

La Folklorología cuenta con los tres elementos clásicos de toda ciencia

La Folklorología, a despecho de los que quisieran su extinción o los que le niegan madurez y autonomía, es pues hoy una **ciencia** plenamente constituida. La existencia de sujetos partícipes cada día de expresiones tradicionales y

populares vivas, el interés reflexivo desde la racionalidad sobre estas manifestaciones y las evidentes posibilidades de desarrollo que tienen estas expresiones, hablan de una disciplina con todos los rasgos de una **ciencia social**.

La Folklorología cumple con todos los criterios y consideraciones estructurales para consolidarse como una **ciencia** firme, completa y con proyección futura.

Cuenta con los elementos básicos necesarios:

a) Un objeto de estudio propio, claro y actual.

Reconocido por la propia UNESCO (1989), y que incluso ha merecido una Convención de Salvaguardia constituido por las manifestaciones humanas que los pueblos transmiten de generación en generación. Estas expresiones, en el Perú, constituyen una vastedad de informa-

ción y cosmovisión, además de ser patrimonio y cultura viva.

Diversos investigadores como Arguedas, Morote Best, Guardia Mayorga, Mildred Merino, Muelle, Ángeles Caballero, Virgilio Galdós y tantos otros estudiosos han abundado con taxonomías y descripciones de estas manifestaciones y expresiones.

En el ámbito internacional, es pertinente señalar que el 15 de noviembre de 1989 la UNESCO, al establecer la *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular*, reconociendo la plena existencia de ambas, define los hechos objeto del Folklore, como cultura tradicional y popular. De estas expresiones dice: "La cultura tradicional y popular es el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural, fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconoci-

damente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes".

Estas manifestaciones también han sido reconocidas por otros organismos tecnológicos y de importancia económica y política en el mundo. Por ejemplo, la OMPI (Organización Mundial sobre la Propiedad Intelectual, 2010), con base en Ginebra, reconoce la plena existencia y vigencia de los conocimientos tradicionales, los recursos genéticos y las expresiones de la cultura tradicional, y busca establecer dentro de su ámbito una salvaguardia normativa para la protección legal de estas manifestaciones.

Así como existen en otras disciplinas un objeto concreto que le da existencia a una ciencia, estas expresiones denominadas culturas vivas actúan como objeto de estudio de la Folklorología de manera irrefutable. No pueden otras disciplinas sociales adjudicarse este objeto como propio y exclusivo. La Antropología, o la Sociología, o la misma Etnología, bien pueden, desde su visión epistemológica, ocuparse de esta dimensión humana individual y social, sin embargo, su visión y tratamiento difieren radicalmente al de la Folklorología.

b) Un cuerpo sistematizado de conceptos, proposiciones e hipótesis verificadas.

Muchos críticos y pesimistas han señalado que la Folklorología carece de marcos teóricos, de teorías



La organización de los Congresos de Folklore evidencia el interés por investigar nuestro saber tradicional.

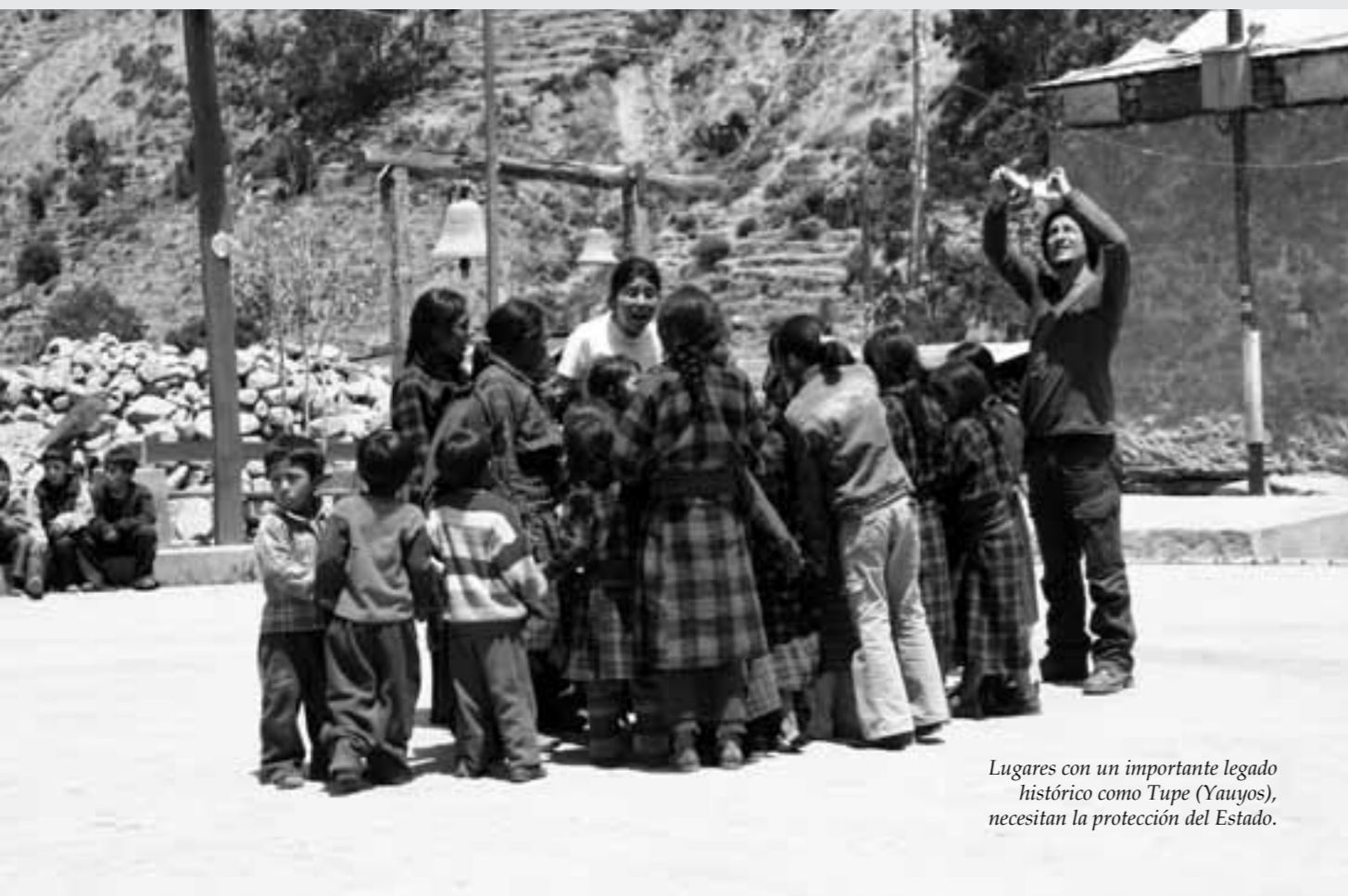
y fundamentaciones que estén sistematizadas y tengan coherencia como ocurre con otras ciencias. Señalan que los estudios que se han dado en el campo del folklore son de carácter descriptivo y con un nivel cognoscitivo de naturaleza superficial y hasta se diría "ordinaria" o "vulgar". Todas las reflexiones con mayor profundidad son atribuidas a otras disciplinas. Se dice que la Antropología sí cuenta con reflexiones y teorizaciones sólidas sobre la cultura tradicional. Pero estas afirmaciones son arbitrarias e injustas. ¿Cuánto de las reflexiones que intentan dar explicaciones a los hechos folklóricos, en efecto, corresponden a la Antropología Cultural, o a la Sociología u otra Ciencia Social? ¿Cuánto de los estudios que se vienen publicando, referidos a los hechos folklóricos, en efecto, no pertenecen al campo del Folklore?

Quizás, por el hecho que desde tiempos atrás, los interesados en potenciar el Folklore, hayan sido

fundamentalmente los propios actores de la manifestación tradicional, nos hemos hecho la idea de que la reflexión teórica les corresponda a profesionales de otras disciplinas.

Lo cierto es que sí existen muchos estudios que se ocupan racional, metodológica y teóricamente sobre los hechos folklóricos. Si como Bunge (1990) señala que una teoría es un conjunto sistemático de hipótesis verificadas, entonces dentro del campo de la Folklorología existen muchísimas teorías que merecen conocerse y seguir desarrollándose.

¿No es acaso la existencia de los 22 Congresos Nacionales y 10 Internacionales de Folklore la mejor muestra del interés epistemológico por las diversas manifestaciones del saber tradicional? ¿Puede, en este orden de cosas, decirse que la ciencia de la Folklorología carece de contenidos y marcos teóricos?



Lugares con un importante legado histórico como Tupe (Yauyos), necesitan la protección del Estado.

Ni qué decir de los resultados de la investigación aplicada dentro del campo del Folklore y la Educación. En este diálogo interdisciplinario, existen muchísimos trabajos con tesis verificadas que dan testimonio de la existencia de una ciencia en plena acción.

A lo largo de su historia, dentro de la Folklorología y mediante la investigación científica, se ha ido construyendo un corpus de conceptos y proposiciones sistematizadas y racionalizadas. Diversos autores han aportado con sus reflexiones. Basta señalar la numerosa producción teórica de José María Arguedas sobre el Folklore del Perú.

c) Un instrumental metodológico, que si bien es muchas veces de uso común con otras disciplinas, sin embargo, presenta singularidad en el caso de la Folklorología.

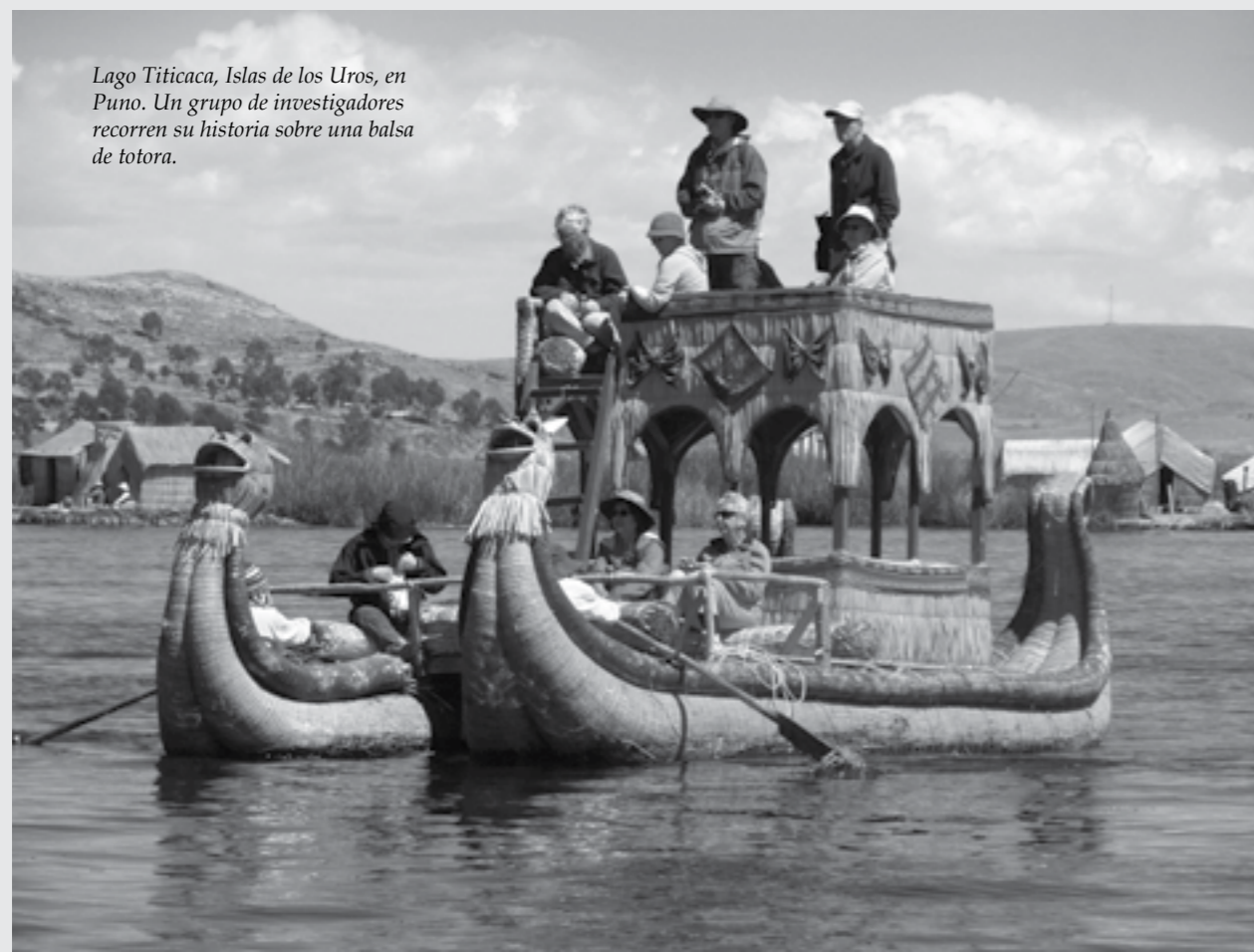
El estudio de los hechos folklóricos requiere de muchas técnicas e ins-

trumentos que son de uso común en las ciencias sociales y la comunicación. Pero, estas herramientas cuando se ocupan del objeto de estudio específico de las temáticas de la Folklorología, tienen un propósito y un uso singular. El análisis musical para el estudio de una forma musical tradicional incorpora otros contenidos, otros conceptos e, incluso, requiere de instrumentos adaptados al tema tradicional investigado. Este análisis no es el mismo del análisis musical de las obras clásicas o llevadas al pentagrama.

Lo mismo se podrá decir del trabajo de recopilación de datos. El uso de las técnicas e instrumentos conocidos, dentro de la investigación folklórica, ha de tener sus propias particularidades. El análisis musical de un tema folklórico no es el mismo que el análisis de un tema académico o clásico. La entrevista igualmente en este campo es más cualitativa y vivencial que

en otros campos. La observación hoy se apoya en el uso de las TICs y se privilegia la triangulación de instrumentos. En fin, así como la Psicología hace de la entrevista psicológica un medio efectivo para el tratamiento de pacientes, igual dentro del Folklore, la entrevista folklórica adquiere un sello propio.

Es decir, hoy las características particulares del hecho folklórico, exigen en el enfoque cognitivo de Piaget, adaptaciones metodológicas creativas y propias. Asimismo, la vastedad de temáticas de la Folklorología requiere de una gran variedad de técnicas e instrumentos de uso propio. En el campo de la Folklorología, hay pues un numeroso instrumental de investigación que garantiza el surgimiento de conocimientos científicos, sólidos y rigurosos. Pudiendo usarse las mismas técnicas e instrumentos de la investigación social, estas herramientas al aplicarse al hecho



Lago Titicaca, Islas de los Uros, en Puno. Un grupo de investigadores recorren su historia sobre una balsa de totora.



Grupo de danzantes ancashinos en la Municipalidad de Lima, que se renueva y pervive con sus manifestaciones culturales.

folklórico, presentan particularidades cualitativas muy especiales y propias.

La Folklorología desarrolla plenamente las funciones clásicas de la ciencia

A nivel de las funciones básicas de la ciencia, en el campo de la Folklorología, se aplica y hace uso a plenitud de las funciones clásicas conocidas: la descripción, el análisis (Guevara, 2009), la explicación, la fundamentación, la comprensión (Sánchez Carlessi, 2009), el control, la predicción y la retrodicción. Para entender los hechos folklóricos, cada una de estas funciones den-

tro del campo de la Folklorología, se desarrollan a plenitud.

La Folklorología, gracias al manejo adecuado de estas funciones, garantiza no sólo una comprensión de la realidad exacta, sistemática y coherente, sino que hace que esta comprensión tenga una amplitud holística mayor a cualquier enfoque positivista y restrictivo de esta región fáctica.

Asimismo, la Folklorología cuenta con el soporte metodológico necesario para la construcción y desarrollo de teorías diversas dentro de esta importante disciplina científica.

Perspectivas: una ciencia sólida, prospectiva y holística

La ciencia en su afán de describir, interpretar y transformar el mundo, debe responder de manera permanente a cada realidad concreta. Si bien, como señala Bunge (1985): "la ciencia puede caracterizarse como conocimiento racional, sistemático, exacto, verificable", sin embargo, por la dinámica de la

realidad, por las limitaciones de sus instrumentos de análisis y por la crisis de los paradigmas científicos (Khun, 1970), puede incorporar permanentemente nuevas informaciones, conocimientos y problemas. En este contexto, siendo los objetos de estudio los que definen la existencia de las disciplinas científicas, es obvio que ante el creciente desarrollo de las diversas manifestaciones tradicionales, que no sucumben sino que se renuevan y perviven, le espera a la Folklorología un mundo ancho y promisorio por recorrer.

Finalmente, consideramos que debido al aporte del saber tradicional para dar nacimiento a novísimas ciencias que hoy reclaman el desarrollo sostenible; su capacidad holística y comprensiva para dar respuesta a las grandes preocupaciones y existencias humanas; y, por la proyección de sus diversas expresiones en un mundo globalizado, diremos con plena seguridad que la vigencia y desarrollo futuro de la Folklorología está más que garantizada.

“
Por la proyección de sus diversas expresiones en un mundo globalizado, diremos con plena seguridad que la vigencia y desarrollo futuro de la Folklorología está más que garantizada.
”

La danza de la Diablada es una representación estética propia del altiplano peruano-boliviano.



De diablos y diabladas:

Estado-nación y conflictos por la cultura

MG. DANIEL DÍAZ BENAVIDES

Director de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Antropólogo e Investigador Cultural. Con estudios de doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Desde hace varias décadas las polémicas sobre los orígenes de algunas representaciones estéticas fronterizas se agudizan. Por lo general, las polémicas se generan por atribuciones a nacionalidades o a declaratorias de patrimonios culturales.

En el primer caso estamos frente a la presencia de los nacionalismos que son los que, desde la revolución burguesa de 1789, dominan los discursos nacionales. Estos nacionalismos concentraban en el territorio la razón de sus existencias (creo oportuno recordar que esta percepción de nacionalidad corresponde a la Europa de fines del siglo XVIII e inicios del XIX).

En las declaratorias de patrimonio cultural, está asociado a reglamentos nacidos en organismos de las Naciones Unidas que buscan identificar a los autores de las producciones artísticas, científicas o literarias para hacerles un reconocimiento por derechos de autor.

En el caso particular de nuestras culturas aborígenes, las fronteras nacionales son elaboradas por razones políticas surgidas de acciones militares previas que difieren sustancialmente de los desarrollos culturales propios y los derechos de autor carecen de sentido en tanto nuestra producción cultural, calificada de folklórica, es, como la mayor parte de nuestra producción cultural, autóctona, gregaria, colectiva y anónima.

En el caso de la danza de la Diablada, estamos hablando de una representación estética propia del Altiplano, región que comparte a ambos lados del lago una misma tradición cultural, un mismo idioma, una misma estructura de pa-

rentesco, un mismo grupo étnico, una forma similar de explotación de sus recursos productivos y, en consecuencia, una misma estructura ideológica, un mismo sistema de creencias religiosas; es decir, comparten un mismo sentido social construido.

Las representaciones artísticas son sentidos artísticos construidos compatibles con sentidos sociales construidos, entonces, no tiene nada de raro que estas prácticas culturales sean similares en ambos lados del lago; quiero decir que en ambos lados tienen el derecho de considerar como propias tales prácticas culturales.

Las fronteras y las declaratorias de "patrimonios nacionales" o "patrimonios de la humanidad" en este lugar específico carecen de sentido porque una larguísima tradición cultural compartida es más trascendente que estas circunstancias controversias.



Arquitectura tiahuanaco en Chucuito, vinculada a Puno, con restos arqueológicos.

Sin embargo, si miramos las tendencias culturales históricas hacia dónde se dirigen, hacia dónde se difunden, nos encontramos que saliendo del lago se dirigen hacia el norte, noreste o noroeste, pero siempre al norte. Los Tiahuanacos logran su fastuosidad en expansión hacia el norte: Cusco, Arequipa, Ayacucho; los aymaras reproducen las expansiones tiahuanaco; y para nuestro formidable horizonte tardío, representado por el Tahuantinsuyo, un mito ampliamente difundido y legitimado dice que una pareja de esposos, Manco Cápac y Mama Ocllo, partieron desde el lago hacia el norte en busca de la tierra prometida, y esta tierra la encontraron en el Cusco.

De manera que nuestra tradición cultural nativa, a lo largo de varios siglos, establece con claridad las direcciones del desarrollo cultural. Hoy nadie discute la peruanidad de nuestros héroes culturales funda-

dores del más grande imperio en esta parte del continente, así como nadie tendría que discutir la peruanidad de esta danza tan popular en nuestra región fronteriza.

En la Colonia el poder está concentrado en el Perú, y es desde Lima que se desarrolla toda una política de difusión de nuevas prácticas culturales que son reinterpretadas por las culturas locales. La mayor de ellas la constituyen los discursos eclesiásticos o clericales europeos del siglo XVI y XVII, que son difundidos desde Lima. Los doctrineros católicos parten de Lima hacia todos los confines de la Colonia, en particular hacia aquellos que se encuentran en el lago y más allá de él, hacia el sur donde hoy está un país que aún no existía y que hoy quiere darnos lecciones de historia.

En estos discursos se van construyendo las figuras de los diablos, que se parecen a las enunciadas por Dante en el infierno. Estas narraciones de diablos infernales se complementaron con los discursos del barroco español. Y ambos fueron reinterpretados por los nativos, asimilados y apropiados: el resultado es una forma estética estructurada que la identificamos como la Danza de la Diablada, bailada con la misma legitimidad y, además, sentida como propia en ambos lados del lago.

No negamos que los bolivianos la consideren suya, pero tampoco es que sea solo de ellos; también es nuestra, como los aymaras que son nuestros y de ellos, como el lago que es nuestro, pero también de ellos. No negamos que pertenece a los dos países porque no negamos nuestra historia, nuestra cultura compartida, ni negamos que habitamos una misma área geográfica



La figura del diablo llegó de España con los conquistadores, en el siglo XVI.

en donde se ha desarrollado una cultura particular y diferenciada.

Los desencuentros de hoy tienen más bien caracteres políticos, son derivados de discursos superpuestos donde los nacionalismos cosmopolitas quieren nublar el sentido de la historia. Estoy seguro de que los indígenas de la región son ajenos a estos ajetreos patrimonialistas.

En cualquier caso, estamos hablando de la Diablada de Puno, que es nuestra; no de la de Oruro, que es de Bolivia. Su Diablada forma parte de las muchas danzas que se presentan en el carnaval de Oruro, declarado Patrimonio Cultural de la Nación boliviana, ¿Diablada en me-

dio de los carnavales?, sí, es la opción boliviana; pero aquí, en nuestro país, hablamos de una Diablada que se baila en honor de la Virgen de la Candelaria; es decir, insertada en una tradición que invita a optar por lo bueno o por lo malo, por el bien o por el mal, por el Dios cristiano o por el Dios indígena, por Dios o por el Diablo.

La figura del diablo en América

La figura del diablo como símbolo arquetípico del mal llegó con los conquistadores españoles en el siglo XVI. En el pensamiento prehispánico el antagonismo entre el bien y el mal no existía, pues según el principio dual, todas las deidades portaban un componente positivo y negativo al mismo tiempo.

Los evangelizadores y extirpadores de idolatrías identificaron como diabólicos a los dioses andinos (despojándolos de sus significados originales) para así justificar su estigmatización y destrucción.

Todas las guacas (adoratorios) eran diabólicas, pero Supay descolló como el espíritu elegido para personificar al cornúpeta. Duviols dice:

Claro está que la elección fue completamente arbitraria si se da crédito a la definición más antigua de Zupay, la que ofrece Domingo de Santo Tomás en su Lexicón (1560): Ángel bueno o malo, demonio o trasgo de casa... (Cuentas O., p. 33).

Otros espíritus identificados con el demonio fueron el Huapuñuñu, el Bisochu, el Humapurucuc, el Tío o Muqui, entre otros. En la zona del Cusco, aparte del término Supay o Humapurucuc, está el término Saqra.

La danza de diablos o diabladas

Danzas de esta naturaleza, que expresan el mismo discurso, las encontramos en la mayor parte de países que fueron dominios coloniales hispanos y portugueses. Así tenemos la danza de los Diablos Espejos que la encontramos al interior de la costa atlántica, Danza de los Diablos de Santiago en España, varias versiones particulares de Danza de Diablos en México, danza de la Conquista y de Diablos en México, danza de los Diablos Cucuas en Panamá, los Diablos danzantes de Venezuela, danza de los Diablos en Huete, el Diablo en la Fiesta de Reyes en Colombia, la danza del gran Diablo en Panamá, danza de los Diablos Yare en Venezuela, el Diablo Danzante en Brasil, la Diablada en el norte argentino, la Diablada en el norte chileno (pre-



Dentro de las representaciones de negrería que tenemos resalta la danza Son de los Diablos de Lima.

sentada en la fiesta de la Tirana), además de las diabladas bolivianas y peruanas.

En el caso de Bolivia y Perú existen muchas versiones locales de danzas que hacen referencia al Diablo. En Perú, por ejemplo, tenemos el Son de los Diablos de Lima, la danza de los Diablitos de Piura, Los Diablos de Tacabamba y Cajabamba en Cajamarca, la danza de los Diablos de Túcume en Lambayeque, la danza de los Diablos en Ancash (Chiquián) y los Saqras del Cusco (Acomayo, Paucartambo).

Es evidente que estos discursos danzados transmiten contenidos comunes: luchas simbólicas entre ángeles y demonios en representación del bien y el mal y, siendo

“

Los evangelizadores y extirpadores de idolatrías identificaron como diabólicos a los dioses andinos (despojándolos de sus significados originales) para así justificar su estigmatización y destrucción.

”

comunes los discursos que transmiten, es congruente que deriven de una historia compartida: la Colonia.

La fiesta y el teatro en la Colonia

Convertir al cristianismo a los indígenas es el discurso que instrumentaliza el proceso colonial y, para concretarlo, escenifican como políticas públicas dramas eclesiásticos para demostrar el poder de los representantes del dios cristiano para derrotar a los que encarnan a Satanás. Para este propósito la fiesta y el teatro se convierten en los instrumentos preferidos.

Así, para comprender la sociedad colonial es necesario hacerse cargo de lo que la fiesta significó para ella, entendiendo por *fiesta* la serie de espectáculos que se daban en determinados eventos. Había fiestas en *Hábeas Cristi*, en los días propios de cada santo, cuando subía al trono un nuevo rey, en honor de los virreyes, etc. En estas fiestas se realizaban procesiones y desfiles matutinos, así como mascaradas, que eran desfiles nocturnos en los que salían los diferentes grupos vestidos a la manera de incas, reyes de España, etíopes y personajes mitológicos.

Las representaciones teatrales de temas profanos tenían lugar en los coliseos o corrales de comedias, pero cuando el asunto era religioso estas representaciones se hacían en los atrios de las iglesias o plazas. Otro tanto ocurría con el teatro en lengua indígena y con los actos cívicos.

El teatro en la forma de drama sagrado era parte integrante de las fiestas. En las "mascaradas" se daban loas y en las procesiones se re-

presentaban dramas sacros y autos sacramentales. El componente literario estaba aderezado con danzas, máscaras, arcos triunfales, carros y altares callejeros, en frente de los cuales se solía bailar y decir algún diálogo.

En el virreinato peruano, en todas las ciudades y pueblos se hizo de las fiestas una parte constitutiva, y muy importante, dentro del diario vivir. Las referencias a estos sucesos nos ayudan a comprender todo un

mundo del cual somos herederos. Más aún, en el siglo XVII la sociedad virreinal entra en un período de confrontación entre el mundo circundante y la vida que se espera para después de la muerte. Esto hace que una buena parte de sus miembros, tanto en forma individual como colectiva, vivan pendientes de la religión, la cual ofrece otra vida, y pendientes también de la conservación de la honra, esta última como una manera de trascender ante los hombres.



Diablada orureña. Fotografía tomada del libro "Carnaval de Oruro, imágenes y narrativas", de Carlos R. Romero, Marco A. Romero y Javier Romero.

Una información sumamente interesante es la que nos proporciona el historiador potosino Arzans Orsua y Vela, quien dice que el año de 1554, en las fiestas en honor de Santiago y la Virgen, se representaron en la Plaza Mayor de Potosí ocho comedias, cuatro de las cuales están descritas. Tenían como temas: el origen de los Incas, los triunfos de Huayna Cápac, la tragedia de Huáscar y la muerte de Atahualpa. Indica el cronista que estas comedias se escribieron en verso, en idioma castellano con el indiano. En ellos se exalta al fundador del Imperio y se reúnen los principales hechos de la historia incaica.

La Diablada en el Perú y Bolivia. Los datos históricos

En Bolivia hay consenso sobre el origen orureño. Una de las tesis más aceptada es que "se ejecutó por primera vez en Oruro en 1879, según anota Julia Elena Fortún, basada en un dato del Presbítero Eleuterio Villaroel, consignado en el Origen del culto de la Virgen del Socavón" (Cuentas O., p. 35).

El sacerdote Eleuterio Villaroel relata que por 1879 el Párroco Carlos Borromeo Mantilla recibió la confesión de un moribundo llamado Anselmo Belardino, apodado Nina Nina muy conocido por sus fecho-

rias, quien al tratar de raptar a Lorenza Chuquiamo, fue mortalmente herido por el padre de su amada. Nina Nina, devoto de la Virgen de la Candelaria, antes de expirar confesó todas sus malas acciones, declarando haber sido socorrido por una hermosa joven vestida de negro, parecida a la Virgen, a la que prendía dos cirios en un paraje en lo alto del cerro Pie de Gallo.

De acuerdo a esto, lo que se inició no fue precisamente la danza, sino el culto a la Virgen del Socavón. El desarrollo de la Danza de Diablos hacia sus actuales características, como es normal, tuvo un proceso

evolutivo a lo largo del siglo XIX. Las primeras performances devocionales dedicadas a la Virgen debieron seguir conservando mucho del Auto Sacramental hasta bien entrado el siglo XIX.

Hacia fines del siglo XIX e inicios del XX, cuando el estaño reinaba en Oruro y el ferrocarril que une esta ciudad con La Paz y la costa había renovado tanto a la "clase obrera" como a una elite dominada cada vez más por un sector extranjero, existían dos desfiles de Carnaval de Oruro: uno pertenecía a la elite, que el sábado de carnaval realizaba una pequeña procesión, adornada con una variedad de visiones orientistas (tales como personajes vestidos como jeques y doncellas de harén), la que terminaba en bailes de gala, y la otra, perteneciente a las "vulgares masas indígenas", que en la procesión del domingo del carnaval (que sucesivas ordenanzas municipales buscaron prohibir) representaban los viejos temas del teatro colonial..." (p. 298).

En el Perú, Cuentas O. (p. 35) cita la tesis del Dr. Ricardo Arbulú, quien plantea que los primeros antecedentes de la danza de diablos se remontan al siglo XVI, durante la tarea de catequización de los Jesuitas en Juli (Chuchito, Puno). José Tamayo Herrera en su Historia social e indigenismo en el altiplano (Lima, 1982, p. 54), anota:

El primer misionero que llegó al Collao fue Fray Tomás de San Martín en 1534, a la provincia de Chucuito. Los dominicos fueron los primeros en llegar al Altiplano en 1534; ellos parece que edificaron los primeros templos de Juli, Santa Bárbara en 1555, San Pedro en 1565, San Juan en 1570 –según Alberto Cuentas Zabala–, y posiblemente erigieron

también casas en Chucuito, Juli, Copacabana, Pomata, Ilave, Acora, Yunguyo y Zepita. Posteriormente los jesuitas en 1568 predicaban ya en Chucuito y establecieron una misión permanente en Juli, ya en el período del Virrey Toledo (1577).

En todo Juli –según Loayza–, establecieron una disciplina absoluta según las reglas misionales de su orden. A la larga, el enclave jesuita del altiplano sería el más importante de todos.

Según Cuentas O., (p.35), el padre Diego Gonzáles Holguín, dando cuenta a su Provincial de la labor que desarrollaban los misioneros en Juli, hizo referencia de cómo, explotando la inclinación de los nativos hacia el canto y la danza, los misioneros les habían enseñado una en que se representaban los Siete Pecados Capitales y el triunfo de los ángeles sobre los demonios. Se colige que la Danza de Diablos en Puno remite sus antecedentes más tempranos a los autos sacramentales practicados desde fines del siglo XVI en la Misión de Juli (evidentemente no tenía las caracte-



Exteriores del estadio "Enrique Torres Belón", en Puno, donde la Diablada está ampliamente socializada.

terísticas de la actual Diablada). Se expandió en todo el Collao, donde hubo una conjunción sincrética entre la representación teatral-dancística precedida de una farsa dialogada (llámese auto sacramental), con las creencias autóctonas en los espíritus asociados al demonio cristiano y, en cada región, adquirió características propias.

(...) las misiones españolas (dominicos y jesuitas) que centraron su labor en la zona del altiplano alentaron sin querer el trasfondo religioso y filosófico del indígena aunque distorsionándolo en algunos casos, como es equiparar los espíritus y dioses del panteón americano con el demonio occidental a quien asimilaron al término Supay, pero el impacto fue diferente al esperado, pues el indígena no repudiaba al Supay sino que temiéndole, lo invocaba y rendía culto para evitar que le hiciera daño. (Cuentas O., p. 35).

El Padre Rubén Vargas Ugarte en su Historia del culto a María en Iberoamérica nos dice: "Desde el 2 de febrero de 1583 la Virgen de la Candelaria asentó sus reales en la zona

del Collao y comarcas colindantes, extendiéndose rápidamente la fama de sus milagros." (Cuentas O., p. 39). La Danza de Diablos en el Collao se relaciona directamente con el culto a la Virgen de la Candelaria (llamada también Virgen del Socavón o Virgen de los Mineros) desde fines del siglo XVIII.

Orígenes mágicos

Las leyendas son varias, todas explican un inicio mágico-religioso de la fe y la devoción en la Virgen.

En Bolivia está consagrada la Leyenda del Chiru Chiru (o Nina Nina): Un bandolero devoto de la Virgen, una noche fue herido de muerte por lo que acudió a su guarida para morir implorando ante una imagen pintada por él mismo de la Virgen de la Candelaria. Fue salvo y a partir de ese momento, el refugio se convirtió en centro de romería y peregrinación para el pueblo. También está la leyenda (recopilada en La Paz) sobre el derrumbe de una mina en Oruro, a mediados del siglo XVII, en que la Virgen de la Candelaria salva milagrosamente a

los mineros atrapados, no sólo de la muerte sino de que el Supay les robe el alma.

Una tercera leyenda muy difundida es la de Wari, un semidios muy antiguo que soltó víboras gigantes que lanzaban fuego por la boca para eliminar a los Uros que contraviniéndolo, deseaban retornar a la senda del bien; después de matar a muchos, se apareció una Virgen Morena que las petrificó, salvando al desdichado pueblo de la extinción total.

En el Perú son muy difundidas la Leyenda de la Mina de Laycacota y la Leyenda sobre el sitio de Tupac Katari a la ciudad de Puno:

En el primer caso, se cuenta que en las afueras de la mina de Laycacota, en 1675, el español don José Salcedo mandó derribar las casas de los mineros que se encontraban en las bocaminas. Antes que se cumpliera su orden, todos vieron aparecer en el lugar una Virgen envuelta en llamas luchando contra el demonio. Esta visión hizo desistir a Salcedo y

desde entonces nació el culto y el nombre de la milagrosa Virgen.

El segundo caso ocurrió a inicios de 1871. La ciudad de Puno fue sitiada por 12,000 hombres liderados por el caudillo aymara Tupac Katari y el rebelde Pedro Vilcapaza de Azángaro (continuadores de la rebelión de Tupac Amaru). Querían tomar la ciudad para preparar desde allí su ataque a la ciudad de La Paz. Los pobladores observaban cómo bajaban las huestes desde Huajsapata, Yurac Orqo y Orcopata, y en su desesperación sacaron en procesión la imagen de la Virgen de la Iglesia de San Juan. Tras implorarle su protección durante toda la noche, las andas de la Virgen empezaron a brillar con gran intensidad, encegueciendo a los sitiadores, quienes sufrieron un terrible espejismo: un enorme ejército a caballo se les acercaba con sus armas que brillaban también intensamente. Los pobladores observaron atónitos, cómo los enardecidos sitiadores abandonaban el lugar, prometiendo desde entonces, su devoción a la Virgen de la Candelaria.



Ballet Folklórico "Imágenes del Perú" en plena evaluación por la ENSF JMA, en el 2011, año que se reinició la calificación artística.

Especificando las diferencias entre la Diablada de Oruro y de Puno

El culto asociado a las minas y los mineros es la característica principal de la Diablada en Oruro, no obstante que las cuadrillas fundantes de Diablos no fueron principalmente de mineros, sino del gremio de carniceros. El culto a la Virgen del Socavón se une a una fiesta pagana: el Carnaval, lo que puede explicar en parte, la incesante búsqueda de innovación y estilización de las danzas originarias.

En Puno la devoción no sólo está vinculada a las minas (cuya actividad fue muy intensa, principalmente en las minas de Laycacota y Esquilache), sino al culto a la Virgen de la Candelaria como patrona protectora de la ciudad. La imagen de la Mamita Candicha está en la Catedral de Puno, un coloso de piedra de estilo mestizo (en cuyo frontis vemos una sirena tocando un charango), construido en 1747 por el alarife peruano Simón de Asto, sobre los cimientos del antiguo Supay Cancha o Cerco del Diablo. Se conserva muy vinculada a lo autóctono y a la devoción religiosa (la Danza de Diablos o Diablada surge como danza devocional). Hay dos fechas principales: el primer domingo después del 2 de febrero se celebra el desfile de danzas autóctonas, y el siguiente domingo es el desfile de trajes de luces. Si bien ambos eventos de competencia tienen las mismas magnitudes grandilocuentes, con derroche de fuerza, colorido y plasticidad, la fecha de las comparsas de luces suele tener más cobertura periodística.

La danza de la Diablada se hace presente en diferentes fiestas del altiplano, pero las más importantes

son la de la Virgen de la Candelaria en Puno (que duran 18 días, 9 días antes y 9 días después de la fecha central, que es el 2 de febrero) y el Carnaval de Oruro (que dura 10 días, entre enero y febrero). Citaré las características comparadas, tomadas de diferentes fuentes (en su mayoría del texto de Cuentas O.: pp. 41-46):

Los personajes principales representan a Satanás y Lucifer. En Oruro se les llama "Diablos Reyes", en Puno se les llama "Diablos Caporales" o "Caporales" (por la vistosa capa que llevan).

En Puno, el personaje del Arcángel San Gabriel conserva una presencia importante.

La mujer que representa a la impenitente tentadora de hombres, se llama "China Diabla" en Oruro; en Puno se llama "Cachu Diabla".

En la Diablada boliviana está la presencia de algunos animales de fuerza poderosa como el león y el oso. En la Diablada puneña, a estos personajes se suman animales andinos (aparte del gorila, oso, elefante, león, están el cóndor, la llama, la alpaca, el puma), y humanos ("el viejito", "el mexicano", "superman", el "piel roja" –tomados del cine y la televisión–. Destaca de manera particular el "esqueleto danzante").

El espíritu de las entrañas de la mina es conocido como Tío en Bolivia y como Muqui en el Perú. Esta figura mítica no es sólo autóctona, sino que implica elementos simbólicos indígenas y europeos respecto al espíritu que habita y señorea en la mina (sobre este tema y sobre el Muqui en las minas de Huanavelica, es valioso el texto de Car-

men Salazar-Soler: La divinidad de las tinieblas, Boletín IFEA, vol. 26, N° 3, 1997).

Las máscaras de los diablos puneños, en un principio, solían hacerse de yeso (eventualmente se usaba metal), hoy en día se hacen no sólo de yeso sino de fibra de vidrio. Hasta hace pocas décadas (1960's, 1970's) dejaban ver sobre la boca enormes dientes deformes semejantes a los colmillos del jabalí, tanto hacia abajo como hacia arriba. A influencia de artífices bolivianos, han sido remplazados por otros de cristal decorado con espejuelos. Los reptiles nativos de las máscaras puneñas han dado paso a dragones de inspiración asiática que surgen de los cuernos (se ha explicado esto por la presencia de culíes chinos que fueron traídos para trabajar en la costa peruana en el siglo XIX en condición de casi esclavitud; en este caso hablamos de los que fueron llevados a las salitreras de Tarapacá, zona limítrofe con el departamento de Oruro).

Estos cuernos, que en un comienzo eran puntiagudos (como los de un toro) o gruesos y romos, fueron dando paso a largos cuernos retorcidos.

Desde los años 80, algunas comparsas puneñas han introducido pasamontañas de fina tela del mismo color que su traje, que va debajo de la careta, o en reemplazo de ésta, mientras se acompaña la procesión.

La comparsa de Danza de Diablos performada como Diablada, de fecha más antigua en Puno, es la del Barrio Mañazo (barrio de carniceros) formada en 1892. Esta comparsa iba fundamentalmente acompañada por sicu-morenos: El



Lago Titicaca, Puno. La actividad comercial y turística aflora durante las festividades.

Barrio Mañazo al noreste de la ciudad es considerado el más antiguo de Puno, porque sus antecedentes datan del siglo XVII. Al descubrirse las minas de Laycacota, el 1 de mayo de 1657, los indios y mestizos de ese barrio estaban dedicados al comercio de ganado y carnes, y fueron los principales abastecedores de este producto a los mineros. Más tarde Mañazo asumió e hizo suya la conservación de la tradición festiva de la Candelaria, pese a que las autoridades municipales hasta 1956 prohibían el ingreso de danzantes rurales a Puno aplicándoles multas y otras medidas represivas (...) (cita de Mariano Núñez). La Gran Tradicional Auténtica Diablada Oruro es también del gremio de carniceros y data de 1904.

De acuerdo a los datos de Cuentas O., en 1918 llega un conjunto y orquesta de Diablada procedentes de Bolivia, contratados por el grupo de "vaporinos" (trabajadores de los barcos de la Peruvian Corporation), lo que seguramente se repitió un par de veces más. Pero en 1922, debido a limitaciones económicas, los "vaporinos", decidieron retomar la tradicional banda de sicu-morenos que constaba de:

Sicus o zampoñas, bombo, tarola o redoblante, platillos y triángulo. Los sicu-morenos ejecutaban huayños sincopados, a cuyo compás danzaban los "Diablos Caporales", "Diablos Menores" y demás integrantes de las comparsas: Los "Caporales" danzaban majestuosamente; levantaban un poco los codos para desplegar la capa a todo lo ancho; avanzaban al compás de la melodía, levantando ligeramente –en forma alternada– el pie derecho y el izquierdo, que cruzaban delante de la pierna contraria, a la altura de las canillas. Los caporales se desplazaban por el centro del corro. Los diablos menores iban delante de los caporales, dando saltos acrobáticos sobre uno y otro pie, alternando cada tres pasos con una vuelta a la derecha y otra a la izquierda.

Las chinas diabladas alternaban con los diablos menores, danzando en forma parecida. A veces se desplazaban hacia el público espectador y, frente a él, se levantaban la falda, por delante o por detrás, dejando entrever las piernas en ademán lujurioso. El viejito y los demás personajes imitaban los movimientos. Al término de la danza, la melodía concluía en una fuga de compás acelerado. La comparsa se complementaba con los mú-

sicos, "sicu-morenos" que, ataviados con trajes de luces iban tocando, formados en dos columnas detrás de la cuadrilla. (Cuentas O., p.45).

Este estilo, con música (de sicu-morenos), personajes y coreografía muy propias de Puno, se consolidó entre 1922 y 1965.

Después de 1966 comienza a sentirse la influencia boliviana, no sólo en la mayor sublimación del traje originario, sino en la coreografía; sin embargo, los puneños siempre han impreso su huella particular. Según Cuentas O., el director de una Diablada orureña le explicó en 1964 que su coreografía desarrollaba las siguientes figuras: Paseo del Diablo, El Saludo, El Ovillo, La firma del Diablo y las Escuadras, que son de a cuatro, tres, dos, uno. Esta coreografía que fue adoptada por varias comparsas puneñas desde 1966, fue enriquecida con nuevas figuras locales de Puno, tales como La Tela de Araña, La Balanza, La Paloma de la Paz, etc. Cada barrio de Puno desarrolla una comparsa con características propias: colores de los trajes y pañuelos, figuras coreográficas, balance entre hombres y mujeres, etc.



Desde hace diez años se ha visto que la influencia puneña es mayor que la boliviana.

El ritmo cambia sustancialmente entre una banda de músicos y una de sicu-morenos. En el caso de la banda de músicos el ritmo es más marcial y tiene una forma musical tripartita que se ejecuta el tiempo necesario para acompañar la danza, concluyendo con la Cacharpaya o despedida en ritmo de huaiño. La

Diablada puneña, ejecutada con banda de sicu-morenos al son de huaiños sincopados es más autóctona, más ligada a las raíces telúricas. Actualmente, el único conjunto que presenta la auténtica Diablada Puneña acompañada de sicu-morenos, es la del Barrio Mañazo.

Agregaré que en la última década Puno es el que influye sobre Oruro: vestuarios, máscaras, profesores y coreografías de puneños(as) son exportados al lado boliviano revirtiendo las tendencias de décadas anteriores.

Es altamente probable que sea esta constatación la que haya generado la alarma boliviana para atrincherarse en declaratorias de patrimonializaciones mundiales como condición para autopercebir su versión local de Diablada como versión única de la Diablada del Altiplano peruano boliviano.

CONCLUSIÓN

Es evidente que a ambos lados del lago hay razones históricas, míticas y etnográficas suficientes como para reclamar la propiedad de la danza, para considerarla como propia. El problema se presenta cuando uno de sus lados quiere negar la historia del otro. Desde el lado peruano los argumentos para demostrar la particularidad de la Diablada son contundentes, históricamente comprobables y etnográficamente visibles; sin embargo, no negamos la historia particular de la Diablada de Oruro, como no confundimos ni nublamos nuestras percepciones por efectos de los intercambios históricos mutuos.

En atención a estos considerandos reafirmamos la propiedad puneña de esta versión local de Diablada e, igualmente, integrante del conjunto múltiple de versiones locales de danzas de Diablos y Diabladas que están presentes en la mayor parte de países que fueron colonias de los ibéricos peninsulares.

Nota:

Este trabajo está elaborado teniendo como texto básico el ensayo del Dr. Enrique Cuentas Ormachea. (1986). La Diablada: Una expresión de Coreografía Mestiza del Altiplano del Collao. En: Boletín de Lima, 44(8), 31-48.

DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN

La Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas es la primera y única institución educativa del Perú, con rango universitario (Ley N° 29630), que ofrece formación profesional docente y artística en la especialidad de folklore, en las menciones de música y danza.

Entre sus órganos de línea destaca la Dirección de Investigación, responsable de realizar proyectos de investigación, intercambio, asesoramiento y apoyo en investigaciones sobre folklore y educación.

Sus funciones son: implementar y actualizar el registro de intérpretes del folklore, evaluar a entidades y asociaciones de carácter folklórico para su registro y reconocimiento e implementar el Centro de Documentación de la Escuela, entre otras.

Cuenta con un Centro de Documentación y Archivo Audiovisual, encargado de preservar materiales inéditos recopilados por José María Arguedas, que datan del año 1964, así como diversos registros culturales acopiados en los trabajos de campo que realizan sus investigadores culturales a nivel nacional.

Además, existe un área de registro de intérpretes del folklore, encargada de calificar y registrar a nuestros artistas de música (cantantes e instrumentistas) y danzas tradicionales y folklóricas.

Si bien las funciones de investigación en folklore, dentro del aparato estatal, se han venido dando desde 1945, la primera vez que aparece específicamente una Sección de Investigación es cuando ésta forma parte de la Jefatura de Estudios de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas Rosa Mercedes Ayarza de Morales, en 1969, año en que con ese nombre se autorizó oficial-

mente el funcionamiento de nuestra institución, la cual mediante R.S. N° 026-1988, logra la denominación de Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

(Tomado del libro Historia Institucional, escrito por Víctor Hugo Arana Romero, editado por la ENSF José María Arguedas, en el año 2007).



LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

La Dirección de Investigación desarrolla las siguientes líneas de investigación:

- Literatura oral.
- Etnomusicología.
- Danzas tradicionales y folklore.
- Educación e interculturalidad.
- Historia de vida de intérpretes y compositores.

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO Y AUDIOVISUAL

Posee una producción intelectual clasificada en libros, cds, dvds, catálogos, que están a disposición de estudiantes, docentes, investigadores y público en general.

PUBLICACIONES DE LA DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS



Historia Institucional de la ENSF José María Arguedas
Víctor Hugo Arana Romero



Manuel Acosta Ojeda, arte y sabiduría del criollismo
Marino Martínez Espinoza



Marinera y Tondero
Daniel Díaz Benavides



Qosqo Llaqta, Julia Peralta
Félix Anchi Aguado
Incluye DVD



Atoq Alcalde - Mama Raywana
Gledy Mendoza Canales
Incluye DVD



Danza, Ciencia e Historia
Daniel Díaz Benavides



Aucallama: huellas de color
Víctor Hugo Arana Romero



"Yo Amazónico"
Elmer Torrejón Pizarro



Catálogo de Intérpretes del Folklore Peruano
Iván Sánchez Hoces



Cuerpo y Folklore(s)
III Simposio Internacional de CORPUS

Centro de Documentación y Archivo Audiovisual

Catálogo de videos etnográficos del Perú – Julia María Sánchez Fuentes



Archivo de Música Tradicional del Perú
Registro Sonoro José María Arguedas
(CD)



Jaqaru, Lengua que se apaga, memoria en agonía
(DVD)



Valor histórico de una tradición: Pallas de Corongo
(DVD)



Las roncadoras de Ñahuín
(DVD)



SUMARIO



3 Consideraciones para un estudio de la oralidad en los pueblos del litoral peruano

10 Investigación etnográfica
Teoría, ojo y corazón atentos

16 Bordando los nuevos tiempos del huaino

22 Arguedas y el arte musical de *El Jilguero del Huascarán*

28 El universo mítico de la amazonía peruana

34 Puesta en valor del archivo bibliográfico-histórico del Proyecto Registro de Intérpretes

40 El diálogo intercultural y el arte, camino hacia una cultura de paz

46 La Folklorología: Una ciencia sólida, prospectiva y holística

52 De diablos y diabladas: Estado-nación y conflictos por la cultura