



# Haylli



BOLETÍN OFICIAL DEL CENTRO UNIVERSITARIO DE FOLKLORE - UNMSM Noviembre 2009

## 39 Aniversario Centro Universitario de Folklore de San Marcos

El Centro Universitario de Folklore de San Marcos (CUF) cumple 39 años de existencia, de abnegada labor. Un momento importante para la reflexión, celebración, encuentro y renovación de compromisos.

El CUF en la actualidad es una dependencia del Centro Cultural de la Universidad más antigua de América y su dedicación es exclusivo con el tema del folklore. Fue creada e institucionalizada gracias a la activa, convicta y comprometida acción de los estudiantes sanmarquinos, respaldado desde luego por algunas autoridades. La historia del folklore en San Marcos entraña el profundo conflicto cultural peruano antagónico: pueblo / gobierno, rural / urbano. Hoy en día el CUF es un espacio en el que los jóvenes sanmarquinos y público interesado pueden encontrar la posibilidad de conocer e interactuar con las tradiciones artísticas populares, con la música y la danza folklórica.

El CUF por su parte ha institucionalizado la tarea de participar en la educación universitaria con fuerza identitaria, rescatando y fomentando elementos fundamentales de nuestra cultura andina y que se hallan contenidas en la música y la danza llamada folklórica, como la reciprocidad y la relación hombre / naturaleza, entre otra multiplicidad.

Desarrolla también una continua relación con la comunidad enseñando y profesionalizando a los interesados mediante cursos especializados, además produce materiales teóricos académicos (libros, revistas, audios y videos). En su labor educativa y de difusión llega también a los más recónditos lugares del país con sus elencos universitarios quienes expresan y demuestran la herencia artística de nuestra cultura andina.

**Misión.-** Contribuir en la construcción de una sociedad con identidad, en un país pluricultural y multiétnico, mediante la educación, investigación respeto y valoración del folklore como prácticas de culturas vivas nacionales, para el desarrollo sostenible con equidad.

**Visión.-** El CUF es una institución líder que desarrolla y promueve el talento y la acción artística, cultural y educativa de calidad, fomentando el respeto y la valoración del folklore con participación de diversos sectores sociales en la construcción de una sociedad con identidad y equidad.

Por otro lado, es necesario evocar a quienes contribuyeron con la institucionalización del CUF: A los hijos del pueblo que escribieron la historia con su anónimo esfuerzo en la década del 70, que fue el mejor momento de los movimientos populares y de la fuerza migrante (el CUF es uno de sus frutos). A los integrantes de los años 80, 90 y 2,000. Asimismo reconocer a las autoridades que respaldaron esta iniciativa estudiantil y con ello recordar y agradecer el trabajo de los ex directores del CUF: Al folklorista Josafat Roel Pineda, al historiador Wilfredo Kapsoli, al antropólogo Alejandro Melgar y al abogado Edgar Meza Aréstegui.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
Dr. Luis Izquierdo Vásquez  
Rector

CENTRO CULTURAL DE SAN MARCOS  
Lic. Carlos Del Águila Chávez  
Director

CENTRO UNIVERSITARIO DE FOLKLORE  
Lic. Carlos Sánchez Huaranga  
Director



CENTRO CULTURAL DE SAN MARCOS

Av. Nicolás de Piérola 1222 - Parque Universitario  
www.ccsm.edu.pe - 427-7351 - folklore.ccsm@unmsm.edu.pe

Haylli N°  
**11**

## LA PAPA Y SU RELACIÓN CON EL MUNDO DE ADENTRO

Dr. Rodolfo Sánchez Garrafa \*



Conforme a la tradición oral altiplánica, las divinidades habrían otorgado la papa o ch'oqe a los humanos, como un don para evitar la extinción de los pueblos sometidos por los cultivadores de la quinua. Se dice que los opresores de los primeros cultivadores de tubérculos llegaron a arrasar los cultivos de papa y se llevaron las matas con sus frutos maduros, pero no pudieron apoderarse del verdadero producto que se hallaba bajo tierra, puesto que desconocían la necesidad de escarbar el suelo para extraerlo.

La denominación manqa que se da a los alimentos en aymara, particularmente a los tubérculos, concuerda con esta idea sobre el espacio subterráneo propio de la papa. En efecto manqa equivale en aymara a debajo o adentro. De ahí que el mundo de adentro sea conocido como manqa pacha, esto es «mundo de abajo» o «mundo de los alimentos».

La aparición de la papa entre los habitantes de kaypacha es pensada como resultado de una incursión humana en el dominio de las divinidades del mundo de adentro, de aquellas que al practicar el tinku procreador hacen temblar la superficie de la tierra. El aprendizaje de las artes amatorias de las deidades, en un caso (Galeano, 1982: 36), y el amor impropio entre un humano y una divinidad en otro, da lugar al origen de la papa (Espinosa de la Torre 1998), una nueva entidad prolífica del inframundo, con muchos ojos ciegos (ñawsa ñawikuna) y por lo mismo condenada a no ver la luz diurna. La presencia de un lagarto está vinculada al tiempo de la siembra o enterramiento de las semillas, esto es a un tiempo cálido y lunar en el que se enseñorean las divinidades ctónicas. El enterramiento de un indiscreto intruso humano resulta una alegoría del tiempo de la siembra de tubérculos que precede a una multiplicación abundante o múltipara, gracias a los ojos ciegos de la papa que a la vez son sus puntos de enraizamiento y germinación.

Por eso se dice que la papa sólo abre los ojos en la obscuridad. La primera siembra de papas se conoce como nayra sata o “la siembra de los ojos”, esto es la siembra de las papas “guías”. Desde que la papa ha sido confinada a la obscuridad subterránea, le corresponde reproducirse en el mundo de adentro. Es impropio que los espíritus de las papas intenten activarse fuera de época o de lugar, si esto ocurriese las semillas se dispersarían y los productos de la despensa se acabarían muy pronto.

\* Dr. en antropología y profesor de la UPG - CCSS - UNMSM

## LAS 12 CAMPANADAS DE LA CRUZ DE CANTAMARCA:

Una experiencia de campo con los estudiantes del CUF \*

*“Es importante ver que un pueblo aún mantenga sus tradiciones, su cultura y sus creencias para el bien de su pueblo mismo. Al realizar la celebración de la fiesta, el continuo recorrido durante años hace que las personas sean fieles, no cambien y que sigan cultivando a las futuras generaciones de Canta...”*Jessica Maldonado.

Canta es una ciudad peruana capital de la Provincia de Canta. Se encuentra ubicada en el valle del río Chillón, al noreste de la ciudad de Lima, a una altitud de 2.819 msnm. Cantamarca fue el asiento principal del curaca de Canta que dominaba en la parte alta de la cuenca del río Chillón. Está ubicado al noroeste de la ciudad moderna de Canta (capital de la provincia del mismo nombre en el departamento de Lima), a escasos 5 kilómetros sobre la cresta escarpada de uno de los cerros tutelares de la ciudad a 3660 metros sobre el nivel del mar, en la margen izquierda del río Chillón. Sobre estos recintos arqueológicos existe una Cruz que es motivo de peregrinación de los canteños durante el mes de mayo de cada año.

En el presente artículo queremos dar cuenta de nuestra experiencia de campo en dicha festividad, nuestra expectativa y temores frente al reto de conocer y poner en práctica técnicas distintas de recoger información, y enfrentarnos al face to face de la cultura tradicional peruana. La fiesta de Canta marca se realiza durante la primera semana de mayo.

En gabinete reunimos toda la información necesaria y suficiente sobre Canta, y empezamos a diseñar una

estratificación de campo y un análisis de actores sociales. Identificamos los siguientes actores sociales; personas creyentes en la festividad de Cantamarca (mayores de 40 años, varones y mujeres), personas no creyentes en la festividad (entre ellas evangélicos mayores de 40 años, varones y mujeres), jóvenes de canta (entre 18 y 25 años) y Mayordomos de la hermandad de Cantamarca (mayores de 40 años).

La segmentación metodológica respondió a las necesidades de obtener información sobre la visión que se tenían sobre la festividad de una comunidad campesina como Canta, que se encuentra en tránsito a la cuenca del Chillón. La gran mayoría de gente de Canta se moviliza por toda la cuenca, establece sus negocios en Carabayllo y la mayoría de ellos tiene estudios técnicos superiores. Por lo que en Canta es importante visualizar los procesos de transformación del folklore en los andes peruanos.

El equipo de trabajo de campo estuvo conformado por 20 personas y para el trabajo nos separamos en 4 equipos de 5 personas, cada grupo tendría bajo responsabilidad un actor social. El trabajo de campo fue realizado durante la primera semana de noviembre.

*\* Estudiantes del V ciclo del CUF/UNMSM. Experiencias de salida de campo realizado en 6 de octubre en Canta provincia de Lima.*



*Alumnos de la Escuela de Capacitación en Folklore - UNMSM en plena preparación artística*

## RE-ADAPTACIÓN DEL SISTEMA IDEOLÓGICO ANDINO:

Folklore y Minería Artesanal de Oro en el Perú

Lic. Víctor Hugo Pachas \*

La problemática de la Minería Artesanal y de Pequeña Escala es una característica de países denominados en “vías de desarrollo”. Considerada como análoga de minería informales, identificada como actividad ilegal, realizada por poblaciones flotantes, no ha tenido el debido reconocimiento como una opción para pugnar la extrema pobreza. En los últimos 30 años su explotación ha adquirido gran importancia socioeconómica. Acercarse a su acontecer implica considerar a las poblaciones involucradas.

En la actualidad son 260,000 personas involucradas en dicha actividad económica. Los principales y tradicionales espacios dedicados a la explotación minera artesanal aurífera se ubican en el departamento de Puno; el Sur Medio que incluye los departamentos de Ica, Arequipa y Ayacucho; Madre de Dios; y la zona de las provincias de Pataz y Sánchez Carrión en La Libertad. En los últimos años se ha registrado la formación de otros asentamientos mineros en Huancavelica, Cerro el Toro en La Libertad, Progreso en la provincia de Sullana-Piura y más recientemente en la provincia de Canta (Lima).

La génesis de los asentamientos mineros artesanales ha estado influenciada por procesos migratorios originados por la búsqueda de mejores oportunidades económicas y laborales, los que se vieron acentuados por la crisis económica. En sus inicios la minería artesanal se desarrolló de manera ocasional, por personas nuevas en el oficio, principalmente de comunidades campesinas cercanas a las zonas de explotación aurífera (Pachas: 2005). La poca capacidad de inversión para su explotación hace que la producción repose en el empleo intensivo de mano de obra familiar, puesto que la participación de las mujeres tiene un rol importante en la subsistencia de sus respectivos grupos parentales, realizan diversas actividades de procesamiento y de selección de mineral (Romero, Marchand y Pachas: 2004)

En la actividad minero artesanal se desarrollan una serie de representaciones míticas y creencias sobre la actividad minera y la convivencia de los actores sociales en su vida cotidiana que han configurado su mundo ideológico. Asimismo este subsistema ideológico permite ver las

imbricaciones entre el sistema minero y agrícola, y la forma de reproducción en los espacios auríferos artesanales. Se analiza como las representaciones del Chinchillico (Muqui) que configuran el Uku pacha o el mundo de abajo; la madre tierra o mamapacha representada en la gringa (yacimientos auríferos) y; el kay pacha o mundo de los hombres donde se suceden principios de control social y modelos sociales que orientan la vida de los mineros artesanales.

**El Uku pacha y el chinchillico (Muqui).**- En la cosmovisión andina el Uku pacha es el mundo de abajo habitado por seres diminutos, que por lo general se dedican al cultivo de pimienta. Morote Best (1956) señala que estos diminutos seres en zonas agrícolas como Patasca, Corongo, Ancash los pobladores observan grandes cuevas donde están las ciudades de estos seres míticos. El mismo autor señala que frente a estos enanos agricultores están los enanos acuáticos denominados Ichik Ollqo y los enanos metalúrgicos denominados Muki.

Un estudio sobre el Muqui, realizando una comparación sobre diferentes testimonios referidos al Muqui, realizado por Carmen Salazar (2006) señala que este ser o divinidades de las tinieblas en el mundo andino tiene mucha semejanza a otros relatos y cosmovisiones no sólo en América sino en otras partes del mundo, como Francia y España. La caracterización que realiza esta autora coincide con la descripción que se expone en el presente análisis.

En las regiones de Puno, Madre de Dios, Sur Medio, Canta y Pataz se encuentran testimonios de este personaje. En yacimientos filoneanos (principalmente rurales) se presenta con el nombre de Chinchillico o Muki, mientras que en yacimientos aluviales (principalmente en el oriente peruano y algunas zonas de Puno) como Madre de Dios se presenta con el nombre de Juancito. Este personaje es un ser de pequeña estatura, con uniforme y utensilios para la minería y va indicando a los mineros los caminos de mejor explotación minera.

Este ser mitológico orienta a los mineros por zonas donde tienen que trabajar y que tienen buenos depósitos a

Durante el siglo XX los individuos han construido el sistema minero artesanal basado en el uso de la racionalidad andina para el manejo de depósitos auríferos y generando modelos de representación religiosa, como creencias y ritos andinos, que aportan argumentos en la idea de concebir el continuo (cambios y permanencias) de la cultura andina peruana.

ser explotados. Se presenta a los mineros mediante sueños y sonidos en las labores mineras que indican que se continúe con el trabajo minero. Su representación sirve como vehículo para profundizar las labores mineras y es un argumento utilizado por los mineros –en depósitos filoneanos y aluviales- para intensificar las actividades mineras. Salazar (2006) también precisa que el Muqui tiene un carácter ambiguo puesto que es un ser que da beneficios a los mineros pero que también castiga sus malos hábitos.

**La madre de tierra o “la Gringa”.-** La gringa es la denominación que otorgan los mineros artesanales a los yacimientos con mineral explotable y se manifiesta en todas las regiones de explotación aurífera. Este principio ideológico se expresa por medio de sueños, que indican a los mineros rutas adecuadas de trabajo.

Es importante visualizar la idea de la Gringa con la función que cumple la mamapacha en las zonas agrícolas, puesto que es asociada a lo femenino en las zonas mineras. La gringa es un catalizador social que orienta la división del trabajo minero, puesto que las mujeres no pueden ingresar a las labores de extracción en los socavones ni en depósitos aluviales, restringiendo su participación en el proceso productivo. Entendida la madre tierra de esta manera los mineros realizan rituales en forma de pagos por su disposición a brindar recursos para la vida de sus poblaciones. Los pagos a la tierra, que se realizan en las actividades mineras en pequeña escala son bastantes frecuentes. Es una creencia sobre el trabajo minero, puesto que se realiza un ritual a la veta de oro en retribución por los beneficios que proporciona a las familias mineras. Este rito se realiza en los meses de agosto y coincide con los ritos que se realizan en el área agrícola de pago a la tierra.



Este rito sucede tanto en depósitos filoneanos como aluviales y es propiciatorio para el inicio del año andino peruano. Su función es importante porque permite marcar etapas de inicio en la actividad minera. En el Sur Medio, Puno, Madre de Dios, Canta y Pataz se observa Chamanes que llegan principalmente de Puno para realizar estos pagos a la tierra o la veta permitiendo a los mineros reproducir sus formas culturales. En tal sentido, se observa una continuidad de la cultura andina que en su proceso ha adaptado una nueva actividad económica dentro de su espectro social y cosmovisión.

**El Kay pacha: la Jarjacha.-** El mundo de aquí o *kay*

*pacha* es el mundo de los hombres donde se pueden identificar dos principios sobre lo malo y lo bueno en el mundo minero artesanal. El primero puede caracterizar las relaciones sociales reprimidas o prohibidas por el grupo social como la Jarjacha. La Jarjacha, es una creencia sobre la vida cotidiana en la comunidad. Es una tradición andina que viene a poner límites a las relaciones de parentesco a través de imponer sanciones a las relaciones incestuosas.

Esta creencia es bastante frecuente en las zonas mineras artesanales del Sur Medio, Puno, Canta y Pataz. Sin embargo, en la zona de Madre de Dios no se observa con frecuencia, en razón de que los asentamientos mineros no se encuentran organizados colectivamente sino que sus asentamientos son estacionales y eso hace que las restricciones de emparejamiento no sean tan marcadas. La creencia en la Jarjacha en las zonas donde tiene presencia sirve para extender las relaciones de parentesco, permitiendo poder reclutar más personas a su núcleo familiar para incrementar la unidad doméstica de producción. Esta unidad doméstica de producción es la que abastecerá de insumos y elementos para echar a andar una operación minera. De manera que lo que aparentemente es una creencia cotidiana social, tiene mucha relación con el proceso productivo que establecen en la actividad minera artesanal.

#### Reflexión final

El sistema ideológico andino se ha re-adaptado al espectro minero con diversas particularidades. El Muqui, la Gringa y la Jarjacha están representando lo que en el mundo agrícola es representado como el Uku pacha, las divinidades y el Kay pacha o mundo profano. La población eminentemente rural no sólo ha migrado de sus regiones de origen físicamente a practicar la minería artesanal de oro sino que lo ha hecho interpretando ideológicamente el nuevo espectro en función de su propia racionalidad andina. En tal sentido, durante el siglo XX los individuos han construido el sistema minero artesanal basado en el uso de la racionalidad andina para el manejo de depósitos auríferos, estableciendo tipos de organización social que tenían como base procesos productivos y generan modelos de representación religiosa, como creencias y ritos andinos, que aportan argumentos en la idea de concebir el continuo (cambios y permanencias) de la cultura andina peruana.

\* Antropólogo, profesor del Centro Universitario de Folklore

## EL CENTRO DE FOLKLORE DE SAN MARCOS EN EL MOVIMIENTO POPULAR

Prof. Rubén Suárez Espinoza

El Centro Universitario de Folklore, creado a iniciativa de estudiantes ávidos de difundir las expresiones de sus pueblos, nace en el seno del movimiento estudiantil, que; trazaba sus reivindicaciones junto al pueblo, un pueblo emergente que enarbolaba sus banderas de lucha y arrancaba sus conquistas al gobierno de turno, los jóvenes, especialmente sanmarquinos, apoyaban las tomas de terrenos baldíos, surgen así las famosas barriadas, hoy Pueblos Jóvenes, a las que después, como si se tuviera vergüenza de ellas, denominaron eufemísticamente “Asentamientos Humanos”, indudablemente eran símbolos de la migración, que José María Arguedas muy bien recoge en su obra “Todas las Sangres”.

A la vuelta de más de 60 años los pujantes distritos de Villa El Salvador, Comas, San Juan de Lurigancho y San Juan de Miraflores son los ayer arenas, chacras y cerros, que forman parte de la metrópoli, y podemos; sin temor a equivocarnos, afirmar que de esas ciudades en ciernes, en los turbulentos 70s y 80s provenían muchos jóvenes sanmarquinos que empujados por el hambre y miseria se plegaron a las luchas que el movimiento sindical simultáneamente con nuestros hermanos del campo impulsaban.

En esta lucha encarnizada, junto a la masa popular estaban los mejores hijos del pueblo, los estudiantes sanmarquinos, que lideraban el convulso movimiento estudiantil, encabezados por la poderosa Federación de Estudiantes a la sazón, conocida como la gloriosa FUSM.

En ese contexto la creación de un estamento que recogiera esas vivencias en el plano cultural se hizo tangible, y junto a los grupos de Arte Popular, de aquel entonces, como Tiempo Nuevo, Vientos el Pueblo, NEPER, Alturas, etc. Surge el Centro Universitario de Folklore de San Marcos que adquiere matiz propio al propalar el arte tradicional, es decir música y danza folklórica, al contrario de los grupos de la denominada “nueva canción” difusores de canciones panfletarias y de cariz revolucionario, sin embargo, por la empatía y

similitud de fines, estas agrupaciones siempre colegían en casi todas las jornadas culturales en aquel momento.

En el año 70, el incipiente germen de lo que sería este grupo, irrumpe con un festival a favor de los ancashinos que habían sufrido un aluvión, a partir de ese momento la presencia del Centro de Folklore de San Marcos, se hizo popular e imprescindible apoyando las ollas comunes, huelgas sindicales, marchas de sacrificio, tomas de tierras, de fabricas que el movimiento obrero, sindical y campesino forjaba en procura de arrancar sus reivindicaciones más sentidas, pese a todo, la presencia de los chicos del “Centro” no se apartaba de las fiestas patronales y costumbristas, en las que eran infaltables, por su parte nuestros anfitriones, orgullosos de tener a San Marcos en su festividad, se desvivían en atenciones a los chicos de música y danzas.

Así se empezó a escribir la historia, umbilicalmente ligada a las luchas del movimiento de los trabajadores, que a la sazón, gozaba del apoyo incondicional del movimiento estudiantil, así en las escaramuzas y choques con la policía y hasta con el ejército; que se sucedían en las diferentes movilizaciones, marchas, ollas comunes, huelgas, tomas de fabricas, siempre la presencia inefable de los sanmarquinos y otros universitarios, pero siempre más, los sanmarquinos y por ende los chicos de danzas, de zampoñas, raras veces los de la estudiantina.

Luego como entremés, después de lacrimógenas jornadas, por las bombas anti manifestaciones con que la policía saturaba el ambiente, se reunían en la “muerte lenta”, como se conocía al comedor de estudiantes de Cangallo, comentando entre risas y bromas las peripecias de esas “heroicas jornadas de lucha”, en los parlantes se escuchaba el emplazamiento a colaborar con el Comité de Detenidos a la vez que se enteraban de los compañeros detenidos en seguridad del estado, por la noche en el “bosquecito” de Letras o en la “canchita” de San Fernando, los festivales de solidaridad con algún sindicato, y luego de sendas proclamas al movimiento obrero, campesino, estudiantil y de apoyo a la huelga, sonaban las



mandolinas y queñas acompañando un phallchay, solischay o un huaylarsh que el público emocionado bailaba o acompañaba con las palmas, ver radiantes a

“El Centro Universitario de Folklore nace encubado en el seno del movimiento popular de izquierda; sus integrantes de entonces con sus expectativas y acciones así lo manifestaban”

los chicos y chicas del elenco cuando danzaban para los hermanos obreros y campesinos, justificaba cualquier sacrificio, y mas si la chica de tus sueños cimbreante se movía con esas coloridas danzas, como colofón el tronar de los bombos irrumpía y la exclamación del ¡¡Chamanpi, San Marcos!!! ¡¡¡Carajo!!!, grito de guerra que culminaba la fiesta general al son de los sikuris de San Marcos, con los corazones alborozados del brazo de los entrañables obreros y campesinos, arengando consignas que hacían vibrar los corazones y en cada silencio de las zampoñas, el estentóreo grito de ¡¡¡¡¡¡pásame la f!!!!!! Luego el retumbar de cientos de gargantas acompañando la consigna emocionada ¡¡¡¡¡FUSM,¡¡¡¡¡FUSM!!!, y así hasta que las notas y alegría se perdían en la negrura de la noche.

Han transcurrido 39 años y el trabajo persiste, hoy la lucha cultural es mucho más sutil, pero no menos fuerte, una serie de conflictos se agudizan, en la escena

política se plantean alternativas con perspectivas que favorecen a los poderosos, y es palpable nuestro encadenamiento a la sociedad globalizada; cuya crisis se ahonda y se reproduce en nosotros conjuntamente con el fracaso del gobierno.

Ahora que la tecnología lleva a lugares remotos de nuestra patria la ideología, el pensamiento y modo de vida que los poderosos procuran imponer, se torna urgente la labor de estudiar y propagar la

cultura andina tradicional e impedir su domesticación y uniformización que pretenden con la cultura globalizante para monopolizar el mercado. Hoy, nadie puede negar que la moda de Francia es también el grito de la moda en el Perú, Huancayo o Brasil, ese es su verdadero propósito: la igualdad de los usos y costumbres asegurando un mercado universal.

Esta lucha, es una de las razones principales que hoy debe esgrimir la juventud sanmarquina, para seguir constantes en el estudio, rescate y difusión de la cultura tradicional resistiendo para mantener viva la semilla que florecerá cuando nuestro milenarismo pueblo sea ciertamente dueño de su destino. En ese derrotero, el Centro de Folklore, sigue junto al pueblo difundiendo sus puqllays, huaylarsh, kacharparis, festejos, tonderos y marineras, tornándose un deber imperativo seguir en esta hermosa labor difusora de la música y danzas tradicionales peruanas, persistiendo en la lucha para conservar vigente nuestra cultura, haciendo realidad el adagio de César Vallejo de que **“Todo acto o voz genial viene del pueblo y va hacia él”**.

\* Integrante del Elenco de Danzas de la UNMSM durante los años 1980 - 1984. Profesor de danzas de gran trayectoria, conocedor y difusor de la danza folklórica. Actualmente es Director del Elenco de Danzas del Centro de Folklore de la UNMSM

## IMPORTANCIA DE LA ENSEÑANZA DE LAS DANZAS FOLKLÓRICAS EN LA TRANSMISIÓN DE VALORES

Ing. Manuel Yarlequé Farfán\*

Desde que salieron a luz los videos de corrupción por parte de un régimen de gobierno, el Perú se enfrentó a uno de los periodos más complicados de su historia. Esto ha traído como consecuencia la pérdida de valores institucionales, fruto de un comportamiento corrupto que confundió los objetivos y los recursos del estado con los intereses particulares. Ante esta crisis, los educadores nos hemos sentido comprometidos a reforzar, desde nuestras áreas, metodologías para la formación de valores. Tradicionalmente se considera que sólo desde determinadas asignaturas se pueden enseñar valores; sin embargo, nosotros creemos que el alumno, desde la práctica de las danzas folklóricas, también los interioriza y hace suyos.

En general, podemos decir que los individuos tenemos la necesidad de comprometernos con determinados principios éticos que nos sirvan para evaluar nuestras propias acciones y las de los demás; por ello en este trabajo de educación en valores, consideramos la danza folklórica como un medio para la formación integral de los alumnos: formación que abarca no sólo lo que ellos deben saber sino los valores que los van a guiar y las actitudes que mostrarán, como consecuencia, en la vida.

La axiología o estimativa es la ciencia que trata de los valores y de los llamados juicios de valor. Nos enseña que los valores se perciben mediante una operación no intelectual llamada estimación. Todo valor tiene una polaridad, ya que puede ser positivo y negativo; es valor o contravalor.

Los valores pueden ser realizados, descubierto e incorporados por el ser humano. En esta triple posibilidad reside su importancia pedagógica; por ello se puede hablar de la educación como realización de valores y de una pedagogía de los valores.

La educación debe estar comprometida con los valores éticos. Su función no es sólo instruir o transmitir unos conocimientos sino integrar en una cultura que tiene distintas dimensiones: una lengua, unas tradiciones, unas creencias, unas actitudes, una forma de vida. Todo lo cual no puede ni debe transcurrir al margen de la dimensión ética.

Educar en valores es educar moralmente, porque son los valores los que enseñan al individuo a comportarse como hombre, a establecer una jerarquía entre las cosas y llegar a la convicción de que algo importa o no, vale o no, es un valor o un contravalor. Entendemos por contravalor todo aquello que dificulta que el hombre llegue a ser más persona y que se realice plenamente como tal.

Las personas que nos dedicamos a la educación sabemos que es importante proporcionar estímulos de orden diverso a nuestros alumnos para tratar de promover aprendizajes y para desarrollar capacidades también de naturaleza diversa que coadyuven a su educación integral y no sólo a su instrucción.

A continuación les presento un cuadro de los valores que se pueden transmitir a través de la práctica de la danza. Estos valores se clasifican en cuatro macrovalores de los que se desprenden algunos subvalores referentes:

### RESPONSABILIDAD

- \* Criterio propio
- \* Esfuerzo
- \* Implicación
- \* Constancia
- \* Colaboración
- \* Respeto
- \* Honradez
- \* Orden
- \* Corresponsabilidad
- \* Gusto por el trabajo bien hecho

### JUSTICIA

- \* Solidaridad
- \* Sinceridad
- \* Colaboración
- \* Implicación
- \* Respeto
- \* Crítica constructiva
- \* Generosidad

### AMOR

- \* Convivencia
- \* Amistad
- \* Tolerancia
- \* Implicación
- \* Colaboración
- \* Respeto
- \* Sinceridad
- \* Compañerismo

### AUTOESTIMA

- \* Confianza en uno mismo
- \* Autonomía
- \* Respeto
- \* Criterio propio
- \* Comunicación

Cuando nuestros alumnos interpretan una danza o baile, ponen de manifiesto las aptitudes artísticas, que en los ensayos previos, han ido desarrollando. Aprenden los pasos, la coreografía y luego realizan la danza en forma individual o grupal. Es en todo este proceso donde van cultivando muchos valores arriba mencionados. Van perdiendo el miedo, se ganan el respeto de sus compañeros y comparten muchas vivencias.

Por ejemplo, el criterio propio se refleja sobre todo en los alumnos mayores que dominan varias coreografías de distintas danzas, lo que lo permite sugerir cambios coreográficos en una determinada danza; o la corresponsabilidad, es decir que todos se sientan responsables de que la presentación sea exitosa. Esto supone que todos sean puntuales, que colaboren, que se ayuden. También la valoración de la estética del cuerpo como instrumento de expresión y comunicación, la valoración del silencio como elemento imprescindible para recibir indicaciones y realizar movimientos, el cuidado y responsabilización de los equipos del aula, vestimentas, materiales, espacios, exigencia en la ejecución de coreografías y pasos hasta concretar el objetivo, buena disposición para ensayar repetidamente y modificar lo que sea necesario, coordinando las propias acciones con los del grupo con fines expresivos y estéticos, respeto por el espectáculo, conocimiento y observación de las normas de comportamiento en espectáculos culturales, espíritu de superación de las propias posibilidades y cualidades artísticas, responsabilidad en la adquisición de hábitos de postura, valoración de técnicas danzarias como medio para comunicarse mejor (comunicación corporal) y además para aprender de otros.

En resumen, enseñar danza no es sólo enseñar movimientos corporales y rítmicos o transmitir sólo valores estéticos. Creemos que también es posible transmitir conscientemente valores éticos. En la educación hay una intencionalidad; por eso, podemos determinar qué valores queremos que nuestros alumnos aprendan y cómo, en qué experiencias, queremos que lo hagan. La danza, por tradición, siempre ha encarnado mensajes que no se pueden perder por el paso del tiempo o por la influencia de otras culturas. Y esas danzas son expresión de grandes culturas de las que muchos de nosotros somos descendientes, culturas que se identificaron por la posesión de códigos éticos que se transmitieron a través de su forma de vida.

\* Ingeniero y profesor de danzas folklóricas. Ha sido director del *Elenco de Danzas de San Marcos* entre los años 1997 - 2003

## SIKURIS DEL NUEVO AMANECER

Lic. Víctor Hugo Ruiz Quispe \*

El género musical sikuri a su llegada a la ciudad capital ha pasado por diversos procesos de asimilación y apropiación. En una primera etapa llega con los mismos actores sociales del género musical sikuri producto de las migraciones. La segunda etapa se da cuando grupos sociales ajenos a su contexto se apropian del género musical y lo asumen como parte suya (década del 80). Podemos observar lo señalado en los sikuris formados durante ese periodo, especialmente los universitarios. Estos conjuntos irradian la práctica del sikuri a los barrios populares y sindicatos a través de la proyección social. Si bien es cierto en un primer momento estos grupos asumen posturas esencialistas de la cultura, van a tener un segundo momento donde asumirán posturas fundamentalistas referente a la práctica del sikuri. En una tercera etapa el movimiento de sikuri entra en una incertidumbre, proceso de cambios y búsqueda de nuevos espacios de difusión. Finalmente podemos hablar de una cuarta etapa de toma de decisiones y redefinición de su organización, formas de trabajo y prácticas artísticas.

**Inserción paulatina del sikuri en la educación.-** Las dos primeras etapas señaladas han sido y están siendo estudiadas ampliamente. La tercera y cuarta etapa aún no son analizadas detenidamente. Consideramos importante estudiar la tercera etapa, pues es en ella donde se han producido los cambios generacionales en los diferentes conjuntos de sikuri. Hay que señalar que estos cambios tienen una característica que es necesario destacar. Si hasta las dos primeras etapas estos cambios generacionales se realizaban con jóvenes y adultos, en la tercera etapa los cambios generacionales incluyó en gran mayoría a niños y adolescentes provenientes de colegios, barrios populares y parroquias. Espacios donde el movimiento de sikuri ha encontrado una cantera permanente de intérpretes que paulatinamente se incorporan a conjuntos de amplia trayectoria. Al acercarse el movimiento de sikuri a las escuelas, barrios y parroquias e impulsar talleres y/o conjuntos de sikuri en estos espacios ha provocado una forma diferente de apreciar y asumir al género musical sikuri. Por ejemplo en la forma de cómo enseñar a los niños, adolescentes y jóvenes. Se ha tenido que pensar en el uso de estrategias y metodología adecuada para su enseñanza. Establecer que las canciones a interpretar sean las más fáciles y no las más emblemáticas. Los espacios de presentación ya no sean solamente actividades de “carácter” si no de espectáculo y recreación es decir, de toda índole. Asumir al sikuri como un medio que permita complementar la formación de los niños adolescentes.

**Experiencia en la institución educativa “Nuevo Amanecer”.-** Convencidos de que la ejecución del siku y la práctica del sikuri son una valiosa herramienta pedagógica. En la institución educativa Nuevo Amanecer ubicada en Huaycan – ATE Vitarte conformamos el taller de Sikuri Illariq. En esta experiencia se están desarrollando los siguientes objetivos: a) Difundir la ejecución dual y colectiva del siku. b) Fomentar la práctica efectiva de valores. c) La práctica de actitudes interculturales y d) Iniciar la alfabetización musical de los integrantes.

Para la difusión de la ejecución dual y colectiva del siku se proyectó algunos documentales referentes al siku y sikuri. También se hizo entender que no eran los primeros ni los únicos en ejecutar el siku si no que formarían parte de todo un movimiento cultural que ya existe en su comunidad (grupos como Taki Oncoy, Hatun Llacta, etc.) así como en diversos distritos de Lima, regiones del Perú y países del mundo.

Con respecto a la práctica de valores debemos destacar la responsabilidad, a través del cumplimiento de las tareas que se les encomienda como el repartir y recoger los instrumentos al inicio y término del ensayo y/o presentación. El Compañerismo, al inicio del taller se ensayaba con los instrumentos que los mismos alumnos se habían comprado (estos sikus vienen atados el arca y la ira) pero al notar que hacía faltan “desataban” sus sikus y los prestaban a sus compañeros. La disciplina, en los ensayos varios de los integrantes muestran indisciplina, en la evaluación que se realiza al final del ensayo se ponen a consideración las falta realizadas. Pidiendo los integrantes a los que son indisciplinados que reconozcan y se rectifiquen. La autoestima, se ha trabajado con los alumnos que mencionaban: “no puedo tocar”, “que era difícil” logrando satisfacciones al final, ahora quieren practicar más para seguir siendo admirados y respetados. La socialización, se ha logrado que muchos integrantes del taller que en las clases cotidianas mostraban un aislamiento, en otros casos una timidez por estar en grupo ahora se muestren más seguros y sociables.

Sobre la práctica de actitudes interculturales, la ejecución del siku permanentemente las incentiva, pues su carácter integrador ha logrado que todos los integrantes se sientan parte del taller sin tener en cuenta el género, condición social o pertenencia al colegio. Existiendo diferentes características en los alumnos la práctica del sikuri ha permitido articular las diferencias y semejanzas de sus integrantes en beneficio del taller.

También en el taller de sikuri se ha iniciado la alfabetización musical de sus participantes a través de temas musicales que no corresponden al género sikuri como por ejemplo la marcha Tacna, que ha exigido para su ejecución “enriquecer con voces adicionales independientes, la música heterofónica tradicional del sikuri compuesta únicamente de varias líneas paralelas. De este modo, la heterofonía en el siku esta dando paso a la polifonía”.

Finalmente queremos señalar que los nuevos intérpretes del sikuri promovidos en las instituciones educativas y barrios populares deben representar el nuevo amanecer del sikuri, pues serán ellos los que proseguirán con su difusión, desarrollo y mantenimiento en todas partes del mundo. Pero no basta con que la ejecución del siku y el sikuri solo sean considerados desde una perspectiva histórica y musical sino también sean tomados en cuenta para utilizarlos en la formación del hombre del mañana.

\* Miembro del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana – CIDEMP y profesor de teoría en la Escuela de Capacitación en Folklore - UNMSM

## EL FOLKLORE EN LA ESCUELA:

## Aportes e importancia \*

Al hablar de educación podemos encontrar un sinnúmero de conceptos que pese a tener diferente forma nos llevan a un mismo fondo: La educación es una actividad social que busca el perfeccionamiento humano, desarrollándolo integralmente (que implica desarrollo de todas las capacidades al máximo). El folklore por su parte, es la expresión cultural que permanece arraigado e intrínseco en los pueblos (podemos decir la más genuina).

¿Pero como se fusiona el folklore con la educación? En la actualidad separar el folklore de la vida cotidiana de todos los estratos sociales es imposible; va desde costumbres, formas de vidas, habla popular, comidas, actitudes, tradiciones familiares, cosmovisión, ritualidades y festividades de los pueblos; por lo tanto el folklore es parte de nosotros. Si analizamos la importancia que tiene el Folklore en la educación, nos daremos cuenta que verdaderamente una de las funciones de la escuela es la transmisión de la herencia social de los pueblos. Y el folklore, ofrece diversas herramientas e instrumentos tanto al docente como al educando, que pueden ser aplicados creativamente en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Si nos basamos en la educación artística que está ligada a la formación de una actitud ética y estética hacia todo lo que rodea al individuo. Un desarrollo estético correctamente organizado está unido siempre al perfeccionamiento de muchas cualidades y particularidades físicas y psíquicas de los niños de todas las edades y tiene especial relevancia en la etapa preescolar, pues en esta precisamente se sientan las bases de la futura personalidad del individuo.

Las impresiones artísticas (dentro de la cual podemos incluir parte del folklore) que los niños reciben perduran por mucho tiempo, y a veces impresionan su memoria para toda la vida. Aquellas que no poseen un gran valor estético pueden distorsionar y crearles falsos criterios artísticos. Es por ello, que la educación estética no debe considerarse solamente como un complemento de los aspectos que componen la formación integral del individuo, sino como una parte intrínseca, inseparable de cada una de las actividades que inciden directa o indirectamente en la formación del niño.

Nuestro fin debe ser integrar dinámicamente las actividades curriculares con el folklore, promover la interacción grupal, el aprendizaje a través de la música, la danza, la gastronomía, la artesanía, cuentos, leyendas, poesía, coplas, refranes y costumbres con la finalidad de estrechar lazos entre la escuela, y la comunidad, contribuyendo al rescate de la sabiduría popular en el hábitat donde se encuentra la escuela, al fortalecimiento de la identidad cultural, local-nacional y la sensibilidad de su realidad socio-cultural, coadyuvando al desarrollo integral y sostenido de la comunidad. De esta manera podemos decir que: *“Educación es la acción planificada para desarrollar todas las capacidades de la niñez y juventud, y el folklore ofrece herramientas prácticas para la formación integral del educando en el proceso educativo y para el reforzamiento de su identidad cultural”*.

**El folklore en función del maestro.-** Es importante que el maestro conozca la realidad social, cultural, política de la zona donde trabaja; por ende sabrá respetar y querer aquella realidad

cultural. El maestro no debe comportarse como un “turista” en la escuela, en el aula y menos frente de los alumnos; debe inculcar a sus alumnos el amor y respeto por lo suyo. Debería tener amplios conocimientos sobre el folklore para que así pueda desarrollar creativamente los diferentes contenidos o elementos del folklore en su sesión de clase.

**El folklore en función del alumno.-** Los maestros al aplicar las nuevas técnicas y metodologías de enseñanzas a través del Folklore a los alumnos estos desarrollaran y explotaran sus diversas capacidades y habilidades por medio de las actividades referente a los contenidos de folklore (danza, música, artesanía, gastronomía, etc.). Así al desarrollar talleres de danza, festivales u otras actividades afines, los niños aprenderán a concentrarse mejor y desarrollar su propio talento. Entre otros aportes podemos mencionar:

**Desarrollo de la memoria**

1) Danza – Música.- Los alumnos necesitan retener lo escuchado para reproducirlo y hacerlo presente en el momento preciso, por eso durante el proceso enseñanza-aprendizaje es fundamental repetir las experiencias tales como: Reconocimiento del espacio para realizar desplazamientos en diferentes direcciones y posiciones, reproducir sonidos, entonar melodías y aprender costumbres ligadas a ellas. La ejecución de los pasos de la danza y coreografías contribuyen al desarrollo de su psicomotricidad.  
2) Literatura oral – Cantos – Poemas.- Desarrolla la capacidad de recordar los cantos para que puedan ser reproducidos en otros ámbitos. Desarrolla la imaginación, esencial para una buena salud mental en niños en edad de desarrollo básico. Las experiencias que dentro del campo de la música y la danza constituyen una ayuda valiosa para desarrollar el conocimiento.

**Contribuye a la formación ética y espiritual.-** El desarrollo de actitudes como puntualidad, participación, orden, disciplina, capacidad de integración grupal, desarrollo del espíritu colectivo, sensibilidad artística y social, son observadas en todo momento en la práctica musical y dancística ayudando a discernir sobre lo correcto de lo incorrecto. El niño va adquiriendo todas estas actitudes al tomar conciencia del papel que le toca como participante en el desempeño de las actividades culturales y recreativas. Los trabajos en conjunto de las actividades despiertan el sentido de colaboración y responsabilidad al educando.

**Fortalecimiento de la capacidad y expresión de creatividad.-**

El niño participa en las actividades folclóricas con verdadero placer, le agrada danzar y cantar, trata de componer ritmos o melodías, cada niño posee capacidad creativa y las manifiesta de diversas maneras en la ejecución y expresión; así algunos permanece a la espera de un estímulo y lo encuentra en la motivación, en el interés y en la confianza que el profesor le brinda en cada momento del quehacer musical y dancístico.

\* *Estudiantes del curso Teoría del Folklore III, VI ciclo de la Escuela de Capacitación en Folklore de la UNMSM. Prof. Carlos Baldeón Arce.*

## CUANDO LA DANZA ES COSA DE NIÑOS

Alcides Alipio Saccatoma \*

*La enseñanza y la transmisión de conocimiento tiene sentido en un mundo estático. Por esta razón ha sido durante siglos una actividad incuestionable. Pero el hombre moderno vive en un ambiente de cambio continuo.*

( Carl Rogers)

Cuenta la historia que había una vez un niño. Era un niño muy pequeño en una escuela muy grande.

Una mañana su profesora dijo con mucho entusiasmo: - ¡hoy vamos a hacer un dibujo! - Que bueno- pensó el niño, le gustaba hacer dibujos; podía dibujar de todo; vicuñas, llamas, cóndores, cerros etc. Sacó sus colores y empezó la tarea de lo más feliz

Pero la profesora le dijo: - ¡esperen! ¡No empiecen todavía!

El niño esperó.

¡Hoy vamos a hacer flores!- dijo la profesora.

¡Qué bueno! - pensó el niño, le gustaba hacer flores. Y empezó hacer flores lindísimas de distintos colores; pero la profesora dijo: - ¡esperen! ¡Les mostraré cómo! - Y dibujó una flor en el pizarrón. Era una flor roja con tallo verde. - ¡Listo! - dijo la profesora - ¡ahora pueden empezar!

El niño miró la flor de la profesora, después miró su propia flor. Le gustaba más la suya pero no lo dijo y simplemente dio vuelta a la hoja y dibujó la flor de la profesora en el reverso. Lo hizo tan bien que recibió la felicitación de su profesora

Otro día la profesora dijo con una alegría que contagiaba - ¡Hoy vamos hacer algo con plastilina!- y empezó a repartir bolitas de plastilina de colores a cada niño

- Que bien - dijo el niño, le gustaba la plastilina. Pero antes de que siquiera empezara a imaginar las mil cosas que podía hacer, la profesora dijo: ¡esperen!! No empiecen todavía! Vamos hacer un plato.

¡Que bueno! , pensó el niño, le gustaba hacer platos de distintos tamaños y modelos. Era feliz haciéndolos, pero a la mitad de su trabajo la profesora interrumpió la creación y dijo: ¡esperen! Yo les mostraré cómo. Y les mostró a todos, paso por paso y de manera muy didáctica, como hacer un plato hondo y luego dijo – ahora pueden empezar.

El niño miró el plato de la maestra, luego miró el suyo, y aunque le gustaba más el suyo volvió a formar nuevamente una bola con su plastilina e hizo el plato como la profesora les indicó. De una manera tan precisa que obtuvo la más alta calificación

Muy pronto el niño empezó a esperar, observar y hacer “magistralmente” lo que su profesora le indicaba. Entonces ocurrió que el niño se mudó de colegio y el primer día en su nuevo colegio la profesora les dijo: ¡vamos hacer un dibujo!

Qué bueno, dijo el niño, y esperó a que la maestra le dijera cómo. Pero la profesora no dijo nada hasta que se percató de la inacción del niño y le preguntó ¿no quieres hacer un dibujo?

Sí, dijo el niño, pero ¿cómo lo hago?

Bueno como quieras, dijo la profesora

¿De qué color?- insistió el niño

De cualquier color, dijo la maestra, si todos hiciéramos lo mismo y usáramos los mismos colores ¿cómo sabría quién hizo cada cosa y cuál es cuál?

No lo sé. Dijo el niño. Y empezó hacer flores de la única forma que sabía hacerlas, de color rojo y de tallo verde

Afortunadamente tenemos que decir que nuestra labor de la mediación de danzas folclóricas no se parece en nada a esta historia, que groseramente he adaptado y cuyo autor es Helen Buckley . Así pues, nuestros alumnos son libres y creadores en sus movimientos, exentos de calificaciones, críticas o ridiculizaciones por parte de otras personas, exentos de tratar de aprender cosas a las que, a veces , no le ven ninguna utilidad o en su mayoría de veces no entienden. Exentos de una instrucción mecánica de cómo hacer las cosas, cómo moverse, como guapear, como caminar, cómo reír, como cantar sin tan siquiera saber ¿por qué?

Felizmente no tenemos por qué sentirnos identificados con esta historia. Felizmente los talleres de danzas, tan difundidos en los colegios, son espacios propiciatorios de crecimiento y desarrollo del niño, que le suma para que afronte una sociedad de cambio continuo. Porque pensar en una enseñanza mimética, que nos indique como debemos hacer las cosas, nos condenaría a la extinción. Porque pensar en una enseñanza de las danzas que nos indique como mover cada milímetro de nuestro cuerpo iría en contra de la misma definición y objetivo del acto de bailar. Me siento feliz de que esta realidad sea ajena a la nuestra.

Finalmente quisiera parafrasear otra historia sacada de una pesadilla que recurrentemente me acecha y que para felicidad de nosotros es sólo eso, una pesadilla. Dice así: Había una vez un niño

Era un niño muy pequeño en una escuela muy grande.

Una mañana su profesora dijo: ¡hoy vamos a bailar!

Que bueno, pensó el niño, le gustaba bailar; podía moverse y expresarse libremente, podía cantar en libertad, aflorar sentimientos y emociones diversas. Sacó ritmo de su interior y empezó.

Pero la profesora le dijo: ¡esperen!! No empiecen todavía!

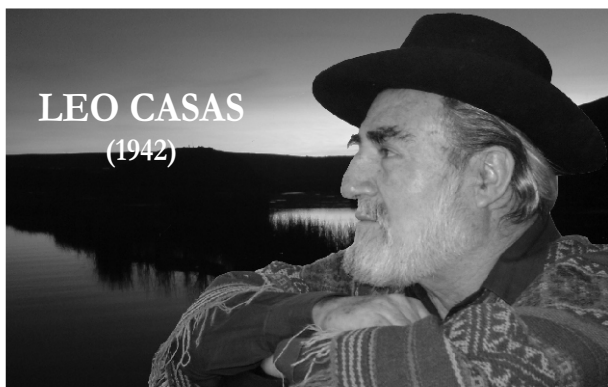
El niño espero.

¡Hoy vamos bailar “xxxx”!- dijo la profesora.

Qué bueno, pensó el niño, le gustaba la danza “xxxx” . Y empezó a moverse a su ritmo; pero la profesora dijo:

¡Esperen! ¡Les mostraré cómo! E inicio la castrense instrucción de cómo moverse y como contar los tiempos del ritmo.. un..dos..tres.... Listo, dijo la profesora, ahora pueden empezar...

\* Director Artístico del Elenco Infantil y Juvenil del CUF-UNMSM

**ESTUDIOSOS DEL FOLKLORE 11 (Sección para coleccionar)**

**LEO CASAS**  
(1942)

Leonidas Salvador Casas Ballón –Leo Casas a secas; 68 años, cusqueño de nacimiento, de padres apurimeños, puquiáno por adopción, cultural y afectivamente ayacuchano; orgullosamente quechua, andino y peruano. Lengua materna: quechua. Vocación: el canto. Oficio: traductor del quechua, educador rural y comunicador radiofónico, promotor social, estudio y difusión de la cultura andina. Afición: música andina y erudito del quechua.

**Testimonio de parte.**– Abril en Parobamba, al pie del Apu Salqantáy; madrugada de plenilunio; campos cubiertos de verdor y flores multicolores; maizales y trigales dorando su fruto; sinfonía de trinos, gorgoros, canto de zorrales y calandrias; rumor de follaje y suaves cataratas de agua cristalina... Así era la aurora en que fui concebido.

Apenas nacido, en el tibio balcón formado por la lliklla multicolor y la espalda de mamá Augusta, jugueteando con sus trenzas, danzaba qachwa, waka taki, carnavales y waynos. Quenas, tinyas, arpas, violines, guitarras, bandurrias, waqras, charangos y rondines acariaron mis oídos con sonidos y ritmos que se han convertido en mis latidos.

Aprendí a cantar antes de hablar. Mi madre, renombrada curandera y partera de Apurímac y Cusco, tenía una preciosa voz, cantaba muy lindo y, desde niños, nos llevaba a cantar qachwas en los carnavales y en las eras, dichosamente entropados con decenas de sus comadres-compadres y ahijadas-ahijados campesinos. Papá Salvador, apurimeño de Abancay, tocaba la guitarra en siete afinaciones, además de charango, bandurria, quena y rondín. No cantaba, pero era una enciclopedia de canciones. Nos recitaba la letra de una canción una sola vez y luego tocaba la melodía para que cantáramos.

Siempre he cantado. Dos apodosos que me definen son: Taki Wayaqa (“Costal de Canciones”) e “Indio con cara de gente”. Ambos me los pusieron en Abancay, cuando cursaba quinto de primaria: el primero mis compañeros y el segundo mi profesor. Muchos años después, un obispo me acusó de convertir sus misas dominicales para comuneros en una gran jarana. Todos estábamos felices, santos y vírgenes incluidos...

El canto es mi mejor forma de expresión y el quechua mi lengua predilecta. Mi voz ríspida puede cantar noches y días enteros por calles y plazas, sin parar ni repetir. Cuando canto, no sé de dónde me sale una fuerza incontenible, desbordante y una memoria oportuna para recordar versos que empaten con las circunstancias y los estados de ánimo de los circunstantes.

Casi no hay rincón del Perú donde no haya cantado en serenatas, carnavales, fiestas familiares, misas, procesiones y entierros. También en mi trabajo de promoción del desarrollo, en la comunicación y educación, siempre ligadas con el campo y la población indígena, el quechua, el canto, la música, la narración oral y la cultura andina en general han sido los instrumentos fundamentales. Hitos importantes en esta experiencia han sido “Tierra Fecunda” de CEPES-Lima, “Mosoq Allpa” del Centro Bartolomé de las Casas-Cusco, las Radios Campesinas de Puno y Juli, Omate (Moquegua) y Tarata (Tacna), la BBC de Londres y Radio Nacional del Perú-Lima.

El canto y la convivencia fraterna me han mostrado al indio andino jocoso, alegre, poético y metafórico, muy distinto de aquel ser marcado por la melancolía, el desgarramiento y el desarraigo congénitos de quienes los pintan desde afuera. Otro sí digo a mis amigos: Cuando la Pacha Mama me llame: ¡¡¡cantemos!!!

## Agenda Cultural

### Programación de Aniversario

#### GRAN PASACALLE-PARADA ARTÍSTICA:

Fecha: Miércoles 2 de diciembre

Hora: 4.00 p.m.

“Toma de la Ciudad Universitaria”

#### JORNADA ACADÉMICA EN EL CUF:

Fecha: Jueves 3 de diciembre

Hora: 2: 00 pm

Lugar: Centro Cultural de San Marcos

#### CEREMONIA CENTRAL XXXIX ANIVERSARIO

Nombrados miembros honorarios del CUF:

- Leo Casas Ballón

- Federico García Hurtado

#### RECONOCIMIENTO POR SU TRAYECTORIA ARTÍSTICA CON EL TRABAJO DE LA DANZA FOLKLÓRICA A:

- Rubén Suárez Espinoza

#### PRESENTACION DEL BOLETIN HAYLLI N° 11

- Por el Dr. Rodolfo Sánchez Garrafa

#### I ENCUENTRO DE CHARANGUISTAS MUJERES: “Charango Warmi”

Fecha: Jueves 3 de diciembre

Hora: 8: 00 p.m.

Lugar: Centro Cultural de San Marcos

#### I ENCUENTRO DE QUENISTAS LIMA 2009

Fecha: Viernes 4 de diciembre

Hora: 6:00 pm

Lugar: Centro Cultural de San Marcos

#### III CUF – OLIMPIADAS 2009

Fecha: Domingo 6 de diciembre

Hora: 8:00 a.m.

Lugar: Colegio Marín Arista

NOTA EDITORIAL: Los artículos publicados son de total responsabilidad de los autores.