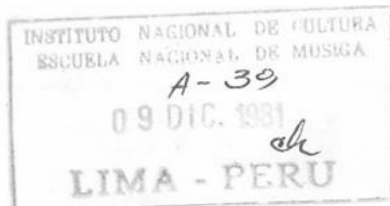


DONACION

11 ENE. 1982



AÑO BICENTENARIO DE LA REBELION EMANCIPADORA
DE TUPAC AMARU Y MICAELA BASTIDAS

Escuela Nacional de Música

TEMA

El Folklore Aplicado a la
Educación Musical



TESIS PRESENTADA POR:

ROSA AMOROS HECK

PARA OPTAR EL TITULO DE

Profesora de Educación Musical

LIMA - PERU

1981

A la memoria de mis queridos padres.

Al maestro y amigo, Doctor JOSAFAT ROEL
PINEDA con inmensa gratitud.

INTRODUCCION

Desde hace treinta años a la fecha, muchos acontecimientos han sacudido al país, y también al sector comprometido con todo lo relacionado con la música y su enseñanza. En cuanto a las personas que estamos trabajando dentro de la educación musical, hemos visto que a los métodos tradicionales se les han adicionado junto con las normas para una mejor metodología, el sistema Orff que en nuestro medio se va asentando a pesar de la gran limitación que significan los altos costos de los instrumentos respectivos, y la Escuela Kodaly, que va ganando mayor prestigio a medida que pasa el tiempo y en los últimos años sus partidarios se han visto reforzados con las enseñanzas del músico húngaro profesor Lazlo Ordog. También en el ambiente oficial se han producido notables cambios como consecuencia directa de los cambios de gobierno. La Reforma Educativa, puesta en marcha en los primeros años de la década del setenta, ha sido cuestionada, habiendo retornado viejos sistemas y denominaciones. Y en este momento estamos a la espera de nuevas directivas y normas que emanarán de los organismos estatales respectivos.

Consecuencia de estos, son también los cambios producidos en los programas de los cursos y la supresión de los profesorado de arte y la carga de la responsabilidad que se otorga a los profesores de aula de impartir los conocimientos del Arte. Asimismo, antes de la Reforma los programas de música contenían una abundante información so-

bre el folklore peruano, que algunas veces no se cumplían a cabalidad por la carencia de fuentes de consulta y de bibliografía especializada, pero con la Reforma esta información casi se extinguió por completo, no obstante el manifiesto interés por las cosas del pueblo.

C A P Í T U L O I

CONSIDERACIONES GENERALES ACERCA DE LO QUE

ES EL FOLKLORE

1.- EL CONCEPTO DEL FOLKLORE

Antes de tratar el tema es necesario señalar que el vocablo FOLKLORE es el nombre con el cual se designa a dos aspectos de un mismo fenómeno, que no obstante estar estrechamente relacionados entre sí, son diferentes: así, se llama folklore (téngase en cuenta que con minúscula) al conjunto de modos de comportamiento y a los elementos que tradicionalmente cultiva el pueblo, o, lo que es lo mismo, que la palabra en este caso designa al hecho en sí y a los materiales que son patrimonio de aquella parte de la sociedad que es el pueblo. Y también se llama Folklore (en este caso con mayúscula) a la ciencia antropológica o a la rama del conocimiento, o, si se quiere a la especialidad o disciplina que se ocupa del estudio del hecho antes mencionado y que llamamos folklore. Este Folklore, disciplina, es lo que para hacerle aún más preciso se ha venido en llamar Folklorística en el Programa Académico de Antropología de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, o, Folkloreología, entre otras, por el Instituto Interamericano de Etnosociología y Folklore (INIDEF) que con el apoyo de la Organización de los Estados Americanos, viene funcionando

- 2 -

hace diez años en la ciudad de Caracas. De aquí deriva el título que al profesional especializado en esta rama se ha propuesto otorgar y que es el de folklorólogo.

Pero estos nombres no cuentan aún con la aprobación unánime de todos los estudiosos, razón por la cual vamos a tener en cuenta en este trabajo a la denominación de Folklore (ciencia) y folklora (hecho), del mismo modo en que lo señala el Dr. Efraín Morote Best en su notable obra "Elementos de Folklore", libro publicado en el Cusco en 1950.

Para tener una idea más clara de lo que es el folklora ciencia, teniendo en cuenta de que la aplicación del primero es mucho más antigua que el segundo, puesto que comienza hace más de cien años, creemos útil referirnos, aunque sea muy brevemente, a los orígenes de la palabra y a las condiciones en que ella aparece y se amplía su uso, hasta llegar a los conceptos actuales.

Por tanto, haremos un somero examen del ambiente cultural en el momento histórico en que con genial acierto, el connotado arqueólogo inglés William John Thoms propone en Londres, el 22 de Agosto de 1846, el uso del vocablo folklore. Todos sabemos que este vocablo se compone de dos voces que provienen del antiguo anglosajón y que respectivamente son FOLK, que quiere decir PUEBLO en aquellas sociedades en las que hay otra parte de la sociedad que es la no pueblo, y la palabra LORE con que en el anglosajón se designa al conocimiento, pero el conocimiento adquirido

- 3 -

de manera no formal, no institucionalizada o escolarizada. Thomé trabaja bajo el impulso del Renacimiento, que en sus comienzos es un movimiento espiritual de acercamiento a los pueblos más alejados de Europa, a los pueblos exóticos y aún al pueblo del propio país al que anteriormente no se había dedicado la atención suficiente. Este acercamiento es en gran medida de tipo paternalista y no exento de aristocratismo, pero dirigido siempre hacia el pueblo, que como repetimos es parte de la sociedad. El hecho de que esté dirigido hacia esa parte de la sociedad, que es el pueblo, ha sido y es la fuente de las mayores dificultades, la causa del reiterado rechazo que sufre hasta hoy, y es la que provoca casi toda confusión que se tiene acerca de sus alcances e importancia.

Respecto al interés profesional de Thomé, existía otra razón análoga al que manifiesta el gran arqueólogo peruano Dr. Julio C. Tello, en el presente siglo. Es el interés del arqueólogo que busca en el estudio de las "supervivencias", que conserva la memoria milenaria del pueblo, la esencia de muchos de los incógnitos y lagunas que quedan después del análisis y del estudio de las estructuras arqueológicas y de las piezas materiales de los museos, que no tienen siempre el suficiente poder evocativo, tanto como aquello que está aún vivo en las prácticas tradicionales y en las creencias de los pueblos. Porque en Europa, tanto como en los demás pueblos del mundo, y esto lo sabemos todos, a diferencia de lo que sucede en las clases sociales dominantes que son muy propensas al cam-

- 4 -

bio por el influjo de las metrópolis internacionales, las cosas viejas son constantemente desplazadas o hay elementos populares que nunca llegaron a su conocimiento.

Además, en los primeros años después de 1846, la definición se refiere concretamente al "conocimiento" que el pueblo tiene de algunas categorías culturales, no a la totalidad del contexto, ni el comportamiento, antes de que la antropología llegara a elaborar con claridad el concepto de "cultura", lo cual se considera como uno de los más grandes logros del pensamiento contemporáneo. El moderno concepto de cultura que se aplica cada vez más en las diferentes disciplinas científicas es el que se refiere a ese inmenso conjunto de elementos que constituyen el patrimonio de la sociedad y que cada uno de nosotros aprende de la sociedad en que vive, posiblemente desde poco antes de que nacemos y durante la mayor parte de nuestra vida, y que se forma y enriquece constantemente con elementos creados por el hombre desde que éste aparece sobre la tierra y que desde aquellas remotísimas épocas las sociedades los van adoptando e incorporando a su acervo. La cultura es la herencia social, no la herencia biológica, y como tal herencia social tenemos que aprenderla de la sociedad. Por tanto, ésta comprende un inmenso caudal conformado por el idioma, las costumbres y hábitos, las creencias, los valores, el arte, la religión, etc. Eso implica, además, que comprende no solamente los conocimientos sino el comportamiento social.

Todo este desarrollo que resumamos muy brevemente, -

- 5 -

tanto como los aportes de los especialistas en Folklore como los de la Antropología, han dado por resultado las dos o tres posiciones más importantes que existen actualmente respecto de su contenido.

Así, muchos antropólogos opinan que el folklore es "la literatura oral o verbal (es decir todo aquel inmenso cúmulo de elementos entre los cuales se cuentan la poesía popular, la prosa popular, el lenguaje, las leyendas, las tradiciones, la historia tradicional, los cuentos, los dichos, los refranes, los apotegmas, las parodias, las canciones, los mitos, etc.) y la música y las danzas relacionadas con esta literatura oral o verbal". Esto lo sostiene principalmente la escuela anglosajona de antropología, que nos viene primordialmente a través de los Estados Unidos. Con este criterio se han efectuado valiosas aportaciones científicas como aquellas que comprenden los trabajos, por ejemplo de Abraham Kardiner, Linton y otros. Vale la pena citar algunos de los conceptos emitidos por el primero de los nombrados en su obra "Fronteras Psicológicas de la Sociedad" o en "El Individuo y su Sociedad", en las cuales, intenta demostrar o demostrar que, el folklore como una de las instituciones secundarias contribuye grandemente a la formación de la llamada personalidad básica, que son el conjunto de elementos psicológicos característicos de una sociedad o comunidad y que son comunes a todos sus miembros, lo cual es conocido con el nombre, entre otros, de "el espíritu nacional" y cuya existencia es percibida y conocida por todos. Kardiner ilustra sus obras con numerosos ejemplos. Hacen no-

tar los estudiosos que participan de este criterio la trascendencia que tiene para la vida de las comunidades esta literatura oral o verbal tradicional, o sea lo mismo que el folklórico, que se relaciona prácticamente con todo. Esta es la posición, también, que adopta, respecto de lo que es el folklórico, el notable estudioso de nuestra cultura y gran escritor José María Arguedas, en las definiciones que da en su notable obra sobre el folklórico del Valle del Mantaro, publicado en el N° 1 de la Revista Folklórico Americano y en los interesantes artículos que sobre la materia publicó posteriormente en la Revista de la Casa de la Cultura del Perú llamada "Cultura y Pueblo". Muchos otros estudiosos comparten con él esta opinión.

Ahora bien, frente a estos planteamientos que se apoyan en el análisis y la evaluación de los que en el campo científico se ha aportado por parte de los especialistas en folklórico, desde la formación de las primeras sociedades dedicadas al estudio del folklórico y aquellas que significan un notable avance metodológico que aporta la llamada Escuela Pinesa que funda Karle Krohn y continúa brillantemente Antón Aarne con la división por motivos de los cuentos y narraciones populares complementados con rigurosos registros cartográficos de alcance mundial que tiene notables continuadores en los Estados Unidos como Steth Thomsen y que en cierto modo podemos considerar como una técnica precursora del Estructuralismo que tiene aún gran prestigio en el campo del arte y de la ciencia, se presenta el concepto muy generalizado de

considerar folklóre no solamente a la literatura oral o verbal y a la música y la danza relacionada con esta literatura, sino a todo lo que es el patrimonio del pueblo. Aquel concepto que resulta del consenso y que llama folklóre a todo lo que es del pueblo, vale decir a toda su cultura. El concepto lo comparten no solamente notables intelectuales e ideólogos, entre los que se cuentan gran parte de los pensadores socialistas, sino también numerosos antropólogos como Redfield, Foster y Mintz. Ante el arrollador avance de esta segunda opinión que no se detiene ante las sutilezas planteadas por los sostenedores de la definición que comentamos anteriormente y frente al rol protagónico que el pueblo va tomando dentro de los hechos sociales a los nuevos criterios con que se juzgan los hechos de la historia, se diría que nuestra sociedad actualmente se ve precisada a ignorar todo lo que pudiera limitar o dificultar la claridad y sencillez de los conceptos.. Por eso, cada vez más, se lee y escucha llamar folklóre a todo lo que es del pueblo, de modo que cultura popular y folklóre se convierten en sinónimos.

El hecho se hace más destacado cuando se confirma frecuentemente el carácter que tiene esta cultura del pueblo, que es autónoma y no absolutamente dependiente como se consideraba antiguamente. Que en lo esencial, esta cultura es más bien de enfrentamiento, de cuestionamiento y aún de impugnación, según los casos, frente a la cultura de los grupos dominantes o a la cultura oficial. Y esto es así desde el momento de la implantación, por los europeos, de las colonias y cuando estas

- 8 -

han dejado de existir formalmente, enfrentándose a la dominación cultural que proviene de las modernas metrópolis imperialistas. Pero es necesario señalar que folklóre no se llama de hecho a todo lo popular, como la moda, sino a la cultura de aquellos grupos homogéneos, de todos los grupos humanos de todos los continentes que mantienen básicamente la cultura de los pueblos más antiguos que les dieron origen y con las aportaciones más o menos considerables de la cultura popular de Occidente. Así, en el Perú el folklóre proviene principalmente de la vieja cultura andina de origen prehispánico y a la cual se han incorporado por el proceso del préstamo cultural elementos europeos y aún norteamericanos. O mejor dicho, se llama folklóre a la cultura de un grupo homogéneo que los especialistas llaman "sociedad folk". Y como corolario de esto se suele llamar sujeto folk al individuo perteneciente a este grupo o sociedad folk.

La segunda posición que acabamos de mencionar y describir someramente, cuenta con el apoyo de incorporar dentro de lo que es folklóre un aspecto de la cultura popular tradicional que nada tiene, casi, que ver con la literatura oral únicamente, y que es la medicina popular tradicional, que siempre se ha llamado medicina folklórica, así como a las creencias, supersticiones, la religión popular y otras categorías culturales y valores, cuya inclusión dentro del folklóre siempre han sido aceptadas.

Antes de continuar, recordemos que la denominación de sociedad o grupo folk y sujeto folk, ha sido propuesta principalmente por el antropólogo Redfield, que basa sus-

deducciones en el estudio de los pueblos y países americanos principalmente, y en cuyas proposiciones se apoya, entre otros, el notable investigador ayacuchano don Víctor Navarro del Aguila, fundador de la Cátedra de Folklore más antigua del país y que se mantiene en la Universidad Nacional del Cusco, desde 1948, que define el folklore como a la cultura total de una sociedad o folk dado.

Los estudiosos adictos a esta posición, que no son únicamente antropólogos sino primordialmente literatos, músicos, etc., son quienes han señalado las características básicas del hecho llamado folklore, y que son las siguientes:

La Tradicionalidad, que consiste en que los elementos culturales que conforman el folklore, los adopta y mantiene la comunidad como suyos desde las épocas más antiguas, o por lo menos que tienen una antigüedad que supera el plazo y cumple el requisito de transmitirse el elemento de una generación a la otra, que es cuando algo se hace tradicional.

La Popularidad, es decir que el elemento o los elementos que conforman aquello que llamamos folklore son compartidos por todos los miembros de la comunidad, o sea que todos o la mayoría los cultivan. Aún cuando es necesario tener en cuenta que cuando un elemento (o carácter, o complejo de caracteres como se llama en antropología) está en vías de popularización o folklorización necesariamente tiene que ser al comienzo sólo el patrimonio de un grupo pequeño de personas (lo que en antropología se le denomina el

ternativa) antes de que lo adopte la comunidad toda; o cuando el elemento está en proceso de extinción (como en el caso de la "Cuadrilla", que actualmente pocos la bailan en el Perú, no obstante de que muchas de las danzas que están en vigencia han tomado de ella su estructura básica).

Otra cualidad que tienen los elementos de que está compuesto el folklore es que estos son de Autor Anónimo, aún cuando, quien lo inventó debe haber sido una persona, pero los otros miembros del grupo, comunidad o sociedad, participan en el proceso de adopción adicionándole invenciones secundarias de mejoramiento o perfeccionamiento, o, mejor aún, acondicionando el elemento a los gustos y necesidades de la comunidad. Aún así, no haya invenciones de mejoramiento, como sucede en algunas creaciones musicales cuyo autor puede ser identificado y que al estar acordes con los patrones tradicionales principalmente, las toma el pueblo, que ignora al autor, y las toma como folklóricas.

Antes de continuar es bueno que comentemos, aunque sea de modo anecdótico, algunos casos concretos referidos a nuestra propia realidad, con fines de ilustración. Un caso ejemplar es el del yaraví tradicional conocido como "El Nocturno", muy distinguido en el Sur del país y otras regiones. Si revisamos el texto poético encontramos que éste es el poema dedicado "A Rosario" y que pertenece al poeta mejicano Manuel Acuña. Caso análogo al de muchos de los yaravíes del prócer Mariano Melgar, fusilado en 1815 después de la batalla de Huachirí, que forman parte del acervo folklórico peruano de muchos pueblos. Es decir, que

la obra poética de grandes autores que pertenecen a la élite de la intelectualidad, cuya inspiración artística ha tocado la sensibilidad del pueblo y su contenido muestra una correspondencia ideológica con la del pueblo, ha dado lugar a que esta obra artística haya pasado a ser patrimonio de la cultura popular. Y casos como los citados deben haberse producido muchas veces. Es decir, que el pueblo ha tomado de las altas esferas elementos no populares. Este es un hecho corriente cuya importancia se ha exagerado, como veremos más adelante al hablar de la naturaleza o lo esencial de esta cultura popular o folklore. Dicho de otro modo, casos de popularización y folklorización de obras artísticas de autores conocidos son muy frecuentes en el Perú y en muchos países antiguos y modernos, pero esto no cambia la naturaleza de esta cultura, ni esta cultura es absolutamente dependiente como antiguamente se pensaba, y este es un aspecto que vamos a discutir más adelante.

Finalmente, tenemos que señalar que los estudiosos del folklore mencionan otros elementos de caracterización del folklore, como el de la Temporalidad, es decir, que estos se dan en un tiempo o época perfectamente determinado, y, también, la Ubicabilidad, que es la cualidad que tienen estos fenómenos, de que se dan en un lugar, área o región - que se pueden determinar, etc. No desemos insistir más sobre el asunto.

2.- LA NATURALEZA DE LA CULTURA POPULAR O FOLKLORE

En la sociedad y cultura occidentales siempre ha habido, por lo menos desde la época anterior a los griegos, un

- 12 -

arte y una cultura pertenecientes a las capas altas y un arte y una cultura del pueblo. Ambas han funcionado como entidades más o menos independientes y también con menor o mayor intensidad se han nutrido mutuamente. Pero lo que ha sucedido en muchos momentos de la historia es que en lugar de acercarse se han contrapuesto, estableciéndose también en el campo del arte y la cultura una estratificación análoga a la existente en el campo social y económico, con los conflictos y las dificultades para su comprensión consiguientes. Se entiende que los de las clases altas con más ventajas y posibilidades para su desarrollo y los otros con un contenido y una raíz más profunda y milenaria.

Si a este panorama agregamos el que ofrecen los otros continentes, encontramos que la segregación es aún más cruel y la imposición del arte y la cultura de Europa en contra de la nativa se convierte en la justificación suprema. El afán de enriquecimiento de los conquistadores se cubre con la pantalla del supuesto beneficio que reporta la imposición del arte y la cultura de Europa que se juzgaba infinitamente superior.

Ahora bien. Hemos señalado los elementos de caracterización del hecho folklórico. Del modo como es usual en contrar que se trata el asunto en los estudios, digamos, clásicos. Más bien formales. Sin duda que muy objetivos, pero porque no se refieren al modo de ser, a las inquietudes del hombre mismo, nos dejan un tanto insatisfechos. Tal vez, para servir de merco a cualquier trabajo, pero que no nos dicen mucho acerca del hombre, del que es el por

tador de este folklóre, que es en última instancia quien nos interesa. Es que esta actitud que ya pertenece al pasado, pero que mantienen aún algunos estudiosos de nuestro país y otros, deriva de aquel movimiento romántico de la época en que el genial Thoms introdujo el vocablo folklóre. Es decir, una actitud en cierto modo aristocratizante. La actitud del hombre ilustre y de elevada alcurnia que generosamente dirige su atención al sector del país que muchas veces se ha calificado de plebécula o lumpen. El sujeró "folk" es mucho más importante, porque nosotros mismos formamos más o menos intensamente de su cultura y preocupaciones.

3.- LOS MOVIMIENTOS NACIONALISTAS Y EL FOLKLORE

No podemos ignorar que el folklóre o más concretamente la cultura del pueblo tiene, ante todo, un carácter de resistencia. Es una cultura contestataria y muchas veces es de impugnación, frente a las otras clases de poder y aún frente a la cultura oficial. Esta naturaleza de la cultura popular la podemos encontrar con solo revisar un poco nuestra historia y observar los esfuerzos de nuestro pueblo por llegar a los escenarios y medios de difusión que antes estuvieran reservados a cierto tipo de arte y lenguaje.

Antiguamente los estudiosos de la historia y de la dinámica o difusión cultural, en especial los seguidores de las opiniones del sociólogo francés Gabriel Tarde, que tuvieron mucho auge a fines del siglo pasado y comienzos del presente y que cuentan aún con muchos seguidores, estaban

y están seguros de que el pueblo es incapaz de crear nada y que las únicas capas de la sociedad que crean son las - clases altas y que por tanto, el pueblo solo imita. Y - que muchas veces es un mal imitador, razón por la cual ponen en duda como muchos notables intelectuales peruanos, la calidad de arte de aquello que "se llama arte popular". Estas opiniones no resisten al análisis más simple, porque a diario vemos que sí el pueblo crea, y no digamos que tomando en su mayoría patrones que provienen de las clases altas del país o de los grandes centros de poder internacional, en razón de que ellos son los que tienen el uso casi exclusivo de los medios de difusión masiva, sino que la mayoría de las veces lo hacen sobre la base de sus propios patrones. Esto es tan cierto que si no fuera así no existiría el folklore. Es más, porque hemos expuesto, se colige, además, que este arte y esta cultura son autónomos. Esto contradice a la ideología de Tarde y mucho de lo que se ha dicho acerca de esta cultura y arte. Para demostrarlo, entre centenares de casos, citaremos algunos. Hacen muchos años, que en cada uno de los conjuntos de bailarines de Puno hay una persona encargada de crear mudanzas - nuevas que cada año se incorporan al repertorio del grupo. O aquella otra costumbre del Distrito de Viques de la Provincia de Huancayo, en virtud de la cual al iniciarse cada año las fiestas de los carnavales, cada orquesta estrena - un waylarsh nuevo que puede estar acompañado por la música de un nuevo waylarsh compuesto por el mayordomo de la fiesta. O también, cada año, en Jauja, el día 19 de enero, - cuando se inician las fiestas de San Sebastián y San Fabián cada cuadrilla de bailarines de la Tunantada estrena una -

música nueva con la cual se bailará ese año. Casos como estos son abundantes, lo podemos asegurar en cuanto se refiera al Perú, que conocemos y pensamos que esto debe suceder en muchas partes del mundo.

Esta naturaleza específica del arte del pueblo de ser ante todo una respuesta y de ser auténtico es lo que ha posibilitado y favorecido la producción de los llamados movimientos nacionalistas, que en el campo del arte han tenido y aún tienen un papel muy importante en la historia de muchos países, y por sobre los criterios que sobre estos movimientos se tenga, aún cuando sean adversos, no se puede negar que han contribuido a enriquecer el Gran Arte Europeo.

Muchas veces este arte popular tan estrechamente ligado a los destinos de los pueblos, que en la mayoría de los casos, las primeras banderas y símbolos revolucionarios - provienen del folklore. Citeremos un caso referido a nuestra historia y que es el de la Zamacueca, hoy llamada Marinera, que fue en el movimiento revolucionario que culminó el 28 de Julio de 1821 y uno de cuyos símbolos más importantes de esta etapa de la Revolución de la Independencia fue la Zamacueca. La Zamacueca triunfa con la Revolución y este símbolo fue acogido con simpatía y adoptado como un mensaje de fraternidad peruano por los otros pueblos de América, dando por resultado la joven República de Chile a la Queca, igual que en Bolivia, en la Argentina da origen a la Zamba y aún existe en México, actualmente, con el nombre de Chilena en Guadalajara, Oaxaca y otros Estados. lo cual se debe al hecho de que aún en el Perú se llegó a

- 16 -

dar a la antigua Zamacueca peruana el nombre de Chilena, en una muestra de desaprensión que hoy se hace incomprensible, antes de que como consecuencia de la guerra con Chile, y a propuesta del célebre escritor costumbrista - don Abelardo Gamarra, se la rebautizara con el nombre de Marinera, con el cual queda hasta nuestros días.

Volviendo al Gran Arte, los libros tratan con la amplitud y profundidad que el asunto requiere de los Movimientos Nacionalistas, en el campo del arte y de la música, así como, de sus repercusiones políticas. De modo, que sería innecesario que se ocupe de ello en la presente tesis.

Hás es importante para continuar con la exposición - del tema motivo de la tesis que se refiera a una tendencia y a una concepción que en el campo de la pedagogía musical ha llegado a interesar en el Perú y ha ganado y sigue ganando numerosos partidarios. Esta es la que conocemos con el nombre de Escuela Kodaly.

4.- LA LLAMADA ESCUELA KODALY

Sin duda, que es la revolución sangrientamente reprimida de Bolakun de 1919 en Hungría, que cuenta como Comisario de Cultura el filósofo y teórico de la Estética - George Lukas, la que proporciona la levadura necesaria - para que la obra del genial compositor e investigador - Bela Bartok (1881-1945), que juntamente con Zoltan Kodaly (1882-1967), no menos eminente, diera por resultado que se anotaran alrededor, se dice, de cien mil canciones - folklóricas, que se supone serán publicadas en no menos

de treinta volúmenes, de los cuales han sido publicados solamente siete. En esta época y circunstancias se propició la aplicación del folklóre en la educación musical de las masas, basándose principalmente en el canto, puesto que la voz es el instrumento musical más perfecto y está al alcance de todos sin costo alguno. Esta ideología proclama, además, que es muy importante recoger el folklóre para que no se pierda y por lo consiguiente es también importante la investigación folklórica que le sirve de sustento.

Se entiende que lo fundamental es el cumplimiento del postulado básico de la educación que recomienda ir de lo conocido a lo desconocido y que el camino que se debe seguir es el análogo a aquel que se sigue cuando se alfabetiza, es decir, enseñar a leer y escribir en el lenguaje materno, sin lo cual es imposible obtener el éxito buscado. Por supuesto que la ideología preconizada por estos geniales músicos y pedagogos está destinada, también a mantener en el país la conciencia de la propia identidad y a considerar al universo musical como uno solo, sin que tengan que participar, como sucede en nuestros países, la discriminación entre las clases sociales y sus respectivos universos musicales que aparecen como antagónicos.

Bela Bartók y Zoltan Kodály, especialmente el segundo que continuó muchos años después del primero su tarea de investigador y pedagogo, puesto que dirigió por muchos años y hasta su muerte la Sección de Artes Populares de la UNESCO en Ginebra, compusieron mucha música coral y aún -

instrumental para complementar y perfeccionar esta enseñanza con obras para niños, adultos y mujeres.

Por supuesto que la Escuela Kodaly no propicia única y exclusivamente el uso del folklóre, sino que, además, desde los 7 u 8 años los niños deben ir aprendiendo, cada vez más, obras pertenecientes al Gran Arte y aún canciones folklóricas de otros países. El folklóre es usado como un medio, sin ignorar su cultivo y su estudio. De modo, que aún el músico profesional es ante todo un excelente intérprete de su propia música folklórica. De este modo, también, se ha logrado rescatar de entre la masa de obreros y campesinos talentos musicales de prestigio mundial.

Por tanto, en esta Escuela la enseñanza se inicia a edad muy temprana, sin que sea requisito para practicarla la posesión de instrumentos musicales que por lo general son muy costosos, y aún, así no lo fueran siempre exigen gastos que no se deben producir con la Escuela que comentamos. La enseñanza se inicia entre los 3 y 5 años de edad, y en el Jardín en que las clases de música son de 2 horas semanales, no obstante de que cantan todos los días, el repertorio es de no menos de cincuenta canciones que muchas veces se complementan con juegos, cuya estructura al comienzo es sencilla y gradualmente es más compleja, es básicamente pentafónica y que al comienzo tiene una tessitura no mayor a la sexta. A este repertorio de música folklórica se le adicionan canciones clásicas y ejemplares de la mejor poesía, desde los 6 años.

En el segundo y tercer grados primarios, o sea cuando los niños tienen 7 y 8 años, se adicionan también canciones folklóricas de otros pueblos. A los 10 años se entiende que los niños pueden leer fácilmente repertorios con música pentafónica y se han educado en la práctica coral. Esto permite que cada escuela tenga un coro. Y es en virtud de este criterio que existen actualmente en Budapest más de tres mil coros, muchos de los cuales han participado en certámenes internacionales. Es también antes de que cumplan los diez años que se estimula a los niños a aprender la ejecución de instrumentos.

Así continúa la enseñanza hasta que los niños ingresan a la Secundaria, que es de los 14 a los 18 años, después de lo cual ingresan a la universidad. Es también en esta época que los jóvenes aprenden todo el repertorio folklórico de los adultos.

Esta es en una esdrasada síntesis la Escuela Kodaly, - que ya tienen en el Perú algunos destacados especialistas como el Profesor Humberto Arteta o el Profesor Romeo Solís Rosas. A más investigadores especializados en la Etnomusicología cuyo concurso es importante. Vale la pena, en vista de que nuestro país es muy rico en música folklórica y como un medio para propiciar la conservación y estudio de esta música nuestra, propiciar la aplicación de la Escuela, por lo menos en forma experimental. Más que todo ahora que la situación económica es tan difícil. Esto propiciaría, también, como se ha dicho, a un conocimiento previo y sustancial que resulte de una buena investigación que debe estar a cargo de la Escuela Nacional de Música,

en coordinación con algunas universidades, en especial con la Universidad de San Marcos.

5.-EL FOLKLORE COMO CIENCIA Y LA ETNOMUSICOLOGIA

A pesar del interés que despierta y las expectativas cifradas en ella, todavía no goza, entre los profesionales de las Ciencias Sociales, la idea de considerar al Folklore como una ciencia independiente. Por eso que, - por ejemplo, en la Universidad de San Marcos, el curso de Folklore no duró a cargo de la Dra. Mildred Merino de Bela más de un año, habiendo sido sustituido por el curso de Cultura Popular. Sin embargo, en la Universidad - del Cusco la Cátedra de Folklore existe desde alrededor de 1948. Y en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huancayo en Ayacucho se considera la especialidad del Folklore dentro de la formación profesional de los antropólogos y el título considera la especialidad. En cambio en la Escuela Nacional de Música no se considera el curso de Folklore ni el de Etnomusicología, sino de modo eventual. No obstante debemos mencionar que hasta el año 1963 tuvo una gran importancia el curso de Etnomusicología, el mismo que estuvo a cargo del Antropólogo -- Josafat Roel Pineda.

Por otra parte, es necesario propiciar el desarrollo de esta ciencia o especialidad porque, no obstante de que el folklore tiene muy enconados detractores, es asunto - que tiene cada vez más importancia como se lo puede constatar por los Congresos que se le dedican y fundamentalmente porque no se le puede ignorar cuando se trata de -

dar una correcta orientación a toda política cultural del Estado, ni mucho menos cuando se trata de toda la orientación que se dé a la Educación en el país. Tampoco se debe olvidar a la cultura popular y al arte popular, cuando se trata de los planes de desarrollo del turismo y aún de la economía, especialmente porque, por definición, el folklóre viene a ser lo esencial de la nacionalidad.

Al lado de ésta se encuentra otra rama del conocimiento que desde 1950, abandonando el nombre antiguo de Musicología Comparada que resultaba siendo casi absurdo, porque esta ciencia no comparaba más que las otras ciencias, ha tomado el nombre de Etnomusicología, que en cierto modo es un campo especializado del Folklóre, pero que en muchos casos lo sobrepasa, puesto que también se ocupa de la música de los pueblos primitivos, tanto como de la música de pueblos con una cultura ampliamente desarrollada, por lo menos en cuanto al arte se refiere, como la música china y la música de la India, etc. En la práctica ambas ramas no se esterban sino se complementan, por lo cual, - en Ayacucho, por ejemplo, los antropólogos especialistas en folklóre tienen cursos adicionales de Etnomusicología. No obstante, este es un asunto que rebasa los alcances y fines de la presente tesis.

Los cantos infantiles ofrecen algunas características especiales. No deben siempre incluirse dentro de cada región, ya que tienen la particularidad de que los iguala y asemeja a los cantos de otros niños de muy diferentes regiones, muchas veces distintos a los cantos de los mayores de sus propios pueblos. Pero en algunos pueblos muy apar-

tado los cantos infantiles tienen semejanza con los mayores. Pero esto sucede también en las grandes urbes, - como Lima, porque los medios de difusión masivos no cuentan con programas especialmente dirigidos a este sector - de la población y si los hay no tienen en cuenta al folklóre. Este cancionero tiene un cierto grado de independencia y al transmitirse el grado de modificación y transformación es menor que en otros géneros, y algunas veces hay canciones que alcanzan un grado mayor al nacional llegando a hacerse internacionales; como por ejemplo, el caso clásico del Membré francés, que los niños de España, los del Perú y otros países cantan como cosa propia. Al mismo tiempo, no es raro que muchas de estas canciones - provengan de toques de corneta y marchas militares como - la antigua canción infantil limeña de "El Ministro Chino" o "De Lima a Chorrillos", "Un salto pegué". O también - "Gallinazo se fue al río", igualmente limeño, tomado de una antigua tonadilla escénica, etc. Sin que sea raro el caso inverso, como aquel que citan Luis de Hoyos Sanz y Kieves de Hoyos Sancho, en su Manual de Folklore, que en la región montañosa de España una diana del cuerpo de artillería, es la tan difundida de "Tengo una muñeca de vestido azul". Asimismo, conforman el repertorio infantil - antiguos romances españoles y algunas melodías greco romanas, como aquella del juego de Tumba la Torre.

En las comunidades campesinas, también forman parte - del repertorio la música, bailes y hasta juegos de aprendizaje, que son ciertamente de iniciación a las actividades y al folklóre del hombre mayor, aún cuando no se pue-

- 23 -

de calificar este como folklóre infantil.

C A P Í T U L O I I

PANORAMA DEL FOLKLORE PERUANO.

1.- SUS ANTECEDENTES Y SU ESTRUCTURA ACTUAL

No hay que olvidar que cronológicamente el Perú es, antes que nada, el asiento de una de las culturas más importantes del mundo, la Cultura Andina. O dicho de otro modo, es uno de los centros de difusión cultural más importante del mundo. Y es que la Prehistoria Moderna, después de efectuar una evaluación y una síntesis aún más concreta de las culturas consideradas por el célebre historiador inglés Toynbee, reconoce la existencia de sólo los cinco grandes centros de difusión cultural en el mundo. Estos son: el Valle del Yang Tsé en la China, el Valle del Indo en la India, el Mediterráneo Oriental, México y Perú. Lo cual ha dado por resultado que mucho del interés científico se haya dirigido últimamente hacia nuestro país. Es cierto que, según los últimos descubrimientos como los de Mac Neish en Ayacucho, la antigüedad del hombre peruano se remonta a alrededor de 21 mil años, pero la formación de la alta cultura, que comprende a una sociedad muy grande, que es una cultura autónoma y original, que es la Cultura Andina, sólo se concreta, después de un largo proceso, hace unos cuatro o cinco mil años.

Pues bien, cuando se produce la invasión española del

niglo XVI se origina un choque de consecuencias catastróficas para el Estado Inca, pero no obstante esto la población inca, y por tanto, también, su cultura, no fue extinguida, y como consecuencia de la imposición de un estado de colonia por la fuerza de las armas, esta cultura se mantiene como una cultura marginal que la población la mantiene muchas veces en forma clandestina, a la cual rechaza y procura extinguir la población dominante y minoritaria de origen europeo. Esta es la fuente primigenia en la que se asienta el folklore. O dicho de otro modo, la antigua Cultura Andina es el núcleo básico de la cultura popular o el folklore. Por supuesto, que esta cultura se ve precisada a adoptar muchos elementos de la Cultura Occidental, pero lo hace en la forma de préstamos culturales, es decir, que el elemento adoptado se acomoda a los gustos y estilos del grupo que recibe el préstamo antes de formar el contexto de la cultura y el núcleo cultural, los valores, muchas instituciones sociales sustantivas como el Ayllu, tanto como los idiomas nativos, se siguen manteniendo. Es por eso que encontramos que en la zona rural la cultura nativa se mantiene con mucha fuerza y con relativa pureza, y en los numerosos pequeños centros poblacionales que constituyen el país, se alberga una enorme población de origen rural. Aún en las grandes ciudades existe un sector de origen rural que conserva un continuo folk urbano de fuerte raíz india. Esto pasó en la Colonia, siguió manteniéndose en los comienzos de la República y lo encontramos aún hoy. Aún en la ciudad de Lima, que fue fundada para contraponerse al

Casco y para sustituir la Cultura Andina por la Cultura Occidental.

Esto no quiere decir que la cultura inca se haya mantenido absolutamente pura, lo cual no es posible porque siempre hay una evolución interna y no puede mantenerse intacta por la coexistencia con la cultura de origen europeo que cuenta con todos los medios del poder para imponerse. Lo prueba, por ejemplo, el hecho de que se mantienen los mitos casi con las mismas bases que en la época de los incas, pero adaptados a una realidad distinta y por tanto no son idénticos, tal es el caso del mito de Inca Rí, que existe actualmente en Puquio y en muchos lugares del Perú y Bolivia.

De tal modo que, transcurridos varios siglos el panorama cultural no varía en mucho con relación al panorama del siglo XVI. Por una parte una población con una cultura más o menos de tipo occidental y por otra la Cultura Andina, básicamente. Entre ambos extremos existen grupos humanos con distintos grados de aculturación. Algunos de estos patrones o subculturas, que pueden comprender a las gentes de dos o más clases sociales, como el mal llamado Mestizo porque el mestizaje es un fenómeno biológico que es completamente distinto al fenómeno cultural del cual se encuentra el patrón cultural llamado Criollo, y que más o menos abiertamente rechaza lo indígena, mantiene dentro de su folklore, elementos puramente indios como la chicha, el ají, el triste, etc. Hay zonas criollas como las de la Costa Norte, en donde, por ejemplo, los alimentos y la etiqueta son los mismos que empleaban los Mocheas o Tiahuanacas de hace quinientos o más años.

- 26 -

Probablemente este esquema no ha de gustar a muchas personas, pero esta es una realidad antropológica que debemos afrontar, sobre todo haciendo un gran esfuerzo para sacudirnos de los terribles prejuicios que heredamos de la Colonia. Así enfrentaremos el porvenir en que debe primar la libertad, la justicia y la equidad. De otro modo seguirán existiendo grupos marginados que permanentemente están expuestos incluso al genocidio.

A más de lo dicho respecto a la presencia del folklore en el país, encontramos que en las diversas regiones y centros poblados, existe aún una marcada estratificación social, que algunas veces establece una barrera infranqueable entre los hombres. Así en la ciudad del Cusco existe una clase alta, que es la de mayor poder económico y político y que está en contacto con los centros del poder en Lima, que la llaman *Jaille* (como derivación de la designación inglesa *high-alto, life-vida*), luego la clase media que fácilmente puede acceder a la anterior, después la clase llamada de *Los Mozos* o población rural emergente que puede acceder con dificultad a la clase media después de varias generaciones, y finalmente la clase que llaman de *Los Indios* o *Cholos* o simplemente *La Indiana*, que es la población rural, para quienes es casi imposible acceder a las otras clases. Algo parecido sucede en Arequipa en donde a la estratificación social de la ciudad capital se suma el de la misma población de Arequipa que reclama para sí un estatus de privilegio especial con respecto a la población de las provincias. En todos estos casos el folklore se mantiene en las capas medias y sobre todo en las otras, --

- 27 -

que con un criterio valorativo completamente injusto, denominamos *capas bajas*.

Este folklore o cultura popular es más o menos homogéneo, y esta unidad proviene de la cultura primigenia que es la Cultura Andina y respecto de la cual ha dicho el Dr. Luis Valcárcel que muestra una gran unidad y que esta unidad puede compararse a un mismo líquido esparcido por todo el territorio del Estado Inca, pero este líquido varía según la forma del recipiente que lo contiene (es decir - su medio geográfico). Nosotros compartimos esta opinión del gran Antropólogo peruano. Otra fuente de unidad es la cultura española, algo menos homogénea que la Cultura Andina, puesto que, como lo vemos en Puno en donde existe una notable influencia gallega, tiene la cultura de varias nacionalidades que hasta hoy plantean serios problemas de integración a ese país. En cambio un hecho que podría ser - contrario a esta unidad sería el de la cultura africana, - de la que tanto se habla hoy, pero cuyo aporte no se ha - probado satisfactoriamente con elementos concretos, salvo quizá en cuanto se refiere a una variación al modo de ser, el color o el estilo. Con todo, nosotros encontramos más bien una unidad en todo el país, en lo que respecta a la cultura popular, con las variaciones regionales que algunas veces vienen desde la época prehispánica.

2.- EL FOLKLORE INFANTIL EN EL CONTEXTO DE LA CULTURA POPULAR

Llenando el camino de la vida, entre esos hitos principales que son del Bautismo a la boda, hay un ancho espa-

cio, que es el de la niñez, la adolescencia y la juventud, que en algunos lugares tiene una extraordinaria riqueza. Pero este espacio comprende a muchas costumbres y aspectos que no podemos tratar aquí, puesto que nuestro interés es dirigido a la música principalmente. Por tanto, nos referiremos a las canciones infantiles, comprendiendo de estas a las nanas o canciones de cuna, así como a los juegos y a la literatura infantil, como la rima declamada, pero sin llegar a ese amplio repertorio de la juventud, tan lleno de calor por su cercanía al noviazgo.

No obstante, esto no es todo lo que podemos decir al respecto. El folklore infantil, que es muy abundante en el Perú, comprende además de las canciones de cuna e infantiles propiamente dichas, un cuantioso conjunto de elementos culturales: los juegos infantiles, las rimas infantiles, las adivinanzas, los refranes, las perodias, los trabalenguas, los dichos, aún un lenguaje, vestidos, etc. Cada uno de ellos con un extraordinario valor lúdico y educativo, y que, tienen, además, el gran valor de que contribuyen al sostenimiento de nuestra propia cultura, de nuestra identidad.

Dentro de estos, hay juegos que tienen una carga didáctica de conocimientos sobre ciencias naturales, como un singular juego andino que no tiene un nombre muy llamativo que lo señale, pues se le bautiza de una manera indirecta con el nombre de Waylin Waylin -haciendo alusión onomatopéyica al ruido que hacen los niños o Sacha-Sacha -es decir el bog que-. Consiste en que varios niños varones se sientan uno detrás del otro y se abrazan por la cintura, teniendo el

cuidado de que los más pequeños vayan delante y los más grandes atrás, de tal modo que el más pequeño quede delante de todo el grupo y el más alto y fuerte atrás. Cada uno de ellos representa a una planta, según su tamaño, desde el más pequeño de los arbustos hasta el árbol más robusto. Dos de los niños participantes en el juego hacen de leñadores y ellos simulan dormir junto a los demás. En ciertos momentos los niños que hacen de plantas se balancean de un lado al otro imitando con la boca y el cuerpo el ruido y el movimiento de las plantas impulsadas por el viento. Cuando llega el amanecer, "canta el gallo", entonces los leñadores despiertan y se preparan para realizar la jornada del día, se sirven sus alimentos y se disponen a desarraigar -- los vegetales mientras hablan de estos. Hablan con el más pequeño y le preguntan qué planta es, éste les dice su nombre de vegetal. Los leñadores comentan sobre las características de la pequeña planta y se jactan de la facilidad con que secarán a la misma, que seguro no tiene raíces muy profundas, etc., y luego de hacer como que escarben con picos los lados de la raíz arrancan la planta de un tirón, y la tiran a un lado. Qué fácil es! Luego hacen lo mismo con la siguiente planta que es algo más fuerte. Todo esto mientras comentan detalladamente sobre las características y cualidades de la planta. Arrancar a las plantas más grandes es más difícil y el árbol más grande se resiste tenazmente a ser arrancado.

Viendo este juego en Huancavelica o Apurímac uno se da cuenta de cuánto saben las gentes del campo de una especie

de botánica aplicada. Es tanto este conocimiento que se siente el tesoro de que la Escuela, que generalmente proporciona conocimientos de tipo intelectual más que práctico, parece que les hace olvidar mucho de ese saber tradicional que es en verdad cuantiosísimo y profundo.

Pero todo ese acervo, el de los juegos y ese conjunto de elementos que citamos rápidamente están aún por investigarse, esperan aún ser recogidos sistemáticamente, no obstante el meritorio esfuerzo que han desplegado muchos destacados maestros peruanos, parece tenerse en cuenta por el Estado y proporcionarle el máximo apoyo.

Pero algo se ha hecho ya. Hay contribuciones que es digno que se destaquen, como el importantísimo de Miguel Ángel Ugarte Chamorro, que en 1947 publicó su obra "Juegos, canciones, dichos y otros entretenimientos de los niños, recogidos en la ciudad de Arequipa". O la obra de Julia del Mar, que es el pseudónimo de la escritora Julia Urteaga de Alvarez, que en 1954 publicó su obra de 88 páginas "La niña canta", cuya primera parte contiene rondas, juegos, canciones y recitados, con la colaboración musical de doña Rosa Mercedes Ayerza de Morales. Mención aparte merece Emilia Romero que publica su notable trabajo sobre "Juegos Infantiles tradicionales del Perú" publicado, nos parece fragmentariamente, en la Revista Folklóre Americano en los números 2, 3 y 4 correspondientes a los años 1954, 1955 y 1956. Que viene a ser la continuación de otros trabajos publicados por la misma autora con los títulos de: "Contribución al conocimiento de los juegos del antiguo Perú", en 1941; "Juegos del antiguo Perú", contribución a una his

toria del juego en el Perú, publicado en México en 1943, y "Juegos infantiles" dentro de las 10 charlas sobre folklóre realizado por el Ministerio de Educación en 1946.

Agregaremos a éstas, otras importantes contribuciones: la de Efraín Morote Best, que en 1950 publica "Juegos Infantiles: El Zapatero". Y otra anterior, la de Víctor — Navarro del Aguila quien publica "Juegos Infantiles del Chinchaysuyo. Chuwi Chunkay", en 1942.

Como vemos, existe una importante fuente para completar una documentación significativa de este acervo. Si a lo citado agregamos lo que existe de las canciones infantiles, las rimas infantiles, las adivinanzas, los cuentos, etc., la cuantía de este material se multiplica considerablemente. Basta para esto consultar la Bibliografía del Folklore Peruano publicado en México en 1960, por el Comité de Folklore — en Lima, institución perteneciente a la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, y cuya autora es la Dra. Mildred Merino de Zela y contiene, además, un importante prólogo de José María Arguedas. Bibliografía que abarca hasta el año 1955, y por lo tanto hay que completar con las referencias de las obras publicadas hasta la fecha. Asimismo, es bueno tener en cuenta de que hay aún trabajos inéditos, cuyo valor no ignoramos y que sería muy bueno procurar su publicación. Así, por ejemplo, un cancionero infantil que fue elaborado inicialmente en el Conservatorio Nacional de Música por la señorita Nelly Koca y que a la fecha debe ser uno de los más importantes con que cuenta el país.

Al llegar a este punto necesitamos efectuar algunas reflexiones.

En primer lugar, creemos que es muy importante que se haga la recopilación de todo lo publicado, con lo cual tendremos el indicador más seguro de nuestra riqueza cultural y de nuestra identidad. Y estamos seguros de que gran parte de este material, aún cuando sea en Quechua o Aymara, - se puede aplicar en Lima, puesto que actualmente esta ciudad, que es como un mosaico del Perú, igual que hace siglos lo fue la ciudad del Cusco, se ha enriquecido con los aportes de todas las regiones del Perú con lo cual se ha convertido en un crisol de la nacionalidad. Por eso hay peruanos nacidos en Lima que hablan Quechua que lo aprendieron en el hogar y cada vez más hay niños de los diversos centros educativos que aprenden danzas folklóricas como el Waylarsh de Huancayo, el Carnaval de Tintal, del Cusco, o la Pandilla Puneña, con lo cual, sin la menor duda, estas y otras danzas y canciones, naturalmente forjarán parte del folklore limeño en unos diez o veinte años.

En segundo lugar. Un repertorio de canciones, juegos y otros elementos educativos tomados de la tradición peruana, no tienen porqué ser únicamente las que pertenecen al folklore infantil, sino que debe contener todo el folklore musical, coreográfico, y todo el arte popular tradicional peruano. Siempre que esté dispuesto en forma metódica, gradualmente proporcionado según las exigencias de la pedagogía moderna. Lo cual quiere decir que no solamente hace falta que se efectúe el inventario total del folklore peruano, sino que este material se le disponga didácticamente se

gún se vaya produciendo el desarrollo del cultivo del arte por parte del educando. Sólo así podremos parangonar nuestra enseñanza de la música y del arte en general, con aquella que se ha logrado con la aplicación del sistema Kodaly.

Y esta tarea es imprescindible. Sin que importen las dificultades que haya que vencerse. Y debe hacerse de inmediato, como el único medio que nos permita superar las dificultades y las limitaciones que actualmente tiene la enseñanza del arte y en especial de la música.

Así planteadas las cosas. Como jugamos que podrían conducirse una política cultural y educativa. Pero esto no significa de que hay que cruzarse de brazos esperando de — que alguien se decida a iniciar la obra. Hay acciones que podemos efectuar sin gran esfuerzo y con los recursos limitados que tenemos. Una muestra de ello nos lo da el Gobierno Mexicano, cuando por ejemplo, edita un hermoso libro cuyo título es "Los niños de Caspeche cantan y juegan". Publicación del Gobierno del Estado de Caspeche y de la Dirección General de Cultura Popular (allí hay una Dirección General de Cultura Popular), de la Secretaría de Educación Pública (que equivale al Ministerio de Educación del Perú). Pues bien, en ese hermoso libro, bellamente ilustrado, del cual se han hecho veinte mil ejemplares que se distribuyen gratuitamente a las escuelas y maestros, se consignan noventa y nueve canciones y juegos tradicionales de Caspeche, en una edición hecha en enero de 1978. ¿Será posible que en el Perú haga alguien una cosa semejante? Creemos que sí. Se podría gestionar incluso el apoyo de la UNESCO que estaría dispuesta a proporcionar la ayuda económica requerida.

CAPITULO III

EL FOLKLORE Y LA EDUCACION EN EL PERU

1.- LAS DIVERSAS POSICIONES EN RELACION AL FOLKLORE

Estamos planteando las cosas en el supuesto de que folklore es la cultura total del pueblo y no solamente una categoría cultural de esta cultura. De acuerdo con las opiniones más generalizadas.

Fues bien. Sabemos que la educación que se imparte, oficialmente desde el siglo XVI, está destinada a reproducir y perpetuar los valores, las concepciones y las técnicas de la cultura occidental. Pero sabemos, también, que ésta entra en abierta contradicción con la cultura vernacular, con aquella que el hombre asume desde el hogar, el pueblo de origen, la comunidad y el barrio, es decir del sector de donde procede el hombre del pueblo. Esto da por resultado a seres cuya personalidad y conducta oscila entre dos mundos diferentes, seres que viven a dos aguas, mutilados, avergonzados de sus raíces. Y sabemos que éste es el panorama común a los países del tercer mundo, que esto ilustra el complejo fenómeno de la dependencia. Que se mantiene indefinidamente sin perspectivas de solución, a pesar de los enormes esfuerzos que realiza el Estado. Es un panorama de incertidumbre que no logra salvar ni el ritmo del mestizaje del que saben sacar ventajas algunos grupos y personas.

Frente a esta realidad, muchos gobernantes y políticos

adoptan una posición de indiferencia o cierran los ojos y toman la actitud del avestruz. Esto es lo más fácil, pero los problemas continúan.

Algunos grupos de intelectuales como los pertenecientes a los indigenistas consiguen presentar a la vista de todos el problema más hondo que afecta a nuestros países y también contribuyen grandemente a la valoración de esta cultura. Ellos se apoyan en la realidad de hechos sociales que dan como consecuencia actos de insurrección que como en México producen la Revolución Mexicana y todos los movimientos campesinos que en el caso del Perú aún continúan.

Entonces los países americanos se reúnen para proponer soluciones y entonces se fundan instituciones como el Instituto Indigenista Interamericano, que en el Perú fue disuelto por el Gobierno Militar, mientras que en México, en lugar de suprimir la institución se crea, además, otro Instituto Indigenista Mexicano, que funciona en ese país en el propio Despacho del Presidente de la República. Se producen acuerdos, como el de Patzcuaro en México y reuniones de Ministros de Educación, como el de Panamá en 1943, lo cual le permite al Ministro peruano, Dr. Luis E. Valcárcel formar la Sección del Folklore y Artes Populares dentro de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural. Sección en la cual José María Arguedas realiza una obra verdaderamente notable. Pero el esfuerzo que posteriormente realizan los países varía considerablemente, México, los países de Centro América y el Caribe, así como el Ecuador, Colombia y Bolivia realizan obras más efectivas y multiplican los esfuerzos para dar la solución adecuada a estos pro-

plenas.

En el Perú la situación no es muy favorable en los últimos años, no obstante de que se habla insistentemente acerca del folklore. Dos hechos pueden muy bien ilustrar esta situación paradójica. En el primer Gobierno del Arquitecto Belaúnde hay un apoyo efectivo al folklore, que no existe en absoluto en este su segundo Gobierno. La Constitución actual de la República Peruana, se refiere concretamente al folklore, aún cuando no declara la trascendencia que éste tiene para la cultura del país.

2.- LA REFORMA EDUCATIVA DEL GOBIERNO MILITAR Y EL FOLKLORE

Quizá lo más conveniente para hallar lo sustancial de los planteamientos que se han hecho en esa etapa de nuestra historia, sea una somera revisión del Informe General de la Reforma de la Educación Peruana, para lo cual tomamos un ejemplar de la quinta edición de 1971.

En el título sobre El Papel del Arte en la Educación se dice: "Mientras tanto, el arte popular, al comienzo menospreciado como producto inferior de indígenas, pasó a ser visto, dentro del mismo contexto de dominación, como cosa típica y folklórica, mera curiosidad o grandilocuencia de un nacionalismo vacuo, en vez de apoyárselo plenamente como fuerza de vida y expresión de las hondas raíces del pueblo", estas consideraciones tan alentadoras están contenidas dentro de un margen en que se hacen apreciaciones sobre la realidad del papel asignado al arte en nuestro país y de las cuales transcribimos algunas opiniones. Se dice que la ubicación del arte como superfluo y adicional se refleja en una verda-

dera marginación de la educación artística, olvidada en la escuela y muy descuidada en las llamadas instituciones de cultura. Asimismo; "De esta dirección elitista importada se derivó el concepto generalizado del arte como ornamento de una vida ociosa y, por ende, del arte mismo como un ocio superfluo, reservándose la condición de actividad seria a aquella que reportase dinero y prestigio social. El arte resultó, pues, herencia de la servidumbre del artista".

Del mismo modo entresacas algunos otros conceptos como los siguientes: "Se importan inconvenientes procedimientos de las sociedades de consumo y, con ello, el contrabando mental de valoraciones utilitarias de tipo capitalista, descuidándose la función educativa del arte".

Concluye este título haciendo la siguiente declaración que transcribimos en parte: "En las condiciones descritas, precisa adoptar políticas de promoción del arte y de la educación artística, acordes con los valores humanísticos del proceso revolucionario y en función de la creación de la nueva sociedad peruana ... esto implica reconocer el trabajo artístico como trabajo, equipararlo en dignidad y exigencias a cualquier otro trabajo; la profesión artística como ocupación exclusiva del hombre entregado a producir valores estéticos; la actividad artística como parte esencial de la educación de todo hombre; la apreciación del arte como posibilidad abierta a todos los miembros de la sociedad y la creación artística como expresión propia en la que cada hombre podrá encontrarse a sí mismo y entrar en comunicación con la comunidad humana. De allí que el arte debe estar presente - en todas las acciones educativas y la creatividad ser el feg

mento de todas las formas de comunicación y realización pedagógica".

Al referirse a la educación y cultura se manifiesta - que la cultura global del Perú presenta los rasgos característicos de una cultura de comunicación y luego "frente a la multiplicidad de las formas culturales populares, regionales y de grupos sociales, se ha afirmado en los medios urbanos permanece una sub-cultura de élite, divorciada de aquellas y de procedencia foránea. Esta sub-cultura de singrías se apropió para sí la calificación de culta.

Estas importantes declaraciones y análisis de la realidad artístico cultural de nuestro país no coincide plenamente con la ejecución de un plan que en este ámbito era de esperar y no coincide con las opiniones expresadas por varios de los más destacados ideólogos de este gobierno. Vemos.

Desde antes de 1970 se habla mucho del rol protagónico del folklóre en el campo político, cultural y educativo. - Se efectúan muchas reuniones y concentraciones y no se llega a concretar una ideología sobre la política cultural. El señor Ruiz Pozas en la revista Sociedad y Política hace la angustiosa pregunta de qué cultura es la que se proyecta promocionar, si aquella que vemos diariamente a través de los medios de comunicación masiva, si la cultura que se proyecta desde los Ministerios y que no tiene en cuenta ni las aspiraciones ni los valores de la cultura ancestral del pueblo. Ni el Ministerio de Educación Pública, ni el Instituto Nacional de Cultura creado en 1972 en lugar de la anterior Casa de la Cultura del Perú, ni el SINAMOS, aparente-

mente, lograr reunir un conjunto de ideas que pudieran servir de base para enrumbar el proceso. El SINAMOS, que es institución creada para propiciar las organizaciones de base de toda la población del país, lleva a efecto los eventos denominados INKARI, en los que lejos de que sean las propias organizaciones, entre ellas las que cultivan el folklore, sean las que convocar, organizar y llevaran a efecto los certámenes, es el propio SINAMOS el que asume estas funciones con una gran inversión de recursos económicos y humanos, de donde resulta que al final, cuando se han agotado los recursos fiscales no queda ninguna organización excepto una pequeñísima de artistas y artesanos que lleva el mismo nombre de INKARI y que desaparece, con los consiguientes sentimientos de frustración, en la segunda etapa del gobierno militar.

Mientras tanto, en el nivel de los intelectuales continuaban las discusiones. El Dr. César Arróspide de la Flor publica en el diario Expreso, el domingo 25 de agosto de 1974 un artículo titulado "HACIA LA SUPERACION DEL COLONIA LIBRO CULTURAL" y en el que apoyándose en conceptos expuestos por el Dr. Augusto Salazar Bondy, en un ensayo sobre la Cultura de Dominación plantea sus puntos de vista. El Dr. Salazar Bondy dice: "relegar la originalidad y la fuerza creadora del país a sectores limitados y poco resonantes de la cultura jugada en términos clásicos modernos, significa conocer expresa o tácitamente, que la invención de la ciencia, el arte, la literatura, la técnica, la industria, la política, la economía y la religión nos está vedada o no pertenece a nuestras preocupaciones espirituales". "En

nuestro tiempo -agrega más adelante- ningún camino aceptable para una sociedad, puede alejar de las realizaciones y del espíritu de la civilización cuya base es la racionalidad, aportada por el Occidente, pues ella garantiza la comprensión rigurosa del mundo y el control de las fuerzas reales".

Aquí los conceptos del Dr. Salazar Bondy son muy claros y sin duda que tendrán carácter decisivo respecto de la política cultural del régimen. No importa, que por ejemplo, el Dr. Emilio Hondurabal haya presentado su tesis doctoral en la que trata de demostrar la persistencia del racionalismo de la Cultura Andina; ni que esta cultura haya proporcionado a la humanidad entera elementos culturales tan grandiosos como la papa, que es obra del hombre andino y hoy es la Planta Nacional de Alemania. Estas son elucubraciones que es bueno no dejar que sigan cultivando los pocos "indigenistas" que aún quedan. Pero lo real es que el concepto de que lo único que vale es esa racionalidad aportada por Occidente, es compartida por el Dr. Arróspide, quien en su artículo que estamos citando ahonda la retundidad de estas afirmaciones incluyendo dentro de esto a José Carlos Mariátegui. Veamos. El Dr. Arróspide dice " ...esbozábamos las líneas del proceso cultural peruano desde el encuentro de la América nativa con el Occidente, y veíamos que acusaban una suerte de colonialismo que subsiste hasta las primeras décadas del presente siglo (¿sólo hasta entonces?). Pero al traspasar ese gran lindero que es la Guerra Mundial de 1914 y la Revolución Rusa de 1917, se inicia un nuevo capítulo en la historia de nuestra cultura con el primer -

serio espejo del Perú por la revelación de su propia identidad. Es lo que en la literatura como en la plástica y en la música se denominó "movimiento indigenista". José - Carlos Mariátegui hace referencia en su ensayo sobre el Proceso de la Literatura, dentro de sus "Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana", a la teoría que distingue a los períodos colonial, cosmopolita y nacional, como normal consecuencia del proceso literario de un pueblo, y la aplica al Perú. Señala que en el caso nuestro el colonialismo subsistió sin embargo en la etapa cosmopolita - de la República en que, como dijimos anteriormente, la metrópoli hispánica simplemente se ensanchó hacia toda Europa. Para Mariátegui en su época -la post guerra del 14- ha llegado con la literatura indigenista, algo más, mucho más que una moda, algo que tiene una significación mucho - más profunda. Basta observar -dica- su coincidencia visible y su consanguinidad íntima con una corriente ideológica y social que recluta cada día más adhesiones en la juventud, para comprender que el indigenismo literario traduce un estado de ánimo, un estado de conciencia del Perú - nuevo. El Dr. Arróspide continúa: "El autor atribuye al movimiento el carácter de una etapa de germinación que todavía no ha dado sus "flores y sus frutos", el carácter de una etapa precursora. Habría sido interesantísimo conocer el pensamiento de Mariátegui hoy día, si la suerte no hubiera segado tan prematuramente su reflexión excepcionalmente penetrante, y hubiera podido constatar la evolución histórica posterior a su momento. Podemos estar ciertos de que ese carácter precursor o auroral habría confirmado

relacionándolo con el actual proceso revolucionario en una de sus facetas esenciales, tanto en la expresión literaria como en la plástica y en la musical".

Luego el Dr. Arróspide continúa diciendo: "La escuela indigenista" en lo plástico tuvo un paralelo en la corriente musical que recogió los frutos de la investigación folklórica de nuestras melodías pentafónicas serranas, en los comienzos del siglo, que citábamos en el artículo anterior. Se empezó a hacer música a base de citas, giros, modos o ritmos de la tradición nativa que se juzgaba más pura, enriquecida en una armonización, instrumentación y demás recursos de la técnica occidental; o se abordó, con estos mismos recursos, la línea mestiza a la que alguien llamó "música chola", que tenía un antecedente tan significativo en el "Yeraví" arquipelago de Melgar". Y concluye en el título en que trata de LO PERUANO EN EL CONTEXTO UNIVERSAL del mismo artículo. "Mirado desde hoy este capítulo musical asume, con el de la plástica y la literatura, el mismo carácter precursor de un nacionalismo en proceso; el de un aporte a la síntesis futura. Entender lo nacional antes que nada - como este aporte nativo mestizo, o como algún otro logro, al fin episódico, de tal proceso, como el criollismo por ejemplo, sería no percibir nuestra necesaria inserción en el dinamismo integrador, a nivel planetario, del mundo actual".

Ahora bien, no es el propósito de la tesis refutar o confirmar estas opiniones sino señalar los hechos que aparentemente son consecuencia de ellas. Pero antes, hacemos notar que hay una distancia notablemente grande entre lo -

manifestado en el Informe General de la Reforma de la Educación Peruana, acerca de lo que es el folklore y aquella consideración que resulta del análisis de la cultura de dominación que es la peruana, en que el folklore que es la cultura dominada del pueblo dominado, que se espera sea reivindicado, y que debe ser importante fuente de recursos artísticos culturales y sociales para afrontar el porvenir, como lo declara Mariátegui, más bien es motivo de rechazo porque se conceptúa que ella nos incapacita para incorporarnos al concierto de los países civilizados y no queda otra alternativa que desecharla y tomar la Cultura Occidental como la única. Es decir, que casi no hemos avanzado con respecto al siglo XVI.

Sus consecuencias se reflejan en los siguientes hechos. Entre muchas otras cosas, la aplicación del quechua en la educación se aplaza indefinidamente. El Instituto Nacional de Cultura da las espaldas, definitivamente, al folklore y crea, sostiene y promueve al Conjunto Nacional de Folklore, cuyo repertorio básicamente constituye números afros - compuestos por su Directora, quien para consolidar su situación de privilegio manifiesta que "el folklore peruano ha degenerado ya en sus fuentes", y los motivos musicales y coreográficos andinos que en muchos casos carecen de autenticidad no le sirven sino de marco a los motivos creados por ella. Antes de esto se suprimió el Departamento de Folklore, que por ser el más sólido apoyo a éste podría haber sido un fuerte escollo para la realización de la nueva política.

En la Escuela Nacional de Música, que es en que se transformó el anterior Conservatorio Nacional de Música, se establecen los Talleres de Música Popular que se inspiran en la acción del gobierno del Presidente Allende, en Chile. Entonces se forman los grupos de la Canción Protesta o Canción Testimonial, que complacen a muchas personas que juzgan que el folklore peruano no se contraponen abiertamente a la política y a la cultura oficial o de los grupos de poder, tanto como lo hacen los grupos pertenecientes a esta tendencia. Se juzga que el folklore, que es la "cultura del pueblo vencido", carece de fuerza y más bien sirve para consolidar la estructura social de dominación. Por eso todos los medios - de que dispone, por ejemplo el Instituto Nacional de Cultura se dirigen a proporcionar a los nuevos grupos que se forman una información rápida, que de ningún modo buscan la identificación plena con la cultura del pueblo, que sirve de ropaje popular y folklórico para llegar a la masa. Se llega incluso, como lo hizo el señor Luis Dammert, en el Diario de Marca, a afirmar que la música salsa era mejor un folklore internacional que estaba por encima de las estrechas fronteras del folklore nacional de cada país.

Estos conceptos se exponen, también, en las cartillas - de enseñanza del Ministerio de Educación y del INIDE. Así en la cartilla sobre APRECIACIÓN Y EXPRESIÓN ARTÍSTICA para el Primer Ciclo de Educación Superior, en la parte correspondiente a la Tarea VIII, se dice "pero cuando hablamos de nuestra cultura, es menester considerar al concepto "subdesarrollo" como el estado de un país que no logra auto impulsarse y alcanzar los más altos niveles de vida, que es

- 45 -

incapaz de usar en su provecho los recursos existentes en su territorio. El subdesarrollo peruano es un hecho y no puede ser disfrazado con expresiones como "país en vía de desarrollo"....., lo que origina la estrechez de la actividad mental, espiritualidad, bajos niveles de vida, deficiencias en lo económico... limitan la superación hacia niveles superiores como meta ideal inherentes a todo ser humano, derivándose en consecuencia la imposibilidad de poder alcanzar un plan más alto de actividad creadora en el campo científico-técnico, artístico e industrial, etc.

No ha pasado mucho tiempo aún de cuando se han planteado estos puntos de vista y se han realizado estas acciones, pero vemos que al olvido o marginación del folklore le acompaña una intensa actividad de los nuevos grupos que devienen en prósperas empresas comerciales y desplazan o suplantán al folklore peruano en todos los ambientes en que se difunde el mensaje masivo. Pero aún, es muy corto el plazo para poder apreciar los resultados, no obstante de que se puede comprobar que no se ha creado una cultura nueva que permita alcanzar la liberación y la realización plena del hombre. Aún el estímulo a la creatividad, en el campo de la música, no nos ha brindado la obra madura que anhelamos.

3.- NUESTRA OPINION

Al margen de estas y otras diferencias ideológicas y políticas, de los prejuicios y de las luchas por intereses económicos, de la diversidad de tendencias y de opiniones, la autora de la presente tesis considera que hay un valor supremo que está por encima de esas diferencias y ese inte

rés supremo es el de mantener nuestra identidad. Es cierto que lejos de haberse producido una fusión o la supresión de la cultura andina por la occidental, el panorama se mantiene casi como hace siglos, es decir, que hay una contraposición de ambas culturas y por tanto la mayoría de los peruanos estamos en un mundo que se mantiene a dos aguas o sea que fluctúa entre ambas culturas. Entonces lo que corresponde es tomar todo ese material de la cultura popular que, no solo de algún modo sino que, siempre en mayor o menor grado nos compromete a todos los peruanos y otorgarle el reconocimiento de su valor y que es importante que lo mantengamos. Esto no significa una oposición al progreso ni un afán pasadista. Sinó el respeto al modo de ser de nuestro pueblo, significa que el Perú siempre será el Perú y no otro país. Significa que entre nosotros habrá tantos elementos comunes que sea posible la integración y el funcionamiento más armonioso de nuestra sociedad, unida, plena, segura de sí misma.

En este sentido estamos de acuerdo con varios de los planteamientos que se hacen, como los de Alejandro Ortiz Escanlere, Juan Cesio A. y Josefot Noel Pineda en el libro "Educación y Cultura Popular" editado en enero de 1980 por la Universidad del Pacífico. Obra en la cual se reflejan los autores citados al planteamiento y a la obra misma como "presuntuoso por partida doble:

- a) Porque trata de escapar a la orientación educativa de espíritu colonial. Integra nos parece una tarea insana; sirve para perpetuar privilegios y prejuicios, que enmascaren los oscuros rostros del vendido.

- b) Intenta convertir a la escuela en un lugar de encuentro recreativo y respetuoso de culturas y hombres diferentes".

Por supuesto, que de lo que se trata en Educación y Cultura Popular es de toda la cultura y no únicamente del arte o la música, pero es también válido cuando se trata de la música, o mejor de la educación musical.

Considero también interesante consignar algunas opiniones sobre la pedagogía y que se expone así:

"Pretendemos así, a través de un estudio de pocos meses, contradecir dos intenciones esenciales de la pedagogía, que como en el Perú, nunca dejó de ser de espíritu colonial: integrar y negar.

- 1.- En la educación colonial, siempre se trató de asimilar al extraño. Antes porque no "comprendía" el significado de la República; desde mediados del siglo XVIII, por que tenía un modo de vida primitivo, del cual debía salir para dignificarse en la modernidad.
- 2.- Esta integración lleva consigo otro estigma: niega al otro. Es un vicio esta actitud educativa: el placer profundo de verse reflejado así mismo, de rechazar o difrazar las diferencias".

A modo de comentario consignemos el hecho de que los planteamientos contenidos en la obra que citamos han sido tomados por la Comisión de Educación de la UNESCO como alternativa que este organismo internacional prepondrá a todos los países del tercer mundo. Por eso cree la autora de la presente tesis transcribir algunos juicios emitidos en -

la obra, como aquel consignado dentro de los Principios Metodológicos.

"Sabemos que la educación que se imparte en las escuelas está destinada a reproducir los valores, la concepción del mundo y la tecnología de tradición occidental. En los países del tercer mundo, en los cuales encontramos sociedades de múltiples raigambres culturales, la misión de la escuela entra en contradicciones con la forma de ser vernacular. Este conflicto ilustra bien el complejo fenómeno de la dependencia; perpetúa también al formar hombres occidentales, mutilados, de segunda categoría, a dos aguas, entre la cultura de su hogar, de su pueblo y la que representa - la escuela; hombres avergonzados de sus raíces y sorprendidos, desorientados, ante aquello que no logran ni manipular ni comprender cabalmente".

Haciendo una breve presentación de la Educación Peruana se dice respecto a la reforma de la década del 70:

- "a) Se reconoce formalmente el rostro pluricultural peruano (sin por lo tanto abandonar la idea de mestizaje). Se intensifican los programas de educación bilingüe.
- "b) Pero en el contexto político nacional se elimina el término indio y se adopta el de campesino. Sin embargo, en la selva se habla de "comunidades nativas". De trás de estos cambios de palabras se halla un nuevo enfoque analítico: el indio serrano es visto como un producto de la dependencia económica y política. Pensemos que este análisis nuevo esconde un viejo prejuicio: el rechazo, por inoperante, de la cultura andina, la -

la obra, como aquel consignado dentro de los Principios Metodológicos.

"Tenemos que la educación que se imparte en las escuelas está destinada a reproducir los valores, la concepción del mundo y la tecnología de tradición occidental. En los países del tercer mundo, en los cuales encontramos sociedades de múltiples raigambres culturales, la misión de la escuela entra en contradicciones con la forma de ser vernacular. Este conflicto ilustra bien el complejo fenómeno de la dependencia; perpetúa también al formar hombres occidentales, mutilados, de segunda categoría, a dos aguas, entre la cultura de su hogar, de su pueblo y la que representa la escuela; hombres avergonzados de sus raíces y sorprendidos, desorientados, ante aquello que no logran ni manipular ni comprender cabalmente".

Haciendo una breve presentación de la Educación Peruana se dice respecto a la reforma de la década del 70:

- "a) Se reconoce formalmente el rostro pluricultural peruano (sin por lo tanto abandonar la idea de mestizaje). Se intensifican los programas de educación bilingüe.
- b) Pero en el contexto político nacional se elimina el término indio y se adopta el de campesino. Sin embargo, en la selva se habla de "comunidades nativas". De trás de estos cambios de palabras se halla un nuevo enfoque analítico: el indio serrano es visto como un producto de la dependencia económica y política. Pensemos que este análisis nuevo esconde un viejo prejuicio: el rechazo, por inoperante, de la cultura andina, la -

En todos estos campos o universos cuentan con cerca de doscientos géneros musicales, más de un millar de danzas y más de quinientos instrumentos musicales diversos. Gracias a la enorme creatividad del hombre peruano y gracias también a la antigüedad de su cultura.

Pero es necesario aclarar que esta enorme riqueza y variedad, aparte de que es resultado del prolongado contacto que hubo con España, cuya riqueza artística es indigutible, no significa que aquí haya una gran variedad de culturas. Ni siquiera la existencia de varios idiomas vernáculos, al lado del Castellano, que muestra varios dialectos, puede ser indicativo de la existencia de varias culturas. Por eso no estamos de acuerdo con las recientes denominaciones que se han puesto de moda, cuando se anuncian certámenes que hablan de la Nación Quechua, la Nación Aymara y las Naciones de la Selva, a más de la Occidental que resulta de la influencia de España. Nos parece que es completamente irreal cuando se separa a los quechuas de los aymaras, porque estando en contacto con los grupos quechuas y aymaras en Puno encontramos que en lo esencial ambos grupos son en lo fundamental muy semejantes. Más si se tiene en cuenta el origen común de ambos idiomas que según se dice se encuentra en el Kauki, que es el idioma primitivo y que se habla en Lima (en Yauco). Contrariamente a esto - los trabajos antropológicos demuestran la unidad como lo expone el Dr. Luis Valcárcel, cuando dice que "la cultura andina es una sola, al modo de un mismo líquido esparcido en todo el territorio nacional y varía conforme al recipiente geográfico que lo contiene". Por tanto, si bien el

país es pluricultural, esta variedad se manifiesta únicamente por la diferencia entre la Cultura Andina, la Cultura Occidental y uno que otro grupo selvático.

En el campo del arte podemos también encontrar el correlativo al cultural porque si bien es verdad que hay diferencias notables entre las diversas regiones, también es verdad que en el fondo existe una gran unidad cuando se trata de la Cultura Andina. Esto contrasta con lo que sucede con España en donde sin duda hay varias culturas entre las cuales más o menos media un abismo: los vascos, gallegos, andaluces y los catalanes. Y de paso quiero señalar que estas nacionalidades españolas han dejado pocas huellas en nuestro país, como lo gallego y vasco que hay en el folklore de Puno y algunas formas aragonesas en Junín, o lo andaluz en Lima y otras regiones. Como los dialectos del Castellano.

Pues bien. Dirigiendo la atención hacia Lima. La verdad es que con la gran afluencia de gentes de provincias, que según lo demuestran las estadísticas más del cincuenta por ciento de la población de Lima es provinciana y de origen provinciano. Lima es como un mosaico de todas las regiones del país, tanto como lo fue el Cusco, según lo dice nuestro cronista Garcilazo, en la época de los Incas. Pero Lima más que un mosaico es hoy un crisol de toda la nacionalidad, en donde mucho de lo proveniente, aún de los lugares más apartados y que con gran devoción cultivan los migrantes afincados aquí, con el correr de los años se convertirá en folklore limeño, integrándose a los auténticamente tradicional limeño. Por esta razón y porque tratándose de Lima, d-

nicamente de Lima porque en las otras regiones se tendrá que respetar lo peculiar de cada región, y por una razón fundamental de integración nacional lo que se guarde dentro de esta ciudad será la síntesis del Perú. Y debemos procurar que junto con esto se mantenga lo propio, lo tradicional limeño. Y porque en la realidad de los hechos no podemos ni obligar a los provincianos y a sus descendientes a retornar a sus lugares de origen y no podemos obligarlos a renunciar a su cultura. Ni es justo hacer que los niños, hijos de provincianos, aunque sean conscientes de que en la realidad se dan casos, sean totalmente diferentes a sus padres. De este modo, quieraslo o no, Lima jugará un papel señero, un papel privilegiado, en el futuro. Y creemos, por eso, que el cancionero que se incorpore a la enseñanza de la música, debe ser la síntesis del Perú.

2.- EL MATERIAL QUE COMBINAMOS Y SU CLASIFICACION

Según opina la autora de la tesis, lo anteriormente es lo ideal. Pero en el momento actual este ideal no se puede cumplir porque, entre otras cosas por la carencia del apoyo y los estímulos adecuados, no hay una recopilación lo suficientemente grande como para elaborar un cancionero como el que necesitamos. El notable trabajo del maestro Helmsen, que es uno de los más notables intentos para estructurar un panorama musical del Perú, es suficiente.

Por esa razón nos limitamos a hacer una recopilación del folklore infantil tradicional peruano. Que reconocemos es igualmente insuficiente. Pero ¿es por esta razón ine-

- 53 -

vitabile que nos quedamos con las manos cruzadas, esperando por años o por toda la vida, que alguien o el Estado se preocupe y decida efectuar esta tarea? Creo que no. Por eso me atrevo a iniciar la tarea, que sé que no dista mucho de ser completa y plenamente satisfactoria, pero - que es necesario iniciar.

En este campo, como en otros, hay mucho por hacerse. Sin salir del ambiente y territorio estrictamente musical. Por ejemplo tengo la noticia proporcionada por el profesor Josafat Roel Pineda de que hace veinte años que entre los profesores que por entonces conformaban el Consejo Técnico, se nombró una Comisión que tenía el encargo de elaborar un Método de Solfeo que estuviera basado en transcripciones de la música popular peruana. Esta Comisión de la que formó parte el propio profesor Roel, no llegó a culminar su tarea que juzgamos que habría sido realmente valiosa. También sabemos que el profesor Francisco Pulgar Vidal ha expresado - alguna vez su deseo de componer un Método de Piano, satisfaciendo aquí una necesidad que ha sido cumplida en muchos - países del mundo. En este sentido lamentamos que tampoco haya métodos de violín u otros instrumentos que hayan sido elaborados en el Perú. Conocemos a muchos profesores de - instrumentos y otros cursos y que trabajan en la Escuela - Nacional de Música, que por su amplia experiencia y talento, estarían en la aptitud plena de crear estas obras, porque no creemos que definitivamente los peruanos seamos incapaces de efectuarla, con la consiguiente absoluta dependencia del exterior. Igual sucede en el terreno de la música folklórica. No obstante, en cuanto a los conocia-

tos que se imparten en la Escuela Nacional de Música, tenemos la obra del profesor Rodolfo Barbacci en lo relativo a la enseñanza del piano, la gimnasia para instrumentistas, etc. Y en cuanto a la música folklórica tenemos el método de Quena del profesor Alejandro Vivanco, que marca un hito en la historia de este instrumento que en el Perú tiene miles de años de antigüedad y un amplio e intenso cultivo. Creo que esta es una de las acciones más importantes del desarrollo de la actividad musical y cultural del país. Sólo así tendríamos el derecho de decir - que propiciamos el advenimiento de una revolución o el inicio de ella, como triunfalmente se anunció que estaba - dándose en el gobierno militar anterior, para superar, - como todos anhelamos, el estancamiento.

El material que se consigna en la tesis comprende, como lo hemos dicho que es en forma tentativa, recopilaciones del folklore infantil limeño y también muestras procedentes de Arequipa y Cusco, en el entendido de que nada de esto es ajeno a las vivencias y aptitudes de los actuales pobladores de la ciudad de Lima. En cada caso, a pesar de que el folklore infantil es más o menos uniforme en todo el país, algunas muestras tienen el sello propio de la región en que se cultivan, por ejemplo cuando los textos son en Quechua o manifiestan influencia del aymara, etc. Aquí se hace necesario explicar al alumno la procedencia de la canción, el juego o la rima en cuestión, lo cual también señala los géneros y formas principales que hemos incorporado al repertorio.

Consideramos que una siguiente etapa de esta labor, exigirá que, al mismo tiempo que se debe incorporar todo el folklore infantil nacional, debe incorporarse un número de muestras seleccionadas del folklore de adultos. Tarea ésta que sobrepasa nuestras posibilidades actuales.

Con este motivo se permite solicitar a la Dirección de la Escuela Nacional de Música que se sirva propiciar la realización de Seminarios, en que estudiantes o simplemente cultores y amantes del folklore de las diversas regiones del país hagan exposiciones y sugerencias para enriquecer el repertorio a emplearse en los centros educativos. Y que considere la posibilidad de invitar a los especialistas para que dicten charlas con la misma orientación de aquellas memorables reuniones efectuadas en 1946, cuando el Ministro de Educación, Dr. Luis Valcárcel, y cuyos resultados fueron publicados ese año con el título de "10 Charlas sobre Folklore", en copia mimeografiada y que no se ha repetido más y en la actualidad constituye una joya bibliográfica.

3.- RECOMENDACIONES METODOLÓGICAS

Para cumplir esta tarea, es ante todo necesario que el profesor se desligue de una serie de prejuicios, de tipo desarrollista o etnocentrista, renunciando a los hondos sentimientos de menosprecio por lo nacional, con el supremo ideal de resguardar nuestra identidad y como medio de posibilitar la integración nacional, que ha sido

- 56 -

es y será, un deber buscar. Teniendo en cuenta que la valoración cabal de las cualidades estéticas, culturales y sociales de las muestras consignadas, sólo lo puede efectuar el especialista.

La fidelidad de la interpretación, es también otra de las exigencias del método. Y para esto se puede recurrir a la colaboración de las personas mejor informadas, especialmente de los padres de familia, que aportarán sus enseñanzas y un material valioso, caro a nuestra propia comunidad nacional. Lo propuesto no se opone a las normas educativas que están en vigencia y más bien, es posible que tarde o temprano, el Estado ha de recomendarlo.

También es recomendable que los profesores de música estimulen la creación de los niños, que éste debe transcribir. Sin rechazar y más bien facilitando que esta creación se mantenga dentro de los moldes y patrones del arte popular tradicional, que ha de surgir espontáneamente en los niños, porque eso forma parte de su propia cultura, pues nace en el hogar. Procurando no avergonzar al niño por más de que esta producción refleje raíz andina.

- 57 -

LAS VIEJAS Y LAS NUEVAS RIMAS

1. Unilla

Donilla

Trenilla

Cuartana

Udulce

Manzana

Lápiz

Compis

Que -se- non- pue

2. Unilla

Donilla

Trenilla

Cuartana

Quintana

Olor de manzana

Lápiz

2-a. Unilla

Desilla

Tresilla

Cuartana

Quintana

Olor de manzana

I manzanilla

Conde

Que se vaya

A esconder

Tras la puerta

De San Miguel

Arcángel.

TEXTO Y CLASIFICACION DE LAS RIMAS HALLADAS POR NOSOTROS

1. Pedro, Pablo, Pérez, Perea

Pinto, Pereira

Pasó por París

Pintando paisajes

Para personas pudientes

Pero por poco precio

2. Del codo al pelo

Y del pelo al codo

- 58 -

3. De un plato de trigo
Comieron tres tristes tigres
trigo
A los pobres tres tristes tigres
El trigo se les atragantó

3-a. En un trigal hay tres tigres
Que trillen trigo

4. Orilla de la pollera
pollera de la orilla

5. Piki puka kapa
Que de nadie se escapa

6. Un cuarto desenladrillado
El que lo desenladrillare
Será un gran desenladrillador

7. María Chucena
Techaba su choza
Y un techador
Que por ahí pasaba
Le dijo:
María Chucena
Tu techas tu choza
O techas la ajena?
-No techo mi choza
Ni techo la ajena

Yo techo la choza
De María Chucena.

8. Maranoito
De machucar ajo (III)
9. Una gallinita
Una gallinita pasquescrespedita
La quieren despescuescrespar
El que la despescuescrespare
Será un gran despescuescrespador.
10. Al rey de Constantinopla
Lo quieren desconstantinopolizar
El que lo desconstantinopolizare
Sería un gran desconstantinopolizador.
11. Compra coco comadre
-No compro coco compadre
Como poco coco como compadre
Poco coco compro compadre.
- 12.- Tengo una capa parda
Y como poca capa parda tengo
Poca capa parda vendo.
13. Arrorró nifito
Duérmete por Dios
Que tengo que hacer:
Lavar tus pañales
Ponerme a coser
14. Arrorró wawita
Duérmete wawita
Que parió la gata.

- 60 -

Cinco morronguitos
Y una garrapata (VI)

15. Señor San Joaquín
Toca tu violín
Porque el niño llora
De un volantín (volatín).

16. Tortitas de manteca
Para la vieja que dá la teta
Tortitas y tortones
Para papá que dá los calzones.

17. Tortitas de manteca
Para la mamá que dá la teta
Tortitas de cebada
Para el papá que no dá nada.

18. Duérmete wawita
Ya vendrá manita
A darte tetita
Y si no te duermes
Vendrá el kukito (IX).

19. Pepito el bandolero
Se metió en un sombrero;
el sombrero era de paja,
se metió en una caja,
la caja era de cartón
se metió en un cajón

el cajón era de pino,
se metió en un pepino,
el pepino maduró
y Pepito se escapó.

- 61 -

20. Teresa, tiende la mesa;

-Señora tengo pereza

-Con qué te la quitaremos?

-Con una gallina tiesa!

21. -Quién ha muerto?

-Don Juan Tuerto,

Con el ojo abierto!

-Quién le llora?

-Su señora!

-Quién le grita?

-Su negrita!

-Quién le entierra?

-La tierra!

22. San Jacinto

Patroncito

A este jovencito

Dale tu pancito

Despacito

I fuertecito

23. Sastre balastro

Con el pedazo que te robaste

Tu calzón viejo remendaste.

24. Acuscete (acusón)

Ceraí cuete (cara de cohete)

Cinco panes

Y un cachete.

25. Metete;

No saca nada;
mete palito,
saca un poquito
Mete un bastón
Saca un montón.

26. Uno por uno:

Mira la luna,
Dos por dos:
Oye mi voz,
Tres por tres:
Pasa la calle
De San Andrés,
Cuatro por cuatro:
Vamos al testro,
Cinco por cinco:
Salta de un brinco,
Seis por seis:
Come a seis,
Siete por siete:
Chancaca sua c'iti,
Ocho por ocho:
Come bizcocho,
Nueve por nueve:
La visita no se mueve,
Diez por diez:
El diablo a tus pies,
Once por once:
Caballito de bronce,

Doce por doce:

Doctor Ponca. (XXII)

27. Pito

Pito

Colorito

De la cuerda (o seda)

Verdadera

Fin

Fon

Fuera!

28. Manzanilla

Pelotilla

Babogato (semegato)

Veinticuatro

29. Manzanilla

Pelotilla

Babigato (barrigato)

Veinticuatro

Veinticinco:

Uno

Dos

Tres

Cuatro

Cinco.

30. Ene tene

Ene

Tene

Rí

Cape

Nene

Ru

Chin

Bala

Ti

Safa

Tee

pes

Tis

Tos

Tus

Para

Que

Las tengas

Tus

Tí

Nata

Carbón.

31. Manzanita del Perú

Cuántos años tienes tú?

-Diez (Ejm).

1-2-3-4-5-6-7-

8-9-10

32. Unilla

Donilla

Trenilla

Cuartana

Quintana

Olor de manzana

Lápiz

Conde

Que se vaya

A esconder

Tras la puerta

De San Miguel

Arcángel!

33. Dice que había un sapo sarapo

Con su pantalón de trapo

Y su calzón al revés

-Quieres que te cuente otra vez?

34. Dice que hubo una vez

Un rey que tenía tres hijas,

Que las metió a tres botijas

Quieres que te cuente hasta 23?

- 65 -

35. -Tengo hambre
-Qué haremos?
-Robaremos!
-Si nos pescan?
-Correremos!
-Si nos caemos?
-Nos levantaremos!

36. Arroz con leche
Me quiero casar
Con una niñita
Del Portugal
Que sepa coser,
Que sepa abrir
La puerta
Del Portugal.
Con ésta sí,
Con ésta no!
Con ésta sí
Me caso yo.

37. Hilo de oro
Hilo de plata
Que jugando al ajedrez
Me decía una señora
Qué lindas hijas tenéis!
-Que las tenga o no las tenga
Que le importa a su Mercé
Con el pan que Dios se ha dado
Todos comen, yo también!

- 66 -

-Pues me voy muy descontento
Al palacio del rey
A avisárselo a la reyna
Y al hijo del rey también
-Venga, venga caballero
No sea tan descortés
De las hijas que yo tengo
La mejor se la daré
-Esta escojo por bonita
Por bonita y por mujer
Que su madre es una rosa
Y su padre un clavel.

38. Ay qué niñas y bonitas
Redufe, redufá
Siquiera deme usté unita
Redufe, redufá
Tralalalá
-Ni siquiera la mitad
Redufe, redufá
Tralalá
-Entonces voy al bosque
Redufe, redufá
Tralalá
Redufe, redufá
Tralalá
A escoger violetitas
Tralalá
-Para quién es esa violeta
Redufe, redufá,

- 67 -

-Tlalalá
-Para hacer una corona
Para la niña bonita
Redufe, redufá
Tlalalá
-Quién es esa niña bonita
Tlalalá
Redufe, redufá
Esta es la niña bonita
Redufe, redufá
Tlalalá
Festejemos a la reyna
Redufe, redufá
Tlalalá.

39. Periquito Sarmiento
Volando volando
Notó tres pelotillas
Una para Pedro
Otra para Juan
Y otra ...
Para quien hable primero
-Yo agarro las llaves del cielo
Y puedo hablar lo que me dé la gana.

40. El hijo del rey
pasó por aquí
Comiendo mani
A todos dió
Menos a mí

- 68 -

Palos con palos
Pa' los caballos
Tuturutú
Pa' que salgas tú!

41. Tengo una muñeca
Vestida de azul
Con zapatitos blancos
Y velo de tul
La llevé a la Plaza
Se me costipó
La llevé al médico
Y me recetó
unas pastillitas (pildoritas)
Del doctor Ross
Salta la tablita
Que ya la salté
Sáltala tú ahora
Que ya me cansé.

42. Tengo una muñeca
Vestida de azul
Con zapatos blancos
y velo de tul,
La media calada
Vestido andaluz
El traje escotado
Con su canesú
Dos y dos son cuatro
Cuatro y dos son seis

- 69 -

Seis y dos son ocho
Y ocho, dieciséis.
Salta la tablita
Que yo la salté
Princa con la aurora
Que ella la saltó.

43. Negro jetón
Negro jetón
Saca la jeta
Por el callejón.

44. Aserrín, aserrán
Los maderos
De San Juan
Los de Roque
Alfandoque
Los de Rique
Alfeñique
Los de trique
Triquitrán
Piden queso
Les dan hueso
(del pescuezo)
Piden pan
No les dan.

- 70 -

45. Los niñitos de San Juan

Piden pan
No les dan
Piden queso
Menos eso
Piden ají (látigo)
Eso sí.

46. Doncella del prado

Que al campo saliste
A recoger flores
De mayo y abril.
-Yo soy la niñita
Del conde Laurel
Que quiero jugar
Y no hallo con quién
-Pues siendo tan bella
No halles con quién?
Escoge a tu gusto
Que aquí hay más de cien!
-Yo escojo a esta niña
Por ser la más bella
(por ser la primera)
Por ser la más linda
(por ser la más bella)
De todo el jardín

47. Qué es ese ruido
Que pasa por aquí
Que día y noche
No deja de dormir?
-Somos los estudiantes
Que vamos a rezar
A una capillita
De la Virgen del Pilar
Un pañuelo de oro
Y otro de plata
Salga la que salga
Por la puerta falsa
48. Cucú, cantaba la rana
Cucú, debajo del agua
Cucú, pasó un caballero
Cucú, con capa y sombrero
Cucú, pasó un marinero
Cucú, llevando romero
Cucú, pasó una señora
Cucú, llevando ensalada
Cucú, le pidió una ramita
Cucú, no se la quiso dar
Cucú, se puso a revolcar.
49. Taq... taq... taq... taq...
-Quién es?
-El ángel de la bola de oro
-Que quiere?
-Una fruta

- 72 -

-Qué fruta?

-Pacsi (ejem.)

.....

Taq... taq... taq... taq

-Quién es?

-El diablo de siete mil cachos

-Qué quiere?

-Una fruta

-Qué fruta?

-Lucma (ejem.)

50. Buenos días mi señora

Mata tiru tirulán

-Qué quedría (querría) mi señora

Mata tiru tirulán?

-Yo quedría a una de sus hijas

Mata tiru tirulán

-A cuál de ellas la quedría

Mata tiru tirulán?

-La quedría a María (M. N.)

Mata tiru tirulán

-De qué oficio la pondría

Mata tiru tirulán

-Le pondría de lavandera

Mata tiru tirulán

-Ese oficio no le agrada

Mata tiru tirulán

(Otros Oficios: vaseriquera,

- 73 -

lame platos, casca hueso, etc.)

-La pondría de reina

Nata tiru tirulón

Ese oficio sí le agrada,

Nata tiru tirulón

Celebremos la buena nueva

Con una copa de champán.

51. Una paloma

Que del cielo cayó

Con sus alas doradas

En el pico una flor.

Cuando me ven chiquita

Todos me quieren pegar

Con el palito de escoba

Ayayay

Por detrás de la Iglesia

No se puede pasar

Porque hay muchos ladrones

Que me pueden robar

Tralalé, tralalé.

52. Una prenda me hallé

Cinco veces la diré

Si no aparece su dueño

Me la agerraré.

(Con ella me quedaré).

53. Como te llamas?

-Montón de llamas

(Come callanes)

-Y tu apellido?

-Sapo encogido

-Y tus parientes?

-Huevos calientes.

54. Que te importa

Cuchillo que no corta

Cinco panes y una torta

Con tu cara de torta.

55. Quien va a Villa

Pierde su silla

-Y se lo rescata

Con una rejilla

O una cosquilla!

56. Mañana domingo

Se casa la reina

Con un camarón

-Quién es la madrina?

-Doña Catalina

-Quién es el padrino?

-Don Juan Barrigón

-Quién tocará el bombo?

-El negro jetón.

- 75 -

57. Mañana se casa
La reina, con el casarón
-Quién es el padrino?
-Don Juan Barrigón
-Quién es la madrina?
-Doña Catalina
Con pies de gallina
-Quién le toca el bombo?
El negro jetón
En dónde lo toca?
-En el callejón
-Cómo lo toca?
-Toron ton ton!

58. Pollito ssao
Apimentao
A pucha, a pucha
que se ha quemao

59. Ven chiquitita
Ven para acá
Llévale esta carta
A esa señorita.
El Capitán del buque
Me mandó un papel
A ver si quería
Casarse yo con él
Yo le contesté
En su propio papel
Que me casaría.....
Pero no con él.

60. Tengo un gallito
Un gallo gentil
Sus alitas son de plata
Y el pico de color.

61. Hasta qué hora
Hasta qué hora
La wawa llora.

62. Peco pico
Chico rico
Insultaba
A su tío
Federice.
Y éste dijo:
Peco pico
Chico
Chancho.

63. Cristo Nació!
Dijo el gallo:
-Cristo Nació.....8
Y el burro:
-Dónde... dónde... dónde
Y la ovejita:
-En Belén.....8
Y dijo el huey:
Vamos vamos...!
Y el chancho:
-No! No! No..!

64. Tengo bolitas de cristal
En una caja de cartón
Cien soldaditos y un gran general
Para que en la guerra hagan
Pun pun-pun pun.

65. Que se abran las puertas
-Que se abran las puertas
Que se abran las puertas
Para tumbar la torre
-No se abren las puertas
No se abren las puertas
Para tumbar la torre
-Voy a quejarme
Voy a quejarme
Al rei de los Borbones
-Andá quéjate
Anda quéjate
Al rei de los Borbones
-Mi rei, mi soberano
Mi rei, mi soberano
Postrado a vuestros pies
-Mi palomita, mi mensajera
Qué noticias me traes?
Qué es lo que queréis?
-A uno de sus pajes
A uno de sus pajes
Para tumbar la torre
-Te doy este paje
Para tumbar la torre.

- 78 -

66. Hambrú se fue a la guerra
Do re mi fa sol la
Hambrú se fue a la guerra
No sé cuándo vendrá.
Vendrá para las Pascuas
O para Navidad.
67. Hambrú se fue a la guerra
Hambrú no vuelve más
Ya - ja - já
Hambrú no vuelve más.
La dama que lo espera
Desesperada está
Ya - ja - já
Ya - ja - já
Hambrú ha muerto en la guerra
Ya - ja - já
Ya - ja - já
Hambrú ya no vendrá
Ya - ja - já
Ya - ja - já
Arriba de la tumba
Un pajarito va
Ya - ja - já
Un pajarito va
Cantando el pío pío
Y el pío - pío - pá
Chirilín, chirilín, chin chin
Y el pío - pío - pá.

JUEGOS INFANTILES TRADICIONALES EN EL PERU"DON JUAN DE LAS CARDENILLAS"

Dos niños se cogen de las manos, levantando en alto los brazos, como para formar un arco. De antemano escogen un color, una flor, un santo, etc. Este nombre debe mantenerse en secreto y sólo revelarlo en voz baja, al último niño que pasa bajo el arco. Todos los jugadores, menos los que forman el arco, se ponen en fila cogidos de la cintura o del delantal. Se inicia luego el diálogo siguiente entre el primero de la fila y los que forman el arco.

" A "

- Don Juan de las Cardenillas
- ¿Qué dice mi gran señor? o bien
- ¿Que manda mi gran señor?
- Que la puente se ha quebrado
- Pues la mando componer
- ¿Con qué dinero?
- Con cascarites de huevo.
- ¿Cuántos panes hay en el horno?
- Veinticinco y un queso.
- ¿Quién lo quemó?
- El grandísimo ladrón.

Todos en coro:

- Pues préndelo, préndelo, por ladrón.

Al decir esto, todos los de la fila avanzan corriendo y pasan debajo del arco. Cuando pasa el último, los del arco lo detienen y le preguntan qué color escoge (o fruta o lo que se ha acordado). Según lo que escoja se pone de-

- 20 -

trás del que corresponde. Siguen los de la fila pasando en carrera y dejando al último. Cuando todos han pasado y están colocados a uno u otro lado del arco, los que lo forman bajan las manos y empiezan a forcejear tirando cada cual para su lado para ver cuál de los dos bandos es el más fuerte y logra vencer al contrario.

"QUE PASE EL REY"

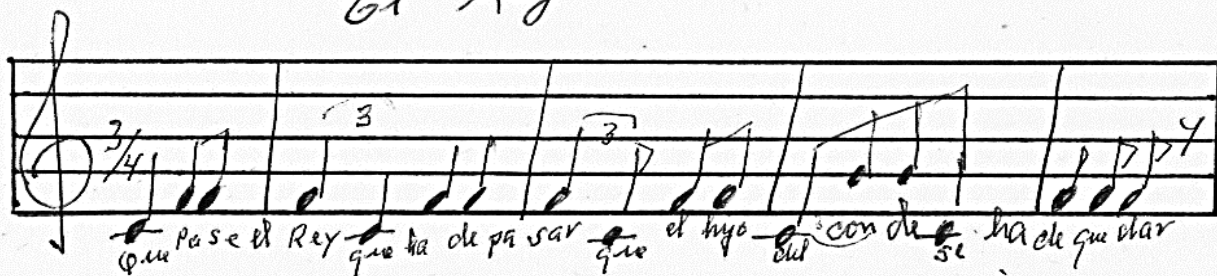
Se colocan dos niños, uno frente a la otra, cogiéndose de las manos y levantando los brazos, formando un arco. Previamente cada uno escoge el nombre de un color. Las demás jugadoras se colocan en fila y pasan cantando, debajo del arco o puerta de puente.

Que pase el Rey
que ha de pasar
que el hijo del conde
se ha de quedar.

O bien:

Que pase el Rey
que ha de pasar
que el último niño
se ha de quedar

"El Rey"



Al pasar bajo el arco, las que lo forman detienen a la última de la fila a quien preguntan en secreto por cual de los colores se decide. Se coloca detrás de aquella cuyo color ha escogido.

Repiten el canto y el desfile por debajo del arco. Cuando todas han quedado colocadas en fila detrás de las que formaron el arco, éstas se cogen fuertemente de las manos y apoyadas por las que se encuentran detrás, inician un forcejeo, tirando en sentido contrario y tratando de vencer la resistencia de la columna contraria. A veces la distribución es muy desigual y la lucha resulta muy débil.

En Arequipa se juega de idéntica manera, pero se llama "El sol y la luna" porque son los nombres que, de preferencia -sin duda- escogen los jugadores. La pregunta es:

-¿A quién te vas, al sol o a la luna?

Este juego parecería una versión del de "Don Juan de las Cardenillas", con la diferencia de que es cantando y no hablado y en éste no se corre. Es posible que, con el correr de los años ambos sean variantes de uno solo, o bien, el diálogo y canto respectivamente hayan sido adoptados por los niños al mismo juego. Pero Rodrigo Caro describe un juego que bien puede ser el originario del que presentamos. Dice así: "Dulcistinde" es un juego que se suele jugar en la palestra y en otras partes: hay en él dos bandas de muchachos que los unos procuran traer a los otros cada uno a su banda; esto se entiende asíéndose fuertemente de las manos: la parte que lleva a la otra queda vencedora" Y esto corresponde en todo al forcejeo que hemos descrito.

En el siglo XVI en España este juego se llamaba "Hurta la ropa", que viene descrito por el mismo Caro más o menos en la misma forma: "Pónense los muchachos en dos bandas, con una raya en medio; ácense de las manos, diciendo "gurrinaco"; el que más puede cautiva al otro y lo lleva a su banda.

En el Franco Condado, en Francia, se juega en forma igual que en el Perú y las palabras del canto son las siguientes:

Passé, passé, passera
la derniera, la derniere
passé, passé, passera
la derniere restera.

"PIMPIN"

Este es uno de los más populares entretenimientos de los niños pequeños de Lima. Se sientan en círculo con las piernas extendidas. El que dirige el juego se pone de pie en el centro y toca, uno por uno, los pies de los jugadores, mientras repite los versucillos que vienen a continuación. Cuando termina, el último pie que fue tocado debe esconderse. Sigue así hasta que todos los pies desaparecen menos uno. El que queda de último ocupa el sitio del director.

Pimpín

San Agustín

La Ceca, la Neca

la tortoleca

el hijo del Rey

pasó por aquí

puso un huevo en la ramada

puso uno, puso dos.

puso tres, puso cuatro,

puso cinco, puso seis,

puso siete, puso ocho

puso nueve, puso diez

- 83 -

comiendo maní	palos y palos
a todos les dio	para los caballos
menos a sí.	tuturutú
La gallina pepujada	para que salgas tú.

En otra versión termina así:

Puso siete, puso ocho
pan y vizcocho
para el burro mocho
tuturutú
para que salgas tú.

"RON RON RON (o Doña Ana)"

Dos jugadoras se cogen de las manos y forman, con los brazos levantados, un especie de arco. Escogen entre ellas un color, una fruta, etc. y cantan la primera estrofa que viene más abajo. Las demás jugadoras se ponen en fila, una detrás de otra y, cantando la segunda estrofa, pasan por debajo del puente. La última de la fila es tomada prisionera por las del arco y, en voz baja, le preguntan qué color escoge. Se coloca detrás de la niña cuyo color ha escogido. Al final las que forman el arco se cogen de las manos y cada cual hala para su lado, tratando de vencer la resistencia del bando contrario. La que lo logra gana.

El canto que entonan es así:

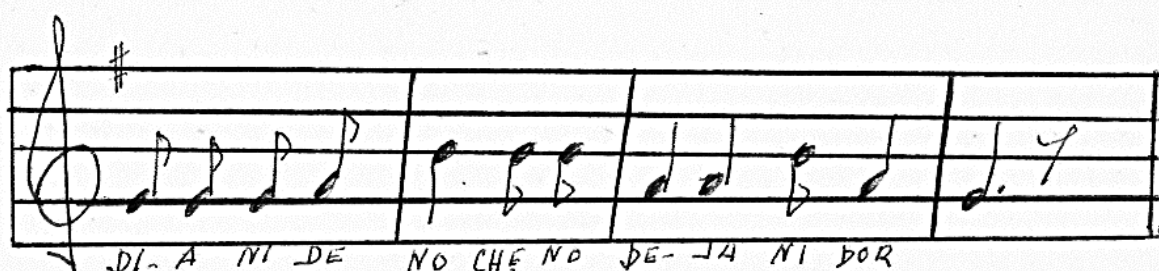
Ron, ron, ron
Felipito, Felipón
Quién hace este ruido

- 84 -

que pasa por aquí
que ni de día ni de noche
nos deje dormir.

Somos los estudiantes
que venimos a rezar
a una capillita
a la Virgen del Pilar
Con un pañuelo de oro
y otro de plata
salga la que salga
por la puerta pasa (o falsa)





- 86 -

"EL ÁNGEL Y EL DIABLO (o Los Colores)"

Escogen entre los jugadores a uno que hace de diablo y a otro que será el ángel. Los restantes escogen para sí el nombre de un color, una fruta, una flor, etc. El ángel y el diablo tocan sucesivamente a una supuesta puerta y se entabla el diálogo siguiente entre uno de ellos y el que dirige el juego:

-Tun, tun
-¿Quién es?
-El ángel con la bola de oro
-¿Qué quería?
-Un color (una fruta, etc.)
-¿Qué color?
-Azul (o cualquier otro)

El niño a quien corresponde este color sale con el ángel. Si ninguno de los jugadores lo ha escogido se le dice que no hay el color pedido y el ángel se va con las manos vacías. Enseguida llega el diablo:

-Tun, tun
-¿Quién es?
-El diablo con los cincuenta mil cachos
-¿Qué quería?
-Un color
-¿Qué color?
-Verde.

Como en el caso anterior, si un niño escogió para sí el verde sale con el diablo.

- 87 -

Cuando todos los jugadores han salido con el ángel o con el diablo, los demonios se dedican a tentar a los ángeles, que se colocan en fila. La tentación consiste en hacerles reír para lo cual los diablos hacen morisquetas y gestos hasta lograr su fin. El que sucumbe a la tentación y se ríe va también al infierno. El hacer cosquillas está prohibido para conseguir este fin.

"LA TORRE"

Dos niñas colocadas frente a frente se cogen de las manos y representan la torre. Las restantes se agrupan en torno de otra que hace de Rey. De este grupo se separa una y da una vuelta alrededor de la torre, cantando en diálogo con las de la torre:

-Que se abra la puerta (bis)
para botar la torre
-No se abre la puerta (bis)
para botar la torre
-Me iré a quejar (bis)
al Rey de los Borbones (o BBorbones)
-Pues váyase a quejar (bis)
al Rey de los Borbones.

Se acerca a la que hace de Rey, pone una rodilla en tierra y sigue cantando:

Mi rey, mi soberano
me postro a vuestros pies.

El rey contesta:

- 88 -

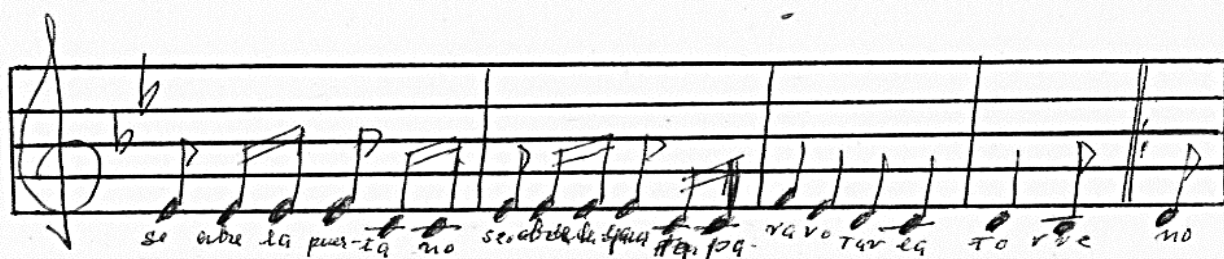
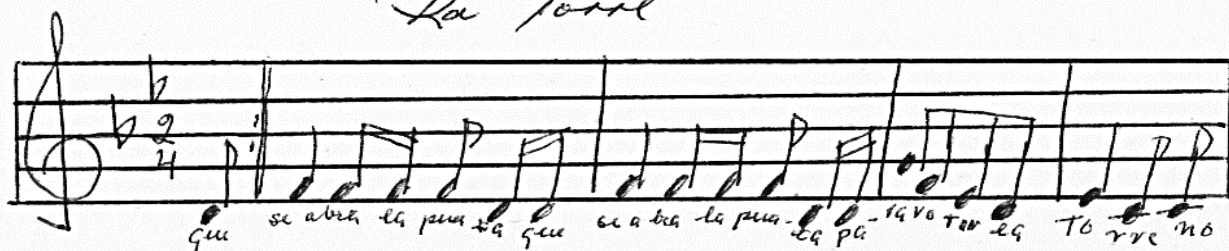
Mi palomita, mi palomita
 ¿qué es lo que queréis?
 Uno de vuestros pajes (bis)
 para botar la torre
 Tomad mi paje (bis)
 para botar la torre.

El paje se coloca detrás de la solicitante y de nuevo dan vueltas a la torre pidiendo que se les abra la puerta. Se repiten las mismas acciones hasta que todas las niñas quedan incorporadas a la fila. Cuando sólo queda el Rey y éste pregunta qué quieren, le dicen:

A Su Majestad (bis)
 para botar la torre.

Las dos que forman la torre se cogen, entonces, de las manos con mucha fuerza y las demás niñas, corren hacia ellas desde una distancia, echándose sobre las manos unidas, tratando de vencer su resistencia para que se suelten de las manos y, en ese caso, quedaría tomada la torre.

La Torre



- 89 -

"MATANTIRU-TIRU-LAN"

Se dividen los niños en dos números iguales. Cogidos del brazo o de la mano se colocan en dos filas, una frente a otra. Avanzan cantando los que forman una fila hacia los que se hallan en la otra y enseguida retroceden sin darse la espalda. A su vez, los de la otra fila proceden en la misma forma. El diálogo es el siguiente:

Versión de mi infancia:

Buenos días, Su Señoría,
Matantiru-tiru-lan
¿Qué quería Su Señoría
Matantiru-tiru-lan
Yo quería una de sus hijas,
Matantiru-tiru-lan
¿A cuál de ellas la quería?
Matantiru-tiru-lan
Yo quería a ... (fulanita)
Matantiru-tiru-lan
¿Y qué oficio le daría?
Matantiru-tiru-lan
La pondría de cocinera
Matantiru-tiru-lan
Ese oficio no me gusta
Matantiru-tiru-lan
La pondría de costurera
Matantiru-tiru-lan
Ese oficio no me gusta
Matantiru-tiru-lan

- 90 -

La pondría de lavepletos
Matantiru-tiru-len
Ese oficio no me gusta
Matantiru-tiru-len

Siguen mencionándose oficios bajos hasta que, al final,
dicen:

La pondría de reina
Matantiru-tiru-len
Ese oficio sí me gusta
Matantiru-tiru-len
Pues hagásmole la fiesta
Matantiru-tiru-len

Al decir esta última frase todos rodean a la niña elegida, palmoteando y haciendo algazara.

Matantirutirulan



"ALELITO. ALELITO DE ORO"

(o El Ajedrez o Hebritas de Oro)

Una niña avanza hacia las otras que se han colocado en fila, cogidas del brazo y se acerca cantando la primera estrofa del canto. Las de la fila siguen a la niña sola que retrocede sin dar la espalda y responden con la segunda estrofa. Al terminarla la niña sola vuelve a avanzar y al terminar el canto escoge a una de las filas que se va con ella.

Versión recogida en el Colegio de Belén, en 1940.

-Alelito, alelito de oro (Al hilito) -Si las tenga o no
un sencillo y un marqués
que se ha dicho una señora
lindas hijas tiene usted
-Si

las tengo
Yo las he de mantener
con un pan que Dios
me ha dado
y un vaso de agua
también.

-Ya me voy muy enojado
al palacio de mi rey
a contárselo a la reina
y al hijo del rey también

-Vuelva vuelva caballero
no sea tan descortés
que de las tres hijas
que tengo
escoged la que queréis.

-Yo escojo por esposa
por hermosa a esta mujer
que parece un botón de rosa
acabado de nacer.

Al llevarse a una de las jugadoras, ésta se vuelve y dice en voz alta:

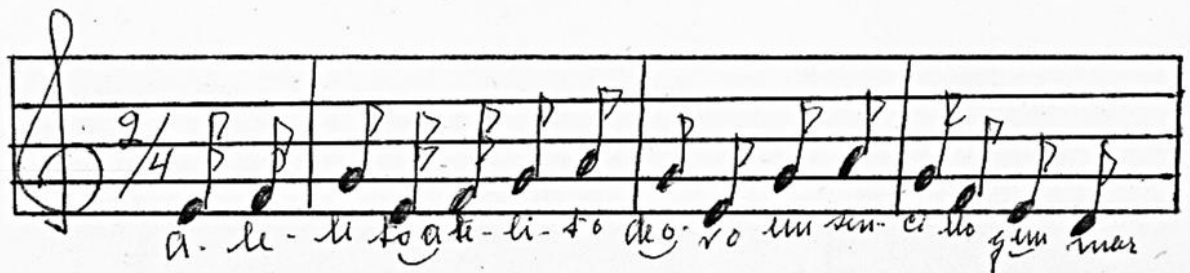
- 92 -

-Adios mamá vieja que tanto me has hecho
padecer.

A lo cual, una de las del grupo contesta:

-Adios hija ingrata que algún día has de vol-
ver.

"Alelito, Alelito de oro"



- 93 -

"EL CAMARÓN"

Como en los anteriores, las niñas se colocan en fila, una detrás de la otra, cogidas de la cintura o del delantal. Otra jugadora, fuera de la fila entabla con la que está a la cabeza, el diálogo siguiente:

- Camarón con cola, a que te pesco tu colita
- A que no.
- A que sí.

Trata de coger a la última de la fila, mientras la que está a la cabeza defiende su cola.

"EL LOBO"

Los jugadores escogen entre ellos a uno que será el lobo. Este se coloca aparte y los demás cantan en coro formando una ronda:

- Juguemos en el bosque
- Mientras el lobo no está

Avanza luego un jugador hasta el lugar en donde está el lobo y le pregunta:

- Lobo, ¿qué estas haciendo?
- Poniéndome las medias.

Contesta el lobo

Forman de nuevo la ronda y cantan como en un principio. Avanza un segundo jugador y a su vez pregunta al lobo lo que está haciendo. El lobo contesta que se está poniendo los zapatos y continúa así el diálogo hasta que el

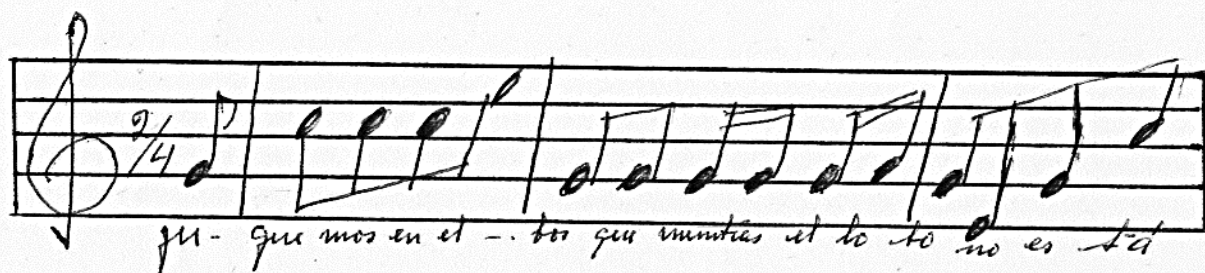
lobo anuncia que se pone los guantes o espuña el bastón.

A la última pregunta, sale el lobo en persecución de los jugadores y hace además de devorar al que coge. Este a su vez, debe reemplazarlo en el papel de lobo.

Esta versión corresponde a la forma como yo jugué de niña este juego. En otra versión la pregunta se hace así:

-¿Lobo estás?

"El Lobo"



"TENGO UNA MUÑECA"

Tengo una muñeca vestida de azul
con zapatos blancos y velo de tul,
la media calada de estilo andaluz
y el traje escotado con su canesú.

Dos y dos son cuatro; cuatro y dos son seis;
seis y dos son ocho y ocho, dieciseis.

La llevé a la misa se me costipó;
la tengo en la cama con un gran dolor.

Brinca la tablita que yo la brinqué
bríncala tú ahora que yo me cansé.

Tengo una muñeca vestida de azul,
con zapatos blancos y velo de tul,
sombrerito blanco, guantes de previl,
cartera de raso y lacitos mil.

ALLEGRO



Ten go u na mu ñe ca ves ti da dea ZUL

con ZA pa tos blan cos y ve - lo de tul.

- 96 -

"DONCELLA DEL PRADO"

CORO Doncella del prado
que al campo saliste
a recoger flores
de Mayo y Abril

NIÑA Yo soy la niñita
del Conde Laurel,
que vengo a jugar
y no encuentro con quién.

CORO Pues siendo tan bella;
no encuentras con quién,
escoge a tu gusto
que aquí hay más de cien.

NIÑA Yo escojo a esta niña
por ser la primera,
por ser la más bella
de todo el jardín.

Tempo di Vals



Don cella del prado que al campo sa-lis-te a

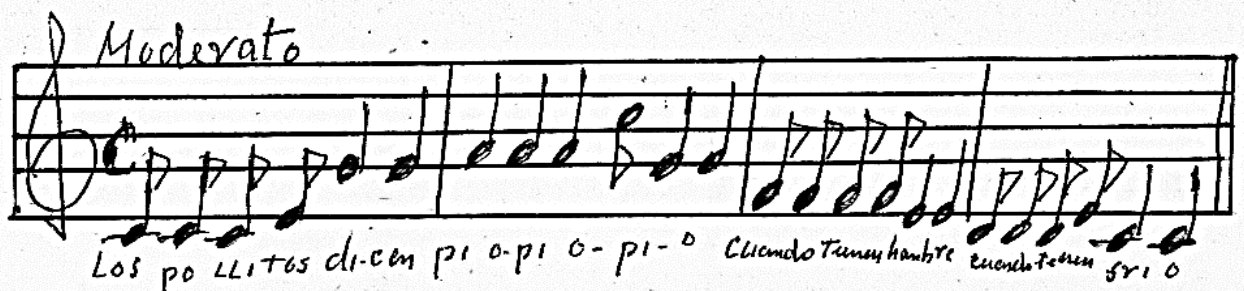
re-co-ger flo-res de Ma-yo y A-bril.

"LOS POLLITOS"

Los pollitos dicen
pío ... pío ... pío ...
cuando tienen hambre,
cuando tienen frío.

La gallina busca
el maíz y el trigo
y les da comida
y les presta abrigo.

Los pollitos duermen
acurrucaditos
bajo de sus alas,
hasta el otro día.



"TERESA TIENDE LA MESA"

CORO Teresa, tiende la mesa.

NIÑA Señora tengo pereza.

CORO Pues yo te la quitaré
con una gallina tiesa.

Del cielo cayó una palmas,
del techo un melocotón;
por eso decimos todos;
"Que viva la reunión".

CORO Teresa, tiende la mesa,

NIÑA Señora tengo pereza.

CORO Pues yo te la quitaré
con una correa gruesa.

Moderato



Te re sa - tiende la me sa se ño ra tengo pe re za Pues

yo te la qui ta ré - con una cor rea gru esa.

CONCLUSIONES

1.- La música es un arte universal, inherente a la especie humana, que se encuentra en todos los grupos étnicos de todos los lugares y tiempos.

Este arte es más rico en áreas como el Área Andina, - que en épocas muy tempranas obtuvo avances técnicos notables como lo demuestran las flautas encontradas en el lugar Cabezas Largas de Paracas, en que éstas se hacían en base a las exigencias del oído musical antes que a las imposiciones de orden mágico religioso, hace cerca de cuatro mil años atrás. La misma Quena, instrumento musical considerado como representativo de la Cultura Inca, tiene alrededor de seis mil años de antigüedad como lo prueban los hallazgos de Chilca. Desde entonces los pueblos andinos han mantenido en forma continuada un arte musical que ha ido enriqueciéndose en las distintas épocas, especialmente en el contacto con la cultura de occidente a través de España.

Actualmente todo este acervo constituye un recurso cultural que no se debe marginar ni desaprovechar. Más bien, este arte se debe mantener y difundir como elemento esencial para el mantenimiento de nuestra propia identidad nacional.

2.- El cultivo del folklore en la Escuela, tiene que considerarse como un medio muy eficaz para el ingreso del niño al campo de la música en lugar de considerársele como una rémora. Es recomendable tener en cuenta el avance logrado en la enseñanza del curso de Lenguaje en que lo prime-

ro que se busca es que el niño obtenga el dominio del dialecto castellano de su región como primera lengua y posteriormente el dialecto de Lima para obtener la integración. Lo cual no se hacía antes poniéndose como muestra, por ejemplo la obra de Cervantes que está muy alejada del niño peruano en el tiempo y la distancia. La misma alfabetización se hace en el idioma materno y luego, como segunda lengua, se enseña el idioma oficial. Esta es pues una experiencia que es bueno tenerse en cuenta para la enseñanza, no solamente de la música, sino del arte en general.

3.- La escuela debe ser el lugar de encuentro recreativo y respetuoso de culturas y hombres diferentes. Sin el designio de la educación colonial que siempre trató de asimilar al extraño que tenía "el modo de vida primitivo" y del cual debía salir "para dignificarse en la modernidad". Abandonando el modelo de integración que siempre lleva otro estigma: el de negar al otro. Sin el vicio de la actitud educativa que conlleva el placer profundo de verse reflejado a sí mismo y rechazar o disfrazar las diferencias. Aún cuando tropecemos con la enorme dificultad de que no sabemos mucho sobre el sistema educativo tradicional, en especial de la cultura andina. Y ésta es una tarea que urge iniciar de inmediato.

4.- En todo caso, cuando se trata de la enseñanza del arte principalmente, debe tenerse en cuenta el folklore que como equívocamente se piensa no es la supervivencia de culturas marginales, sino que, como sucede en todos los pueblos del tercer mundo, es manifestación de la cultura

actuante, vivida y enraizada en la vida total.

5.-- En nuestro país no puede haber otra alternativa más útil y justa que la de hacer que el blanco y el andino aprendan a conocer sus propias particularidades y diferencias. Una escuela bicultural, punto de reunión de fuerzas que hasta hoy son contrarias, donde puedan dialogar los hombres de igual a igual, sin el esquizofrénico rechazo por el hermano.

RECOMENDACIONES

1.- El presente trabajo no es sino un aporte destinado a cubrir sólo una parte muy limitada de un campo que es - muy amplio y que compromete profundamente al país, cuyos problemas vienen de siglos, pero que un día tienen que solucionarse. Por tanto, hay mucho trabajo que está por realizarse antes de que podamos cumplir la tarea.

2.- En el campo del Arte y más concretamente en el de la Música, es recomendable que los organismos del Estado, - dentro de los cuales se encuentra la Escuela Nacional de Música, se decidan a estimular y encansar los esfuerzos encaminados a perfeccionar solucionando los problemas de la educación. Es verdad que siempre hay preocupación - por los problemas que enfrenta esta misión y no son pocos los trabajos, que como las tesis de grado de la Escuela Nacional de Arte Folklórico, constituyen aportes - invalorable, pero es necesario que haya el interés institucional y el interés del Estado a fin de que se le incluya dentro de la política estatal de fomento de la cultura.

3.- Es muy importante que las personas e instituciones que tienen que ver con estos asuntos, no pierdan de vista aquellos trabajos de orden general como "Educación y Cultura Popular" que ha sido elaborado por encargo de la UNESCO por el equipo de profesionales conformado por -- Manuel Román de Silgado, Alejandro Ortiz Rescaniere, Juan Ossio y Josafat Noel Pineda.

4.- No es difícil que para el logro de este objetivo se obtenga a el concurso de los padres de familia y de los artistas populares, quienes pueden colaborar con los profesores y centros de enseñanza. Hay ya alentadoras experiencias que se han hecho en Lima y en Provincias. Y si fuera posible, aún la participación de toda la comunidad.

5.- Por otra parte, no será difícil obtener la colaboración de expertos de otras naciones que pudieran hacer conocer sus experiencias de casos análogos. Existe el caso del profesor Ordog que nos visitó hace pocos años con el apoyo de la UNESCO. Igualmente de la Organización de Estados Americanos que ha mostrado permanente interés por el asunto.

6.- Es necesario que los resultados de todas las experiencias e innovaciones producidos en el campo de la Educación Musical se difundan a través de seminarios y conversatorios a cargo de los profesores de música y especialistas. En esto, también es importante la contribución de la Escuela Nacional de Música.

BIBLIOGRAFIA

- ACUÑA FIGUEROA, Teófilo Refranero Escolar - Lima.
Ediciones Peruanas Simiente
1959.
- ALVA HERRERA, C. AUGUSTO "El Folklore, su importan-
cia en la Pedagogía". Escue-
la Nueva. Lima, Jun. - Jul.
1953, año I, N° 2, pp. 36-
38.
- ALVARADO de VILLAFUERTE El Folklore en la Educación
María Delia Primaria (Tesis) -Lima- Es-
cuela Nacional de Folklore-
1960.
- ALVIRA, Leandro La Música Incaica, lo que es
y su evolución desde la épo-
ca de los Incas hasta nues-
tros días. Cuzco, 1919, 21pp.
- ARETZ, Isabel "Músicas Pentatónicas en Sa-
damérica". Archivos Venezoe-
lanos de Folklore, Caracas,
Jul.-Dic. 1952, año I, N° 2,
pp. 283-309 (Publ. de la Fa-
cultad de Filosofía y Letras
de la U. Central de Venezuela).
- ARGUEDAS, José María Bibliografía del Folklore Pe-
ruano. Lima-Publicaciones del
Comité de Folklore, I, 1960.
-
- Punacahua-Cuzco-Tip. La Eco-

nónica-1940.

Mitos, Leyendas y Cuentos Peruanos. Lima.

ANNONCE DE LA FLORE,
Céar

Cultura y Liberación. Ed. Instituto Nacional de Cultura. Lima, 1975, pp. 225.

ANNEX, Page 10

ARRAU, Sergio El Teatro y la Educación-Lima. Editorial Tipografía Peruana. 1966.

AIHOYO PONCH, Gamaniel

ARROYO PONCE, Gernaniel .. "El Folklore en la Educación". Es-
cuela Nueva. Lima, Jun.-Jul. 1953,
año I. N° 2. pp. 36-38.

"Los Concursos Folklóricos en Tax
ma". Escuela Nueva. Lima, Mar.
1954, N° 5, pp. 29-32.

"En torno a nuestros concursos folklóricos escolares". La Voz de Tarma. 13 Dic. 1954, pp. 1.

BARBACCI, Rodolfo

BARBACCI, Rodolfo "Bases para el estudio del Fol-
klor Musical Peruano". Cultura
Peruana, Ago. 1945, año V, v. V,
N° 22, o. p.

BAZAN, Juan Francisco ...

BAZAN, Juan Francisco ... Metodología del Teatro Escolar.
Lima-Editorial Victory. 1958.

CABALLERO, Policarpo

CABALLERO, Policarpo "Música Incaica". Revista del Instituto Americano de Arte, Cuzco, 1952, año IV, V. II, N° 6, pp. 149-151.

- CAJAHUARINGA CUELLAR, Nicolás "El Folklore en la Escuela". Nueva Educación, año VII, v. VII N° 37, pp. 49-50.
- CORSO, Rafael El Folklore. Buenos Aires. Editorial Eudeba. 1963.
- CUESTO FERNANDINI, Carlos Psicología. Lima. Imp. Gil S. A. 1965.
- DAVILA, Víctor Sentido Humanista y Trascendencia Sociológica del Folklore. Lima. Órgano de la Facultad de Letras y Pedagogía U.N.H.S.M. Segundo Cuatrimestre, N° 25. 1943.
- DELGADO, Honorio La Personalidad y el Carácter. Barcelona. Edit. Científico-Médico. 1953.
- DEPARTAMENTO SOCIOLOGIA . Grupos e Instituciones. Lima, editadas por José Mejía Valera. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. 1954.
- Dewey, John Democracia y Educación. Buenos Aires. Edit. Losada S. A. 1963.
- ESCALANTE, José Angel ... Música Incaica. Lima. Imp. La Opinión Nacional. 1927.
- ESPIÑOSA BRAVO, Clodoaldo El Cultivo del Folklore en los Colegios. Acolta, 1940-41, N° s. 14 15-16, pp. 8-9.

- FLURY, Lázaro Folklore. Contribución a su Fg
Integral. Buenos Aires. Edi-
ciones Colmena. 1963.
- GARCÉS B., Miguel "La Música Incaica no es penta-
fónica". Revista Universitaria,
Cuzco, 2do. Semestre 1936, N°
71, pp. 54-60.
- GONZALES ANDREU, Micaela ... Danzas, juegos y rondas para la
escuela peruana. Lima. Imp. del
Politécnico Nac. José Pardo, -
1954, 115, pp., il., fot. mús.
- HAUSER, Henry Historia Social de la Literatu-
ra y el Arte. Madrid. Ediciones
Guadarrama. 1968.
- HARCOURT, Raoul et
Marguerite d' La Musique des Incas et ses sur-
vivances. Paris. Paul Geuthner,
1925, 2 v. 575 pp. y 23-40 lams,
its., mús.
- HIJAN SOTO, Amador..... Folklore de las Tres Regiones.
Lima. Imp. Rímac. 1962.
- IZQUIERDO RIOS, Francisco .. "El Folklore Nacional y los Ma-
estros".
La Prensa, 1° Feb. 1946.
Música y bailes folklóricos de
la Selva. Trocha, Lima, Abr. 1951
año I, N° 1, pp. 3-4 y 13-14. 29-
El Comercio, 1952, 2da. ed., 29-
30, Abr., 3, 5, 6 May.

- ISQUIERDO RIOS, Francisco .. Ediciones de la Casa de la Cul-
tura del Perú, 1958.
 --- --- "La Música Folklórica y popu-
lar en el Perú".
 Panorama, Lima, Abr.-May. 1954,
año I, N° 1, pp. 23-24.
- JIMENEZ BORJA, Arturo "Danzas de Lima". Turismo, Ene.
1939, N° 135, 2 pp. 11c.
 --- --- "Taqui. Pequeña historia de la
danza popular peruana". Cultu-
ra Peruana, Dic. 1953, N° 90.
- KARDINER, Abram El individuo y su Sociedad.
Fondo de Cultura Económica. Mé-
xico 1945.
 --- --- Fronteras Psicológicas de la So-
ciedad. Fondo de Cultura Econó-
mica. México 1955
- LARSON DE GUEVARA, Blanca A. "Transformaciones de las danzas
Incaicas". Cultura Peruana,
Dic. 1942, v. II, N° 11.
- LEY GENERAL DE EDUCACION ... D. L. N° 19326. Lima. Edito-
rial Universo S. A. 1972.
- MARIATEGUI, José Carlos El Artista y la Epoca. Lima.
Imp. Edit. El Amauta. 1970.
 --- --- 7 Ensayos de Interpretación de
la Realidad Peruana. Lima. E-
ditorial Amauta S. A. 1958.
- MERINO DE ZELA El Folklore y la Educación Es-

- MERINO DE ZELA colar en España. Separata de
Folklore Americano, año III, N°
3. Lima. Edit. Organo del Co-
mité Interamericano de Folklore.
1955.
- MAR, Julia del "La niñez canta". I parte, ron-
das, juegos, canciones y recita-
dos. Lima, Imp. El Cóndor 1954,
pp. 88. Colaboración musical -
de Rosa Mercedes Ayerza de Mora-
les. Julia del Mar es el seudó-
nimo de la escritora Julia -
Urteaga de Alvarez.
Reforma de la Educación Peruana.
Informe General, Lima. Imp.
Editores Tipo Offset, 1970.
- MEROYE BEST, Efraín Elementos de Folklore. Cuzco.
Edit. H. C. Rozas Succ. 1950
- "Algunas de nuestras ricas in-
fantiles". Revista de la Uni-
versidad del Cuzco. Jun. 1949.
N° 96.
- "La enseñanza del folklore en
la U. del Cuzco". Folklore A-
mericano. Comité Interamerica-
no de Folklore. Lima, 1955, a-
ño III, N° 3, pp. 233-248.

- HOYA, Ismael Didáctica del Folklore. Buenos Aires. Edit. Schapire S. R. L. 1956.
- PANCO PANOS, Lidia La Ciencia Folklórica y su aplicación Pedagógica en el Perú. Lima. (Tesis) Bachillerato U. N. M. S. M. Ex Facultad de Letras. 1945.
- — — "El Folklore en las escuelas - de la Sierra y su posibilidad de aplicación". Folklore, May. 1951, N° 26, pp. 756-757, 766.
- PASSAFARI, Clara Folklore y Educación. Buenos Aires. Edit. Estrada. 1969.
- PONCE, Anibal Educación y Luchas de Clases. Ed. El Viento en el Mundo. 1970.
- QUIJADA JARA, Sergio "La Psicología del niño indígena y el Folklore". Nueva Educación, año VII, v. VII, N° 37, pp. 32-34.
- ROMAN DE SILGADO, Manuel;... "Educación y Cultura popular".
ORTIZ R., Alejandro (Ensayo sobre las posibilidades
EDUCATIVAS del Folklore Andino)
OSSIO, Juan Centro de Investigación de la
ROHL P. Josefát Universidad del Pacífico, UNES-
CO, Lima, Ene. 1980. pp. 158.
- ROMERO, Emilia "Contribución al conocimiento de los juegos en el antiguo Perú"

- ROMERO, Emilia Chaski. 1941, N° 3, pp. 45-54.
 --- --- "Juegos del antiguo Perú". Con-
 tribución a una historia del -
 juego en el Perú. México. Ed.
 Llana, 1943, pp. 40 lms. Des-
 cripción de 22 juegos.
- --- "Juegos Infantiles" en 10 char-
 las sobre folklora. Ministe-
 rio de Educación Pública. Lima,
 1946, pp. 24-30, mimeografiado.
- --- "Juegos Infantiles tradicionales
 en el Perú". Rev. Folklore Ame-
 ricano, 1a. parte: 1954, año II,
 N° 2, pp. 89-118; 2da. parte:
 1955, año III, N° 3, pp. 94-120;
 3era. parte, 1956, año IV, N° 4,
 pp. 137-177. Comparación con
 los de otros países. Bibliogra-
 fía de cada juego.
- SALAZAR BORDI, Augusto ... "La cultura de la dominación".
 En Perú Problema 1. Lima, 1968.
 Francisco Monelos Ed.
- SANCHEZ MALAGA, Carlos ... "Música Peruana". Boletín de la
 Academia Nacional de Música -
 "Alcedo". Lima, 1945, II, N° 6,
 pp. 115-120.
- --- "Folklore Musical". En 10 char-
 las sobre folklora". Ministerio
 de Educación Pública, Lima, 1946,

- pp. 40-43, mis.
- SAS, Andrés "Ensayo sobre la música inca".
Boletín Latinoamericano de Música,
Montevideo, Abr. 1935, t. I.

"La formación del folklore peruano".
Boletín Latinoamericano de
Música, Lima, Abr. 1936, año II,
t. II, pp. 97-103.
- SIVIRICHI, Atilio "Hacia el nacionalismo musical".
La Sierra, Lima, Abr. May. 1928,
Nº s. 16-17.

"El folklore musical peruano".
Folklore, Abr. 1948, Nº 18, p.
525.
- UGANTE CHANCERO, Miguel "Juegos, canciones, dichos y o-
tros entretenimientos de los ni-
ños, recogidos en la ciudad de
Arequipa". Arequipa, Ed. Portu-
gal, 1947, 96 pp., música.
- VALCARCEL, Luis E. "Teatro y Folklore". Folklore,
1953, III, Nº 30, pp. 492.

Prólogo de Fiestas y Danzas en
el Cuzco y en los Andes de Pierre
Verger, pp. 9-22. Ed. Sudameri-
cano, Buenos Aires, 1945.

"Palabras del Ministro de Educa-
ción". 10 charlas sobre folklo-
re. Ministerio de Educación Pú-

blica, Lima, 1946, pp. 49-50,
mis.

VARILLAS GALLARDO, E. ... "El folklóre en nuestras escue-
las primarias". Nueva Educación,
año IX, v. XI, n° 60, pp. 21-27.

VEGA, Carlos "Panorama de la música popular ar-
gentina". Ed. Losada, 1944, 361
pp.

El origen de las danzas folkló-
ricas. Ricordi Americana, Buenos
Aires, 1956, 223 pp.