

VIRREY

VIR - 948-949 - STEREO

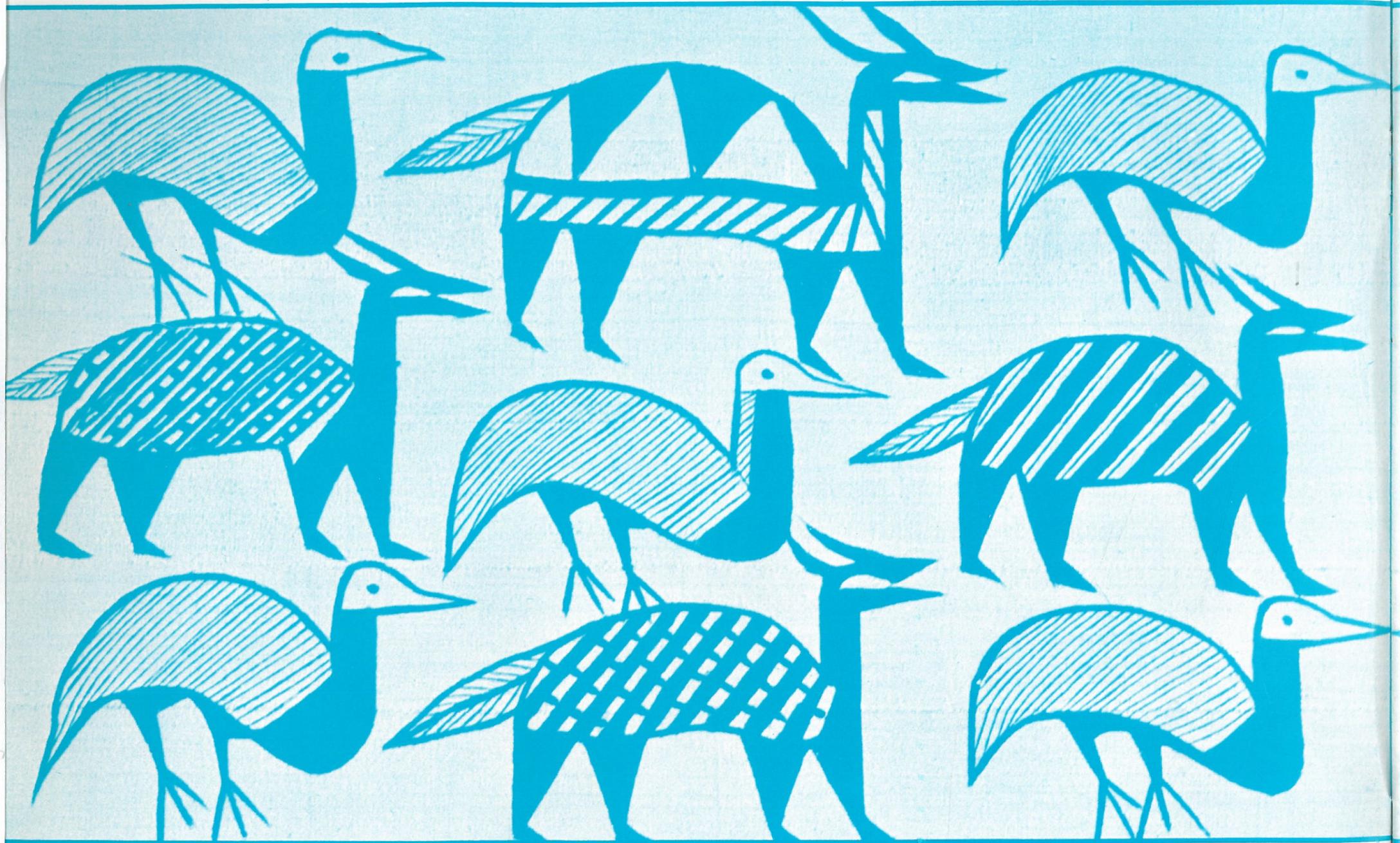


Nicomedes Luch Cux S.

15 DIC. 1975







SACABON

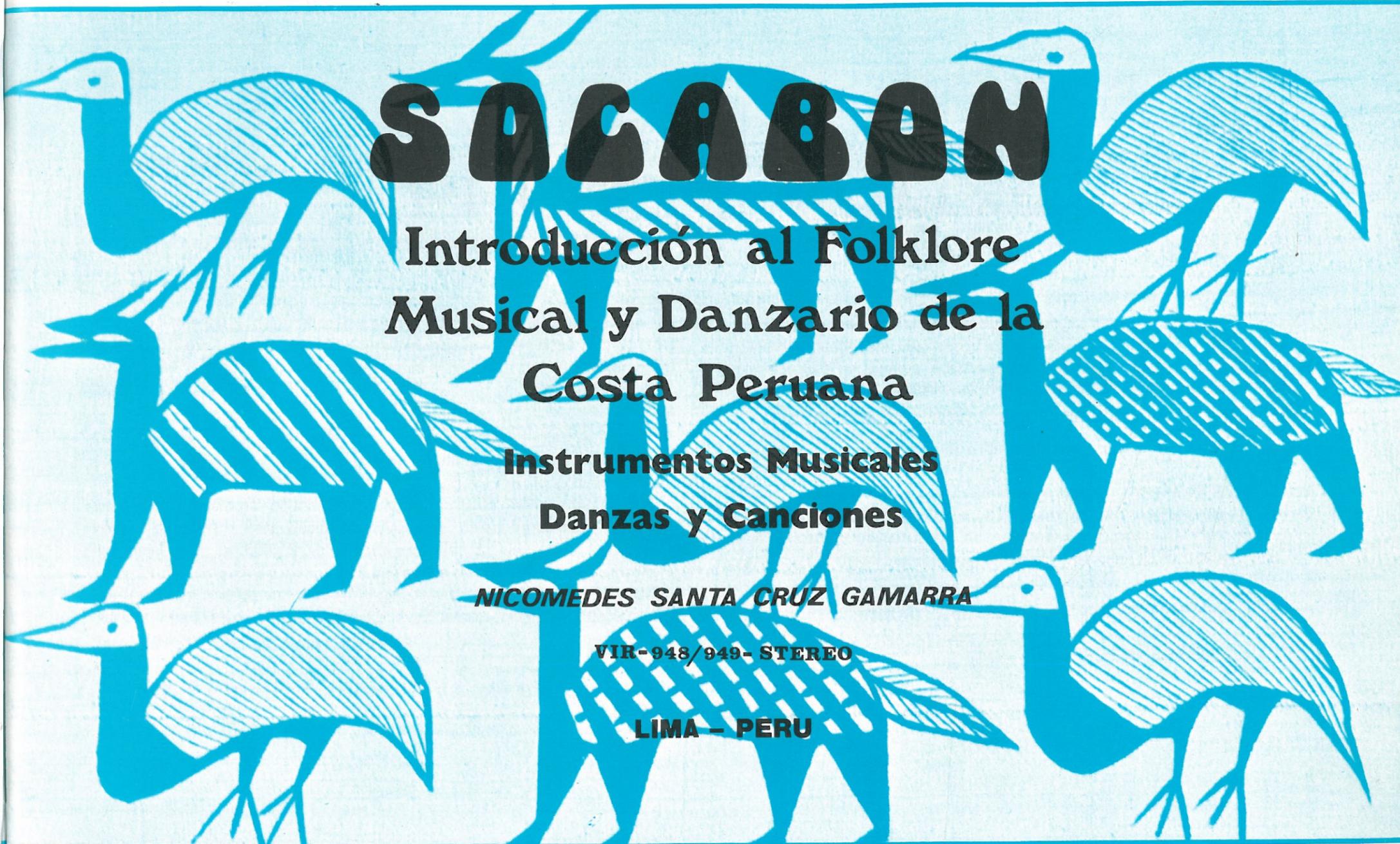
Introducción al Folklore
Musical y Danzario de la
Costa Peruana

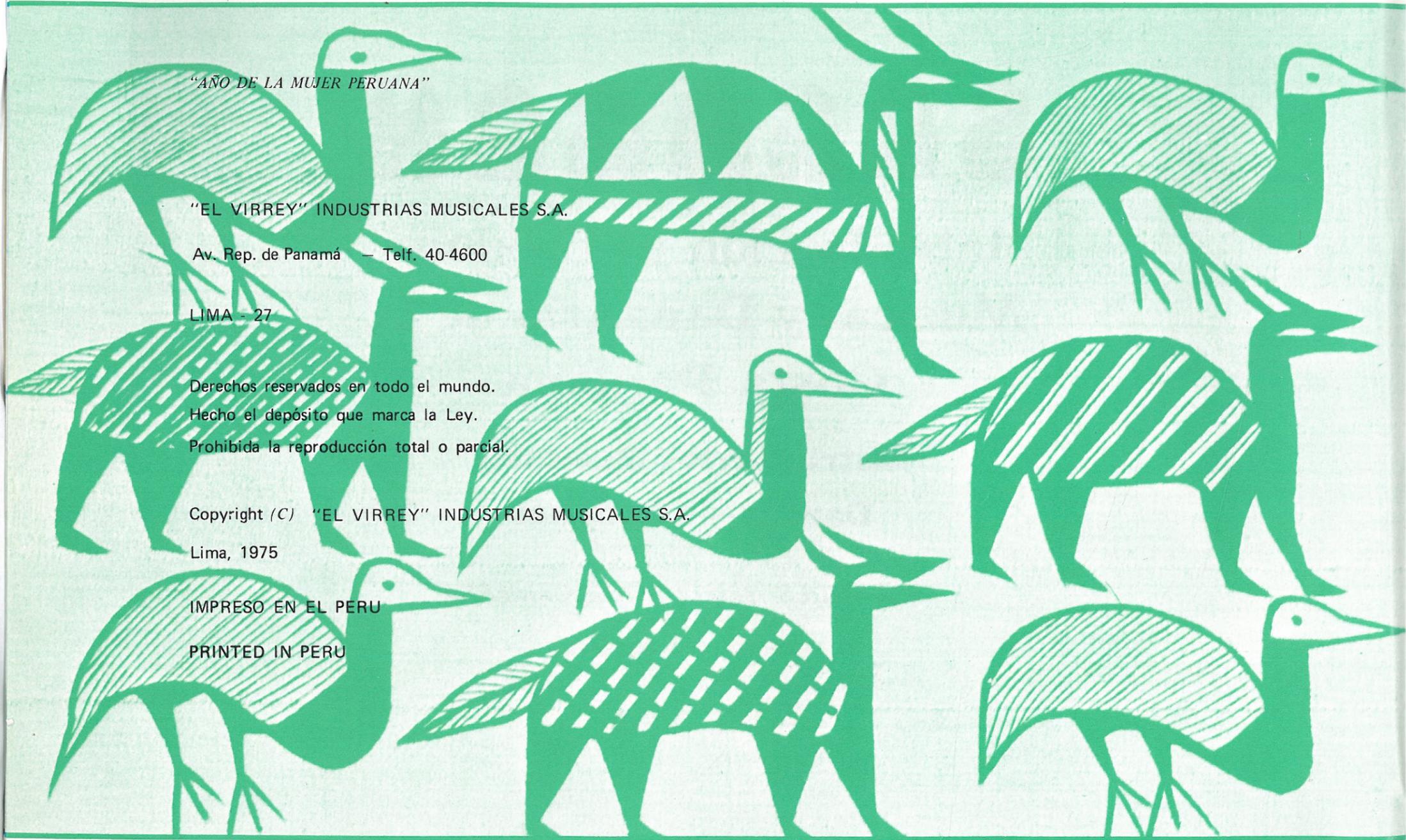
Instrumentos Musicales
Danzas y Canciones

NICOMEDES SANTA CRUZ GAMARRA

VIR-948/949- STEREO

LIMA - PERU





"AÑO DE LA MUJER PERUANA"

"EL VIRREY" INDUSTRIAS MUSICALES S.A.

Av. Rep. de Panamá — Telf. 40-4600

LIMA - 27

Derechos reservados en todo el mundo.
Hecho el depósito que marca la Ley.
Prohibida la reproducción total o parcial.

Copyright (C) "EL VIRREY" INDUSTRIAS MUSICALES S.A.

Lima, 1975

IMPRESO EN EL PERU

PRINTED IN PERU



PRESENTACION

Con muy justificado orgullo, nos complacemos en presentar a las culturas del Perú, de América y del mundo la primera edición de esta *Introducción al Folklore Musical y Danzario de la Costa Peruana*, que tiene por título *SOCABON* y que ha sido íntegramente concebida y realizada por don Nicomedes Santa Cruz Gamarra.

Consta de dos discos de larga duración, en los que Nicomedes y su *Conjunto Cumanana* han volcado nuevamente facetas inéditas del folklore peruano, pero en esta vez, una científica planificación didáctica nos lleva, desde la presentación organológica de los instrumentos musicales, hasta la más auténtica versión de nuestro Baile Nacional, la *Marinera*, como nunca antes pudo ser llevada al disco, es decir: en su más alta expresión de *marinera de contrapunto* en los modos *mayor* y *menor* y en sexteto de tres parejas formadas por tan calificados intérpretes como don Manuel Covarrubias Castillo (1895 - 1975) gloria indiscutible de la llamada *guardia vieja*, lamentablemente fallecido tres meses después de realizar estas grabaciones.

Complementa estos dos discos del álbum *SOCABON*, el presente libro explicativo, en cuyas páginas ilustradas Nicomedes Santa Cruz vuelca sus conocimientos, madurados por nuevos viajes a lo largo y ancho de nuestra patria, disciplinados por nuevas lecturas y enriquecidos por sus recientes viajes por Nuestra América, España y Africa. Sintetizando al máximo cada ficha folklórica, ellas glosan la presentación de cada instrumento, cada ritmo, cada danza y cada letrilla de las grabaciones, siguiendo su ordenada secuencia.

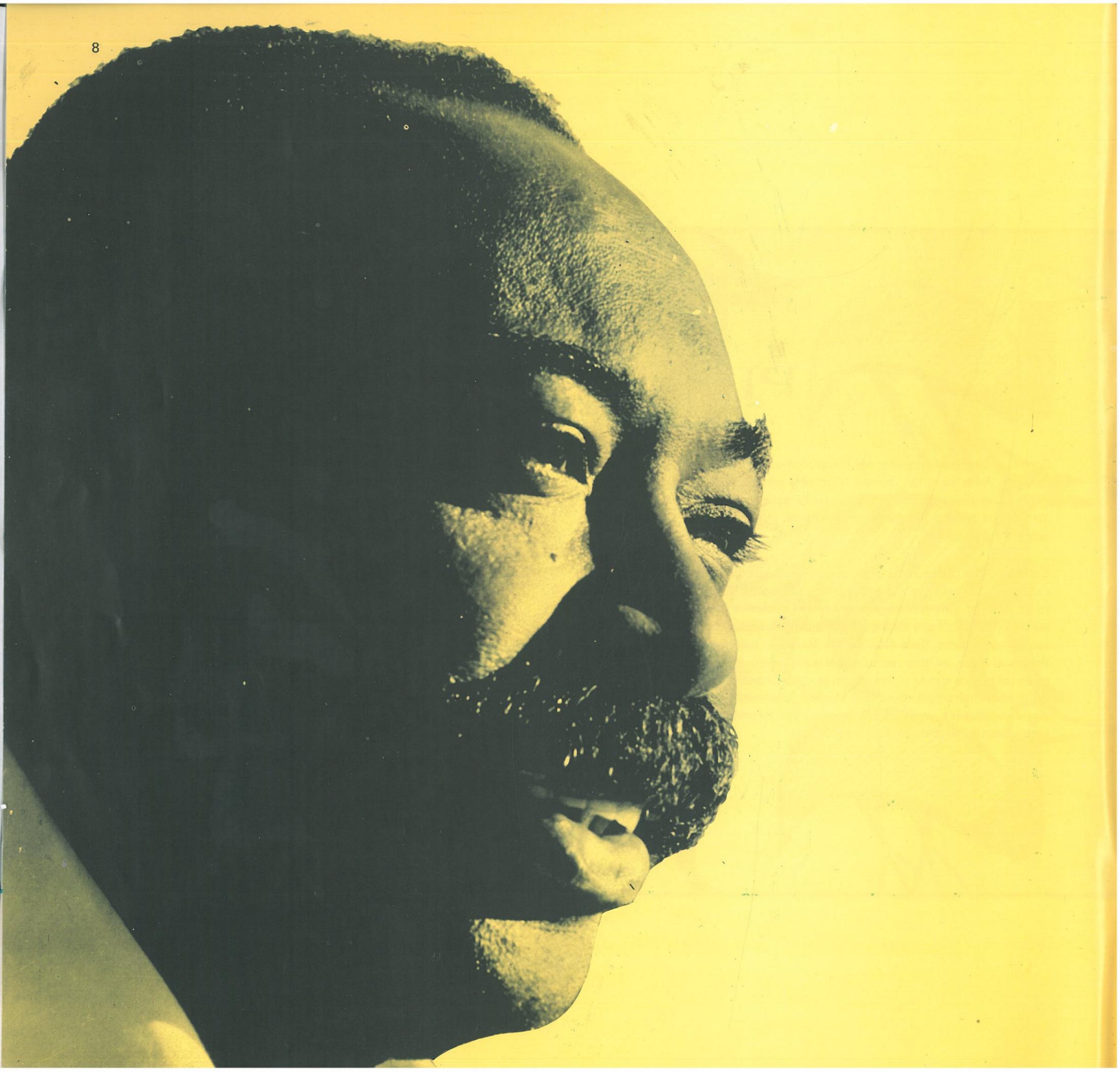
El nombre de *Socabón*, que presta título a este documental, pertenece a una de las más altas expresiones de la lírica popular peruana: las *decimas cantadas*; así como *cumanana*, que dio título al álbum anterior (y al propio Conjunto de Nicomedes) es el nombre de otra fórmula de canto improvisado.

"EL VIRREY" INDUSTRIAS MUSICALES S.A., se congratula de incluir en su catálogo este hermoso y auténtico mensaje de peruanidad.

Atentamente

LA EMPRESA

Lima, 4 de junio de 1975



INTRODUCCION

"La presencia de esclavos africanos en el Perú comenzó en el siglo XVI. En poco tiempo la entonces colonia española vió sus principales centros de producción (mineros y azucareros) colmados de dicha mano de obra. Al igual que en otros países latinoamericanos, el número de esclavos africanos que llegó desde entonces, se hace difícil de determinar. Una de las razones es el "tráfico" ilegal que se practicó en toda Latinoamérica.

"La mayor concentración de esclavos, como es bien sabido, se dió en la costa, que es también donde han venido a conformarse los principales centros urbanos. La sierra prácticamente estuvo reservada al nativo habitante. Los esclavos sólo se hicieron presentes allí en los centros mineros y en algunas haciendas. . ."

(Pablo A. Maríñez: "Los esclavos africanos en las haciendas azucareras del Perú (Siglo XVIII)". Ponencia del autor al Colloque "Negritude et Amérique Latine". Dakar - Senegal, 1974).

Una *Introducción al Folklore Musical y Danzario de la Costa Peruana* (como se subtitula este álbum SOCABON), tiene que ser necesariamente una apertura a la presencia negra y su decisivo aporte en la compleja estructura de nuestra peruanidad.

Porque la presencia negra se da desde el mismo momento histórico (1532) en que chocan las dos colosales culturas europea e incaica; pero su influencia tendrá lugar algo más tarde, cuando invasor y sojuzgado empiecen a mezclar sangres y culturas en un mestizaje cuya síntesis dialéctica se llama peruanidad.

Y a ese río de peruanidad confluye el afluente negro, convirtiéndose en riada que tramonta los Andes y desborda los valles hasta agostarse y desaparecer; o bien deteniéndose en aislados remansos costeros (Piura, Lambayeque, Lima, Ica), de cuyas aguas devenimos y en cuyas transparencias hemos observado todo lo que refleja el presente trabajo.

* * *

Quien haga indagaciones para reconstruir el itinerario de dicha africanía en su paso a la peruanidad; deberá desandar en el tiempo un camino de más de 400 años (en un largo proceso de asimilación y rechazo) y remitirse a las primeras *cofradías* que en el siglo XVII agruparan a los esclavos de zonas urbanas.

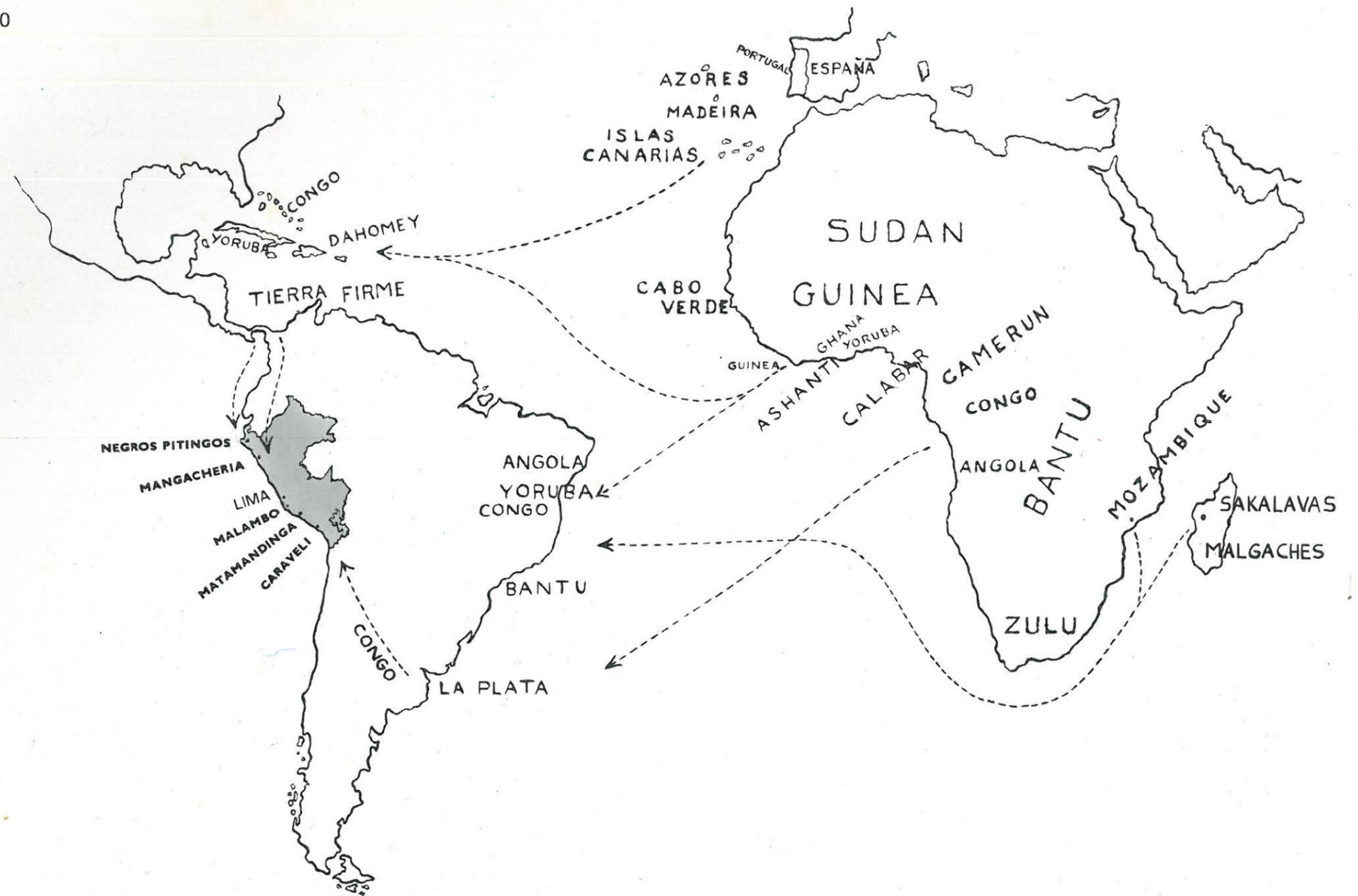
Cofradías de *negros de nación* (o sea negros nacidos en Africa, también - y por hablar sólo en sus lenguas nativas - llamados *bozal*; a diferencia de los africanos ya castellanizados y cristianados, que eran *negros ladinos*). Cofradías de *congos, lucumis, minas, angolas, carabalís, congos - mondongos, mandingas, etc.*, diseminadas por los suburbios de la incipiente ciudad pero dentro de la jurisdicción de cada Parroquia y bajo la regencia del Cabildo virreinal, teniendo cierta autonomía para reunirse en *cabildos de nación* y funcionar como sociedades de auxilios mutuos, donde los negros horros (aguadores, dulceros, changadores, carretoneros, artesanos y curanderos) erogaban para rescatar a sus reyes de la esclavitud, a la vez que reconstruían sus antiguas tradiciones ancestrales.

A mi fiel compañera Mercedes

y a nuestros retoños:

Pedrito Nicomedes

y Luis Enrique



Los mismos *cófrades* levantaban las paredes de adobe del local de la cofradía en el terreno asignado por una pequeña suma, decorando las paredes interiores con imágenes de sus divinidades tutelares. Las *naciones* muy numerosas (como los *congos mondongos*) podían contar con tres o más cofradías; y en todas ellas, la máxima autoridad recaía en el *Caporal* o *capataz mayor*, habiendo luego el cargo de *hermano veinticuatro* (quizás de ahí el término *veinticuatrino* como sinónimo de "borrachín"), así como otros cargos inferiores: *capitán de ánimas*, etc. Como sobrevivencias del matriarcado africano, se elegía una *Reina* entre los congos, la que tenía una *Ayudante Mayor* con el honroso y disputado cargo de *porta - estandarte*, siguiendo a esta *capitana* otras *ayudantas*. La actividad máxima de este femenino cortejo tenía lugar en los públicos desfiles de todas las cofradías, esto era el domingo de la infraoctava de Corpus, y ahí desfilaban las reinas congas, bajo quita - sol y portando cetro en la diestra y bastón en la siniestra; mientras la capitana enarbolaba la bandera de la cofradía, precediendo la procesión.

De estas cofradías nació el culto a la venerada imagen del *Señor de los Milagros*, pintada en 1650 por un negro esclavo de casta angola, supuestamente llamado Pedro Falcón y miembro de la *Cofradía de Pachacamililla*.

Tardíamente, ya en tiempos republicanos inmediatos a la abolición de la esclavitud (1855) y cuando ya todas las *cofradías* estaban bajo la advocación de santos católicos (San Salvador de los *lucumi*. Nuestra Señora de los Reyes para los *mandingas*; Nuestra Señora del Rosario para los *congos mondongos*), siendo escaso ya el número de *negros de nación* y predominando los negros criollos, fundadores de *hermandades* cristianas; don Manuel Atanasio Fuentes nos da una pormenorizada relación de las últimas *cofradías* en su libro *Estadística de Lima* (1858), la misma que transcribe parcialmente en su socorrida obra *Lima, apuntes históricos*. . . (París, 1867). En ella, los negros criollos elegían su *mayordomo* con intervención de las autoridades gubernamentales.



En el ámbito rural, los antecedentes de nuestro folklore costero deberán buscarse en la llamada *casa de jarana*, especie de *tambo* ubicado en el corazón del pequeño pueblo rodeado de haciendas azucareras y algodoneras.

Este recinto fue el *club* donde cada fin de semana, zambos, cholos y negros se reunieron para *jaranear*.

El término *jarana*, de tan variadas acepciones en Latinoamérica, designa entre nosotros la fiesta alegre y bullanguera en la que predomina la música y el baile. Pero como dicha música danzaria era en base a los antiguos *bailes de tierra* o *bailes de cajón*, a esas mismas *zamacuecas* o *marineras* se les llamó - por metonimia - con el nombre de *jarana*, hoy sinónimo de *marinera* y también de "parranda".

Pues bien, la *casa 'e jarana* fue escenario de los más famosos duelos de zapateo; allí se midieron los más consagrados *decimistas* locales con

desafiantes forasteros; allí alcanzaron fama los cantores de *marinera*, al punto que *jaranistas* de Lima viajaron especialmente hasta esos pueblos para medirse con ellos y comprobar el prestigio de esos cantores, cuya fama trascendía los linderos de esa *casa 'e jarana* rodeada de haciendas y parcelas de panllevar.

En la *casa 'e jarana* siempre hubo respeto y confraternidad, siendo tanta su solvencia que las mujeres e hijas de los campesinos ingresaban a ella, participando en el canto y baile.

En la *casa 'e jarana* se expendía licor (aguardiente de caña) y viandas, armándose a veces el juego de naipes o las partidas de dados.

Una *casa 'e jarana* famosa fue la del pueblo de Aucallama, en el valle de Chancay; casa testigo de las hazañas canoras y danzarias de los Vásquez, Boza, Muñoz, Aparicio, Casas. . . Escenario de matonadas protagonizadas por guapos *curaos* o *trabajados* por famosos *brujos* que dotaron sus cuerpos de facultades extraordinarias, haciéndolos inmunes a las armas y a los golpes, confiriéndoles poderes de traslación instantánea en cuerpo y alma a través del tiempo y la distancia, o mutación voluntaria (*pase*) que los convertía en animales domésticos. . . De este calibre fueron los legendarios *Martín Champa* y *Buen - pié*, cuyas andanzas de comienzo de siglo darían sobrado material para novelas *best-seller* o largo metrajes premiados. . .

Finalmente, y ya en el presente siglo, encontramos un ambiente folklórico urbano en las *chinganas* y *pulperías*, regentadas por chinos e italianos, respectivamente.

La *chingana* fue una tienda modesta, situada a mitad de cuadra, a cuya puerta estaba el brasero en que se freía el pescado y en su interior el mostrador y las mesitas para beber, comer y hacer música.

La misma gente "de armas tomar", vecindada en solares y callejones aledaños era habitué de aquellas *chinganas*. Algunas tenían trastienda y ahí se armaba la mar y morena por un quítame estas pajas.

Las *pulperías* fueron punto de reunión de los bohemios *serenateros* que hacían hora entre pisco y pisco, esperando se acercaran las doce de la noche para enrumbar al callejón amigo y comenzar con la clásica serenata, empalmar unos *valsecitos* de entrada y terminar con la *marinera*, que duraba. . . "hasta que las velas no ardan", pues la *jarana* era de *santo*, *corcova* y *recorcova*, cuando menos. . .

De todo este panorama cuya síntesis hemos expuesto tan apretadamente, nace este documental que volcamos en dos discos de larga duración, como una ambiciosa *Introducción al Folklore Musical y Danzario de la Costa Peruana*.

Nicomedes Santa Cruz Gamarra.

Lima, 4 de Junio de 1975

"AÑO DE LA MUJER PERUANA"

CONTENIDO DE L

VIR - 948 DISCO 1 LADO 1
Instrumentos y ejemplos musicales

1. INSTRUMENTOS MUSICALES (5'30)

- a) *Cajón* (33")
- b) *Cajita* (25")
- c) *Quijada* (20")
- d) *Güiro* (20")
- e) *Carrasca* (12")
- f) *Guitarra* (60")
- g) *Palmas* (20")
- h) *Tablitas* (25")
- i) *Juego de percusión* (58")

2. ZAPATEO Y AGÜENIEVE (3'15)

- a) *Zapateo en Mayor* (26")
- b) *Zapateo en Menor* (30")
- c) *Agüenieve* (58")
- d) *Pasada de agüenieve* (56")

3. CANTO Y BAILES (4'07)

- a) *Festejo* (1'05)
- b) *Alcatraz* (55")
- c) *Son de los Diablos* (57")
- d) *Panalivio* (25")
- e) *Danza* (18")

4. SOCABON Y AGÜENIEVE (2'30)

- a) *Socabón* (34")
- b) *Melopea en agüenieve* (1'45)

5. BAILES DE TIERRA (1'50)

- a) *Samba - landó* (28")
- b) *Marinera* (37")
- c) *Resbalosa* (30")

Tiempo total: 17'30. Intérpretes: Conjunto Cumanana.

Fechas de grabación: 27 y 30 - dic - 1974;

10 - enero - 1975.

VIR - 948 DISCO 1 LADO 2
Ritmos Negros del Perú

1. MAMA LUCHITA - *Festejo* (3'05) Solistas: A. Vásquez - N. Santa Cruz. Coro: Conj. Cumanana. (Recop. N. Santa Cruz).

2. PASADAS DE ZAPATEO - *Zapateo* (2'49) Zapateadores: Hermanos Vásquez. Guitarra: Vicente Vásquez. (Recop. Vicente Vásquez D.)

3. UN NEGRITO QUE QUISO PIÑA - *Danza* (1'45) Solista: Rafael Matallana (1) Coro: M. Traslavina, N. Santa Cruz y Marcos Ramos. (Recop. N. Santa Cruz G.)

4. AL SON DE LA TAMBORA - *Alcatraz* (2'35) Solistas: N. Santa Cruz - A. Vásquez. Coro: Conj. Cumanana. (Recop. N. Santa Cruz G.)

5. SON DE LOS DIABLOS - *Comparsa* (1'57) Diablo Mayor: Roberto Rivas. Diablo Chicotero: Guillermo Mugarra C. Cajita: V. Arce. Quijada: A. Vásquez. Guitarra: V. Vásquez. Cuadrilla de N. Santa Cruz. (Recop. N. Santa Cruz G.)

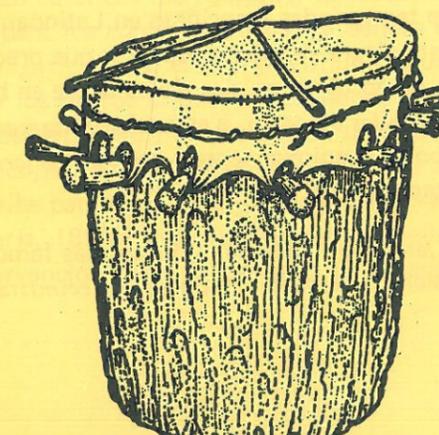
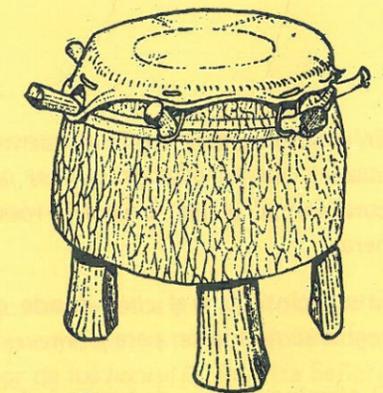
6. A LA MOLINA - *Panalivio* (4'05) Solista: N. Santa Cruz. Coro: Conj. Cumanana. (Recop. F. Ballesteros - S. Márquez)

Tiempo total: 16'30

Fechas de grabación: 20 - enero

24 - enero

15 - feb - 1975



AS GRABACIONES

VIR - 949 DISCO 2 LADO 1

Socabón y Cumananas

1. VALLEJO Y MARIATEGUI - *Cumananas* (2'37)
2. CANTARES CAMPESINOS - *Socabón* (3'10)
3. A LA MUERTE NO LE TEMAS - *Socabón* (3'45)
4. A DON PORFIRIO VÁSQUEZ - *Glosa* (2'37)
5. EL JILGUERO QUE BIEN CANTA - *Socabón* (2'48)
6. EL CANTO DEL PUEBLO - *Socabón* (5'48)

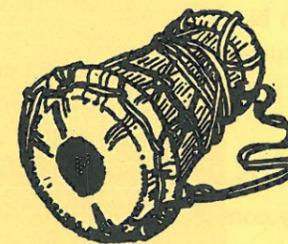
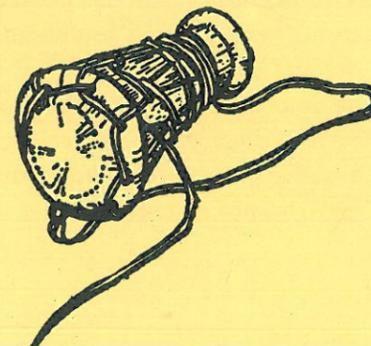
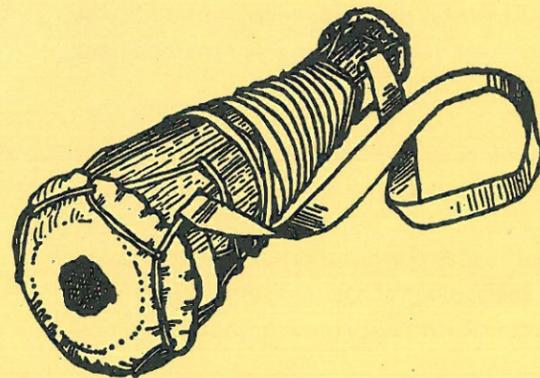
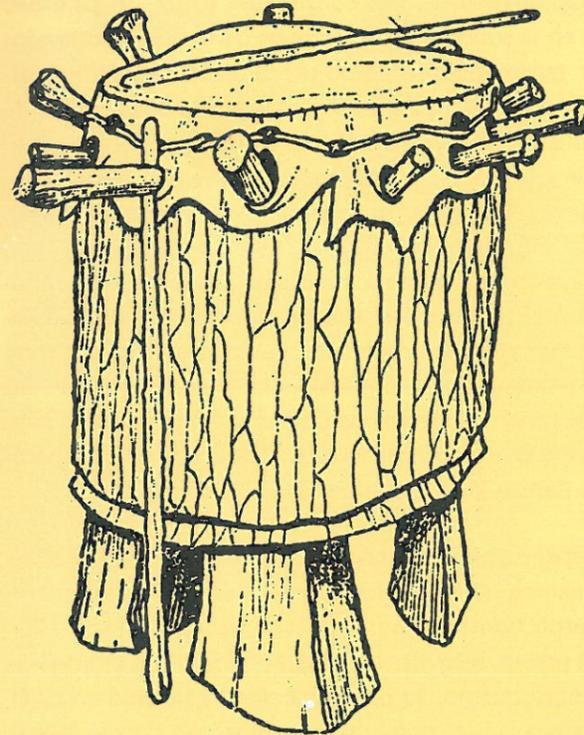
Tiempo total: 21'20

Autor: Nicomedes Santa Cruz G.

Intérpretes: Guitarra: V. Vásquez.

Canto: N. Santa Cruz.

Fecha de grabación: 31 - enero - 1975.



VIR - 949 DISCO 2 LADO 2

La Marinera

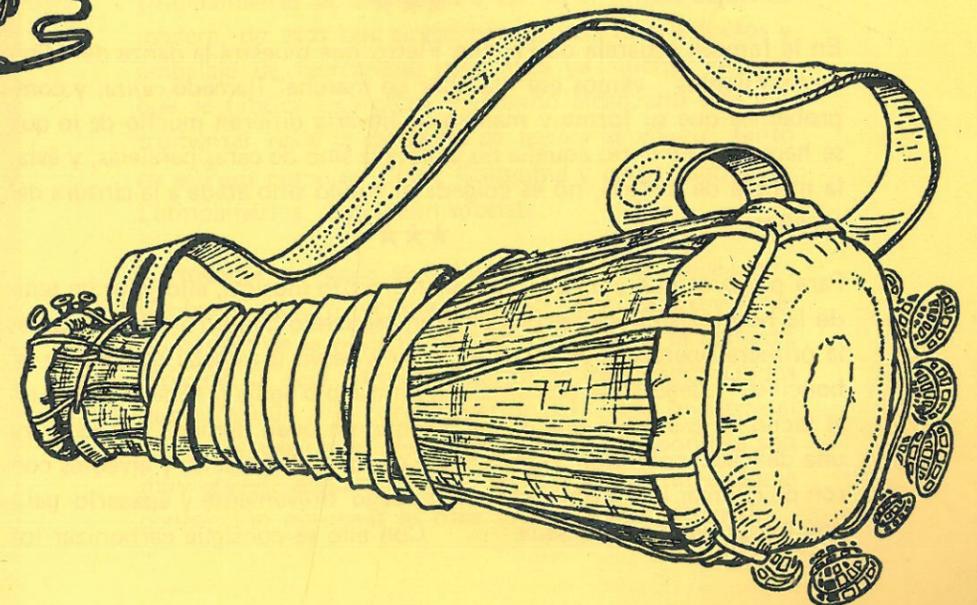
1. MARINERAS EN MAYOR (8'57)
 - a) *Mándame y te serviré* (Marinera tradicional)
 - b) *Soy la redondez del mundo* (Marinera de P. Vásquez - N. Santa Cruz)
 - c) *La flor de la manzanilla* (Marinera tradicional)
 - d) *Eres chiquita y bonita* (Resbalosa de M. Covarrubias)
2. MARINERAS EN MENOR (7'18)
 - a) *Ya me voy a retirar* (Marinera tradicional)
 - b) *Del tiempo que he trabajado* (Marinera de N. Santa Cruz.)
 - c) *Celebremos esta casa* (Marinera tradicional)
 - d) *El suspiro suele ser* (Resbalosa de M. Covarrubias y N. Santa Cruz).
3. MARINERA EN MAYOR (3'42)
 - a) *Rey de Copas* (Marinera tradicional)
 - b) *Cuando duermo* (Resbalosa tradicional)

Tiempo total: 19'03

Cantores: Manuel Covarrubias, Rafael Matallana (1), Vicente Vásquez, Nicomedes Santa Cruz, Enrique Borja y Daniel Vásquez. Cajón: Oswaldo Vásquez. Palmas: T. y M. Traslavina - A. y J. Rivas.

Fechas de grabación: 13 - enero
17 - enero
27 - enero - 1975.

(1) Rafael Matallana es artista del Sello ODEON y ha colaborado en este álbum por cortesía de IEMPSA.





VIR 948

LADO 1

Pese a las caprichosas confecciones reinantes en esta época de renacimiento y apogeo de *Su Majestad el Cajón* (cuyos entusiastas lo han incorporado al "vals criollo" y a la "polka"), creemos que las dimensiones más apropiadas para un buen *cajón* debieran ser, aproximadamente, las siguientes: un paralelepípedo de 30 x 50 centímetros de cara, por 25 centímetros de fondo.

Madera de 1/2 pulgada cepillada para los cuatro lados del marco; una plancha de "triplay" de 5 milímetros para el frente o cara - donde percuten las manos - y una placa posterior en madera de 3/8 de pulgada cepillada para la cara posterior o "espalda" del cajón. Esta última cara lleva una abertura al centro para salida del sonido. Si dicha abertura es circular o semicircular, tendrá un diámetro de 11 centímetros; si es triangular llevará 15 centímetros por lado. La ensambladura de las seis láminas del cajón se practicará con clavos, siendo el acabado una mano de barniz o charol al natural o caoba.

El "renacimiento", y mejor dicho, la popularización del cajón que actualmente vive Lima, ha dado lugar a sofisticaciones, tanto en la forma de sacarle sonido como en su aplicación en ritmos y orquestaciones que antes le fueran ajenos.

Tocar cajón parece fácil y hasta hay quienes hacen todo un "show" *cabalgando* el cajón y arrancando aplausos del público. Pero un buen cajoneador, además de llevar un ritmo seguro, debe sacar a su instrumento toda una rica gama de golpes que irá desde los sonidos más graves hasta los agudos.

★★★

En la famosa acuarela de Pancho Fierro que muestra la danza del "Son de los Diablos", vemos ese "tambor de marcha" llamado *cajita*, y comprobamos que su forma y manera de llevarla difieren mucho de lo que se hace actualmente: aquella no es cónica sino de caras paralelas; y ésta, la manera de llevarla, no es colgada al cuello sino atada a la cintura del tocador.

★★★

Para preparar una *quijada* como instrumento musical, ello, si se ha tenido la hoy rarísima suerte de hallar un esqueleto de burro campo afuera; la primera operación consiste en poner a hervir la *quijada* en agua de jaboncillo. Luego se la descarna con un clavo o aguja grande y se deja en el techo de casa para que el sol la seque un buen tiempo. Viene ahora una delicada operación, que consiste en rociar las muelas y alveolos con ron de quemar o alcohol y prenderle fuego brevemente y apagarlo para que no se quemé la *quijada*. Con ello se consigue carbonizar los

INSTRUMENTOS Y EJEMPLOS MUSICALES

residuos de tejido momificado que aún quedaron adheridos. Hecho lo cual, se empieza a aflojar con la mano cada muela hasta que "baile" en su alveolo, sin llegar a desprenderse del todo, pulsando la *quijada* para apreciar el sonido y volviéndola a quemar si fuera necesario. La vibración que dé irá mejorando con el tiempo y el uso, hasta adquirir su "carraqueo" característico. ★★★

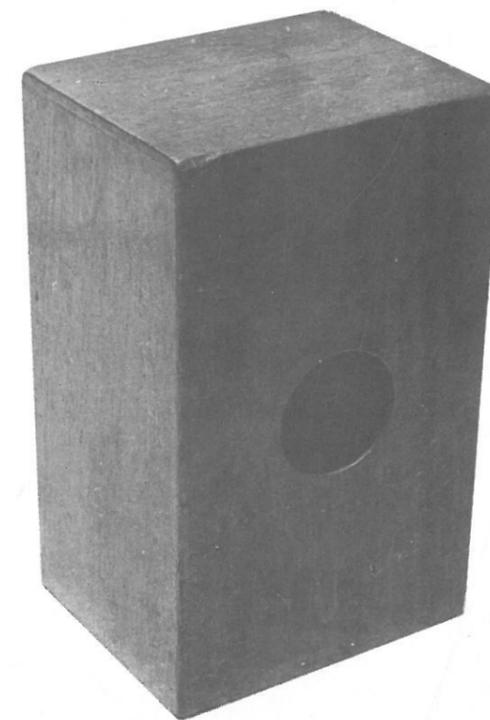
El *güiro* y la *carrasca* pertenecen a una amplia y antiquísima familia de instrumentos frotativos, cuya mecánica consiste en frotar un palo liso con otro entrecortado en la superficie. Frotativos dentados o ranurados cuyo origen puede ser tanto africano como precolombino (americano). Construída en los más diversos materiales (huesos humanos, cañas de bambú, maderas duras, etc.), la *carrasca* adquiere diferentes nombres en uno y otro Continente a través de los tiempos: es *congoerá* para los indios guaraníes; *omichicahuaztli* para los aztecas; *teponaztli* en Centroamérica; *guacharaca* en Colombia; *charrasca* en Venezuela y *reco - reco* en Brasil. En tanto que, entre los africanos kikongo hay un bastón ranurado que llaman *kuakuá* (F. Ortiz); y el fraile capuchino Merolla de Sorrento describe en 1683 un palo de una yarda "hueco y de un tono muy bajo, cubierto de una tablita cortada en escalones o en ranuras grabadas a breves distancias" que tocan los negros de Congo y Angola, instrumento al que llaman *cassuto* y que es compañero orquestal de una calabaza, también ranurada, que llaman *kilando*.

★★★

Al margen de las discrepancias habidas entre los organólogos sobre aceptar o no como instrumentos musicales los llamados *instrumentos anatómicos*, y el mismo cuerpo humano como un *instrumento natural* (Bermudo, 1555), pues "el primer instrumento que el hombre ha tenido a su alcance ha sido el hombre mismo, su propio cuerpo, y no sólo en cuanto a la música vocal sino a la instrumental simplemente" (Ortiz, 1925); nosotros abrimos esta muestra considerando someramente algunos elementos de nuestra "corporal instrumentalidad" utilizados como objetos y medios de hacer música: *palmas*, *zapateos*, *ululatos* y onomatopéyicos *guapeos* figuran en casi todos nuestros aires.

Y es por esta razón que el *zapateo* y el *agüenieve*, considerados siempre como "bailes" figuran en nuestra secuencia en un orden intermedio, después de los "instrumentos" y antes de los "bailes" pues tienen mucho de ambos. Si las palmas son clasificadas por don Fernando Ortiz como *batientes anatómicos superiores*, bien puede el *zapateo* ser (y así lo hace el sabio profesor cubano) producto de los *batientes anatómicos inferiores*: ¡música de pies! . . .

CANAL I Percusivos. Frotativos y Cordófonos



EL CAJON

El *cajón* es un instrumento musical, de percusión, que nace entre los negros criollos de la costa peruana como sustituto del perdido *tambor africano*.

Originalmente se utilizó para tal fin el simple cajón de madera, de esos que sirven para envase de productos y embalaje de mercancía; pero hace ya muchas décadas que se fabrica exprofeso, habiendo alcanzado este instrumental *cajón* la categoría de *tambor xilofónico* tanto en el Perú como en Cuba, Colombia y otros pueblos de Latinoamérica, donde aún subsiste.

Al tocador de *cajón* se le llama *cajonero* y *cajoneador*. Un buen *cajonero* deberá llevar un ritmo seguro y variado dentro de la polirritmia característica de la herencia africana: la *base* rítmica la sacará de los sonidos agudos que arranque a la parte superior del *cajón*; mientras el *floreo* lo sacará del área central, donde los sonidos son muy graves. Esta valoración de la armonía (inversa a la concepción europea) es otra supervivencia africana.

LA CAJITA

La *cajita* es un pequeño *tambor de marcha*. A diferencia del *cajón* — que es instrumento estacionario y se percute a mano pelada —, la *cajita* se lleva colgada del cuello o la cintura, y se bate de manera compleja: con la mano derecha el tocador esgrime un pequeño mazo de madera, con el que pega sobre el lado derecho de la *cajita*; mientras con la mano izquierda abre y cierra la embisagrada tapa, cogiéndola de una perilla que lleva encima. Ambos golpes, agudo el del mazo y grave el de la tapa, se combinan alternativamente, floreado el ritmo que marca la *quijada*, pues *cajita* y *quijada* son infaltables en la orquesta del *Son de los Diablos*.



LA QUIJADA

La *quijada* no es otra cosa que el mismo maxilar inferior arrancado al esqueleto de un burro, caballo o mula y convertido en instrumento musical por el ingenio y virtuosismo de nuestros pueblos.

Se le llama simplemente *quijada* y también se le conoció por los onomatopéyicos nombres de *carraca* y *carachacha*. Comúnmente se le dice *quijada de burro*, aunque no siempre provenga de la osamenta de este solípedo.

Para tocar la *quijada*, se empuña ésta con la mano izquierda por el espacio libre que le queda entre los caninos y las muelas, o sea la barbilla del maxilar. Con la mano derecha se empuña un trozo de costilla de carnero, el cual se frota sobre las flojas muelas, alternando esta acción con acompasados golpes de puño dados con la región tenar de la mano sobre la parte más ancha de la *quijada*; advirtiéndose que un golpe demasiado fuerte puede quebrarla, dejándola inservible.

EL GÜIRO

En su obra *Afro-American Folksongs* (Nueva York, 1914), H.E. Krehbiel escribe: "En Africa, frotar una madera rayada unida a una calabaza hueca es un método común de producir sonidos". Estos tipos de *güiro*, de indudable origen congo, hace mucho que desaparecieron de entre nosotros.

El *güiro* actual es el simple *calabazo* alargado, que se toca pasando a compás una varilla de metal o un palito de "chifa" (hecho en marfil o material plástico) sobre las estrías o canales paralelos, labrados transversalmente en el lado opuesto al orificio que le sirve de resonancia y agarradera para la mano izquierda.

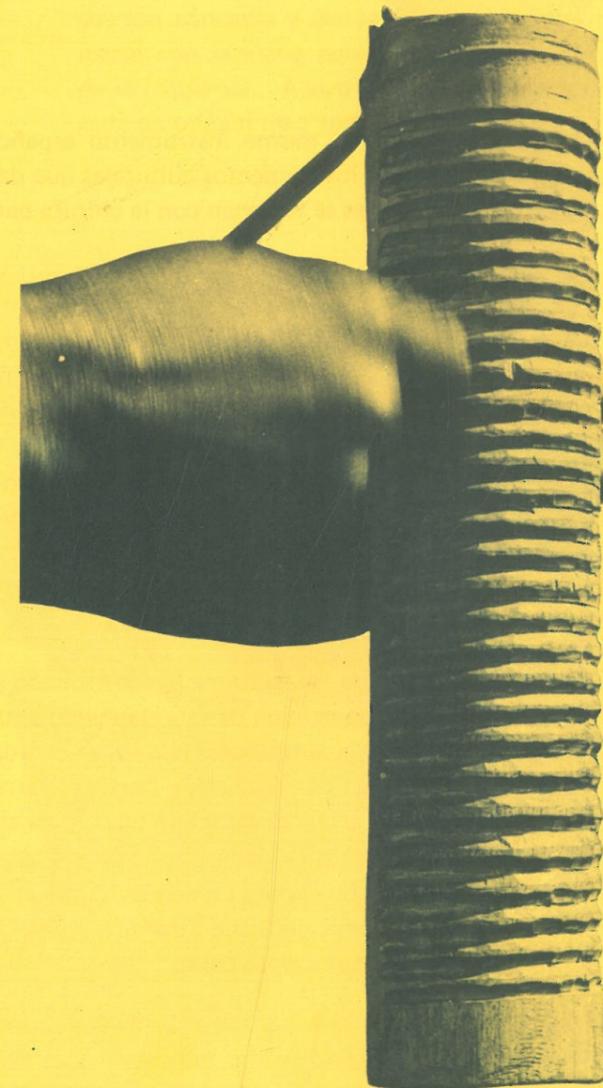


LA CARRASCA

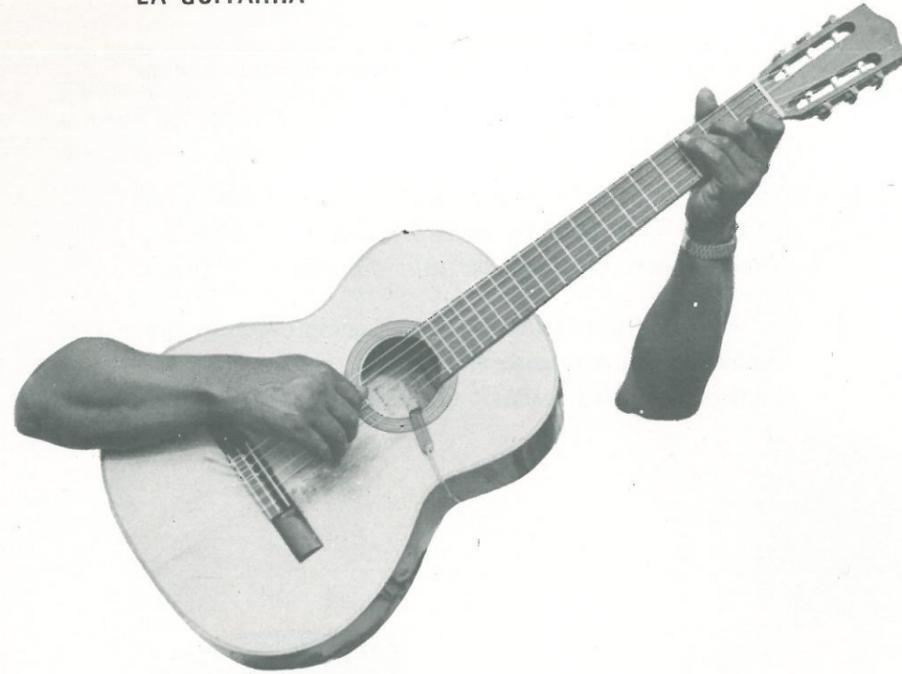
La *carrasca* es un instrumento musical de tipo *dentado* o *ranurado*, cuyo origen se puede atribuir tanto a la América precolombina como al Africa.

Construída en los más diversos materiales (huesos humanos, cañas de bambú, maderas duras, etc.), la *carrasca* es instrumento precursor del *güiro* y el *guayo* (F. Ortiz).

La *carrasca* que presentamos en el ejemplo de esta grabación, ha sido fabricada en un nudo de ese bambú que nosotros llamamos "caña de Guayaquil".



LA GUITARRA



La guitarra peruana es el mismo instrumento español, que nos llega con todos los elementos culturales que desde los primeros instantes se fusionan con la cultura nativa.

Aceptando que fue el músico y poeta español, Vicente Martínez Espinel (1550 - 1624) quien, a más de inventar la *décima espinela*, "añadió la quinta cuerda a la guitarra" - como lo consignan muchas enciclopedias -, tenemos que convenir entonces que la guitarra que llegó al Perú en la tercera o cuarta década del siglo XVI, tenía sólo cuatro cuerdas y estaba más cerca de la antigua *vihuela*, hija de la guitarra arábigoandaluza, que del instrumento que actualmente conocemos. Incluso, los veteranos la llaman indistintamente *vihuela* o *guitarra*.

Ya en la Costa peruana, la guitarra ha destronado al *arpa* e impera tras la desaparición de ésta, teniendo entre el virtuosismo de los negros un bordoneo en las cuerdas entorchadas, unos rasguídos que más parecen percusión y unas síncopas, que le dan características especiales. Su afinación natural es *mi - si - sol - re - la - mi*, de aguda a grave; pero hay afinaciones especiales, como el ya casi perdido *maulío*, que se consigue "transportando" la quinta o sexta cuerda a tonos más bajos.

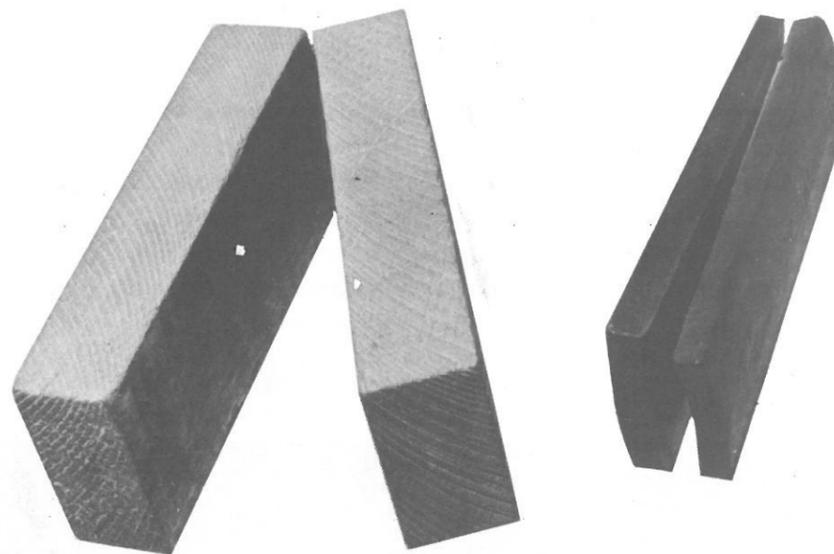
Los aires costeros en que participa la guitarra, son: *marinera, tondero, vals criollo, festejo, triste, yaraví, socabón, cumanaña, danza, zapateo, agüenieve, panalivio, alcatraz* y *son de los diablos*.

LAS PALMAS

En el primer volumen de su monumental obra *Los instrumentos de la música afrocubana* (Habana, 1952) y en el Capítulo II. ("Los batientes anatómicos superiores"), dice el Profesor Fernando Ortiz: "La *música a mano* fue la primera. Batiendo las palmas de las manos se produjo, según Combarieu, la primera manifestación instrumental de la música (. . .) Parece que el golpeteo de una mano contra la otra ha debido de irse prefiriendo y fijando por su mejor sentido musical, al advertirse cómo ahuecando las manos podía obtenerse una mayor y más varia sonoridad, capaz de incorporarse más eficazmente a la ritmación de las danzas colectivas".

Casi toda la música danzaria de nuestro folklore lleva ritmo de palmas o pasajes palmoteados, pero es en la *marinera limeña* donde estas palmas son imprescindibles desde los primeros compases de introducción. Y es así como los cantores de jarana o los mismos bailarines, ya "cuadrados" para iniciar el baile, piden *palmas* a los circunstantes, al grito de: "*Palmas, ociosos! . . .*" o bien "*¡A ver, esas palmas!*". . . y se anima el ambiente con el alegre y acompasado batir de palmas. . .



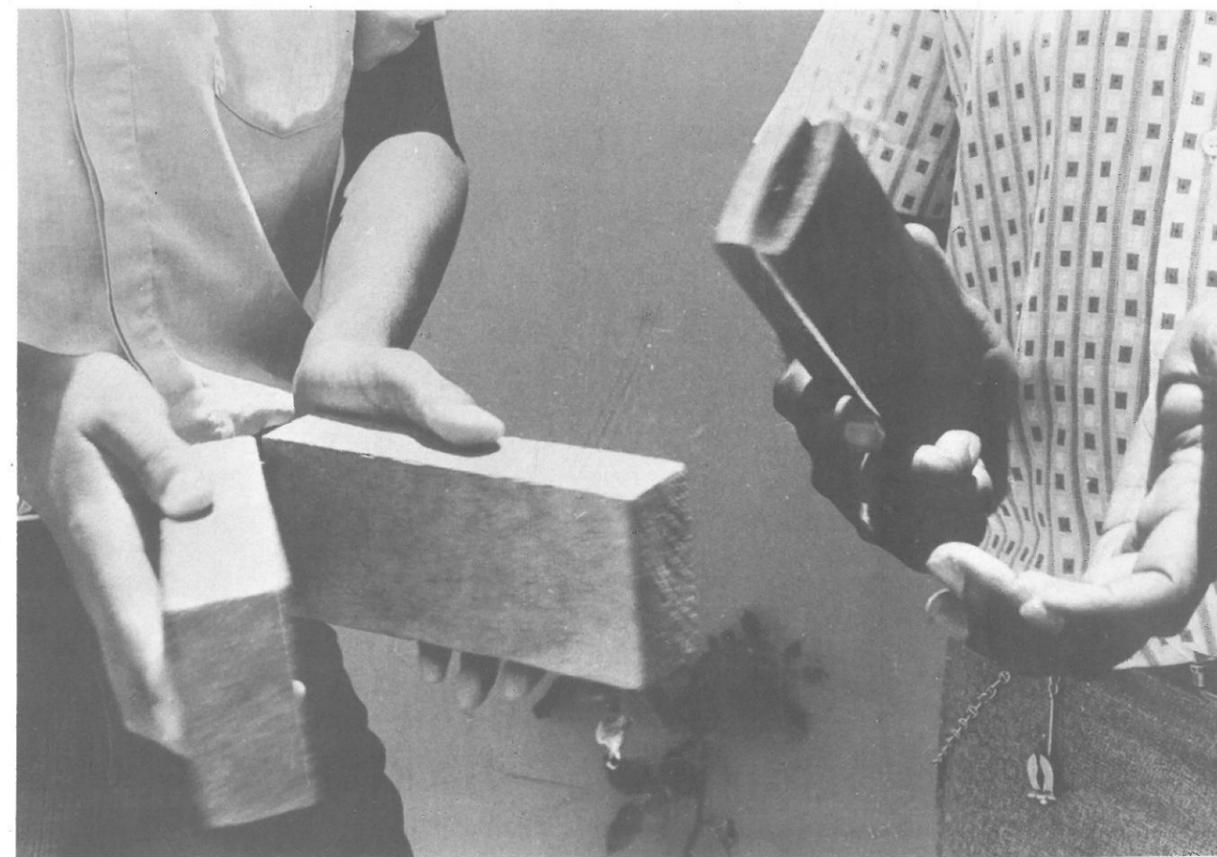


Sin embargo, la lámina LV de la famosa colección encargada por el Obispo Martínez Compañón, muestra a una mujer que lleva "algo" en las manos que unos describen como "dos piedras", otros suponen sean "castañuelas" y a don Fernando Romero se le antojan *tejoletas*, *tablitas* o *palillos*.

Las *tablet*s, abuela de los *crótalos* griegos y bisabuela de las *castañuelas*, nacieron en el Egipto de hace 7,000 años. Las *tablitas* africanas, de origen congo, tienen un efecto sacromágico dentro de su religión xilolátrica o de *palo*. Las *tablitas* sudanezas refuerzan las *palmas* anatómicas en los bailes de *rueda*. Es indudable que unas u otras hayan existido en el Perú colonial. Pero, curiosamente, las que utilizamos en estos ejemplos han sido fabricadas por personal del estudio de grabaciones discográficas para reforzar las palmas en los *huaynos* andinos. Las más gruesas son embisagradas y se toman con ambas manos, para entrechocarlas; mientras que las delgadas son cóncavas y claveteadas en un extremo, para tomarse con la mano derecha y sacudir las sobre la palma de la izquierda. Aparte del ejemplo, no las hemos utilizado en ningún otro tema.

LAS TABLITAS

Aparte de la *cajita* del *son de los diablos*, no ha llegado hasta nosotros - entre los instrumentos supérstites del folklore costeño - ningún otro tipo de *palos entrechocantes*, sacuditivos o percusivos; salvo una especie de *matraca* (o *carraca*) que hasta hace poco enarbolaba el *borrachito* que acompañaba con sus bufonadas los *Hatajos de Negritos* que salen para la Navidad en Chincha e Ica; y las *castañuelas* españolas, que aparecieron en los años veinte para alegrar el *vals criollo* y las revivió a partir de 1957 el negrito Pedro Torres "Verijas", ya fallecido.



JUEGO DE PERCUSION

El *juego de percusión* que hemos reunido para este ejemplo, amalgama algunos instrumentos que nunca debieran darse en una misma orquesta, pues tienen (o tuvieron) funciones específicas para ritmo y danzas determinadas: *cajita* y *quijada* pertenecen al *son de los diablos*; el *cajón* a la *marinera* y el *festejo*; mientras el combinar dos *cajones* ("llamador" y "repicador") lo hemos hecho como una reminiscencia a los dos *tambores de cerámica* fabricados con botijas defondadas, teniendo como parche sendos cueros de panza de burro ajustados a la boca de la botija y templados al calor de una hoguera aplicado por la parte defondada. Estas dos *botijas*, usadas en la costa central como sustituto de los *tambores africanos* hasta

comienzos del presente siglo, tuvieron el nombre de *llamador* para la más pequeña y de timbre agudo, y *repicador* la más grande y de sonido grave; siendo los últimos *tambores de parche* que percutieran los negros peruanos con toda propiedad.

La desaparición gradual de tantos instrumentos de origen africano y sus escasos sustitutos, ha originado que en estos últimos años de "renacimiento", búsqueda y comercialización de la herencia negra, se eche mano a todos los instrumentos para todos los ritmos; y que, al no bastar ello, se recurra entonces a las cubanas *tumbas*, al cubanísimo *bongó* y a la *vampana* o *cencerro*, instrumentos que perdimos hace mucho y que en las tiendas que venden instrumentos musicales.



CANAL 2 Zapateo y Agüenieve

ZAPATEO EN MAYOR

El toque del *zapateo* se ejecuta en una sola guitarra, y su fórmula musical, en base a frases de cuatro compases (6/8), completa períodos de dos o cuatro frases que se repiten con algunas variantes.

El *zapateo* en *modo mayor* es el preferido por los guitarristas y el más solicitado por *zapateadores*, dada su alegría y variedad melódica.

El *zapateo* (en *mayor* o *menor*) lleva el ritmo derivado o emparentado con el *festejo*. Pero téngase en cuenta siempre que tales *toques* deben ser muy rítmicos para cumplir su cometido, pues quien lleva la "voz cantante" es el *zapateado*, ya "dialogando" con la guitarra, sincopando su ritmo y aprovechando los silencios que esta le concede.

ZAPATEO EN MENOR

El toque de *zapateo* en el *modo menor*, se ajusta a la misma fórmula musical del *zapateo* en *mayor*, pero habiendo menos variedad melódica en sus frases resulta algo monótono y no es muy del agrado de los *zapateadores*, salvo demostraciones fuera de competencia. A la fecha, podríamos asegurar que el profesor Vicente Vásquez Díaz es el único guitarrista peruano que conoce algunos toques de *zapateo* en *menor*, ricos toques en los que predominan los bordoneos.

El guitarrista del *zapateo*, desde que se inicia el desafío, deberá mantener un ritmo isócrono. Sucede frecuentemente que, por realizar una *pasada* compleja, digamos acrobática, el bailarín pierda el compás o se atravesara en el ritmo que le marca la guitarra. Esto, a más de deslucirlo le haría perder la *pasada*; pero si el guitarrista se cuadra rápidamente al ritmo del bailarín - lo que se llama *llevarlo* -, éste terminaría felizmente la *pasada*. Otros *zapateadores* tienen tendencia a acelerar ("correr") a medida que evolucionan en sus *pasadas*, o bien retrasarse ("quedarse") gradualmente; en cualesquiera de los casos el guitarrista deberá mantener su ritmo uniforme, permitiendo así que el juez de la competición evalúe el "oído" o sentido rítmico de cada bailarín.

AGÜENIEVE

El *agüenieve* o *agua'e nieve* ha sido confundido con el *zapateo criollo* o *pasada*, pero hay notables diferencias entre uno y otro baile. Empezando porque el toque del *agüenieve* sólo es en *modo mayor* y su fórmula musical liga períodos de dos frases en compases de amalgama que recuerdan el andaluz toque por *soleares*.

Entre el riquísimo legado folklórico que don Porfirio Vásquez transmitiera a su primogénito, Vicente, está el *agüenieve*.

En todo el Perú, don Vicente Vásquez es hoy por hoy el único virtuoso de la guitarra que domina éste y otros toques a punto de extinguirse para siempre. Y por ello los volcamos en este documental fonográfico, para que sea recogido por las nuevas generaciones como piezas invaluables de nuestra peruanidad.

PASADA DE AGÜENIEVE

El *agüenieve*, al igual que el *zapateo*, también es un baile masculino, para solista en *contrapunteo* con uno o más rivales. La única y substancial diferencia que hay en su coreografía, estriba en la técnica empleada: mientras para el *zapateo* se *pedigolpea* con la punta, planta y tacos del zapato, en el *agüenieve* todas las pasadas se ejecutan exclusivamente con la punta, planta y costados de la planta del pie; perdiendo la *pasada* quien asiente el talón aunque sea por casualidad.

Así pues, las figuras del *agüenieve* son a base de *escobillado* combinado con golpes de planta y punta de pies.

Es posible que este tipo de baile haya sido muy anterior al *zapateo*, pues parece que la obligatoriedad del *escobilleo* no es simple capricho sino limitaciones del pie descalzo, con el que no se puede *taconear* y en cambio es más rico el sonido de la desnuda planta *escobillando* sobre la tierra dura.

Otro indicio de su antigüedad sobre el *zapateo*, sería el mismo hecho de que éste aún subsista, mientras el *agüenieve* desapareció hace muchísimos años, siendo los hermanos Vásquez Díaz los únicos que recuerdan algunas figuras que, quizás cuando niños y allá en Aucallama, vieran a sus finados tíos (Juan, Carlos y Oswaldo) o a su propio padre Porfirio.

CANAL 3 Canto y Bailes

EL FESTEJO

El *Festejo* es la canción -danzaria representativa del mestizaje negro en el folklore peruano. Como canción, su letrilla es siempre de asunto festivo (quizás de ahí su nombre de *festejo*). Musicalmente su ritmo es vivo y alegre, en compás de 6/8, con cierres opcionales cada cuatro compases en sus primeras estrofas, siendo característica en la *fuga* (o parte final) la antifonía de solista y coro. La orquesta del *festejo* la integran guitarras, cajón, quijada de burro y palmas. Como baile, la coreografía original del *festejo* se perdió y sólo han llegado hasta nosotros algunos datos que nos inducen a pensar que fue una danza eminentemente masculina, cuya explosión de júbilo permitió una coreografía bastante libre, con todo tipo de pasos acrobáticos al ritmo de tambores congo. Así debió haber sido el *festejo* cuando campeara entre las *cofradías de angolas* y *mondongos* por el bajoportino *Callejón de Malambo*, allá por los siglos XVIII y XIX. De tan lejanas épocas data el famoso *Congorito*, ese que dice:

*Ay, mi congorito
tan chiquitito.
Ay, mi congorito
¡caramba!
serás hasta que muera.*

*Congorico digo yo,
Congorico, ha!*

*Wayré, wayré,
wayré, wayré, wayré.
- Poque son buenamoza
- Sí ñaña
- A lo remo, a lo remo
- Sí ñaña. . .*



EL ALCATRAZ

El *alcataz* (al igual que el *ingá*) es una danza erótico-festiva, cuya música es derivada del *festejo*. Las diferencias que guarda el *alcataz* con las dos danzas mencionadas estriba en su letrilla (que alude a la coreografía) y en su coreografía, cuyo juego consiste en que el hombre, enarbolando una vela encendida, baile graciosamente tratando de quemar a su pareja mujer un cucurucho de papel que ésta lleva atado a la baja espalda; mientras ella esquiva la quema con hábiles y rítmicos movimientos de cadera.

La orquesta del *alcataz* la conforman guitarra, cajón, güiro y palmas; dando marco al canto (antifonal) de las coplas que entona el solista en diálogo con el coro.



SON DE LOS DIABLOS

Son de los diablos es el nombre de aquellas comparsas callejeras que, bajo la denominación de *cuadrillas*, desfilaron hasta hace unas décadas por las calles limeñas durante los días de Carnaval

PANALIVIO

Con el significativo y poético nombre de *panalivio*, conservamos en nuestro folklore una sentida canción de marcado ritmo; cuyos versos, siempre de asunto agrario, conllevan el claro mensaje de protesta o lamento contra la explotación, la opresión y la discriminación racial. Su letrilla es a base de coplas, que entona un solista, intercaladas con un estribillo cantado a coro. También es característico del *panalivio* una breve introducción, que se canta bastante libre, casi *ad libitum*.

Con el nombre de *penalivio* menciona el Padre Vargas Ugarte un baile de la Colonia prohibido por el Cabildo Eclesiástico de Lima (junto con el *sereno* y el *tule-tule*) "por las coplas que los acompañan".

No tenemos mayor noticia de este *penalivio*, pero sí conocemos otra versión de *panalivio* que es bailada y cantada a ritmo de *festejo* y pertenece a una de las figuras de los *hatajos de negritos* de Chíncha Baja (Ica). Dice así:

*Señor Caporal, por Dios
Señor Caporal, por Dios
achiquenos la tarea
achiquenos la tarea.
Si no la quiere achicar
si no la quiere achicar
ahí se queda, ahí se queda
ahí se queda y ahí se va. . .*

*Panalivio livio san,
Panalivio nalivio san. . .*

Quizás este sea el tipo de *panalivio* a que se refiere Vargas Ugarte; al menos, este tipo de coplas levantiscas bastaba en la Colonia para la represión clerical y laica. Salvo en fechas como el Carnaval, en que había "licencia" para la "protesta".

LA DANZA O HABANERA

La *danza* es un género musical de origen antillano. Con el nombre de *habanera* es prolijada por España e incorporada al repertorio cantable de las compañías de zarzuela. Con ellas vuelve a las Antillas y de ahí nos llega desde fines del siglo pasado; popularizándose entre nosotros como *danza* o *habanera* y nutriendo con sus letrillas nuestras *resbalosas*, a las que se adaptaron muchos de sus versos.

Esa *habanera* vivaz y rítmica de comienzos de siglo es la que recogemos en este documental, porque ya ha desaparecido y en su lugar, los cantantes profesionales, nos entregan sólo la versión lírica y lánguida, llamada *danza-canción*.

CANAL 4 Socabón y Agüenieve

EL SOCABON

El nombre de *socabón* se aplica tanto para designar el canto de las *décimas glosadas* como para distinguir el toque que se ejecuta en la guitarra para acompañar el dicho canto. Es decir, *socabón* es la línea melódica de nuestra *décima cantada* y también la melopea que las acompaña en la guitarra.

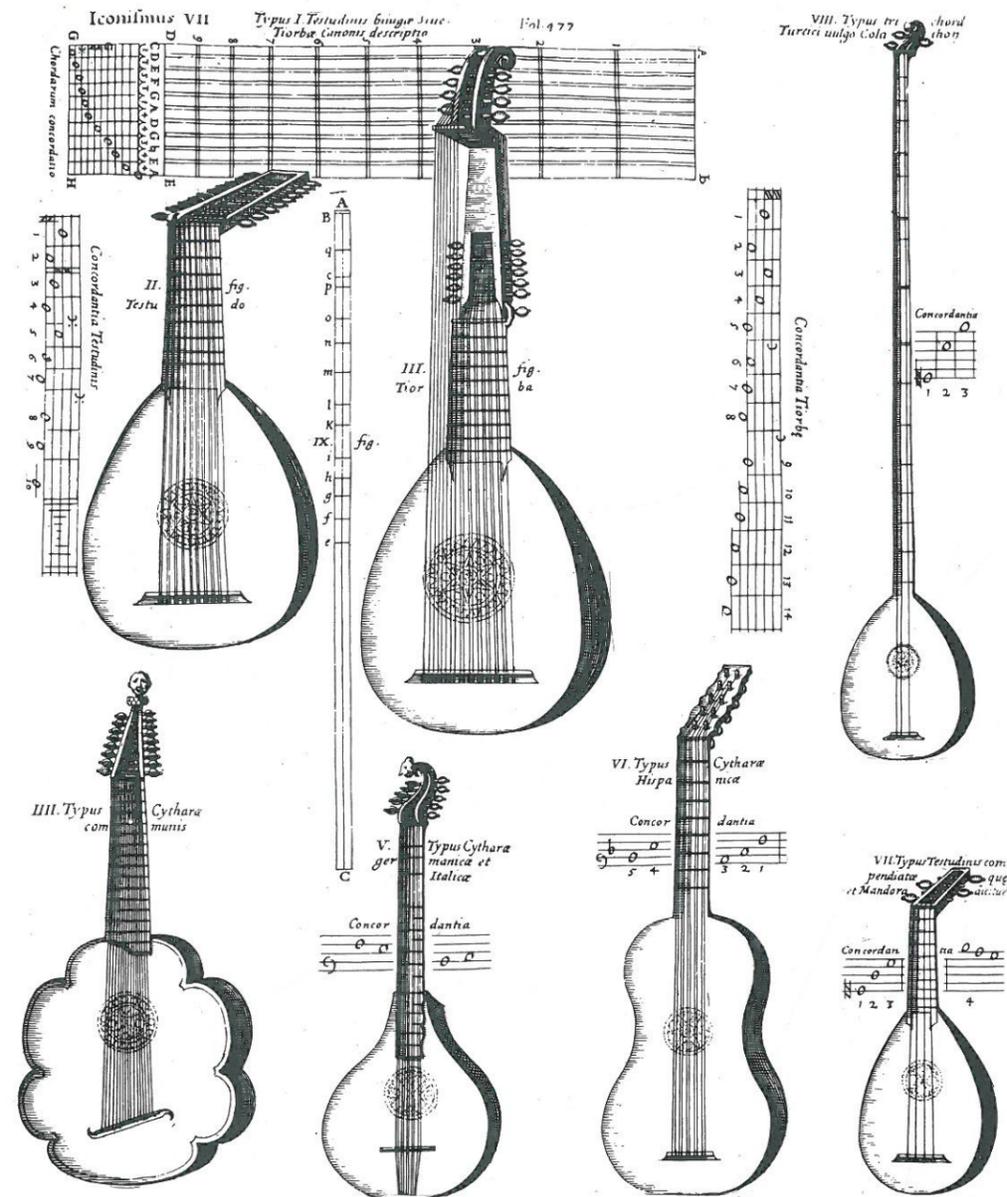
Con muy ligeras variantes, a lo largo y ancho de toda nuestra Costa sólo conocemos un tipo o patrón de *socabón*, el cual es siempre en cualquier tono del *modo mayor*.

A diferencia de otros pueblos de Nuestra América, donde los mismos *decimistas* se acompañan en la guitarra; en el Perú se estiliza que un experto guitarrista toque el *socabón* para los dos cantores que compiten en desafío. Este toque, abre con una punteada introducción seguida de un bordoneo que remata en el ritmo fijo en que empieza el canto, ello, sin perjuicio que el cantor ataque cuando le venga en gana. La cuarteta que inicia la *glosa* se puede largar en una sola tirada o bien dejando uno o dos compases entre el segundo y tercero versos. Luego viene otro bordoneo y empieza la primera *décima* de las cuatro que conforman la *glosa*. Cada una de estas *décimas* estróficas también se puede cantar de un "tirón" ó haciendo breves pausas opcionales tras cualesquiera de los versos pares. Esto de las pausas es muy relativo, pues si se trata de improvisadores los hay de inspiración lenta, que necesitan tomarse su tiempo, mientras a otros se le agolpan los versos y prefieren no darse tregua. Aquí no es costumbre, pero hay países donde es lícito "arrebatarle" la *décima* al que deja una pausa en mitad de su canto.

MELOPEA DE AGÜENIEVE

En la larga agonía que vive la *décima* desde hace cerca de medio siglo a la fecha, una de las primeras cosas que empieza a desaparecer es el *socabón*. No sabemos si por falta de guitarristas o por falta de cantores, lo cierto es que ya en la década del veinte hasta los "desafíos" son a *décima rezada*.

La *décima rezada* es la misma *glosa* recitada, empleándose para ello una entonación salmódica, sin más inflexión que un forzado hemistiquio en cada *décimo* verso,



acentuando la palabra del "amarre", y sin acompañamiento instrumental alguno. Con *décimas rezadas* nos iniciamos en la afición, allá por los años cuarenta. Pero a partir de 1956, cuando llevamos la *décima* a las tablas y a la radio, nos pareció algo pobre y monótona esta modalidad. Claro que en muchas ocasiones las cantábamos en *socabón* pero siempre hemos pensado que una sola melodía (y bastante lánguida) no se adecuaba a la gran diversidad temática de la *décima*. Fue en 1958 cuando, recordando el toque del *agüenieve* que ya no se utilizaba para nada pues su baile se había perdido, resolvimos tomarlo como fondo guitarrístico de las *décimas rezadas*; y para ello bajamos su cadencia al ritmo pausado de nuestra voz, resultando entonces una bella melopea en *agüenieve*, cuyos registros increíbles nos traen cercanas reminiscencias del andaluz toque por *soleares* que utilizan los recitadores españoles para fondo de sus romances. Todo esto fue posible gracias al virtuosismo del maestro don Vicente Vásquez Díaz, único tocador de *agüenieve* y quizás el último tocador de *socabón*.



CANAL 5 Bailes de Golpe

SAMBA - LANDO

El *lundú* fue una danza africana de Angola, que llegó al Perú traída por los mismos negros que ingresaron como esclavos a partir del siglo XVI. Originalmente, el angolense *lundú* fue una danza típica de la ceremonia matrimonial (*m' lembe*), cuya coreografía era una pantomima del acto copular, culminando con un golpe de pelvis contra pelvis que el hombre aplicaba a la mujer. Con el correr de los años, bajo la represión esclavista, fuera de su ámbito cultural y en fusión con las culturas nativa e hispana, el *lundú* se fue folklorizando y con el nombre de *lundero* se popularizó en la Villa de Santiago de Miraflores de Zaña (1563 - 1720) del Departamento de Lambayeque; dando más tarde origen al *tondero*. Mientras en Lima, independientemente del proceso norteño, el mismo *lundú*, llamado *landó* y *samba-landó* da origen a la *zamacueca* (fines del siglo XVIII), rebautizada *Marinera* por don Abelardo Gamarra (1879).



ENTRADA DE MARINERA

Cuando se reúnen jaranistas de verdad, es decir, cuando se juntan los auténticos cantores de *marinera limeña* que aún quedan, y si cantan en *contrapunteo*, es de reglamento que la pareja que por turno *pone* o *para* una jarana, marque en la introducción que ejecuta en la guitarra los tonos básicos así como los accidentes musicales por los que pasará la línea melódica de la *marinera* que ha de cantar a continuación. Y en caso que el cantor no pulse el instrumento, puede pedir al guitarrista dichos tonos. Tal la fuerza de costumbre, que durante la grabación de este álbum más de una vez hemos escuchado a don Manuel Covarrubias "pedir" a don Vicente Vásquez: "Dame un SI con RE". . . y la melodía de la *marinera* que cantara pasaba del tono pedido (en modulación) al relativo previamente indicado. Esta regla de marcar los tonos en la introducción de la guitarra, no es un capricho ni un alarde sino una medida de seguridad para evitar ulteriores discusiones cuando alguna de las parejas (la que "puso" o la que "contesta") altere por olvido o mala captación la fórmula musical de la *marinera* que se está cantando en *contrapunto* y, consiguientemente, pierda en ese pasaje del desafío.





LLAMADA DE RESBALOSA

La *resbalosa* es en verdad un cuerpo agregado a la *marinera*, caracterizándose por su ritmo más vivo, más alegre y por ser anticipo de un movimiento final, llamado *fuga*.

En el común de las grabaciones fonomecánicas, la *resbalosa* se inicia luego de terminar el último compás de la *marinera*, y ello está bien; pero lo típicamente folklórico, y tratándose de canto en *contrapunto*, es que la *resbalosa* venga luego de haberse dirimido el "duelo" de *marineras* cantado en "5 - 3".

Cuando se habla de *marinera limeña* se sobreentiende el añadido de la *resbalosa*. Y cuando se habla de *resbalosa* se comprende que ella lleva implícita la *fuga*. Así, *marinera*, *resbalosa* y *fuga* forman un todo preestablecido pues no se estila cantar una *marinera* y repetirla tras un "hablado" (copla recitada) como ocurre en el *tondero*. Tras el canto y baile de una o varias *marineras*, siempre surgen las voces que piden *resbalosa* al grito de "¡Tumbala!", "Tumbala" o "¡A resbalarse!".

¿Desde que época se incorpora la *resbalosa* a nuestra *marinera limeña*? . . .

Aún no hemos desentrañado este enigma, pero parece que cuando imperaba la *zamacueca* (aún sin la estructura literaria definitiva que alcanza a su rebautizo de *marinera*) no era regla añadirle la *resbalosa*.

En lo que sí estamos de acuerdo con algunos estudiosos es en la mayor influencia negra o herencia africana que detecta la *resbalosa*, sobre todo en el canto antifonal de su *fuga*; porque, a ultranza, la *resbalosa* sólo es una transición entre la (o las) *marinera* y la *fuga*, donde se reinicia el *contrapunteo*.





LADO 2

En las obras de Fuentes que citáramos en nuestra *Introducción*, don Manuel describe las danzas negras en una *cofradía de congos* en la Lima siglo pasado. Su relato, que parece ser de primera mano, es decir, fruto de vivida experiencia, dice sobre tales danzas:

"... Cuando danza uno solo, que es lo más común, salta en todas direcciones indistintamente, la habilidad del bailarín consiste en tener mucho aguante y en guardar en las inflexiones del cuerpo el compás con las pausas que hacen los que cantan alrededor del círculo".

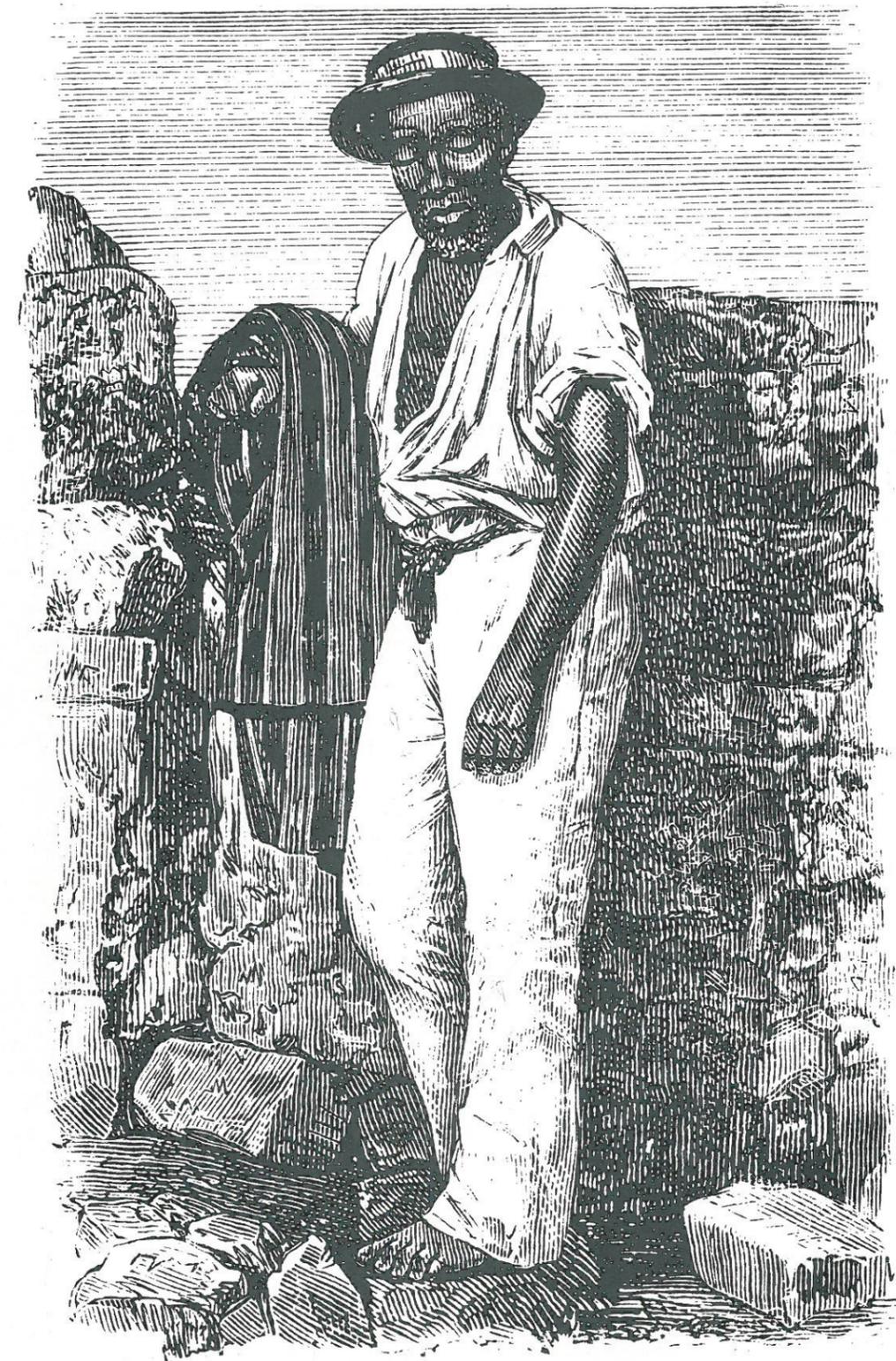
Pese a tan escueta y deficiente descripción, nos aventuramos a creer que aquella danza masculina, para solista que sale espontáneamente de la rueda de circunstantes, no puede ser otra que el antecedente africano de nuestro peruano *festejo*, con su canto antifonal de solista y coro, con sus características "paradas" o "pausas" que tan bien acusa Fuentes, y con su algarabía de interminable *fuga* en la que el bailarín improvisa acrobáticas figuras de increíbles pasos.

Pero donde no nos quedan dudas es en la danza que describe a continuación:

"... Sí bailan dos ó cuatro á un tiempo, primero se paran los hombres enfrente a las mujeres, haciendo algunas contorsiones ridículas y cantando; luego se vuelven las espaldas, y poco á poco se van separando; finalmente hacen una vuelta sobre la derecha todos á un tiempo, y corren con ímpetu á encontrarse de cara los unos y los otros. El choque que resulta, parece indecente á quien cree que las acciones exteriores de los *Bozales* tengan las mismas trascendencias que las nuestras".

Sí, hasta la descripción de Fuentes es ahora más gráfica, más completa. Baile colectivo de parejas mixtas que se emplazan frente a frente y evolucionan en mudanzas, giros y careos hasta el *choque* final, de frente, pelvis contra pelvis; y que con muy atinada reserva no se atreve don Manuel Atanasio Fuentes a calificar abiertamente de "indecente", pues intuye que ahí hay algo mucho más profundo que la aparente pornografía que le pudiera sugerir su sofisticado y aristocratizante esteticismo occidentaloides.

RITMOS NEGROS DEL PERU



Pues bien, esta danza no es otra que el *lundú*, *londú* o *landó* angola - conguense, del cual nace nuestra actual *marinera* (hija de la *zamacueca*) y que hasta ahora conserva en su coreografía las "vueltas sobre la derecha todos á un tiempo", el irse de espaldas para girar en nuevo careo, y la figura culminante del *choque* final, simbólicamente marcado.

Fueron esos mismos negros "blaqueados" y escapados del *cabildo* para meterse a *maestros de baile*. Fueron esos negros criollos como los *Maestro Hueso* y *Tragaluz* quienes quitaron al *londú* la "l" y el *choque de frente*, para convertirlo en la "nueva" danza limeña llamada *ondú con intenciones*. Y luego ir más allá del cursi refinamiento y quitarle, incluso, la morigerada "intención" para convertirlo en *ondú floreado* (y ultra huachafo).

De sus genéricos nombres: *bailes de tierra*, *bailes de cajón*; y de sus enjundiosos nombres específicos: *lundero*, *tondero*, *zamba-landó*, *zamba*, *resbalosa*, *mozamala*, *landó* y *zamacueca*; así como de sus versos, músicas, creadores y virtuosos cultores, poco fue trasvasado a esa síntesis de otras épocas y otras formas de vida que es nuestro Baile Nacional, *La Marinera*.

En esa transición, paralelamente, surgieron o derivaron bailes de corta vida y privilegiadas clases sociales, los mismos que alternaron con adaptaciones criollas de las europeas danzas en boga (muchas de ellas, también de raíz africana, como la *sarabanda*, la *calenda*, el *fado*, el *fandango* y el *londú llorado*, de España y Portugal). Así nos nacieron o nos llegaron estas y otras danzas:

El ¡Alza, Manonga!

La chacona

La contradanza.

El rhin.

La breña.

La alemanda.

La randa

El charrán.

El paspié

El zapateo.

El cascabelillo.

El llanto.

El chocolate.

El amable.

La bomba.

El maicillo.

El toro-mata

El mismis.

El don Mateo.

El punto.

La cachucha.

El gallinacito.

El londú con intenciones.

El negrito.

La cuadrilla.

La mazurka.

La polka.

El vals.

La galopa. . . ¡y qué se yo más! . . .



Pero entre el verdadero pueblo costeño, campesino, artesano y obrero, sobrevivió el rico folklore de *panalivios*, *festejos*, *son de los diablos*, *alcataz*, *ingá*, *hatajos de los negritos*, *zapateos*, *agüenieves*, *samba-landó*, *golpe-tierra*, *tonderos* y *marineras*. Aunque cultivado en la más cerrada intimidad poblana y familiar; y practicado esporádicamente, en las públicas representaciones anuales de los Carnavales, las fiestas en la Pampa de Amancaes (24 de junio) y los aguinaldos navideños.

CANAL 1 *Mama Luchita (festejo)*

Este *festejo* no lo habíamos escuchado nunca en boca de nuestros limeños padres o abuelos, sin embargo lo conocen todos nuestros amigos del Distrito de Chincha Baja (Dpto. de Ica) y nos informan que hasta hace 30 años se bailaba y cantaba en torno a la *yunza* que "tumbaban" para Carnaval. Nos gustó el tal *festejo* por su auténtico sabor folklórico de corte ya desaparecido (similar a la *Rai de huarango*), donde se aprecia la polirritmia que hay entre el canto, el cajón y las palmas. "*Mama Luchita*" nos recordó también el trato de *mama* y *taita* (con ese acento *bozal*) que cuando niños dábamos a nuestros padres.

Mama Luchita
Taita José,
Mama Luchita
Taita José,
déjeme usté
que me lleve Dios;
déjeme usté
que me lleve Dios, (*bis*)

Que andaba con uno
que andaba con otro, (*bis*)
deje usté
que la lleve Dios;
déjela usté
que la lleve Dios. (*bis*)

Se sacó las tripa
y la llevó a vender, (*bis*)
déjelo usté
que lo lleve Dios;
déjelo usté
que lo lleve Dios. (*bis*)

Esa negrita
que no se peina, (*bis*)
deje usté
que la lleve Dios,
déjela usté
que la lleve Dios. (*bis*)



CANAL 2 *Pasadas de Zapateo*

El *zapateo* o *zapateo criollo*, es un baile para solista masculino. Y no cuenta con más instrumento musical (aparte de la misma musicalidad que produce el *zapateo* en sí) que el acompañamiento de una sola guitarra.

Salvo el caso de alguna particular exhibición, en la que el bailarín se luzca solo y no alterne con nadie, se puede considerar el *zapateo* como un baile individual; porque lo folklóricamente establecido es que este baile para solista se practique en *desafío*, *contrapunteo* o torneo entre dos, tres o más *zapateadores* rivales.



En la coreografía del zapateo, cada figura recibe el nombre de *pasada*; pero la combinación de figuras que se siguen en una entrada, también recibe el nombre de *pasada*; por lo que al mismo baile del zapateo le suelen dar (por metonimia) el nombre y sobrenombre de *pasada*.

Las *pasadas* más conocidas y clásicas en el zapateo, son: *redoble*, *repique*, *escobillado*, *cepillado* y *taconeo*.

Otras *pasadas*, que no podríamos llamar "clásicas" pero que son de gran efecto y a las que algunas veces recurren los zapateadores ortodoxos, son las *pasadas de manos* y las *pasadas acrobáticas* ("vuelta del reloj", "Saltos mortales" etc.). De las *pasadas* mencionadas nacen combinaciones de acuerdo a la inspiración y facultades del zapateador.

Para el típico *desafío* entre dos zapateadores, antes de iniciar la competencia éstos eligen al guitarrista que los ha de acompañar, así como al juez que decidirá el valor de cada *pasada* que acumulará puntaje decidiendo al triunfador del *desafío*.

Son los mismos rivales los que también decidirán la duración de su *contrapunto*, usando por lo general las fórmulas preestablecidas: "de 5 - 3" o bien "de 7 - 4". La primera, "de cinco - tres" significa que, sobre un máximo de cinco *pasadas* por rival, será triunfador quien primero acumule tres victorias (consecutivas o alternadas). La segunda fórmula, "de siete - cuatro", es una ampliación de la anterior: sobre un máximo de siete *pasadas* vencerá quien acumule cuatro victorias. Estas dos fórmulas mencionadas, también se aplican en la *lidia de gallos* y en el canto de *marinera de contrapunto*, donde son comunes los duelos "de cinco - tres".

Colocados los contendores frente a frente y a una distancia aproximada de tres metros; en sentido perpendicular a ellos se situarán, de un lado el guitarrista (sentado), y del otro el juez (de pie o en cuclillas), formando una cruz la línea de los bailarines con la de juez y guitarrista.

El juez sortea la *salida* y el albur de una moneda decidirá cuál de ellos iniciará el baile y será el que "ponga" la primera *pasada* (previo *saludo*). El *saludo* no es *pasada* ni da puntaje, pero es la figura inicial de obligada cortesía en toda competencia y aún en exhibiciones amigables; consiste en avanzar caminando a ritmo y con gracia hasta el rival, hacerle una leve reverencia y volver a su posición inicial, esperando que el rival retribuya la cortesía en igual forma. Luego comienza la competencia.

Teniendo en cuenta que el valor de las *pasadas* está sujeto no sólo a la plasticidad y alegría del ejecutante sino también a reglas inviolables, tales como la evolución y regresión progresivas de las *pasadas* (lo que se llama *amarrrar*), es el juez la autoridad única y su fallo es inapelable. De su competencia e imparcialidad depende el normal desarrollo del *desafío*.

CANAL 3 *Un negrito que quiso piña*



Esta *danza* o *habanera* figuraba en el inagotable repertorio canoro de doña Victoria Gamarra de Santa Cruz, y de ella lo aprendimos junto con tantas otras cosas buenas que nos legara, y entre las que habían no pocas *habaneras*. Del *negrito que quiso piña* recordábamos parte de la melodía y un fragmento de la letra, pero uno de nuestros hermanos mayores nos refrescó la memoria pues la recordaba íntegramente.

(habanera)

(Rec. y arr.: N. Santa Cruz)

Un negrito que quiso piña
la mulata que se la dio,
y le dijo: "Toma, moreno
la piña y el corazón. . ."

— ¿La tomó?
— ¡Sí, señores, que sí;
se lo aseguro yo!

— Y después de aquella noche
¿qué le dijo su mercé?
— Ay, qué rico y qué sabroso,
qué sabroso que estuvo el café.

Volvamos
a tomar café que es maravilloso.
Negrito,
no hay nada mejor que un buen cafecito.
Me dirán que sí
me dirán que no;
que el que quiera tomar cosa buena,
tomar cosa buena. . .
¡que tome café! . (bis)



Hace cosa de veinte años, cuando iniciábamos la publicación de nuestras pesquisas folklóricas, nos permitimos calificar al *alcatraz* y al *ingá* como "danzas erótico-festivas". Hoy día casi nos arrepentimos de ello. No tanto porque, en verdad, dichos bailes tengan más de "festivo" que de *erótico*, sino porque (y quizás confundiendo "erótico" con "pornográfico") las llamadas "Academias Folklóricas" tejieron en torno al origen del *alcatraz* (y también del *ingá*) toda una falsa y prejuiciosa leyenda.

En todo caso y a falta de referencias, más lógico resultaría buscar los orígenes de nuestro *alcatraz* en otras danzas afroamericanas de contenido *erótico* y con el ingrediente fálico de las velas encendidas, tales como la *cumbia* y el *mapalé*, de Colombia.

CANAL 4 Al Son de la Tambora

(*alcatraz*)

(Rec. y arr.: N. Santa Cruz)

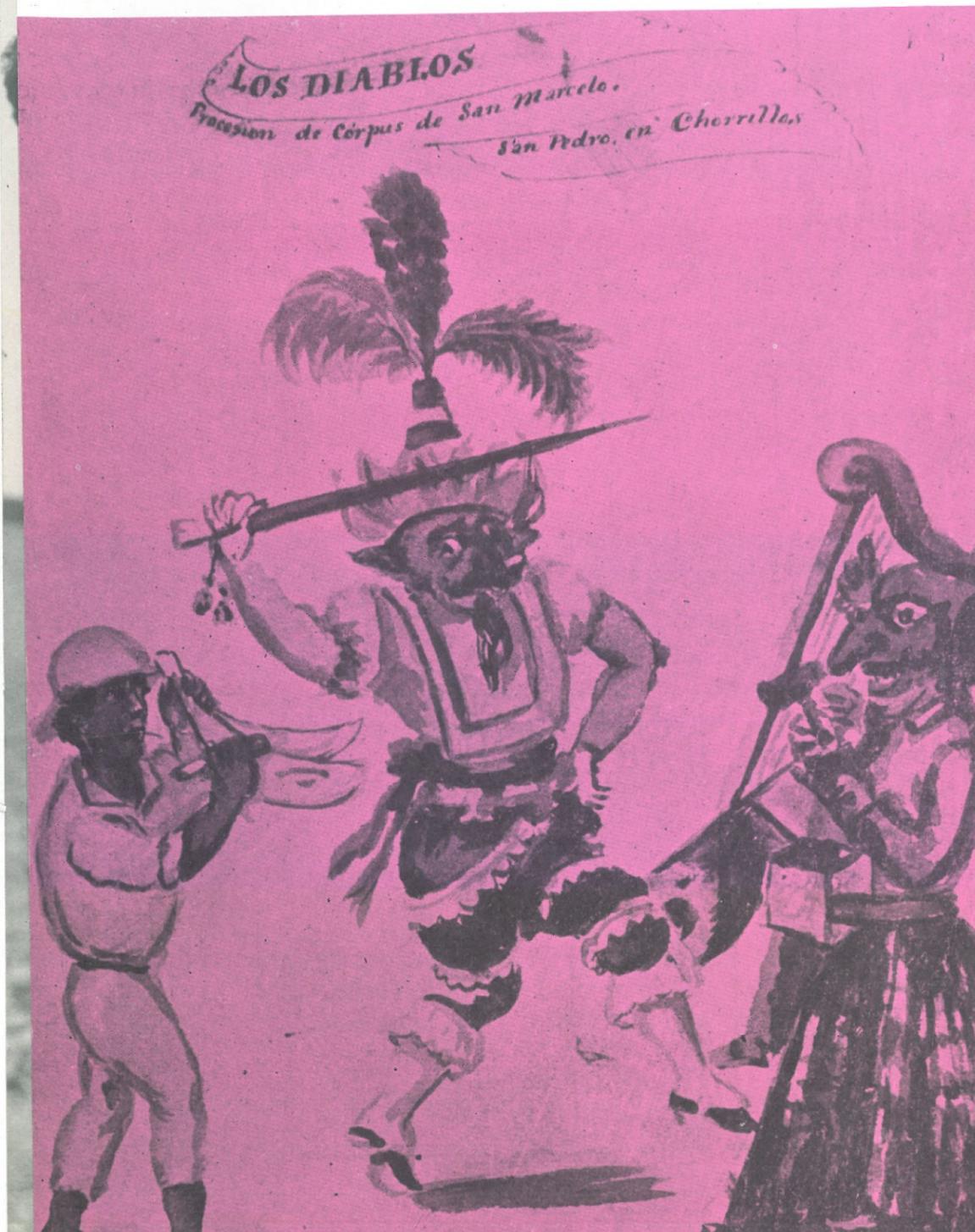
Al son de la tambora
de clarines al compás, (*bis*)
encenderá tu vela
a que no me quema
el *alcatraz*. (*bis*)

— A que no me quema. . .
— ¡el *alcatraz*! (*bis*)

Salgan todos los negritos,
salgan todos a la pampa. (*bis*)
Unos salen con su pico
y otros salen con su lampa. (*bis*)

— A que no me quema. . .
— ¡el *alcatraz*! (*bis*)

CANAL 5 *Son de los Diablos* (comparsa)



Las carnavalescas *cuadrillas* del limeño *son de los diablos*, tienen su equivalente en los lambayecanos *diablicos* de Túcume; en los liberteños *diablos* de Huamachuco; en los cusqueños *diablos* ("saqra") de Paucartambo; en la famosísima y espectacular *diablada* de Puno y en tantas otras danzas (ceremoniales y de comparsaría) que abundan en el demonismo del folklore peruano; las que a su vez tienen congéneres entre el folklore de casi toda Latinoamérica, llámense *diabladas*, *diablos*, *diablitos*, *diablicos* o *diabliquillos*. Sus orígenes los encontramos - paralelamente - tanto en el teatro litúrgico medieval y autos sacramentales, así como en antiquísimos ritos africanos del Congo, Calabar y la Guinea, sin descontar equivalencias litúrgicas nativas precolombinas. Es por ello que, inicialmente y tanto en Europa como en el Nuevo Mundo, la aparición de los *diablos* coincidía con la fiesta del Corpus Christi, la infraoctava del Domingo de Cuasimodo o bien la Epifanía.

Es decir que, en la España medieval con los moros cautivos y en las colonias de América con los negros esclavos e indios sojuzgados; bajo la sutil apariencia de un día de total "libertad", el dominador - en santa alianza con la Inquisición - invitaba al dominado para que practicara sus más espectaculares danzas ancestrales. El fin que se perseguía era utilizar su cultura "pagana" como encarnación del "Mal" y relevar así la sagrada imagen del "Bien", identificando a los primeros con el propio *diablo*. El éxito de tan peregrina empresa fue tal, que hasta los propios dominados terminaron en muchos casos por admitirse *diablos* y aceptar gustosos su papel.

Ya en el siglo XIX, quizás por la decadencia del dominio clerical y el arraigo popular que alcanzaron las *diabladas*, o quizás por los cambios consecuentes a la instauración republicana y la posterior abolición de la esclavitud, lo cierto es que en muchos pueblos de Nuestra América se trasladó la aparición de los *diablitos* a otras fechas, como el Carnaval o la fiesta patronal de cada pueblo.

CANAL 6 A La Molina

El hermoso *panalivio* titulado A "LA MOLINA", es recopilación de dos patriarcas del folklore costeño: don Francisco Ballesteros y don Samuel Márquez (ambos pasan ya los 80 años de edad). Márquez y Ballesteros integraron por muchos años el famoso conjunto *Tradicional Ricardo Palma*, de muy grato recuerdo.

Las palabras en lengua africana que figuran en este *panalivio*, nos cuenta don Samuel Márquez que las escuchó hace muchos años a los negros campesinos de la Hacienda "La Molina" cuando iban a jaranear los fines de semana a un *chongo* que quedaba en las inmediaciones de la bicentenaria Plaza de Toros de Acho (Rímac), que era exclusivo para negros y que regentaba uno llamado Manuel Caravelí.

Ahora bien, porque el "apellido" *Caravelí* nos parece estigma de la esclavitud, formado por corruptela del patronímico *Carabali*, como en Afroamérica se llamó a los negros procedentes del *Calabar* (Nigeria). Porque en tales palabras figuran vocablos como "*Barió*", "*Alafia*", "*salá*", "*salé*", "*batata*" etc., que pertenecen a la lengua *ñañigo* que hablan los miembros de la sociedad secreta *abakuá*. Y porque el tema de este *panalivio* es toda una protesta contra la esclavitud recién abolida por don Ramón Castilla (1855). Por todas estas razones pensamos que A "LA MOLINA" merece un profundo estudio, que bien nos podría llevar al hecho de que en el Perú se haya practicado el *ñañiguismo* en algún *fambá* bajo pontino o en la misma Hacienda "La Molina", que quedaba situada a unos cuantos kilómetros al sudoeste de Lima y hoy se ha convertido en lujosa zona residencial.

Recordemos también que los negros del departamento de Ica llaman *macamaca* a las tierras dedicadas al cultivo de sandías (cucurbitácea de origen africano) y *mákamáka* es también un elemento *abakuá*:

*Eribo mákamáka, Ebomí,
Eribo máka tébere. Barió.*

Todo esto nos es muy importante, porque se supone que el único punto de América donde se reorganizaron los *ñañigos* ha sido Cuba, y bien pudiera ser que en Lima, al menos nuestro *son de los diablos*, tuviera que ver con los *diablitos (íremes)* de la sociedad secreta *Abakuá*.

(panalivio)

(Rec.: Fco. Ballesteros y
S. Márquez)

SOLISTA — Bá, ba ba bá ba ba bá

CORO — Barabatiri tá, samburengue. (bis)

S. — Yuca re San Borja

C. — Samburengue zá

S. — Sarabira saya

C. — Ay que rico tá. (bis)

(Estribillo)

A La Molina no voy má
poque echan azote sin cesá.

A La Molina no voy má
poque echan azote sin cesá. (bis)

S. — La comay Tomasa

C. — Y el compare Pascual

S. — Tuvieron treinta hijo

C. — ¡Jesú! . . . Qué babaridá. . .

S. — Que fueron esclavo

C. — Sin su voluntá

S. — Po temor quel amo

C. — Lo fuera a azotá. (bis)

A La Molina no voy má. . . etc. . .

(Hablando)

S. — *Alafia de Musalá*

C. — *Wángalé de lá*

S. — *Alafia de Musalé*

C. — *Wángalé*

S. — *Salá como Salé*

C. — *Wángalé*

S. — *Achimpunzá basusa*

Barió batata

C. — *¡Wángalé! . . .*

S. — Y sufrieron tanto

C. — Lo pobre negrito

S. — Con el poco come

C. — Mucho trabajá;

S. — Hata que luchando

C. — Vino pa toítos

S. — Con Ramón Castilla

C. — ¡Santa libettá! . . . (bis)

A La Molina no voy má. . . etc. . . etc. . .







VIR 949

LADO 1

SOCABON

CANAL 1

César Vallejo (Santiago de Chuco 1892 - París 1938) y José Carlos Mariátegui (Moquegua 1894 - Lima 1930), nuestro *Jarawiq* y nuestro *Amauta*, dejaron al Perú y al mundo trascendental mensaje que el mismo devenir histórico se encarga de patentizar en cada hombre que se yergue contra la explotación, en cada pueblo que se rebela contra la dominación interna y la dependencia externa, en cada Continente que cohesiona el proceso revolucionario.

Nosotros, los cantores populares, los obreros cantores a quienes consagró su lucha José Carlos; los cantores campesinos a quienes dedicó su vida Vallejo, también queremos sumar nuestro pequeño canto a ese coro multánime, cuyo crescendo se eleva entre el zumbido de motores, chirriar de carretas, batir de azadas y crujir de arados surcando la *Pacha Mama*, tierra nueva, libre y nuestra.

Para ello hemos escogido una de las formas tradicionales más profundas de la lírica popular peruana: la *cumanana*. ¡Las piuranas *cumananas*! . . .

Y CUMANANA

Vallejo y Mariátegui

(Cumananas)

Camal de vacas sagradas,
Arcilla y cemento mártir.
Olor a nuevas pisadas,
Amauta Carlos Mariátegui.

Hondo seso en alta frente,
Crisol y barba del verbo.
Sangre tibia en piedra hirviente,
Poeta César Vallejo.

Aurora de las edades
Meteoro de vida frágil.
Agricultor de verdades
Fue José Carlos Mariátegui.

Amor madre. Amor hermano.
Amor futuro y añejo.
Amor total del humano
Fue nuestro César Vallejo.

Lumbre, fanal, tea, llama
Antorcha, faro portátil;
Trigo, escudo, letra, cama
Es José Carlos Mariátegui.

Cumbre, abismo, cielo, mar
Suma de sangre y pellejo.
Canto de ir. Voz de llorar
Todo eso y más es Vallejo.

Imponiéndose al destino
Por nuestra lucha de clases,
Marcó el único camino
Mi hermano Carlos Mariátegui.

Y por su amor sin medida
Remozando al hombre viejo,
Consumió su propia vida
Mi hermano César Vallejo.

Lima, 1971





CANAL 2 Cantares Campesinos

Esta *glosa* la compusimos el mismo 24 de junio de 1969, al promulgarse en el Perú la Ley de Reforma Agraria que liquidó el monstruoso feudalismo de los *gamonales* andinos y los latifundios cañeros y algodoneños de nuestra Costa.

El tipo de *socabón* en que las cantamos pertenece al estilo tradicional de la Provincia de Morropón (Dpto. de Piura), cuna de las *cumananas*.

Socabón

*El agua la manda el cielo,
la tierra la puso Dios.
Viene el amo y me la quita,
¡la p...ita que se partió!...*

A ver, respóndame, hermano:
si esta fue tierra 'e los incas
¿de dónde hay dueños de fincas
con títulos en la mano?
Pa mí que al pobre serrano
le vienen tomando el pelo.
Acequia, puquio, riachuelo
todo en títulos se fragua.
¿De 'onde tiene dueño l'agua?
¡el agua la manda el cielo!

Y por último, los incas
no han sido los más primeros;
antes los huancas 'stuvieron
y antes que ellos los mochicas.
Ora hay haciendas tan ricas
pa sólo un dueño o pa dos
y gritan a toda voz
que heredaron de su padre...
¡Que no me vengan, compadre,
la tierra la puso Dios!

Donde no hay minas de gringos
hay tierra de gamonales,
pagan míseros jornales
y te andan a los respingos.
Se trabaja los domingos
más pior que en tiempo 'e la mita.
Y hasta si tengo cholita
para mi pobre querer,
por el gusto de joder
viene el amo y me la quita.

Creo que, ultimadamente,
debiera ser propietario
quien fecunda el suelo agrario
con el sudor de su frente.
Así espera nuestra gente
y así mismo espero yo.
Y así ha de ser, pues si no
a gringos y gamonales
vamo a recontrasacarle
¡la p...ita que se partió!...

Lima, 1969.

*A la muerte no le temas
aunque pase por la calle.
Sin la voluntad de Dios
la muerte no mata a nadie.*

(Anónimo)

Cierra los ojos y duerme,
pedazo del alma mía;
deja que despunte el día
y ya volverás a verme.
Mira que tienes tal fiebre
que con tus manos me quemas.
Es necesario que duermas
sin pensar en el pasado;
y mientras yo esté a tu lado
a la muerte no le temas.

Por piedad, cierra los ojos
y tendrás un dulce sueño,
mira que siendo tu dueño
te lo suplico de hinojos.
Mira que sólo despojos
quedan de tu lindo talle.
Deja que el sueño desmaye
tu sufrimiento tan fuerte
y no pienses en la muerte
aunque pase por la calle.

Por piedad, los ojos cierra
y duerme sólo un instante,
que de verte agonizante
todo mi cuerpo se aterra.
Mira que sobre la tierra
sólo quedamos los dos.
Ni la muerte ni el adiós
truncarán nuestro camino,
pues no hay vida ni destino
sin la voluntad de Dios.

Con tu nuevo despertar
tendrá nueva brisa el viento,
nueva luz el firmamento
y nuevas aguas el mar.
Nuevo ha de ser el trinar
de los pájaros del valle.
Nuevo el sol que nos irradie,
nueva nuestra juventud
pues queriendo como tú
la muerte no mata a nadie.

Lima, 1950.



CANAL 3 *Ala muerte no le temas* **Socabón**

El tema de la muerte es infaltable en el *canto a lo humano*, y hace un cuarto de siglo, cuando aún contábamos 25 años y veíamos a la muerte muy lejana, compusimos buena cantidad de *glosas* sobre este clásico asunto, tomando muchas veces como motivo alguna vieja cuarteta anónima. De esa época datan estas décimas en las que, desesperadamente, tratamos de reanimar a una imaginaria y agónica novia nuestra.

Este estilo de *socabón* es típico de Lima y así se cantó hasta hace medio siglo.



CANAL 4 A Don Porfirio Vásquez (glosa)

DON CARLOS PORFIRIO VASQUEZ APARICIO
(1902 - 1971)

Don Porfirio Vásquez, nació un 4 de noviembre de 1902, en el otrora celebre y folklórico pueblo de Aucallama, ubicado en el fértil valle de Chancay (75 kms. al Norte de Lima). Fueron sus padres don José Santos Vásquez y doña Floriana Aparicio. En 1920 llegó a Lima y contrajo matrimonio con la dama limeña Susana Díaz Molina, en la que tuvo 8 hijos: Vicente, Oswaldo, José Santos, María Julia, Abelardo, Porfirio, Daniel y Pedro.

"El Amigazo", como le llamaran sus múltiples amigos, o "Don Porfi" como le dijéramos cariñosamente los muchachos, fue tan completo que podía improvisar una marinera de término, cantarla cajoneando o pulsando la guitarra, o bien bailarla fina, salerosa o pícaramente. Zapateador de contrapunto con vastísimo repertorio de pasadas; bailarín del ya extinto agüenieve; guitarrista folklórico que legó a la actual generación toques casi perdidos, como el "socabón", "agüenieve", "diabliquillo", "alcatraz" y "zapateo en menor", así como afinaciones o *temples* en la guitarra ("punto de maulío") para diferentes golpes de jarana derivados de la "mozamala" y "zamacueca". Buen decimista e inagotable narrador de cuentos, leyendas y todo tipo de tradiciones.

Mucho de lo sabido por don Porfi, lo heredó de sus mayores: don José Santos, su padre; Marcelino Vásquez y Elías Muñoz, sus tíos carnales; Higinio Quintana, su maestro en el arte de la décima; y sus hermanos: Juan, el invencible zapateador; Vicente, el viejo patriarca de la familia; Carlos, el decimista; Oswaldo, bailarín y cantor y compañero de andanzas de don Porfi...

De sus hijos, Vicente ha sido el más aprovechado en la guitarra, Oswaldito en el cajón, María Julia en el baile de marinera, que practicara desde muy niña, teniendo como magistral pareja a su hermano Abelardo, quien también es músico, cantor y compositor.

Cuando en 1945 fue clausurado el "Kennel Park", don Porfi se quedó sin trabajo. En esa época lo conocimos e intimamos como padre e hijo. En 1949, don Porfirio es solicitado como profesor en una Academia Folklórica (la primera que se funda en Lima) y amplía su docencia a clases particulares. Esto lo convierte en un redivivo continuador de esa larga e interrumpida tradición de negros maestros de bailes que hubieran hasta el siglo XIX (*Tragaluz, Maestro Hueso, etc.*). Igual que ellos, don Porfi se ve precisado a inventar algunas coreografías, dando al *festejo* muchos de los pasos básicos que hasta hoy conserva.

Un buen día me enteré que don Porfi había sufrido un derrame cerebral. Ahí lo vimos en el Hospital Central, guapeando a la muerte y derrochando esa chispa alegre y genial que siempre le animara. Pero la suerte estaba echada. Días más tarde, en una clínica de Chorrillos fallecía don Porfi, "El Amigazo", mi maestro querido. Justo a las cinco y media de la tarde de un primavera domingo, 26 de setiembre de 1971 ("Año Internacional de la Lucha contra el Racismo y la Discriminación Racial"), se apagaba la fecunda vida de este versátil, inquieto, profundo y auténtico folklorista peruano, cuya capacidad amical rompió todas las barreras sociales y económicas de nuestra jerarquizada sociedad, a la que dejó un inmenso legado de peruanidad.

Criollo, no: ¡Criollazo!
Canta en el tono que rasques.
Le llaman "El Amigazo",
su nombre: PORFIRIO VASQUEZ!

Escúcheme, por favor,
escúcheme aunque no quiera:
cómo canta marinera,
yo lo creo un trovador.
Soy su fiel admirador,
lo oí y le di un abrazo;
donde él fui pasito a paso
por sentir su melodía.
Le digo, desde ese día
criollo, no: ¡Criollazo! . . .

Es el adjetivo justo
que merece un decimista,
zapateador, jaranista,
compositor de buen gusto.
Perdóname si te asusto
pero por Dios, no me atasques,
que aunque la lengua me masques
repetiré que es tan ducho
que sin esforzarse mucho
canta en el tono que rasques.

Riqueza debía tener
mas Dios le dará otro premio,
pues por su alma de bohemio
como si fuera un deber,
gozó más con proteger
al que le tendió su brazo.
Hoy comentan este caso
los que de él han recibido,
y en un gesto agradecido
le llaman "El Amigazo".

Cuando le llegue el momento. . .
— y esto no es un mal presagio —,
como póstumo sufragio
le haremos un monumento.
Ruego al que grabe el cemento
que con buen cincel recalque
y en un ángulo le marque,
donde la piedra resista,
para que por siempre exista
su nombre: PORFIRIO VASQUEZ!

Lima, 1949.

CANAL 5 *El jilguero que bien canta* (socabón)



Cuando se canta *décimas* en *desafío*, dada la estricta obligatoriedad que tiene el que responde a no salirse del tema, es común lanzar alguna *glosa* cuyos versos toquen temas incoherentes, tratando de desconcertar al rival. Algo de eso intentamos hacer en esta *glosa*, pero tal parece, hay cierta coherencia a lo largo del tema, que la ubica entre las *décimas de argumento* en el canto a lo humano... ¿o son a lo divino? ...

*El jilguero que bien canta
con la edad pierde lo bueno.
Al golpe de un buen barreno
dura peña se quebranta.*

(Anónimo)

En la campiña silente
el sol brilla más hermoso.
Allá en el bosque frondoso
forma nido la serpiente.
El camello del Oriente
nubes de arena levanta.
El león de fuerte garganta
la negra noche desvela.
Penas del alma consuela
el jilguero que bien canta.

Los años al transcurrir
transforman la faz del mundo,
en el último segundo
Jesucristo ha de venir.
El ígneo rayo al surgir
precede la voz del trueno.
El cielo es grande y sereno.
El infinito es obscuro.
El niño que nace puro
con la edad pierde lo bueno.

Los hombres van a la guerra,
de cada mil tornan diez.
La curva de la vejez
nos hace besar la tierra.
No busque el hombre que yerra
solución en el veneno.
La furia del Nazareno
hizo polvo al monolito.
No es irrompible el granito
al golpe de un buen barreno.

Los hierros del prisionero
hacen sangrar los tobillos.
Cepos, cadenas y grillos
oprimen al mundo entero.
Toda vestida de acero
Juana de Arco fue una santa.
Nace débil una planta
que ocultan las rocas grises
y al poder de sus raíces
dura peña se quebranta.

Lima, 1955.

CANAL 6 El Canto del Pueblo (décimas)

I

El canto es como un pañuelo
que enjuga el llanto a la vida
cuando esta es paloma herida
que no puede alzar el vuelo.
Puede el canto ser consuelo
que mitigue la aflicción,
mas nunca resignación
para el pueblo que lo escucha,
pues canto que impide lucha
no es verdadera canción.

II

Hay que cantar al amor
con la mejor poesía,
porque amar es energía
de un acto liberador.
Pero nunca haga el cantor
de su cantar un señuelo,
lo mismo que el ave en celo
que canta hinchando el plumaje
y no busca maridaje
sino pisa y alza el vuelo.

III

El canto ha de ser profundo
como son nuestros problemas,
y ha de abordar en sus temas
los problemas de este mundo.
Ni por un solo segundo
ha de olvidar el cantor
que su deber y su honor,
su función y su destino
son alumbrar el camino
del pueblo trabajador.

IV

El canto debe ser claro
como el cielo en el verano,
como el alma del paisano,
como la lumbre de un faro.
El canto debe ser caro,
tanto que no tenga precio;
y aunque no lo entienda el necio
o lo rechace el patrón,
ha de cumplir su misión
si el pobre le da su aprecio.

V

El canto no es privilegio
de seres superdotados:
tanto pueden iletrados
como aquellos con colegio.
Así pues, no hay trato regio
que exigir pueda el poeta
si su labor interpreta
con igual celo y afán
que el obrero que hace un pan
o conduce una carreta.

VI

Haga el cantor de su canto
indestructible herramienta:
que no dude, que no mienta
ni la doblegue el quebranto.
Que su alma sea ese amianto
que ni al peor fuego le teme.
Que por las tormentas reme
con proa a la libertad,
y en su lumbre de verdad
toda mentira se queme.

VII

De su canto haga el cantor
arma letal y certera:
barricada guerrillera,
machete degollador.
Saque su canto mejor
en el preciso momento,
póngase de cara al viento
pero a favor de la historia
y el clarín de la victoria
vibrará en el firmamento. . .

VIII

Tras la última batalla,
libre la gente oprimida,
vendrá otro canto a la vida
porque el cantor nunca calla:
Este es un himno que estalla
en notas primaverales,
y a sus acordes triunfales
todos los seres humanos
al fin se sienten hermanos
porque todos son iguales. . .

Lima, 1974





VIR 949

LADO 2

Para el canto de *marinera* en la modalidad de *contrapunto*, pueden intervenir dos y tres solistas o dos y tres parejas de cantores que rivalicen entre sí. En caso de competencia entre solistas, el cantor que va a *contestar* debe hacer segunda voz al que está *poniendo la jarana*; y cantando por parejas, cada dúo armoniza sus voces en *prima y segunda*.

La orquesta la componen dos o tres guitarras, un cajón y palmas. Instrumentos estos que pueden ser ejecutados por los mismos cantores, pues hay *jaranistas* que prácticamente no pueden cantar si a la vez no tocan el cajón o pulsan la guitarra o hacen palmas.

El *contrapunto* consiste en que una pareja de cantores ponga una *jarana*, es decir, cante la primera estrofa (o *pie*) de una *marinera*, cuyo motivo musical — literario — deberá ser fielmente mantenido en la *contestación* que hace la pareja rival; y continuado en la tercera estrofa final, que entonará la misma pareja que *puso* la *marinera*, en el supuesto caso en que sólo compitan dos parejas rivales.

Analicemos la letrilla de la primera estrofa con que iniciamos la secuencia de *marineras en mayor* de este álbum (Disco 2, Lado 2 Canal 1). Es una copla tradicional, que aquí se utiliza como *primera de jarana*.

PRIMERA (o puesta):

- 1 Mándame y te serviré
- 2 yo seré tu fiel esclavo.
- 3 En todo te daré gusto
- 4 aunque tú me des mal pago.

Ahora, considerémosla con las repeticiones folklóricamente obligatorias ("amarre") que es como se canta toda *marinera limeña*:

PRIMERA (o puesta)

- 1 Mándame y te serviré,
- 2 yo seré tu fiel esclavo,
- 2 yo seré tu fiel esclavo.
- 3 En todo te daré gusto
- 4 aunque tú me des mal pago.
- 1 Mándame y te serviré. (Total: 24 compases)

Y ahora, veamos cómo se desdibuja esta copla en la *marinera de contrapunto*, cuando el inspirado *jaranista* desfigura deliberadamente su estructura con agregados (*términos*) literarios que son producto de la sinuosa línea melódica improvisada, naciendo así la llamada *marinera de capricho*:

LA MARINERA



PRIMERA (o puesta)

- Morena; mándame
- 1 Mándame y te serviré,
ayayay yo seré
andar - andar - andar
 - 2 tu fiel esclavo,
ayayay yo seré
andar - andar - andar
 - 2 tu fiel esclavo.
Preciosa, en todo
 - 3 En todo te daré gusto
ayayay aunque tú
andar - andar - andar
 - 4 me des mal pago.
Ayayay Mándame y
andar - andar - andar
 - 1 te serviré. . . (Total: 24 compases)

Y lo que se ha hecho con esta copla tradicional, incluyéndola como primera estrofa de *marinera* (también llamada *primer pie*, *primera de jarana* o simplemente *puesta*), es factible de hacer con cualesquiera otra copla, cuarteta o redondilla, tradicional o improvisada al momento ya sea para *marineras en modo mayor o menor*.

Volviendo a la *marinera* que estábamos analizando, llegamos ahora a la segunda estrofa. Aquí se aprecia el virtuosismo innato de nuestros buenos cantores, pues todos los *términos* (o *caprichos*) literario - musicales de la primera estrofa serán aplicados a la segunda, pese que el patrón de sus versos tiene diferente metro silábico:

SEGUNDA (o contestación)

- 5 Qué quieres que te traiga
- 6 de la Alameda.
- 7 Una rosa rosada
- 8 y otra carmela.
- 5 Qué quieres que te traiga
- 6 de la Alameda. (Total: 12 compases)

De fallar en la *contestación* (*quebrar la jarana*) el rival habrá perdido y se le interrumpirá con la fórmula establecida, o sea cantarle anticipadamente el *remate* final de la *marinera*, que dice: "¡Llorando te diera el alma! . . ."

Pero de salir airosa la *contestación*, vendrá enseguida la *tercera*, con que finaliza la marinera y a cuyos versos tipo debe agregársele una palabra bisílaba (*madre, samba, china*) en el primer pentásilabo, más un pareado de heptasílabo y pentasílabo como estrambote para el obligatorio *remate*, quedando este patrón estructural:

TERCERA

6 De la Alameda, *madre*
9 cosita rica;
10 la gana de quererte
11 no se me quita.

(Remate): 12 Don don za, que le daba
te diera el alma. (Total: 12 compases)

Estas singulares características de *La Marinera*, al someter el ingenio popular a su máxima capacidad creativa e interpretativa en lo poético y musical, bastarían para considerar a nuestra *Marinera* como la más alta expresión del cancionero universal, pues no conocemos otro género folklórico en el que sea estrictamente obligatorio responder con tanto rigor y fluidez a las más profundas e inesperadas improvisaciones.

Y sin embargo, lo más importante es el baile, pues no debemos olvidar que la *marinera* es eminentemente canción - danza: A la introducción musical los bailarines toman sus respectivos emplazamientos al centro del ruedo y esperan, pañuelo en mano. El inicio del canto marca el comienzo del baile, y cada cambio de estrofa va sincronizada con una mudanza de terreno que trocan los bailarines, coincidiendo el *remate* de la marinera con la "vuelta entera" de ambos bailarines, que culmina en un casi choque frente a frente, quedando la pareja estática y muy pegada, coincidiendo esta plástica figura con el último compás de la *marinera*.

UN DOCUMENTO SOBRE SUS ANTECEDENTES

William S. Ruschemberger, médico norteamericano al servicio de la marina, viajó por nuestros mares entre los años 1831 y 1834 y publicó en 1835 su libro *Three years in the Pacific*. Sobre este trabajo, el profesor argentino Carlos Vega opina en su documentada obra *La Zamacueca*: "Hasta ahora y según mis cuentas, este es el viajero que vio la Zamacueca en fecha más antigua"; y agrega Vega a continuación: "Vamos a reproducir el interesante cuadro que en 1833 le deparó la fiesta de Amancaes". Y transcribe el siguiente párrafo de Ruschemberger:

"En un rancho, estaban dos africanos danzando la "zamacueca" con música de un harpa rústica, acompañada por las voces nasales de dos negras vistosamente vestidas y con los cabellos rizados y adornados de flores. Una estaba sentada en el suelo, golpeando a compás en el cuerpo del instrumento con sus palmas. La bailarina estaba vestida de blanco, con volantes hasta la rodilla, y un chal de algodón de colores vivos anudado a las caderas con el objeto de cortar considerablemente la falda. Los brazos estaban desnudos y brillando en negro puro; en una mano sostenía un pañuelo blanco, que hacía revolar una y otra vez por el aire, mientras con la otra sostenía su vestido por detrás (...). Su compañero de danza usaba amplio calzón corto de color canela, abierto en la rodilla con botones de plata sobre medias y calzoncillos blancos, que se



veían por la abertura, bordados con un alegre motivo; una chaqueta blanca, tan corta como para mostrar la camisa entre su borde y el cinturón de las bragas. También él usaba sombrero de Guayaquil (...). La danza consistía en avances y retrocesos del uno hacía el otro, en un rápido arrastrar de pies al compás de la música, y ocasionalmente ejecutaban lascivos movimientos, para gran regocijo de los que miraban".

Este valiosísimo documento de notable descripción, nos permite, por lo menos, destacar los siguientes puntos importantes:

- Que hasta 1833 subsistía en la *zamacueca* el canto antifonal interpretado únicamente por mujeres, tal como se hace en las africanas *danzas de rueda*.
- Que la *zamacueca* se ritmaba repicando con las palmas sobre la caja de resonancia del arpa, pues había desaparecido ya el tambor y aún no se recurría al *cajón*. Aunque en la costa Norte se empleó una calabaza, llamada "checo" para ritmar el "tondero".
- Que el "chal de colores vivos de algodón anudado a las caderas" tuvo como única finalidad descubrir los pies de la bailarina, pues se ataba "con el objeto de cortar considerablemente la falda". Y esta práctica solución femenina no fue exclusiva de las bailarinas de *zamacueca*, pues también la emplearon las *tapadas*, como vemos en la presente acuarela de Pancho Fierro, titulada "Manera de ponerse la zaya y el manto".
- Que los "avances y retrocesos del uno hacia el otro" indican la persistencia del "golpe" pélvico en nuestra *zamacueca*, figura ésta supérstite del africano lundú.

CANAL I *Marineras en Mayor*

MANDAME Y TE SERVIRE
(Marinera en DO Mayor)

(Recop.: M. Covarrubias C.)

I

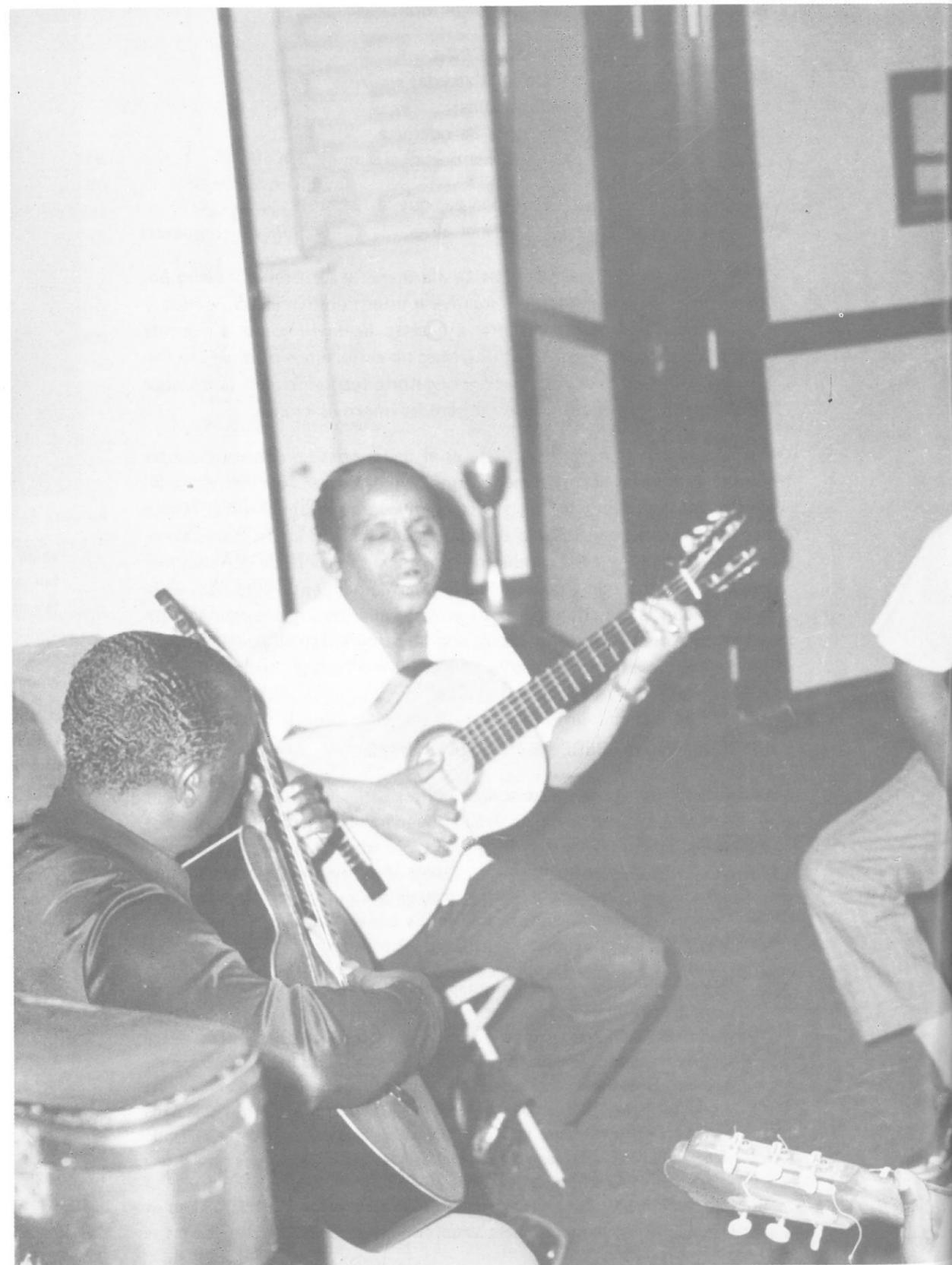
Morena, mándame
Mándame y te serviré,
ayayay yo seré
andar-andar-andar
tu fiel esclavo. (bis)
Preciosa, en todo
En todo te daré gusto
ayayay aunque tú
andar-andar-andar
me des mal pago.
Ayayay Mándame y
andar-andar-andar
te serviré. . .

II

Qué quieres que te traiga
morena de la Alameda,
una rosa rosada
andar-andar-andar
y otra carmela.
Qué quieres que te traiga
andar-andar-andar
de la Alameda. . .

III

De la Alameda, *madre*
negrita, cosita rica.
La gana de quererte
andar-andar-andar
no se me quita.
Don don zá, que le daba
andar-andar-andar
te diera el alma.





¡CARAMBA, SÍ! . . .
(Marinera en Do Mayor)

Letra: N. Santa Cruz G.
Música: P. Vásquez Aparicio.

I

Soy la redondez del mundo,
caramba sí. (bis)
Caramba sí, caramba no,
Sin mí no puede haber Dios. *(bis)*
Papas, Cardenales, sí
caramba sí. (bis)
Caramba sí, caramba no,
pero Pontífices no.
Caramba sí, caramba no,
Soy la redondez del mundo.

II

In il nomini Patris,
Ora pro nobis
caramba sí. (bis)
Caramba sí, caramba no,
caramba Misere nobis.
Caramba sí, caramba no,
caramba Ora pro nobis. . .

III

Ora pro nobis, *madre*
dijo el curita
caramba sí. (bis)
Caramba sí, caramba no,
caramba de mañanita.
Caramba sí, caramba no,
caramba, te diera el alma. . .

LA FLOR DE LA MANZANILLA
(Marinera en FA Mayor)

(Rec.: M. Covarrubias C.
N. Santa Cruz G.)

I

La flor de la manzanilla
la manzanilla,
la manzanilla,
se la ha comido el gusano. *(bis)*
Preciosa,
y luego le echan la culpa
le echan la culpa,
le echan la culpa
al perro del hortelano.
Preciosa,
la flor de la manzanilla.

II

Nadie siembre su parra
junto al camino,
junto al camino,
junto al camino,
porque todo el que pasa
coge un racimo.
Nadie siembre su parra
junto al camino.

III

Junto al camino, *madre,*
qué cuento es este,
qué cuento es este,
qué cuento es este,
que uno tienda la cama
y otro se acueste.
Lloré, lloré mi suerte
hasta la muerte.

ERES CHIQUITA Y BONITA

(Resbalosa en FA Mayor)

(Rec.: M. Covarrubias)

I

Eres chiquita y bonita, Si
eres tan incomparable, RE
por eso me están diciendo
DO RE MI FA SOL LA SI RE DO. (bis)

II

Niña bonita
sal al balcón,
y si no sales
me partes el corazón.
Niña bonita
sal al balcón,
y si no sales
me partes el co. . .
ila de a mil para mañana! . . .

(Llamada de Fuga):

— ¡Jilguero quisiera ser,
pecho cuculí-canario! . . .

(Llamada de Fuga):

De yema, de yema,
de ye. . . iza! el turrunero
de yema.
Un dulce, un dulce,
un dul. . . iza! un jarro de agua
y un dul. . . iza! un jarro de agua.
¡Za! un jarro de agua y un dul. . .
¡Za! un jarro de agua.

(Llamada):

— ¡Sable en mano y a la carga,
dijo la primera voz, que sí! . . .

(Fuga):

De yema, de yema. . .etc. . .etc. . .

(Llamada):

— ¡Por fin que se acabe todo,
vuelva el amor a triunfar! . . .

(Fuga):

Al pasar por el puente
me dijo el barquero,
las niñas bonitas
no pagan dinero.
Al pasar por el puente
me dijo el barquero,
las niñas bonitas
no pagan. . .
ique lloré, lloraba samba! . . .



CANAL 2 *Marineras en Menor*

YA ME VOY A RETIRAR (Marinera en MI Menor)

(Re.: M. Covarrubias y
N. Santa Cruz G.)

I

Morena,
Ya me voy a retirar, *ó-o-óo,*
caramba a vivir *andar-andar*
como ermitaño. *(bis)*

Preciosa
Ya he visto mi desengaño, *óo-óo,*
caramba qué más tengo *andar-andar*
ay que aguardar.
Ayayay, Ya me voy *andar-andar*
a retirar.

II

La lechuga en el huerto
tiene dos penas, *óo-óo:*
el aire la sacude *andar-andar*
y el sol la quema.
La lechuga en el huerto *andar-andar*
tiene dos penas.

III

Tiene dos penas, *madre.*
Carabinero, *óo-óo*
no me tires con bala *andar-andar*
porque me muero.

Ciego de una pasión, *andar-andar*
mi corazón.



DEL TIEMPO QUE HE TRABAJADO (Marinera en MI Menor)

(Rec.: N. Santa Cruz G.)

I

Del tiempo que he trabajado
ayayay la chacra,
la chacra me tiene loco: *(bis)*
Preciosa,
el sueldo que gano es poco
ayayay y el traba—
y el trabajo redoblado.
Ayayay, Del tiempo,
del tiempo que he trabajado.

II

Soy regador y quiero
regar mi hacienda.
Yo riego lo que es mío,
negrita, no hacienda ajena.
Soy regador y quiero
negrita, regar mi hacienda.

III

Regar mi hacienda, *madre,*
saca tu cuenta:
cada uno trabaja
ayayay con su herramienta.

Lloré, lloré fortuna,
ayayay, dicha ninguna.



CELEBREMOS ESTA CASA
(Marinera en MI Menor)

(Rec.: M. Covarrubias C.
N. Santa Cruz G.)

I

Celebremos esta casa, *andar-andar*, (bis)
preciosa no por su
no por su merecimiento. (bis)
Sino por la gente honrada *andar-andar*
morena que está de
que está de puertas adentro.
preciosa célebre —
Celebremos esta casa.

II

Si me quieres te quiero
si me amas te amo *andar-andar*, (bis)
si me echas al olvido
morena a todo me hago.
Si me quieres te quiero
morena, si me amas te amo.

III

Si me amas te amo *madre*,
mira lo que hace *andar-andar*, (bis)
no hagas como el pañuelo
negrita, que hace a dos ases.

Lloré, lloré, lloraba,
lloraba, te diera el alma. . .

EL SUSPIRO SUELE SER
(Resbalosa en Mi Menor)

(Rec.: M. Covarrubias C.
N. Santa Cruz G.)

I

El suspiro suele ser
el más grato mensajero
del juramento primero
que hizo el hombre a la mujer. (bis)

Vengo a pedirte perdón,
no puedo seguir contigo
pues mi mayor enemigo
es mi propio corazón.

II

Nadie adivina
lo que me pasa
rumbo a la casa
de la infeliz.

Cantan alegres
los ruiseñores
y el arroyuelo
murmurador.
Cantan alegres
los ruiseñores
y el arroyuelo
murmurador.
Cantan alegres
los ruiseñores,
y el arroyuelo
murmurador, já, já. . .

(Llamada de fuga):

— Por fin que se acabe todo,
vuelva el amor a triunfar.

(Fuga):

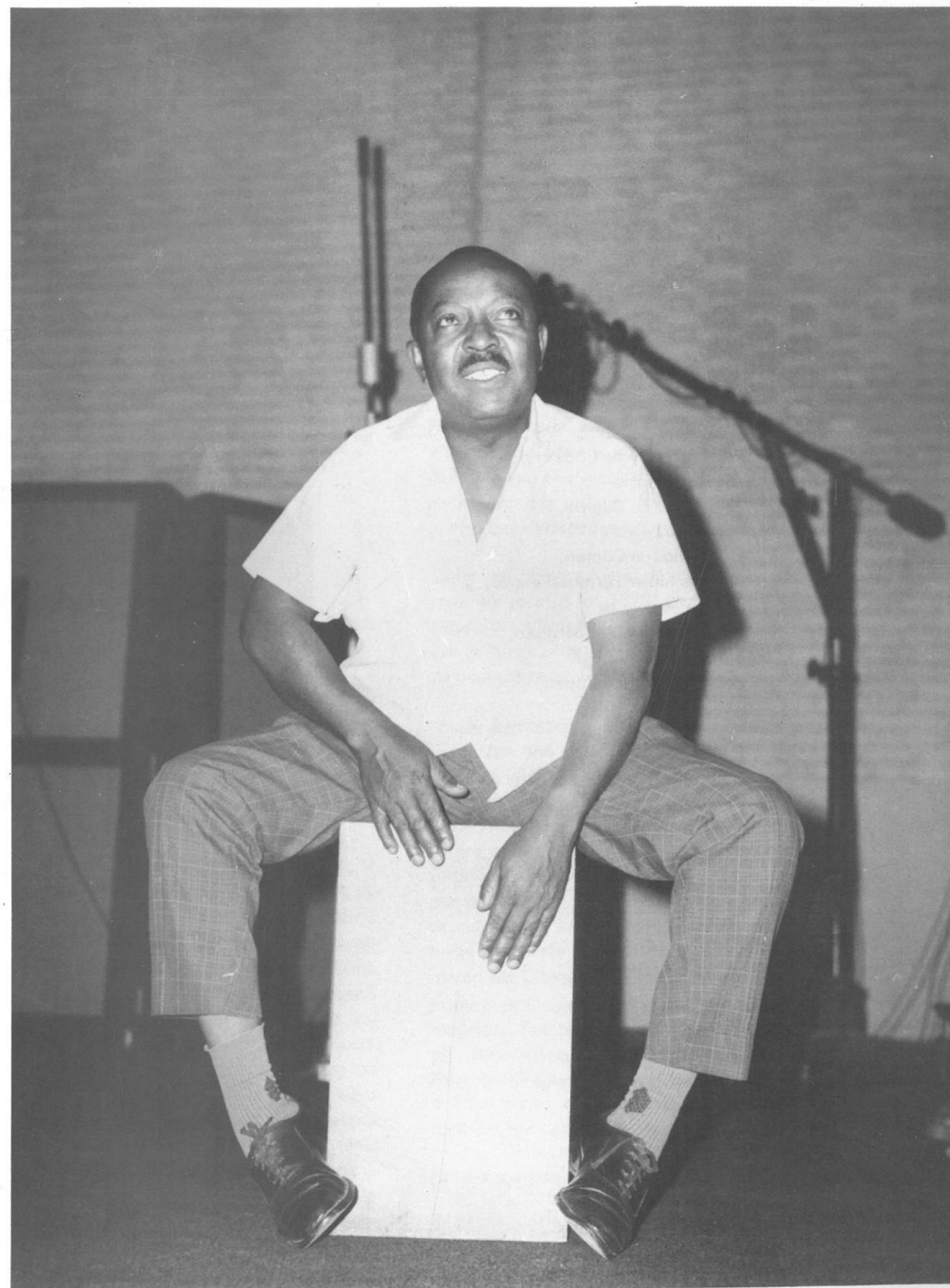
Para qué me dijiste que sí, que sí
para qué me dijiste que no, que no.
Para qué me dijiste que sí,
toma, gallina, quién te mató. *(bis)*

(Llamada de fuga):

— Eso mismo que tú dices
eso mismo digo yo, já, já.

(Fuga):

Para qué me dijiste que sí, que sí
para qué me dijiste que no, que no.
Para qué me dijiste que sí,
toma, gallina, quién te. . .
¡para gusto ya'stá güeno, ya! . . .



CANAL 3 *Marineras en Mayor*

REY DE COPAS (Marinera en SOL Mayor)

(Rec.: N. Santa Cruz G.)

I
Poderoso Rey de Copa *ayayay*
caramba, empera—
emperador de Cupido,
tri laralí larala lala
emperador de Cupido.
Por una mujer hermosa *ayayay*,
caramba se ven los
se ven los hombres perdidos,
trilaralí larala lala
Poderoso Rey de Copas.

II
Arrímate Cupido
junto a esa vieja *ayayay*,
háblale despacito
caramba por las orejas,
trilaralí larala lala,
caramba junto a esa vieja.

III
Junto a esa vieja *madre*,
yo te lo digo, *ayayay*
que la samba te quiere
caramba más que un amigo.
trilaralí lara Fortuna,
negrita, dicha ninguna. . .

(Llamada a Resbalosa):

- Cierta será
- Cuando mi amor la recuerda
- Lamenta, suspira y llora. . .



CUANDO DUERMO YO SUEÑO CONTIGO (Resbalosa en SOL Mayor)

(Rec.: N. Santa Cruz G.)

I
Cuando duermo yo sueño contigo,
no quisiera jamás despertar.
Hasta el cielo y mi Dios son testigos
de que nunca te podré olvidar. (*bis*)

II
Tú bien sabes que vivo sufriendo,
tú bien sabes que vivo penando;
pero dime, mujer, hasta cuándo
no pronuncian tus labios el sí.
Pero dime, mujer hasta cuándo

no pronuncian tus labios el. . .
ino pronuncian tus labios el sí! . . .

(Llamada):

— Pobre soy porque no tengo
la dicha del poderoso, sí.

(Fuga)

Tri la, tri la
laralalalá la la la la.
Tri la, tri la
laralalalá la la la la.
Tri la, laralalalá
laralalalá laralalalá la
ique lloré llorando, zamba! . . .

APENDICE

Hemos considerado a nuestra *marinera* como máxima expresión del folklore universal. Y si al lado de ella no mencionamos a la *cueca chilena*, esto se debe simplemente a que la *cueca* deviene de nuestra *zamacueca*.

Esta fue una vieja polémica que hace mucho quedo dilucidada, pero acabamos de descubrir otro dato que vamos a consignar a continuación, por su carácter de inédito, por su innegable importancia y por si quedará algún escéptico que aún dude de nuestra paternidad sobre tan rica danza.

Resulta que el profesor Carlos Vega, investigador argentino ya fallecido, entre cuyos numerosos trabajos hay un profundo estudio sobre nuestra *zamacueca* (*La Zamacueca; La Zamba antigua*. Edit. Julio Korn. Buenos Aires, 1953) realizó en 1942 un trabajo de campo en pesquisa de la *cueca chilena*, recorriendo el citado año las loca-

lidades de Ancud, Valdivia, Temuco, Curacautín, Valle de Lonquimay, Talcahuano, Concepción y Santiago. El fruto de este trabajo investigador lo fue publicando Vega en la *Revista Musical Chilena* (publicada por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile) a partir de los números 20-21-22 (año 1947) bajo el título de un ensayo sobre *La forma de la Cueca Chilena*.

El No. 68 de la citada *Revista Musical Chilena* (Año Xiii, nov-dic 1959), trae entre las páginas 3 a 32 un nuevo ensayo de Vega sobre esta misma experiencia, al que titula *Música Folklórica de Chile*, y en el cual se incluyen 73 ejemplos de aires folklóricos chilenos con sus respectivas fichas de captación y una partitura musical que transcribe 8 compases con la frase de cada tema.

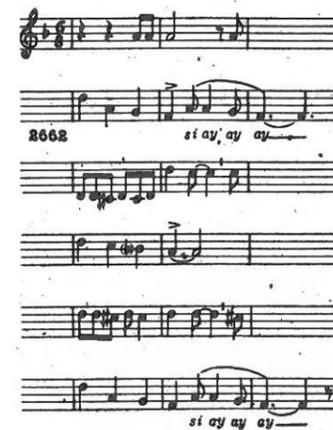
Y aquí viene lo que nos interesa, pues en la página 30 del dicho ensayo, anota don Carlos Vega: "En mi ensayo de 1947, dije que esta danza (*la cueca*) se produce siempre en el modo mayor europeo. En el último cuadro de las Cuecas con los números 63), 64) y 65), tenemos tres en que interviene el modo menor, dos de Concepción y una de Ancud, las tres parientas, no obs-

tante la distancia. La Cueca 65) me fue cantada por un moreno de Ancud. Me llamó la atención que una Cueca se produjera en el modo menor y, preguntando al cantor, contestó que su padre, peruano, la cantaba en Colchagua cuarenta años antes, otra vez, hacia 1900. Nótese que la versión del moreno ha perdido la cuarta aumentada. Ignoro si el padre mismo la trajo del Perú o la adoptó en Chile, si se trata de una de las últimas Zamacuecas peruanas anteriores a 1870 o si se debe a una importación especial..."

Nos remitimos al ejemplo 65) y he aquí la ficha anotada por Carlos Vega:

65) 2662, Cueca

Ancud. Miguel Gamarra Ruiz, 48 años, n. en Santiago, aprendió del padre, en Valdivia y Osorno, canto y guitarra.



Es una lástima que el profesor Carlos Vega ya haya fallecido, porque lo hubiéramos sacado de dudas contándole que su informante, el moreno Miguel Gamarra Ruiz, nacido en Santiago de Chile, etc. etc. fue hijo del gran pintor peruano, escenógrafo y compositor de *zamacuecas*, Maestro José Milagros Gamarra, casado en primeras nupcias con la señora Benita Ramírez, considerada la mejor bailarina de *zamacueca* de todos los tiempos. . . y tantas cosas más que podríamos haberle contado a este don Carlos Vega a quien tanto le costara admitir la presencia negra en la raíz de la *zamacueca*, porque hubiera sabido que don José Milagros, hijo de otro gran pintor llamado don Demetrio Gamarra, era negro como la noche; y no podía ser de otra manera, porque don José Milagros fue mi abuelo: padre de mi mamá, doña

Victoria Gamarra Ramírez de Santa Cruz. . . y, lógicamente, su "moreno informante" Miguel Gamarra Ruiz, fue mi tío carnal, hermano de mi madre, aunque nunca se conocieran. . .

Don Demetrio Gamarra, mi bisabuelo, fue tan gran pintor que el gobierno lo becó a Francia en el siglo pasado, pese a que el prejuicio racial era entonces mucho más fuerte que ahora. Pero no me crean a mí, lean ésto:

"En la noche de los sábados era forzoso pegarse un brinquito a la Plaza de Armas a ver el gran cartel de cuatro caras, iluminado con hachones y que desde la mitad de semana instalaba la empresa frente al Portal de Escribanos. Lo pintaba el reputado artista pintor Demetrio Gamarra, lo mejorcito del gremio, quien se esmeraba en darle cada año mayor atracción y colorido, con figuras de toreros que querían hablar y de toros tan a lo vivo que entraban ganas de guapearlos. . ."

Quien así opinara fue el periodista Eudocio Carrera Vergara (n. en 1879) en su libro *La Lima Criolla del 900* (pág. 147: *Cómo fueron las corridas de toros en mis tiempos*. 2da. edic. corregida y aumentada. Lima, 1954)

Queda demostrado pues, que don Demetrio Gamarra fue uno de los grandes pintores mulatos del siglo XIX. Pero tal parece que su hijo, José Milagros, lo superó ampliamente. Al menos así decía nuestra madre que opinaba la crítica sobre su progenitor. Don José Milagros Gamarra tenía su taller en una de las tiendas que había en hilera por la Calle "Sacramentos de Santa Ana" (octava cuadra del Jirón Huanta), justamente donde luego levantarán ese edificio que fuera Liceo, almacén del Estanco del Tabaco y, finalmente, Ministerio de Gobierno y Policía, hoy en plena demolición. Fue tanto pintor de caballete (retratis-ta) como autor de murales, letreros y carteles. Pero donde alcanza notoriedad de gran maestro es en el teatro, como artista escenógrafo. Y esa también fue la causa de su trágica muerte, ocurrida en Chile, al incendiarse el teatro en que se hallaba trabajando. . .

Se puede decir que don José Milagros Gamarra fue el último compositor e intérprete de *zamacuecas*; actividad que continuó en Chile paralelamente con la pintura.

Don Manuel Covarrubias (1896-1975)

Don "Mañuco" Covarrubias, nació un 14 de Mayo de 1895 en el famoso "Callejón de la Huaca", de la limeñísima Calle del "Sauce" (cuadras 11a. y 12a. del Jirón "Lampa"), cuyo actual ensanchamiento no sólo ha destruído ese Callejón sino también los vecinos, llamados "La Culebra", "El Sable", "La Higuera" y "Callejón de los Andes"; además de los solares de "Las Tres Hermanas", "La Churrasquería" y "Agridina y Cristina", también demolidos en estos días con toda su carga de años y tradiciones.

Los maestros de don "Mañuco" fueron Justo Arredondo y Carlos Gamarra, hijo de don Abelardo Gamarra "El Tunante" (quien rebautizara la *zamacueca* con el nombre de *marinera* en 1879).

Quien inició a Covarrubias en la afición de componer canciones fue don Pedro A. Bocanegra, siendo su primera obra el vals "Miramar", compuesto en 1916 con ocasión de haberse inaugurado la avenida Miramar, que unía la Magdalena con La Punta. Al respecto, esa otra gloria de la jarana que se llama Augusto Ascues, afirma que el primer tema compuesto por don Mañuco fue la polca "José Herrera", dedicada al famoso jockey de esos tiempos; habiendo una tercera versión que dice que Mañuco nace como compositor a la muerte de su compañero y amigo Julio Sotil, con un vals titulado, precisamente, "A mi amigo".

Amigos de infancia de don Manuel, allá en la calle del Sauce, fueron, además del mencionado Julio Sotil, los hermanos Quiroga, Gregorio Lavalle, "Pampripo", Ceferino Meza, Tincopa e Ismael Loayza. Más tarde conocerá a don Miguel Izusqui, con quien cantará a dúo; y entre sus colegas compositores intimará por muchos años con el fecundo y genial compositor criollo don Víctor Correa Márquez.

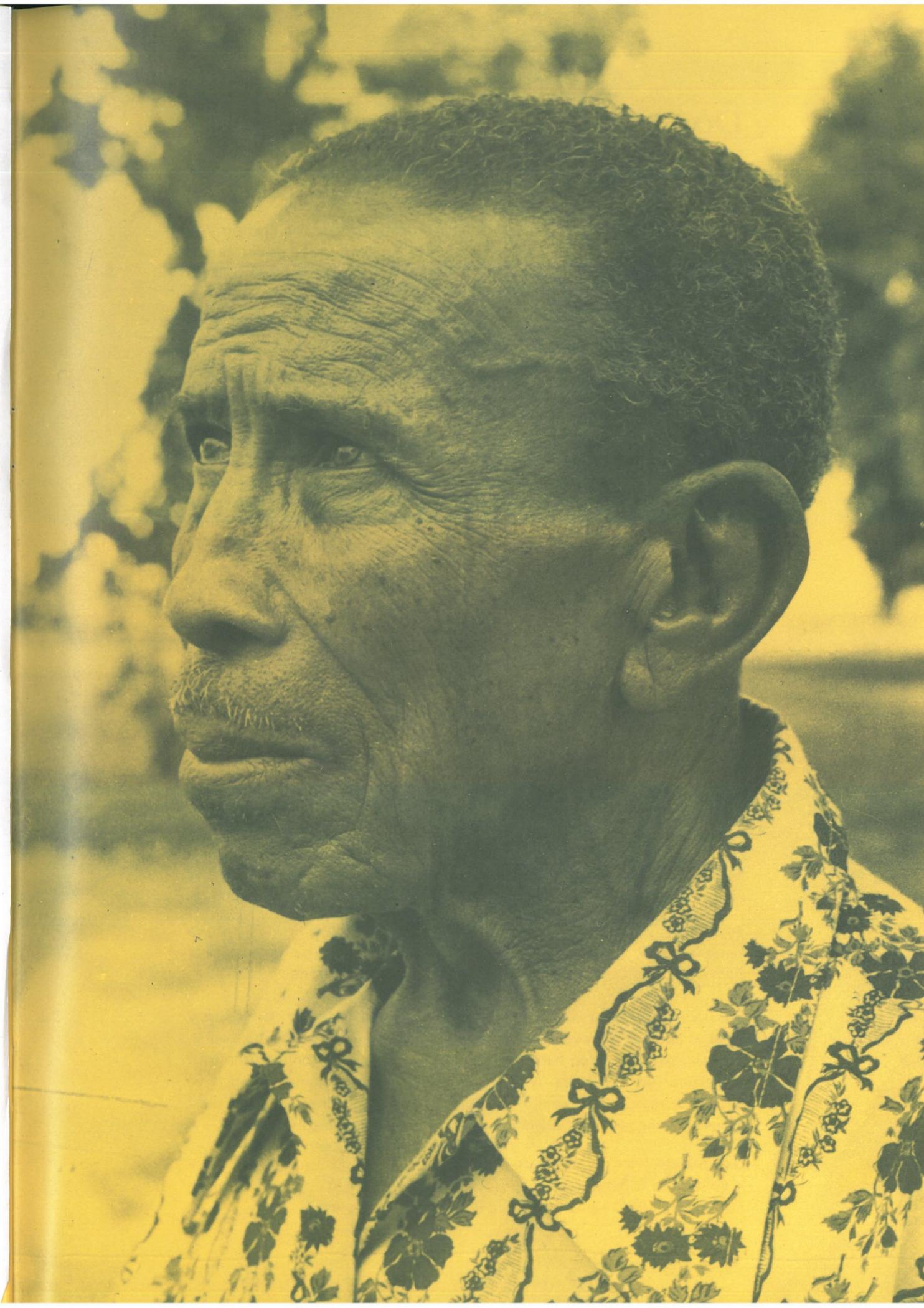
Entre las más brillantes y difundidas composiciones de don Manuel Covarrubias, figuran *Tus Pupilas*, *Ocarinas*, *Viejo Jilguerillo*, *Zoila Rosa*, *Ana Pawlova*, *Tronco Añoso*, y ese himno a la peruanidad, que es el vals *Las flores de mi bandera*. Los versos de *Ana Pawlova* pertenecen al poeta y periodista Vallés, y con don Carlos Gamarra compuso, entre otros temas, un vals *Al Poeta*, dedicado a José Santos Chocano.

Don Manuel Covarrubias, ha sido uno de los contados compositores de valses criollos que, además, ha sabido cantar marinera.

La ventaja de ser compositor, hacía temible a don Mañuco en los contrapuntos en que alternara con esas otras glorias de la marinera, para quienes Mañuco era un cantor muy "de capricho".

A comienzos del presente año, solicitamos a don Manuel Covarrubias su valiosa colaboración para interpretar las secuencias de marinera que figuran en este álbum. Accedió gustosamente y gracias a su participación las marineras consiguieron ese sabor auténtico y de antaño, que ya casi se ha perdido. Pese a frisar los 80 años de edad, don Mañuco demostró estar en plenas facultades interpretativas y sólo necesitamos dos sesiones para sacar esa faz del disco.

Desgraciadamente, dos meses después don Mañuco sufría un derrame cerebral, del que falleció 15 días más tarde, 30 de marzo de 1975. Sus restos fueron acompañados por multitudinario cortejo.



Don Vicente Vásquez D. (1923)

Don Vicente Vásquez, sin discusión alguna, es hoy por hoy el mejor guitarrista en temas de influencia negra del folklore de la costa peruana.

Primogénito de los ocho hijos que tuviera el matrimonio de don Profirio Vásquez con la señora Susana Díaz Molina, nació en Lima un 12 de octubre de 1923. Comenzó a tocar guitarra a los 7 años, siendo su primer maestro su tío Marcelino Boza, a quien faltaba el brazo izquierdo. "La primera posición que me enseñó mi tío Marcelino fue el *sol mayor*, él me indicaba y yo hacía las posiciones a mi manera", nos confiesa Vicente.

Estudió la Primaria en el Centro Escolar 466, de Jesús María, e ingreso al Oratorio Festivo Santa Rosa, de los padres salesianos, en 1928 y hasta la actualidad sigue siendo "oratoriano".

Allí comenzó a practicar el fútbol y esa ha sido la pasión de su vida, iniciándose en el "11 Amigos Walkusky", de Breña, en 1937 y afiliándose luego al cuadro de sus amores: "Deportivo Municipal", cuyas divisiones juveniles entrenaba don Luis "Caricho" Guzmán. En 1946 llegó a formar en el primer equipo del "Muni" campeonando en el torneo "Comercio e Industria". El estilo de Vicente era por demás técnico, ajustándose a la "Academia" de Tito Drago (a quien admira), "Caricho", Celli y Leopoldo Quiñónez.

En 1944 contrajo matrimonio con la señorita Juana Matamoros, y de esa feliz unión han nacido 8 hijos, de los que ya hay 8 nietos.

Desde 1959, en que grabamos nuestro primer disco de larga duración para el sello "EL VIRREY" ("*Nicomedes Santa Cruz y su Conjunto Kumanana*", VL-516), don Vicente nos ha prestado siempre su invalorable colaboración. En las presentes grabaciones, advertimos que está pasando por el mejor momento de su vida artística.

Desde hace 20 años, don Vicente Vásquez Díaz es profesor de guitarra en Escuelas folklóricas estatales, además de tener muchos alumnos particulares. Pero se inició profesionalmente tocando en el conjunto estable de las radio-emisoras locales.

En 1957 viajamos juntos a Chile, en 1967 me acompañó con la delegación que llevé a Salta. En 1973 volvimos a Argentina para actuar en el Festival de Cosquín. Y en 1974 el grupo de los hermanos Vásquez me acompañó al Encuentro "Un Cantar del Pueblo Latinoamericano", realizado en Cuba.

Los únicos "defectos" que tiene don Vicente, son detestar las malanoches y odiar el licor. En muy raras ocasiones va a fiestas y a lo más bebe una copita, muy sobriamente. Pudo haber sido una gran estrella del fútbol peruano pero su destino fue la guitarra. No se queja, pues sabe que como futbolista ya hubiera terminado, en cambio, como Profesor y primerísima guitarra, dicta cátedra y tiene para rato; además, en su época el fútbol no daba dinero.

De sus ocho hijos, el menor de los hombres, Manuel Porfirio (18) ya le da a la guitarra en la Parroquia del barrio, y usa el instrumento de su padre, tal como Vicente usara la guitarra de don Porfirio, hace 45 años...



Elenco

DIRECTOR GENERAL : Nicomedes Santa Cruz G.

CANTANTES : Manuel Covarrubias (1)
Rafael Matallana (1)
Enrique Borjas
Vicente Vásquez
Mercedes Traslaviña
Tértula Traslaviña
Roberto Rivas
José López
Aída Rivas
Juana Rivas
Isabel Alfaro

CUERDAS : Vicente Vásquez
Daniel Vásquez
Tomas E. Borjas
Guillermo Vergara

PERCUSION : Oswaldo Vásquez
Victor Arce
Roberto Rivas
Guillermo Mugarra
Marcos Ramos
José Santos Vásquez
Rafael Luis Miguel Santa Cruz

(1) Actuación Especial





CREDITOS

TEXTOS Y DIAGRAMACION	:	Nicomedes Santa Cruz G.
FOTO DE LAS PORTADAS	:	Estudio Fotográfico "Luz y Sombra"
FOTOGRAFIAS INTERIORES	:	Víctor Becerra M. págs. 2, 3, 4, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 31, 36, 37, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 59, 61, 62 63 64 y 72.
		Archivo del autor. págs. 15, 16, 22, 31, 33, 40, 41 y 69
		Archivo del Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias de Cuba. págs. 12, 13 y 64.
		Estudio "Luz y Sombra" págs. 18 y 50.
		Nora de Izcue. págs. 32 y 68.
		Jorge Hipñener. págs. 8 y 71.
		Lucho Arnillas. pág. 42.
GRABADOS ANTIGUOS	:	Bonaffé págs. 22, 28 y 46.
ACUARELAS	:	Pancho Fierro. 23, 26, 27, 29, 34, 44, 47 y 66.
ARTESANIAS (Colección del autor)	:	Tapiz africano (pp. 2 y 3); Iremes del abakua afrocubano (pp. 36 y 37); Talla wolof (p. 62).
ARTES Y FOTOMECANICA	:	"EL VIRREY" Industrias Musicales S.A.
ESTUDIOS DE GRABACION	:	"EL VIRREY" Industrias Musicales S.A.
INGENIERO DE SONIDO	:	Tonko Tonkes
TECNICO DE GRABACION	:	Jorge Avalos
TECNICO DE CORTE	:	José Ugaz

DIRECCION GENERAL Y REALIZACION

NICOMEDES SANTA CRUZ G.

LIMA - PERU

1975





LIBROS PUBLICADOS

- 1.- *Décimas* Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca 1959. 22 pp., 21 cms., 500 ejemplares (Edición no venal)
- 2.- *Décimas*. Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1960. 146 pp., 17 cms., 5,000 ejemplares (agotada)
- 3.- *Cumanana*. Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1960. 146 pp. 18 cms., 10,000 ejemplares (agotada)
- 4.- *Décimas*. (2da. edición) Lima, Librería Studium S.A., 1966. 160 pp., 17 cms., 10,000 ejemplares (agotada)
- 5.- *Canto a mi Perú*. Lima, Librería Studium S.A., 1966. 160 pp., 17 cms., 10,000 ejemplares (agotada)
- 6.- *Décimas y Poemas; Antología*. Lima, Campodónico Ediciones S.A., 1971. 400 pp., 19 cms., 2,000 ejemplares.
- 7.- *Ritmos negros del Perú*. Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1971. 110 pp., 20 cms., 3,000 ejemplares (agotada)
- 8.- *Ritmos negros del Perú*. (2da. edición corregida y aumentada) Buenos Aires, 1973. Editorial Losada S.A. 115 pp., 20 cms., 1,500 ejemplares.
- 9.- *Rimactampu; rimas al Rímac*. Lima, Ciba-Geigy Peruana S.A., 1972. 30 pp., 24 cms., 2,000 ejemplares (edición no venal, agotada)

FOLLETOS

- 10.- *Antología de Nicomedes Santa Cruz*. Lima, Ediciones de la Dirección del Teatro Nacional del Ministerio de Educación Pública, 1962. 38 pp. sin foliación, 24 cms., 2,000 ejemplares (agotada)
- 11.- *Tondero y Marinera; ensayo*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Museo de Arqueología y Etnología; Sección de Etnomusicología, 1973. 45 pp. mimeografiado, 500 ejemplares. (agotada)
- 12.- *Cumanana; antología afroperuana*. Lima, Philips Peruana S.A. 1ra. edición 1964; 2da. edición 1965; 3ra. edición 1970. 68 pp., 31 cms., total de las tres ediciones: 10,000 ejemplares.
- 13.- *Aportes de las civilizaciones africanas al folklore del Perú*. Ponencia al Colloque "Negritude et Amérique Latine", Dakar (Senegal-Africa), 1974.

COLABORACION EN LIBROS:

- 14.- *La Marinera*. (En: *Festival de Lima*, vol. VIII, Folklore. Consejo Provincial de Lima, 1959, págs. 15/21)
- 15.- *La Marinera*. (En: *Documental del Perú, La Libertad*, vol. XIII. Lima, 1969, págs. 52/54)

ografía del Autor

- 16.- *Lundú en Zaña.* (En: *Documental del Perú; Lambayeque*, vol. XIV. Lima, 1969, pags. 56/58)
- 17.- *Glosas criollas.* (En: *Documental del Perú, Lima*, vol XV. Lima, 1969. pags. 117/122)

PUBLICADOS EN EL SUPLEMENTO DOMINICAL DEL DIARIO EL COMERCIO

- 18.- *Ensayo sobre la marinera.* 1-jun-1958
- 19.- *Cómo se baila la marinera.* 28-jul-1959
- 20.- *Marinera "de término" y "termino" en la marinera.* 25-oct-1959
- 21.- *Ensayo sobre el tondero.* 25-dic-1959
- 22.- *Trece estampas de la marinera.* 24.abr-1960
- 23.- *La décima en el Perú.* 1-oct-1961
- 24.- *Origen de la zamacueca.* 21-set-1969
- 25.- *Navidad negra.* 21-dic-1969
- 26.- *Su majestad el cajón. I: 14-dic-1969; II: 15-marz-1970; III: 3-may-1970*
- 27.- *La Quijada.* 1-marz-1970
- 28.- *El tondero y la marinera.* 1-feb-1970

PUBLICADOS EN ESTAMPA, SUPLEMENTO DOMINICAL DEL DIARIO EXPRESO:

- 29.- *Al lundero le da ¡saña!*. 1-dic-1963
- 30.- *Los decimistas de antaño.* 8-dic-1963
- 31.- *Son de los diablos.* 15-dic-1963
- 32.- *Folklore.* 5-ene-1964
- 33.- *Marinera "de chacra" y marinera "de salón".* 19-ene-1964
- 34.- *El festejo.* 26-ene-1964
- 35.- *Estampas de Pancho Fierro.* 2-feb-1964
- 36.- *Ritmos negros del Perú.* 9-feb-1964
- 37.- *Gente morena.* 9-feb-1964
- 38.- *El panalivio.* 23-feb-1964
- 39.- *El tondero; la glosa.* 1-marz-1964
- 40.- *El Tondero; el dulce.* 8-marz-1964
- 41.- *El tondero; la fuga.* 15-marz-1964
- 42.- *Un cura cumananero.* 7-abr-1964
- 43.- *El triste.* 19-abr-1964
- 44.- *El zapateo criollo.* s/f
- 45.- *La danza o habanera.* 3-may-1964
- 46.- *El negro en el Perú.* 21-marz-1965
- 47.- *Racismo en el Perú.* 1-oct-1967
- 48.- *Antecedentes del racismo.* 22-oct-1967

- 49.- *Juegos infantiles de ayer; La Cometa.* 26-jul-1964
- 50.- " " " *El trompo.* 2-ago-1964
- 51.- " " " *El cambucho.* 9-ago-1964
- 52.- " " " *Rondas negras.* 16-ago-1964
- 53.- " " " *Lingo, salí.* 23-ago-1964
- 54.- " " " *Salta peruano.* 30-ago-1964
- 55.- *Así se baila la marinera.* 28-marz-1965
- 56.- *La Marinera.* 4-abr-1965
- 57.- *Marinera de término y términos en la marinera.* 11-abr-1965
- 58.- *Términos en la marinera.* 18-abr-1965
- 59.- *Por qué se "quiebra" la marinera.* s/f
- 60.- *La marinera.* 2-may-1965
- 61.- *Lundú.* oct-nov-1967

PUBLICADOS EN EL DIARIO LA CRONICA:

- 62.- *Las cumananas.* 19-marz-1972
- 63.- *Maní; juego pugilístico de origen congo.* 23-abr-1972
- 64.- *El triste y las verseadas.* 12-may-1972
- 65.- *Lima en Sol Mayor.* 14-ene-1973
- 66.- *El mito del vals criollo.* 25-feb-1975
- 67.- *Los negros que lucharon por la Independencia del Perú y America.* Primera parte: 8-jul-1973. Segunda parte: 15-jul-1973.
- 68.- *La quijada de burro.* 11-nov-1973
- 69.- *En busca de lo popular.* 25-nov-1973
- 70.- *Los hatajos de negritos.* 16-dic-1973
- 71.- *Copleo popular.* 3-marz-1974
- 72.- *Jerga del hampa limeña.* 14-abr-1974
- 73.- *La Lírica popular peruana.* 10-ago-1974
- 74.- *Glosario de afroperuanismos.* 23-nov-1974

PUBLICADO EN LA REVISTA CARETAS:

- 75.- *De Senegal y Malambo.* No. 479 (Lima, jun-jul 1973. pags. 22/24)

PUBLICADOS EN EL SUPLEMENTO DOMINICAL VARIIDADES, DE LA CRONICA

- 76.- *Por qué tuvimos que esperar; la abolición de la esclavitud.* (I) 1-dic-1974; (II) 8-dic-1974; (III) 15-dic-1974; (IV) 22-dic-1974
- 77.- *Folklore de protesta.* 18-ago; 1-set; 15-set; 22-set. y 1-oct. 1974
- 78.- *La poesía popular del diablo.* 12-ene-1975



PANCHO FIERRO

(Lima, 1803 - 1879)

No pocos críticos de Pancho Fierro, dividen la actividad de este genial artista entre el Fierro acuarelista "de talento intuitivo", y el Fierro pintor de letreros y carteles "para ganar el sustento". Por esta última actividad se le ha llegado hasta a decir "pintor de brocha gorda".

Quizás ignoran tales señores el hecho de que, hasta siglo pasado, los letreros que anunciaban las tiendas de negocio eran verdaderas obras de arte, trabajadas al óleo o témpera por verdaderos profesionales del arte, que nunca fueron muchos. Y no era cosa de juego decorar el frontis de una panadería con la diosa Ceres fecundando los campos; o ilustrar una librería con la Palas Ateña, llena de libros y compases; o promocionar una herrería con la alegórica figura del dios Vulcano...

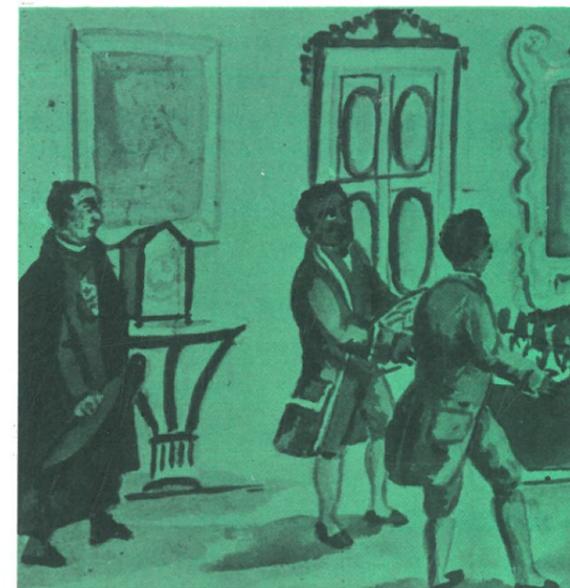
En cuanto a los carteles, llenar la Plaza de Toros, el Coliseo de Gallos o el Teatro Principal, en una época en que no había radio ni televisión, dependía en mucho de la habilidad que pusiera el artista en el dicho cartel, quedando la composición del afiche a su propio criterio.

Este desconocimiento del aspecto que pudiera ser artesanal, se hace insoportable en el meramente artístico cuando se pretende ubicar la obra de Fierro en el "costumbrismo", "humorismo" o "folklorismo". Y aquí sí no hay ignorancia sino deliberada mezquindad o innegable posición de clase ante lo que aún sigue representando la obra revolucionaria de don Francisco Fierro: crítica mordaz a una plutocracia decadente, corrupta y esclavista, con rezagos de aristocracia de opereta y humos de cristiandad que rayan en la más hipócrita cucufatería. A la vez que elementos para la toma de conciencia de un pueblo indio, negro, zambo y cholo que dió su vida por una "independencia" para luego seguir en lo mismo...o peor que antes.

No es el caso compararlo con Goya y salir del paso - como ya se ha hecho recientemente -; ni tampoco detenerse en su mulatez o perderse en su desconocida genealogía (bien pudo ser hijo natural del 37o. Virrey, Don Gabriel de Avilés y del Fierro, quien ya tenía dos años gobernando el Perú cuando nació don Pancho, a cuyo único



hijo el pintor lo firmara: *del Fierro*). Nada de esto tiene verdadera importancia, nunca la tuvo para él ni para los múltiples amigos que lo estimaron en vida y frecuentaron su taller en "Polvos Azules" o donde quiera quedara.



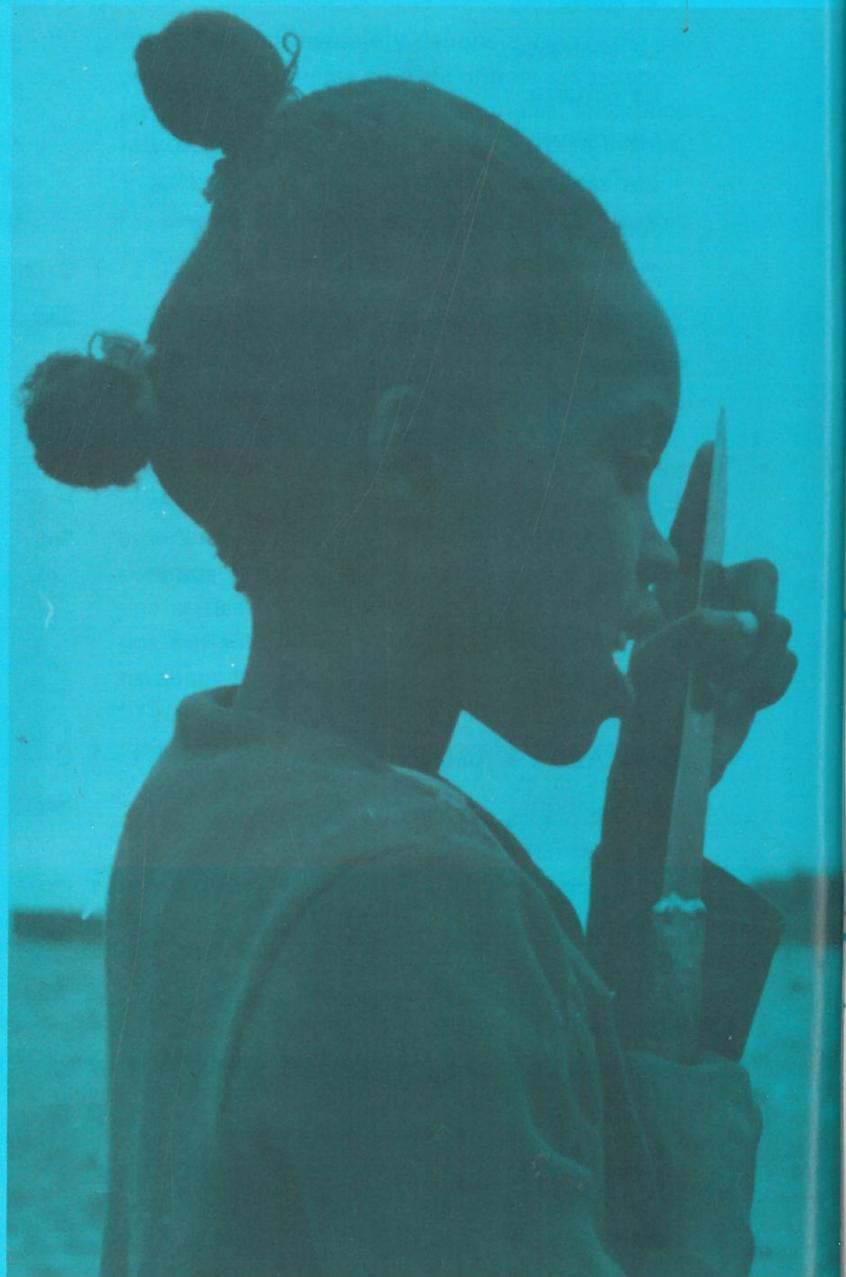
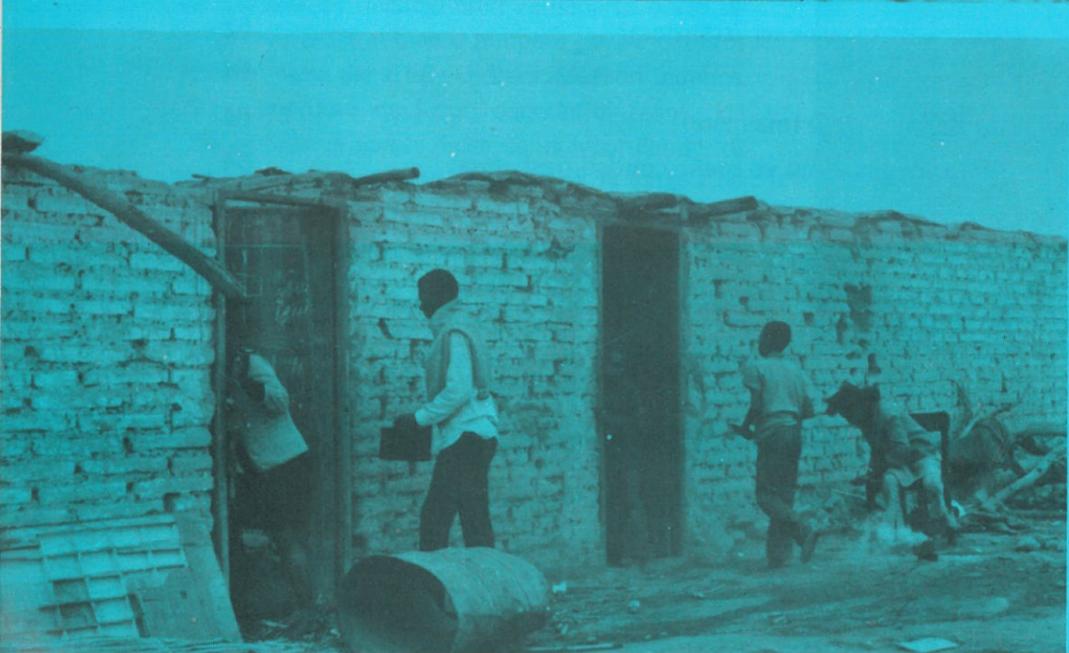
El análisis del mensaje y denuncia *panchofierrista*, deberá detenerse en cada uno de sus personajes protagónicos: curas inquisitoriales, señorones fatuos, señoronas decrépidas, *tapadas* casquivanas, y pueblo esclavizado, pueblo alegre, pueblo fuerte, pueblo estupidizado, pueblo creador, pueblo amoroso, pueblo artista, pueblo trabajador.

Este tipo de estudio se está haciendo ya en Moscú, en París y otras latitudes. Pero en su propia patria, donde en vida fuera encarcelado, plagiado, inutilmente imitado y largamente olvidado, don Francisco Fierro, artista revolucionario, pintor comprometido y hombre trascendental, sigue esperando su biógrafo...O quizá quienes lo esperamos somos nosotros, los que anhelamos ya una crítica revolucionaria, que parta de enunciados tan sólidos como los del asesinado escritor haitiano Jacques Stephen Alexis, cuando dice: "*Todos los valores humanos surgen de los pueblos en movimiento; los genios y los talentos recogen solamente el producto de la creación colectiva de las masas llamadas gregarias*"....O más allá, todavía, mucho más allá, como quería y profetizaba César Vallejo:

"Matar el arte a fuerza de libertarlo. Que nadie sea artista. Que el compositor o el poeta componga su música o escriba su poema de modo natural, como se come, como se duerme, como se sufre, como se goza... Que el acto de emocionar sea un acto literalmente natural".

INDICE

MAPA DEL PERU Y AMERICA		1	Un negrito que quiso piña	D-1 L-2 C-3	32
TAPIZ AFRICANO (Colección del autor)		2	Al son de la tambora	D-1 L-2 C-4	33
PRESENTACION		7	Cuadrilla del Son de los Diablos	D-1 L-2 C-5	34
NICOMEDES SANTA CRUZ G.		8	A La Molina	D-1 L-2 C-6	35
DEDICATORIA		8	Diablitos (íremes abakuá afrocubanos. Col. del autor)		36
INTRODUCCION		9	VALLEJO Y MARIATEGUI		38
CONTENIDO DE LAS GRABACIONES		12	SOCABON Y CUMANANA	D-2 L-1	39
INSTRUMENTOS Y EJEMPLOS MUSICALES D-1 L-1 C-1		14	A Vallejo y Mariátegui	D-2 L-1 C-1	
El cajón	D-1 L-1 Sec. 1	15	Cantares campesinos	D-2 L-1 C-2	40
La cajita	" " " 2	16	A la muerte no le temas	D-2 L-1 C-3	41
La quijada	" " " 3	16	DON PORFIRIO VASQUEZ		42
El güiro	" " " 4	17	A Don Porfirio Vásquez	D-2 L-1 C-4	43
La charrasca	" " " 5	17	El jilguero que bien canta	D-2 L-1 C-5	44
La guitarra	" " " 6	18	El canto del pueblo	D-2 L-1 C-6	45
Las palmas	" " " 7	18	LA MARINERA	D-2 L-2	46
Las tablitas	" " " 8	19	Para el canto de marinera en contrapunto		47
Juego de percusión	" " " 9	20	Marineras en Mayor	D-2 L-2 C-1	48
ZAPATEO Y AGÜENIEVE D-1 L-1 C-2		21	a) Mándame y te serviré (marinera)		48
Zapateo en Mayor	" " Sec. 1	21	b) ¡Caramba, sí! (marinera)		49
Zapateo en Menor	" " " 2	21	c) La flor de la manzanilla (marinera)		49
Agüenieve	" " " 3	21	d) Eres chiquita y bonita (resbalosa)		50
Pasada de Agüenieve	" " " 4	21	Marineras en Menor	D-2 L-2 C-2	51
CANTO Y BAILES D-1 L-1 C-3		22	a) Ya me voy a retirar (marinera)		51
El festejo	" " Sec. 1	22	b) Del tiempo que he trabajado (marinera)		51
El alcatraz	" " " 2	22	c) Celebremos esta casa (marinera)		52
Son de los diablos	" " " 3	23	d) El suspiro suele ser (resbalosa)		52
Panalivio	" " " 4	23	Marinera en Mayor	D-2 L-2 C-3	54
Danza	" " " 5	23	a) Rey de Copas (marinera)		54
SOCABON Y AGÜENIEVE D-1 L-1 C-4		24	b) Cuanto duermo yo sueño contigo (resbalosa)		54
El socabón	" " Sec. 1	24	APENDICE		55
Melopea en agüenieve	" " " 2	24	DON MANUEL COVARRUBIAS		56
BAILES DE "GOLPE" D-1 L-1 C-5		25	DON VICENTE VASQUEZ		58
Samba - landó	" " Sec. 1	25	ELENCO		60
Entrada de Marinera	" " " 2	26	CREDITOS		62
Llamada de Resbalosa	" " " 3	27	BIBLIOGRAFIA DEL AUTOR		64
RITMOS NEGROS DEL PERU D-1 L-2		28	PANCHO FIERRO		66
Mama Luchita	D-1 L-2 D-1	30	INDICE		67
Pasadas de zapateo	D-1 L-2 C-2	30			





Jornada Mundial
de la Paz
1 de Enero de 1973

La Paz
es
Posible

Jornada Mundial
de la Paz
1 de Enero de 1973

La Paz
es
Posible

Organizado por el Comité de Buenos Aires

Jornada Mundial
de la Paz
1 de Enero de 1973

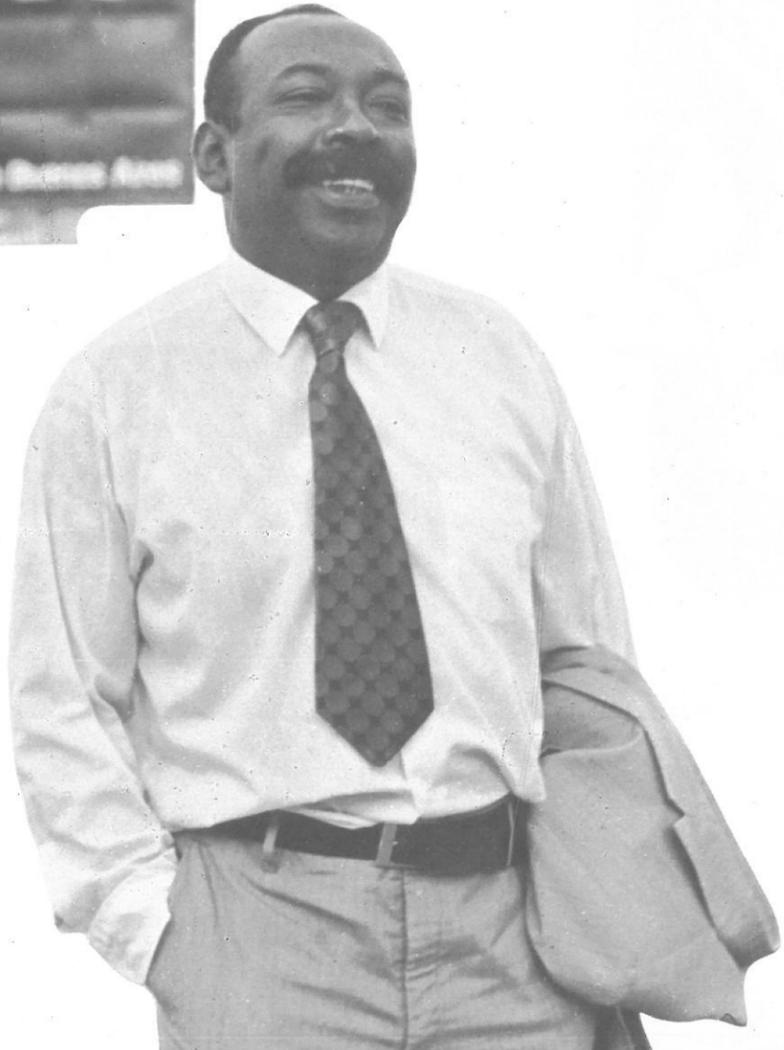
La Paz
es
Posible



Jornada Mundial
de la Paz
1 de Enero de 1973
La Paz
es
Posible
Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires

Jornada Mundial
de la Paz
1 de Enero de 1973
La Paz
es
Posible
Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires

Jornada Mundial
de la Paz
1 de Enero de 1973
La Paz
es
Posible
Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires





ESTA OBRA se terminó de imprimir el 30 de agosto de 1975, en los talleres gráficos de
"EL VIRREY" INDUSTRIAS MUSICALES S.A.
Av. Rep. de Panamá 3551 - San Isidro - Lima, 27 - Perú.