



# ARARIWA

Publicación coleccionable

Vocero de la Dirección de Investigación de la ENSF «José María Arguedas»

• El registro musical de Brüning.

• Manuel Acosta Ojeda: *Canción de Fe, Chola Linda, Mi Navidad.*

• ¿Es posible academizar el folklore?

• Acerca de las danzas de *Pallas* y *Negritos.*

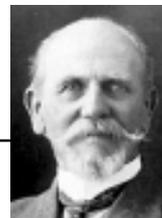
• La memoria escondida en las tonadas del *Waqrapuku.*



¿Dónde están las fuentes del saber?

## El registro musical de Brüning

Chalena Vásquez



**Investigador alemán registró música a principios del siglo XX en los departamentos de Piura, Cajamarca, Lambayeque.**

De origen campesino, el alemán Enrique Brüning (1848-1928) había seguido estudios superiores en diversas materias como historia natural, matemáticas, mineralogía, dibujo lineal y libre, química, mecánica, construcción de maquinarias... según Schaedel, «tenía formación en ciencias naturales y geología» y además tocaba el violín. Llegó al Perú en setiembre de 1875, para trabajar en una hacienda azucarera y se hacía llamar «ingeniero» aunque no se sabe si obtuvo tal diploma.

En su trabajo etnográfico, de gran amplitud, registra diversos aspectos de la cultura del pueblo Muchik. El archivo fotográfico, las notas de campo, los artículos publicados así como su Diccionario Folklorico, nos muestran su interés por la arqueología, antropología, ecología, agricultura, arte, lingüística.

En 25 años de residencia en nuestro país, Brüning vivió en: Pátapo, Chancay, Laredo, Chiclayo, Jayanca, Motupe, Olmos, Pomalca, Lima, Eten, Lambayeque, realizando continuos viajes a otros pueblos y lugares.

No sabemos cuántos cilindros grabó Brüning; él estaba interesado en el registro de la lengua nativa -el Muchik- y según expresaba no era nada fácil hacer hablar o conversar con la gente delante del fonógrafo.

2

La colección musical que vimos<sup>1</sup>, consta de 21 piezas. Es interesante observar las formas musicales registradas, la mayoría

de ellas tienen continuidad y están vigentes en la cultura musical del norte; el estudio de las variantes en estilo y carácter de los textos y la música será posible cuando la tecnología moderna nos permita escucharlas. Por ahora, solamente escuchamos en el fonógrafo el tema "Serranita", pieza que transcribimos<sup>2</sup>.

En la relación de 21 piezas, cabe destacar la *Danza Chimu*, pieza que fue también registrada en láminas y partitura por Martínez Compañón<sup>3</sup> y que se mantiene vigente en Lambayeque en la actualidad. Esta pieza podría haber tenido una fuerte presencia emblemática.

*La Concheperla* es una *marinera* clásica en el repertorio costeño. Sobre la estructura formal aún se discute su afinidad con el *tondero*. *Ya me voy a tierras lejanas* es el verso con el que se inicia un *triste*, difundido como *Despedida*. Llama la atención el tema *Flores Negras*, registrado como *tondero*. En la actualidad es muy conocido un *pasillo ecuatoriano* con el mismo nombre. Será posible la comparación cuando el material sea difundido.

<sup>1</sup> En 1998, Chalena Vásquez y Virginia Yep, visitaron el Archivo Etnográfico de Berlín, conversando con Suzzane Ziegler, encargada del cuidado de los registros en cilindros de cera - cerca de 30,000 - compilados desde fines de 1800, por distintos investigadores en muchos lugares del mundo.

<sup>2</sup> La partitura de *Serranita*, así como la entrevista realizada en Berlín, se encuentran en la Dirección de Investigación de la ENSF José María Arguedas.

<sup>3</sup> Las partituras de Martínez Compañón han sido corregidas y editadas en un soporte informático por el musicólogo Renato Neyra.



### Relación de piezas y algunas anotaciones de campo que hiciera Brüning.

(Transcripción del documento que se encuentra en el Museo Etnográfico de Berlín)

- 1 *Marcha de Procesión* - clarinete, chirimía y caja. Tocado por Francisco Cumpa y Francisco Angeles.
- 2 *El algarrobito* - marinera en flauta y tambor -
- 3 *Serranita* - flauta y tambor - 4 de mayo 1910 (Eten)
- 4 *La Concheperla* - flauta y tambor -
- 5 *Danza Chimú* - grabada en Lambayeque el 5 de Mayo de 1924  
Tocada por don José Albiteres León de Silacot, provincia de Contumazá -carpintero, en el tiempo en que estaba en la guarnición de la quinta infantería, de oficio carpintero, tocada en una Gaita que el mismo ha confeccionado. Tanzmusic - música de danza llamada "Huainu"
- 6 *Bracamonte* -flauta y tambor-
- 7 *Para Jugar a la Gloria* - Canto solo, masculino.
- 8 *Masika que aura pauja a pastores en las (Pasenas) pascuas de Navidad* - Flauta y tambor -
- 9 Chirimía y caja tocadas por Francisco Cumpa y Francisco Angeles  
*Marcha de Paseo de calle*, chirimía y tambor. (12 abril 1910)
- 10 Caelma, "La Pieva" Carlos de la Cour. Chinama. Piccolo -Flauta y Tambor (12 de abril de 1910)
- 11 *Triste*. Tres quenas , tocadas por tres mendigos ciegos en Catacaos. Lambayeque 12 de junio de1911
- 12 *Serranita*. Eten, 14 mayo de 1910 Flauta y Tambor
- 13 *Cajita y flauta*. Francisco Angeles. Danza " Los perritos" . Flauta y tambor.
- 14 *Flauta doble*. Tocada en Lambayeque, el 25 de mayo de 1924, por José Albiteres León, Prov. de Contumazá, en el tiempo que estaba en la guarnición  
Melodía y canto : *Yo soy como las palomas* (yarahui). Estas melodías en las montañas son conocidas con el nombre de *Yarahui*.
- 15 *Doble flauta*.
- 16 *Ya me voy a tierras lejanas*.
- 17 *Un voluntario que se va a las filas del ejército*.
- 18 *Quena y antara* . 16. 4 .1925.
- 19 *Flores Negras* - tondero en gaita . 9 de agosto de 1923. Interpretada por don Jenofonte Paredes de San Marcos, departamento de Cajamarca.
- 20 *Cachaspari incaico* . sonst wie oben.
- 21 *Triste huancabambino*. sonst wie oben.

## ¿El último arpista de Reque?

*Marino Martínez*

Uno sabe que ciertas especies están en vías de desaparecer. Cada cierto tiempo nos recuerdan la fragilidad de la vida mostrándonos en las pantallas del televisor los desastres ecológicos en el mar, los incendios forestales en algún lugar del mundo o los dibujos en colores del algún pájaro que cantó por última vez su trinos trepado en un árbol que tampoco existe ya y del que no se supo nunca nada más por eso: porque extinguirse significa para siempre.

Pero de lo que no estamos alertados, y al parecer tampoco hay mayor preocupación porque se sepa, es de la progresiva desaparición del uso de ciertos instrumentos y con ellos de sus tañedores, gentes casi todas solitarias que han perdido en las vueltas y reveses de los años a sus compañeros, los músicos con los que se echaban las cantadas más queridas mientras los amigos y parientes se ponían a dibujar con los pies en la tierra la alegría de estar en tu casa, hermano, qué vivas muchos años más, compadre.

La tarde que fuimos a casa de don Calazans Inzio, insigne arpista de Reque, en la provincia de Chiclayo, estuvimos a punto de retirarnos cuando de pronto su hija nos dice: "Pero tal vez se despierte, un ratito" Y se despertó.

Tiene 92 años y recordó para nosotros: "Íbamos a las fiestas a cantar. Nos pagaban a veces unos centavos y dábamos serenatas. He visto bailar a tanta gente, pero hace tiempo que ya no salgo, estoy acá nomás..." Le pedimos que nos muestre su arpa y después de pensarlo mucho, nos confesó que la tenía sin cuerdas, que unos investi-



gadores que fueron a verlo hace años le ofrecieron mandarle un juego, como regalo y que hasta ahora no había recibido nada. Le pidió a su hija que subiera al armario y que la trajera.

Llena de polvo y con huellas del trajín de la vida, el arpa se mostraba todavía cálida entre las manos de don Calazans Inzio. El viejo arpista de Reque, mostraba feliz su sonrisa desdentada y algo de ella copiaba el arpa en su descordaje que parecía un silencio, una cierta esperanza de que alguna vez pueda alguien arroparlo y pellizcar con furor y alegría sus cuerdas, otra vez.

Caía la tarde cuando abandonamos su casa. Nos despedimos con una sonrisa, sin saber muy bien qué decir, más que gracias. ¿Por qué? No era solo por su tiempo ni sus palabras. En algún lugar imaginario los trinos felices de su arpa deben seguir andando por los caminos de la campiña norteña y algún ave solitaria que tal vez tampoco exista ya, debe estar imitando ese canto hasta el infinito.

## ¿Dónde están las fuentes del saber?

Felix Anchi

Los artistas entrevistados<sup>1</sup> tempranamente migraron del mundo andino a las ciudades; apenas tenían entre 12 y 14 años de edad. Sus aprendizajes están nutridos por la transmisión oral de la memoria de sus antepasados, sobre todo en la lengua materna: el quechua o el aimara. En sus experiencias están presentes los intensos y ricos aprendizajes de sus costumbres, formas de vida, fiestas religiosas, trabajos productivos, la preparación de sus alimentos y la defensa de la naturaleza.

Las actividades que cohesionan la familia, en las que participan los niños, los adultos y ancianos (hombres y mujeres), muy importantes en el mundo andino, atraviesan las experiencias de los artistas, donde todos y cada uno de ellos tienen una responsabilidad. Es cierto que las actividades giran dentro de la reciprocidad y la solidaridad, basadas en el parentesco y la organización social, porque permite convivir armoniosamente con la naturaleza y los grupos humanos de otras comunidades.

Los testimonios de los artistas hablan de modo especial de los abuelos y de la madre, que en muchos casos han servido como fuente de inspiración para sus producciones artísticas como el huayno "Lucía"<sup>2</sup>. Los abuelos son presentados como modelos de vida y son considerados como el "libro abierto", por la acumulación de experiencias de vida, por los consejos cuando se les pide.

Las enseñanzas de los padres y de los abuelos son difícilmente refutadas, son como normas de vida que permiten mantener la relación de los hijos con sus padres y los nietos con sus abuelos y de todos con la comunidad. La gente encuentra en los abuelos respuestas para los problemas y las dificultades de la vida familiar, social, económica, religiosa, como también de la política y hasta de la naturaleza en cada comunidad. Estos elementos están siempre en el recuerdo, los añoran y se expre-

san de ellos con mucho afecto y emoción a través de sus andanzas, recuerdos y conductas que resumen su identidad y compenetración con la vida de la comunidad y permite distinguirse dentro de la diversidad del mundo andino.

Los testimonios hablan de la relación que existe con la música, las canciones, el baile, la construcción de sus instrumentos musicales. Lo interesante es que en su contenido se hace mención a los antepasados como fuente de la herencia cultural en la tradición andina. Una característica del mundo andino es la de transmitir sus vivencias y el saber oralmente y este constituye una fuente inagotable del conocimiento. La tradición artística expresada en el mundo urbano como consecuencia de la primera emigración generó conflictos, contradicciones, tratos despectivos, poca valoración y desprecio en un contexto social que a la fecha todavía existe.

También encontramos que las fiestas religiosas y sociales no son ajenas a las actividades de la comunidad; en el calendario anual se encuentran celebraciones vinculadas con las jornadas agrícolas o ganaderas. Para ello se preparan durante el año, desde la construcción o adquisición de sus instrumentos de trabajo o de la recreación artística. Se preparan para cada evento, fiesta y ninguna actividad está aislada de su vida cotidiana dentro de la comunidad andina. Todas estas vivencias han servido como fuente natural de expresión del arte andino: música, canciones y danzas.

<sup>1</sup>-La Dirección de Investigación de la Escuela tiene un registro de siete entrevistas a profundidad: R. Dolorier, P. Tineo, Ana Condori, A. Rodríguez, C. Falconí, R. Fuentes, A. Curazzi. Todos ellos vinculado con el mundo andino: quechua y aimara.

<sup>2</sup>- "...De su pecho exprimía/ la sabia que da la vida/ dentro su vientre guardaba/ eterno germen del hombre"/. Wayno- "Lucía"- 1986: **Ranulfo Fuentes Rojas**.

## Manuel Acosta Ojeda: poeta de la canción popular

---

### ACOSTA OJEDA, Manuel Abraham

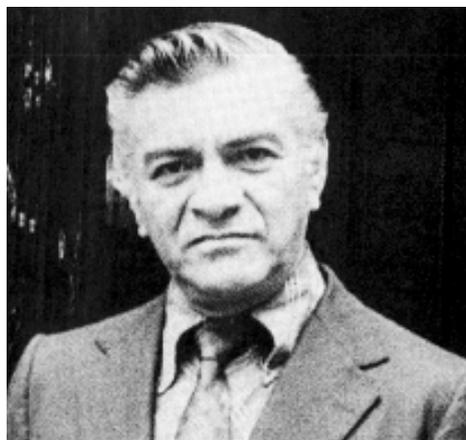
(n. Lima, 16-Mar-1930). Compositor. Hijo de Alejandro Acosta Flores y María Luisa Cutimbo Díaz. Se educó en Lima; siguió estudios primarios en el centro escolar N° 446 de Miraflores (1937) y el colegio Salesiano de Breña (1938-1942); y estudios secundarios (1943-1947) en el colegio José María Eguren de Barranco.

Empezó a componer e interpretar música desde muy joven. Integró diversos grupos criollos como el trío Surquillo (1948-1950) y el dúo Los Dones (1951-1954), destacando en festivales y emisiones radiofónicas; encontró la fama al ganar amplia popularidad dos canciones suyas interpretadas por el trío Los Chamas (1955): *En un atardecer* y *Madre*. Es autor de numerosas canciones populares como *Cariño*, *Ya se muere la tarde*, *Si tú me quisieras* y *Puedes irte*; sus composiciones posteriores a 1960 han incursionado en temas de crítica social. Destaca en su obra de compositor e intérprete las grabaciones *Javier vive en el aire* (1963), cancionero de homenaje al poeta Javier Heraud; *Cantan los autores* (1965), en colaboración con Eduardo Márquez Talledo, Pablo Casas y Abelardo Núñez; *Canción protesta* (1966); *El nuevo día* (1974), álbum dedicado a las luchas sociales y a los trabajadores; y *El poeta de la canción peruana* (1978).

Fue secretario de defensa (1961-1964) del Sindicato de Artistas Folclóricos y presidente (1970) de la Sociedad de Autores y Compositores Peruanos (SAYCOPE), entidad de la que ha sido un permanente animador. Ha musicalizado poemas de César Vallejo y Juan Gonzalo Rose, así como Carlos

Hayre hizo lo propio con algunas canciones de Manuel Acosta.

También ha incursionado en el cine, actuando en *Harawi* (1970), *La familia Orozco* (1976) y *Gregorio* (1981). Como periodista, ha sido redactor principal de *Ricchay* (1961), director de la revista popular *Coliseo* (1972-1975), conductor del programa radial *Música del pueblo* (1966-1968), y colaborador en *El Peruano*, *La Crónica*, *El Comercio*, *La Prensa*, *La República*, *Oiga* y *Caretas*. Como compositor ha merecido importantes distinciones y ha sido invitado a diversos países (Bulgaria, Rusia, Francia, en 1968; y en 1970: Alemania (ex-RDA), Checoslovaquia y Rusia), así como al interior de nuestro país, a dar conferencias sobre música y cultura peruanas.



#### Referencias:

Acosta Ojeda, Manuel (2003) Entrevista. Registro audiovisual en el Archivo de la Dirección de Investigación de la ENSF-JMA.  
Tauro del Pino, Alberto (2001) *Enciclopedia Ilustrada del Perú*. Lima: Peisa, El Comercio. Tomo I. Pp.: 46.

## Canción de fe

---

Con la voz «arrugada» como él dice, Manuel Acosta Ojeda nos permite disfrutar un conjunto de canciones en el CD «Canción de fe» en el que también explica el motivo de sus composiciones. El Instituto del Charango Peruano, rendirá homenaje al maestro Manuel Acosta Ojeda el 17 de octubre, en el auditorio de la Asociación Guadalupana.

### **Chola Linda**

*Valse*

En mis labios vives tú  
en tus ojos muero yo  
¡Cómo crees pues cholita  
que yo te pueda engañar!

Tenemos la misma sed  
sufrimos el mismo Dios  
¡Imposible pues cholita  
que te pueda traicionar!

En las mañanas  
despertaré las campanas  
y cuando duermas  
los duendes ahuyentaré

Toda mi vida,  
procuraré tu alegría  
por verte libre,  
tu muerte me beberé

Patria mía, ¡Chola linda!  
nunca te abandonaré

Patria mía, ¡Chola linda!  
nunca te traicionaré.

### **Canción de fe**

*Valse*

Yo creo que algún día  
la espina se hará rosa  
y se hará luz la duda  
y el hambre se hará pan

Yo creo que algún día  
se morirá la muerte  
y será la moneda  
de amor y de verdad

Ese día el hombre  
será de color: alma  
y el odio arrepentido  
querrá volverse amor

Los niños tendrán risa  
los hombres tendrán paz  
Dios se volverá hombre  
y así se quedará.

### **Mi Navidad**

*Valse*

Soy el hijo del amor y de la pobreza  
no tengo más juguete que la ilusión  
y no lloro, ni suplico, solo... vivo  
esperando llegue un día: mi Navidad

Mi cuerpo está de rodillas  
pero mi alma esta de pie  
y grita su rebeldía  
en esta canción de fe

Lo que me negó el destino  
alguien me lo debe dar  
Dios no trazó mi camino  
Dios no haría esa maldad

Sólo quiero una caricia  
que alumbre mi Navidad  
¡Yo sólo pido justicia!  
¡Yo no quiero caridad!

## Sobre el enfrentamiento al vacío y los silencios en la música

Renato Neyra

(...) Se me ocurrió escribirte algo más en esta página en blanco, tal vez un poema de Juan Gonzalo Rose o de Blanca Varela o un aforismo de E.M. Cioran, de los que tanto aprecias leer. Y estuve pensando en el por qué el deseo de rellenar un espacio en blanco, y de la inquietud que genera el enfrentamiento al vacío.

Imagino que te sucede lo mismo cuando te enfrentas a un lienzo, o como a los escritores cuando tienen frente a sí una página en blanco (ahora es preferible decir una pantalla en blanco). En la música ocurre lo mismo con los silencios. Esta sensación que algunos trasladan a una estética andina calificada como “terror al vacío” (véase las diagramaciones de los afiches y revistas coloridas, de las imágenes aglomeradas, la aparición de textos y fotos como insertados a las ganadas, todos apiñados y asfixiados, el de la música en permanente discurso y sin silencios, etc.) y que es compatible, desde proposiciones distintas, con la música barroca.

Pero esta música (la barroca de Occidente) estaba ligada, en parte, a la tecnología de los instrumentos, era una música “facturada” desde artefactos musicales cuyas notas se desvanecían en tiempos largos. Entonces, para mantener una nota larga (llámese “pedal”), y así evitar el silencio o vacío, era necesario prolongar la nota con ornamentos que hacían extenderla para mantener la escucha de la misma. Buena parte de nuestra música andina es heredera de estos instrumentos musicales, impuestos primero e incorporados después. Las guitarras (anteriores vihuelas y laúdes), las arpas y violines dan fe de este hecho. Sin embargo el tratamiento es otro, pues son otros los contextos y el espíritu que los anima.

***Y entonces no era el terror al vacío, sino el ánimo de la voz que no quiere perderse, de una voz afirmativa, personal y colectiva a la vez.***

En otro momento pensé que era, tal vez, la necesidad de aprovechar cualquier rendija para la expresión. Como hemos carecido de medios, de espacios, pues aprovechamos cualquier espacio o soporte que nos permita expresarnos y eventualmente salvarnos, salvar nuestra memoria, nuestro conocimiento, nuestro arte. Salvarlo en los sentidos de los otros. Y entonces, no era el terror al vacío, sino el ánimo de la voz que no quiere perderse, de una voz afirmativa, personal y colectiva a la vez. El espacio, tantas veces negado es, en marginales manos, una luz para la proclamación de sus esperanzas y angustias, de sus momentos, también fugaces o perdurables, de gloria y ofuscación.

Así, es como estoy discutiendo sobre este asunto y al mismo tiempo llenando un espacio...que no quería dejar vacío, pues pertenezco también a ese inconsciente colectivo que no desperdicia la oportunidad de expresarse (...)





José María Arguedas

## ¿Es posible academizar el folclor?

Víctor Hugo Arana Romero

En el año 1969 los alumnos de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas, vieron con preocupación su futuro. Es más, el tiempo invertido en su formación académica estaba a punto de perderse. En un documento de la época podemos leer:

*La Dirección del Plantel, después de practicadas - desde el inicio de su labor- las investigaciones que el caso requería, deja constancia de que la Escuela no ha cumplido ni puede cumplir con los fines expresados por la Ley de su nacionalización, ya que no es posible conciliar en un mismo currículum una adecuada formación artístico-folklórica con una pedagógica correspondiente a una Escuela Normal<sup>1</sup>.*

Eran tiempos en que se cuestionaba la existencia de las normales de educación; pero además hacía carne aquella interrogante de si el folclor podía ser academizado o no. Por la negativa estaban dos de las mentes más lúcidas en esta materia: José María Arguedas y Josafat Roel Pineda. El primero afirmaba:

*...como hemos comprobado, la escuela, por lo general, en lugar de cumplir esa finalidad, estereotipa las formas de lo popular, creando falsos productos que nada contienen ni transmiten. La resurrección de pasadas expresiones de lo popular, especialmente de la expresión musical y coreográfica no es siempre posible. Es como intentar la resurrección de la flor sin la planta y sin la tierra de que se nutre<sup>2</sup>*

Y después:

*No creo, con Josafat Roel Pineda, en la enseñanza institucionalizada del folklore... En el Suplemento de su diario me atreveré a escribir acerca de la «Inconveniencia e impracticabilidad de la enseñanza institucionalizada del folklore<sup>3</sup>*

La escuela dejó de formar profesionales a partir de 1970; sin embargo, el movimiento estudiantil logró que se les permitiera concluir los estudios faltantes y optar el título de profesores<sup>4</sup>, lo admirable es que en este propósito tuvieron el apoyo incondicional de don Josafat Roel Pineda. En la década de los 70

el auge del folclor peruano lo constituyeron el Conjunto Nacional de Folklore, creado como órgano de ejecución del Instituto Nacional de Cultura, y el Festival Inkarí organizado por el Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS). Las perspectivas para la escuela generaron un debate y varios proyectos para su conversión a centro de investigación entre 1977 y 1978, que tiene su correlato en la reorganización del INC en 1982 y posteriormente en 1984. Mientras tanto, docentes como Abelardo Vásquez, Agripina Castro, María Alvarado Trujillo, Jaime Guardia, Raúl García Zárate, no se daban abasto para atender la demanda de quienes acudían a los cursos de extensión educativa. Algunos que cubrían esta programación tuvieron la oportunidad de conducir talleres y cursos en universidades, colegios y hasta municipios. ¿Había entonces necesidad de capacitar mejor a estas personas? ¿Se justificaba ahora la formación docente? Esto es lo que, entiendo, movilizó al alumnado, al personal y las autoridades en procura de recuperar la facultad magisterial, independizándose del INC. En el año 1988 se crea la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, con facultad para formar profesionales, dos años después de que el gobierno de entonces organizara el festival Sicla en el que reuniera las expresiones del folclor latinoamericano.

Hoy se propone que Folclor sea una asignatura en el currículo escolar, mientras centenares de egresados y alumnos de las promociones salientes atienden la gran demanda en las instituciones académicas de todo nivel.

<sup>1</sup> Exposición de motivos para la creación del Centro de Arte Folklórico Nacional (Noviembre, 1969)

<sup>2</sup> El Comercio, Suplemento Dominical: «La marinera, las academias y lo criollo» por José María Arguedas. 13 de junio de 1954. Pág. 5

<sup>3</sup> El Comercio, 9 de junio de 1963.

<sup>4</sup> R. S. 970, del 18.IX.1969.

# El Waqrapuku y la memoria escondida en sus *tonadas* (Parte I)

Carlos Mansilla

Dentro del proceso evolutivo de las sociedades “no oficiales” o marginales, la oralidad, ha sido –y es aún en muchos casos– el medio más importante que les ha permitido transmitir sus conocimientos y manifestaciones tradicionales y/o folklóricas –es decir su cultura– de generación en generación, posibilitando de esta manera su permanencia a través del tiempo. En este proceso han intervenido diversos factores socioculturales que han ido estructurando y definiendo la cosmovisión y la personalidad (léase identidad) de tal o cual sociedad, siendo estos, básicamente: los sistemas de valores, las ideologías y la memoria histórica.

Observando entonces el proceso de la oralidad en la provincia de Parinacochas –Ayacucho, es notable reconocer cómo a través del *waqrapuku*<sup>1</sup> y sus expresivas tonadas, se evidencia una clara transmisión generacional no sólo de los sorprendentes conocimientos acústicos de sus antepasados –que incluye a los prehispánicos–, sino también del sistema de valores, la ideología y la memoria histórica de la cultura parinacochana, cuyo sector rural cultiva la práctica de este instrumento quizá no mucho tiempo después de implantada la colonia en nuestro país.<sup>2</sup>

Pero hay un detalle peculiar que concita un especial interés en este proceso de transmisión cultural a través de la oralidad y la praxis musical del *waqrapuku*: sus tonadas –de las que sólo oímos cortas líneas melódicas instrumentales– tienen un texto, un contenido literario “escondido” en la memoria colectiva que no se transmite de mane-

ra convencional, es decir, no se entona ni se canta antes, durante o después de la ejecución de cada tonada. ¿Cómo es posible entonces transmitir de generación en generación los contenidos culturales de este sector social andino? ¿Cómo es que las tonadas se guardan en la memoria con letra, pero suenan sin letra?

La respuesta a esta interrogante, que tiene que ver con el particular proceso histórico y social de la provincia de Parinacochas, será acercada a nuestros lectores en el ARARIWA N° 3.



<sup>1</sup> Aerófono de la sierra centro sur del Perú que testimonia la resistencia cultural del hombre andino. Está construido de los cuernos del vacuno, animal importado por los españoles luego de la conquista.

<sup>2</sup> Es probable que el *waqrapuku* haya remplazado al *pututo* incaico que fue erradicado por los españoles durante las campañas de extirpación de idolatrías del siglo XVI. Hoy, y quizá desde siempre, el *waqrapuku* y sus tonadas están asociados a los rituales y fiestas en torno a los animales, sobre todo vacunos: herranza o *vacahierrey* y corrida de toros o *turupukllay*.

## Acerca de las danzas de Pallas y Negritos

*Gledy Mendoza C.*

Cuando hablamos de “Negritos”, ¿en cuáles pensamos? ¿en los de Huánuco, los de Huancavelica, Ica, Ayacucho, Apurímac, Ancash, Puno, Lima, San Martín? por decir algunos. ¿Y cuando hablamos de “Pallas”? seguro nos estamos refiriendo a las de Ancash, Lima, La Libertad, Ica... por decir algunas.

Como el término *pallay* se traduce al castellano como *recoger y cosechar frutos, flores o semillas*, se puede deducir que *palla*, como término que designa a la mujer que danza en determinadas fiestas como flor, fruto, mujer escogida. El VOCABULARIO DE LA LINGVA GENERAL DE TODO EL PERU LLAMADA LENGUA QUECHUA O DEL INCA,<sup>1</sup> traduce el término como: *muger noble adamada galana*.

Existen pues en las fiestas tradicionales de nuestro país, personajes que representan ideas de valoración y definición de lo que son. En el caso de las “pallas”, ancestralmente sabemos que con las mujeres ha existido una selección de población por características para la dedicación a determinadas funciones, como es el caso de la mujer “aklla” (*escogida*), que puede traducirse como sinónimo de “palla”, pues sólo se cosecha lo escogido, el fruto o flor que vale. Estas mujeres son las escogidas, las flores seleccionadas para un ritual, en el caso de las fiestas, para danzar y cantar a los dioses y por tanto para ser complacencia a sus ojos y los de la población.

Hablando de “Los Negritos”, se presentan en diversas formas, desde los de Chíncha que lo son racialmente, los disfrazados de negros con máscaras, atuendos, vestidos y comportamiento propios de la población negra, como es el caso de Huánuco y Huancavelica, hasta las cuadrillas de danzantes que de negros tienen sólo algún atuendo relacionado a ellos, como el pantalón blanco, la campanilla y la costumbre de bailar en cuadrilla.



Eso sí, los “negritos” y las “pallas”, son manifestaciones muy valoradas por la población y extendidas en las fiestas, los primeros generalmente en el papel de adoración, algunas veces haciendo alusión a la condición de esclavitud, búsqueda de redención social y en el segundo caso, el de joyas seleccionadas, valiosas para el homenaje y la complacencia.

Estos son algunos aspectos para la observación y reflexión que van surgiendo de los avances en el proyecto CALENDARIO DE FIESTAS TRADICIONALES DEL PERÚ, que se está construyendo en la Dirección de Investigación y que está al servicio de la comunidad Arguediana. De igual manera se ofrece las transcripciones de las entrevistas realizadas al promotor de la danza “Los negritos” del distrito Palpa, departamento Ica y de la bailarina de “Pallas” del distrito Capilla de Asia, provincia de Cañete, departamento de Lima.

<sup>1</sup> De Diego González Holguín -2 de marzo de 1989 – Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Lima Perú.

## Avisa a los compañeros...



### Registros de Campo

Los estudiantes y profesores de nuestra Escuela pueden acercarse a la **sala de estudio** de la Dirección de Investigación, para apreciar diversos registros en audio y video, entre los que se encuentran:

- El programa artístico y entrevistas en torno al informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, efectuado en Huamanga el 29 de agosto. Discurso de Salomón Lerner, Presidente de la CVR.

- Video multimedia «Sobre el derecho a la cultura propia» presentado en el teatro Segura, por el Día Mundial del folklore.

- Entrevistas a compositores e interpretes como parte del proyecto «Historias de Vida»

- Manuel Acosta Ojeda
- Adolfo Zelada
- Abraham Valdelomar
- Roberto Teves
- Carlos Falconí
- Pedro Tineo «Vaquero Andino»
- Avelino Rodríguez
- Ricardo Dolorier
- Ana Condori «Siwar Q'ente»
- Alfredo Curazzi
- Ranulfo Fuentes

- Conferencia sobre «La música tradicional chilena en la obra de Víctor Jara», con la participación del guitarrista chileno Mauricio Valdebenito y la cantante peruana Victoria Villalobos; músicos que participaron en el Festival de Arte Libre «Víctor Jara» a 30 años de su muerte. También se encuentra en nuestros archivos el video de la entrevista que realizara Ernesto García Calderón en 1973 al compositor y teatrista Víctor Jara.

- Entrevista a Suzzane Ziegler sobre el registro musical de Brüning. (Berlín 1998)

### Inéditos

En la Dirección de Investigación se encuentran algunas obras inéditas que pueden ser consultadas por todos los interesados.

De la Escuela Superior de Música Condorcunca hemos recibido la tesis de titulación: «Propuesta metodológica de la música huamanguina en el piano» sustentada por Arturo Quispe Loayza, pianista ayacuchano.

Visita [www.geocities.com/chalenasquez](http://www.geocities.com/chalenasquez) donde encontrarás música peruana para niños.

#### Editora:

Chalena Vásquez

#### Dirección de Investigación:

Félix Anchi, Víctor Hugo Arana, Carlos Mansilla, Marino Martínez, Gledy Mendoza, Daniel Ochoa, Renato Neyra, Chalena Vásquez.

#### Secretaría y archivos:

Rosario Farro

#### Fotografía:

Atlas departamental del Perú - PEISA  
Archivo de la ENSF - JMA

#### Carátula:

*Alfredo Curazzi - Maestro aymara guía de niños y jóvenes en el cultivo del «Siku» fundamental instrumento de nuestro patrimonio cultural. El maestro Curazzi es profesor en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Foto: Nelly Plaza*

#### Diagramación:

Daniel Ochoa.

ARARIWA - es una publicación de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore «José María Arguedas» Jr. Ica 143, Lima - Perú. Teléfono: 3210034 / E-mail: [arariwadi@hotmail.com](mailto:arariwadi@hotmail.com)