KANATARI

1350

Semanario de actualidades

AÑO XXVI 1 de agosto del 2010 Nº 1350 - IQUITOS, PERÚ S/.20.00

LA MÚSICA EN LA VIDA DE LORETO



LA MÚSICA EN LA VIDA DE LORETO





Semanario Católico de Informaciones
Edita
Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía (CETA)

Año 26 - 1 de agosto del 2010 - N° 1350 - Tomo XXVII

Director:
P. Joaquín García

Consejo de Redacción:
José Alvarez, Alejandra Schindler, Aurelio Tang, Javier Gutiérrez, Ricardo Soberón

Redactores:
Unidad de Investigación: **Róger Rumrrill, Javier Gutiérrez;** ***Educación:*** **Gabel Sotil, Ludolfo Ojeda, Pedro Reátegui, Víctor Lozano, José Manuyama;** ***Libros y Noticias:*** **Sofía Herrera;** ***Culturales:*** **César Ching, Francisco Bardales;** ***Aspectos Ambientales:*** **Jennifer Montoya, Mauro Olórtegui;** ***Humor:*** **Aurelio Tang**

Corresponsales:
Francia: **Catherine Heymann**
Venezuela: **María Juan de García**

Colaboradores:
Maximino Cerezo, Alberto Chirif, Jorge Arévalo, Bibiana Daigle, Javier Dávila, Gonzalo Tello, Alberto Pérez, Rafael Urrunaga, Alberto Ríos, José Carlos Rodríguez, Isaac Ocampo, Rocío Díaz

Diagramación y Diseño: **Alva Isern**
Pre-prensa y Montaje: **Ronny Isern**
Impresión: **Madison Flores**
Compaginación: **Tony Da Souza**

Carátula:
Maximino Cerezo Barredo

Redacción, Administración, Impresión, Distribución y Venta: CETA
Putumayo N° 355 - Apdo. 145
Telf.: (065) 24.14.87 - Fax: (065) 23.31.90
Página Web: http: www.ceta.org.pe/kanatari
E-mail: ceta.iquitos@gmail.com
IQUITOS - PERÚ

UNA VIDA PARA LA MÚSICA

Tal vez no seamos capaces de descifrar el enigma: ¿fue antes que el hombre la música o fue a la inversa? Más bien me inclino a pensar que fueron los dos a la vez. Desde que hace más de un millón de años el ser humano comenzara a caminar sobre dos pies hasta nuestros días la matemática que está en el ritmo de la materia y el espíritu ha sido una sola. Los espacios y ritmos se han ido transformando con la misma celeridad que las moléculas y no ha sido posible reconstruir el pasado sin que éste represente su apego indisoluble a formas y estilos que ya no volverán. Todo navega en el tiempo. Nada deja de correr. Como el río que fluye a la mar. Como el mar que juega con la arena.

Esta reflexión común a cada pueblo podríamos traerla a nuestra situación del ayer de las primeras poblaciones que hace más de 20.000 años comenzaron su singladura incierta por bosques y quebradas. Seguramente que anduvieron cargando con la música a cuestas y fueron variando conforme a las distintas identidades lingüísticas, experimentales y morfológicas distribuidas por todos los rincones que como venas irrigaban la selva.

¿Qué habrán sentido siglos más tarde los primeros españoles que, al mando de Francisco de Orellana, bajaron las aguas del Napo cuando oyeron los sordos redobles de los atabales que procedían de las profundidades del bosque? Tal vez no le dieron más importancia que la mayor parte de los expedicionarios de los dos primeros siglos: sólo se llenaban de asombro ante los enigmas indescifrables del misterio.

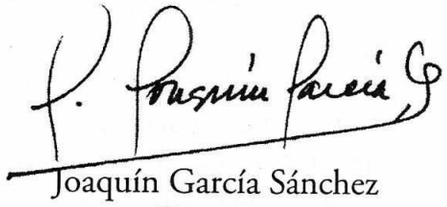
La llegada de los misioneros avanzado el siglo XVII, sin embargo, supuso en estas anchuras la introducción de nuevas variaciones del arte más refinado, que en cualquier caso, procedían de las raíces profundas del corazón del pueblo. Pero en este caso, al acopio acumulado en las poblaciones tupí se incorporaron numerosas variaciones, contando con la elaboración de violines y antaras donde agregaban a la música barroca una cantidad de variables que reproducían el sutil clamor de las aves y el movimiento de las hojas, que no hubieran podido imaginar siquiera aquellas rudas orejas venidas del occidente.

En el siglo XIX una nueva sorpresa llegaría al mundo y habría de penetrar en estos lugares inhóspitos: la aventura del enriquecimiento. Pero la fortuna traía consigo inevitablemente adosada la inexorable vibración de la música. Quenas, bombos y redoblantes comenzarían desde los primeros momentos a ser el eje articulador de una nueva identidad: la de los pueblos de Loreto que emergerían con inéditas formas de expresión. Estas canciones y ritmos, sin embargo, no andaban solos. Hubieron de encontrarse con las óperas y zarzuelas del romanticismo, conforme al glamour de la época, al que están vinculadas las arquitecturas más caprichosas, como el teatro de Manaos o el Alhambra de Iquitos (que tantas veces pasó por el infortunio y resucitó de las cenizas). De entonces nos quedan en la memoria los maestros del arte de la música de aquellas operetas de hace un siglo cuyo recuerdo pretendemos mantener siquiera un hilo viviente.

Desde aquel tiempo han proliferado todos los géneros musicales. Baste recordar los 12 del número 150 de KANATARI, que de ninguna manera pretendieron en su tiempo cubrir las especies que han ido floreciendo a nuestra cada día más definida y dinámica tradición cultural. A los aires populares de nuestra tradición, como el bombobaile, la cajada, el chimaiche y los valses criollos, se han añadido otros muchos, como la cumbia, el joropo, la salsa, la tecnocumbia, que han enriquecido el repertorio. Ni el jazz ni el rock, ni la mezcla de unos y otros que, cuando el cine era aún silencioso, se dejaban acompañar de pianos y violines que desgranaban sus melodías románticas en el ambiente sombrío de los atardeceres loretanos.

Al editar este número extraordinario, el 1.350 de KANATARI, no tenemos otra intención que la de abrir espacios a una memoria que pareciera que la novedad de lo que el ritmo acelerado del tiempo que vivimos nos puede hacer olvidar. Todos los tiempos fueron fugaces, transitorios, perecibles, sin posibilidad de retorno, lo sabemos. Sin embargo, reconociendo este fugaz destello, queremos dejar como una clave de memoria sagrada de aquellos que se fueron al silencio del vacío.

Pero, si estamos condicionados por las leyes de la herencia, (desde que Gregorio Méndel las descubriera), tendremos que aprender a ser fieles a un pasado tan inmediato que no ha perdido la continuidad. Desde los tiempos remotos de la quena y el tambor hasta el romanticismo, pasando por los Reis do Samba, el Dúo Loreto, Los Trovadores de Belén, la Escuela de Música y los Festivales Internacionales de la Canción de la Amazonía (FICA), también hay que reconocer valor a las estruendosas formas cargadas de decibeles que torturan las noches de este trópico pegajoso. Querámoslo o no, con sus incomodidades, insomnios y pesadillas, forman parte inequívoca de esta manera de ser que, mal que bien, es fruto de nuestro propio empeño.



Joaquín García Sánchez
Director

LA CULTURA MUSICAL EN IQUITOS*

Luis Alfonso Navarro Cauper
11/ 1978

La música, aquel arte de la combinación de los sonidos que ha nacido con el mundo y que ha evolucionado a través de los siglos, de acuerdo al ambiente y a los períodos que han decidido los compositores para la formación de un determinado tipo de arte -como bien lo explica el musicólogo español Adolfo Salazar en su obra Síntesis de la Música-, ha llegado también hasta nosotros, porque ha sido cultivada en su expresión exacta por músicos en su mayoría aficionados que han sabido -como los pintores y los poetas- interpretar la belleza que, como misterioso recóndito, encierra la Naturaleza en nuestra imponente y majestuosa selva.

Ello es cierto, puesto que esta inclinación por tan bello arte, se exteriorizó en su mejor nivel en época de bonanza que trajo para Iquitos, núcleo humano el más importante de la región, el comercio de los recursos naturales de sus bosques como el caucho, que si despertó la codicia, el derroche incontrolado y las diversiones poco saludables, promovió una inclinación fervorosa por la música, verdadera recreación artística y espiritual.

Recordamos la primera velada teatral realizada en Iquitos, el 1ro. de abril de 1888 en el teatro local. En ella, las pianistas loretanas Dolores Arévalo de Carrera y Emma Espinar de Collazos, formando trío con Benjamín Maya, se lucieron en la interpretación de obras clásicas, entre ellas, la ópera La Favorita de Gaetano Donizetti, variaciones de la ópera Lucía de Lamermoor a seis manos, Miserere del Trovador de Verdi, El Guaraní de Carlos Gómez, Les Vagues Argentines de Wyman, variaciones de Leybach, Aufforderung Zum Tanze de Weber, a cuatros manos.

De Europa vinieron junto comerciantes y explotadores de caucho, destacados músicos de piano,



Orquestina de Iquitos bajo la dirección del Maestro Luján Darjón, 1922

violín, flauta, como los españoles Balaguer, Forn y Domínguez, los Italianos Vitti y Carpanetto, los portugueses Manuel Mattos y José de Barros que dirigieron la banda de músicos Recreativa Lusitania, fundada a principios de siglo y formada por ciudadanos portugueses residentes en Iquitos e hijos de éstos.

Del conocimiento de su arte han dejado muestras destacadas pianistas como Veridiana Coronel de Espinar que hizo estudios de música en el Conservatorio Carlos Gómez de Belem do Pará, Brasil, Rosa Vigil de Del Risco, la española señora de Alonso, María Raygada Vásquez, Georgina Medina de Israel, Delia y Victoria Polis Márquez, Rosa Luján, Juana Terrones, Elisa Gálvez, las hermanas Trinidad, Zoila y Rosa Ramos, pianistas, guitarristas y arpistas, las violinista Antonieta Guerra del Águila.

Anita Victoria Edery de Korswagen, pianista y compositora, tiene en su haber numerosas composiciones de cuya letra es autora. La marcha "Leticia", el himno "Centenario 2 de Mayo" logró el primer lugar y fue declarado oficial en el concurso realizado en Lima en 1966 con motivo de la celebración del Centenario del Combate Naval del Callao del 2 de mayo del 1866. Su marcha épica "Leticia compuso a los 12 años de edad.

Clotilde Arias Chávarri, compositora y poetisa, ha realizado valiosa labor de cultura musical no sólo en Iquitos, sino también en Estados Unidos. Estudió música en Iquitos y Barbados y perfeccionó en Nueva York. Ha escrito sus temas musicales y pasado al pentagrama con fervoroso amor a su patria peruana. Es autora del Himno a las Américas, escrito y músicado en Nueva York.

Marcial de Britto, notable pianista, hizo estudios en Iquitos y en Belem do Pará. Reside en Lima donde continúa entregado a su arte. Ha sido uno de los profesores de piano de María Julia La Rosa, quien ofreció un recital en la Escuela Nacional de Música el jueves 2 de noviembre de 1978.

Lorenzo Luján Darjón, oriundo de Chachapoyas, estudió música en el Conservatorio Carlos Gómez de Belem do Pará y toda su producción musical compuso en Iquitos, donde dirigió las bandas de músicos del Regimiento Loreto y de la Recreativa Lusitania, instaló y dirigió una Academia y desempeñó la asignatura de música en el Colegio Nacional de Iquitos. Ha escrito, que sepamos, 10 marchas, 6 marchas himnos, 7 marchas deportivas, 3 marchas escolares, 14 valses, 1 jota, 1 corrido polka, 1 shotis, 2 rancheras, 2 yaravíes, 5 huaynos.

Julio César de Pina y Peña, maestro, músico, poeta, escritor, es autor de varias composiciones musicales de pura raigambre folklórica. Ha dedicado un Himno a Loreto. En el profesorado que desempeñó durante muchos años, fundó y dirigió el Liceo Sargento 2do Fernando Lores Tenazoa. Tiene escrita una obra sobre educación: la Escuela que el Perú necesita.



Noé Silva con su serrucho por los años 80

Carlos Cavero Egúsquiza Saavedra, dejó varias composiciones. Ha sido Director fundador de la Escuela Regional de Música "Lorenzo Luján Darjón". Fundó y dirigió la Gran Asociación Musical Amazónica, en Iquitos.

Luis Próspero Nigro, Sargento 1º.(r.) EP., ex - Músico Mayor del Regimiento de Infantería Nº17, es autor de varias marchas y valses. Ingresó a la banda de su Regimiento siendo aún niño.

De tales maestros, entre los que destaca Lorenzo Luján Darjón, sobresalieron alumnos en piano, violín, guitarra, flauta, acordeón, arpa, mandolina y otros instrumentos, como: Carlos Pereira, Alejandro Alcorta, Domingo y Manuel Llerena Rengifo, César y Luis Estrella Ruiz, Ernesto Vásquez Eguren, Demetrio Silva Ross, Nicolás Zanetti, Leopoldo Collazos, Federico Vizcarra, Francisco Pereira, Marcelino Estrella Pérez, Francisco Secada Vigneta, Alejandro Rieckhof Ruiz, Doroteo Arévalo Bernales, Luis A. Scavino Silva, César Lequerica.

Cita aparte merece Antonio Suárez Floret quien, como la mayoría de los aficionados a la música en Iquitos, no ha pisado un conservatorio, caso excepcional que le amerita sobremanera, pues un pianista destacado y genial intérprete de clásicos y contemporáneos. En la presentación que en el Teatro Alhambra hizo la soprano iquiteña Blanca Vela, de renombre internacional, acompañó con maestría al piano óperas de Brahams Schubert, Beethoven, Bizet, Gounod, falla, Villa – Lobos que interpretó la eximia diva loretana.

Antonio Wong Rengifo, ha sido otro músico aficionado que ha hecho época como pianista, guitarrista y acordeonista. Entre otras creaciones suyas ha dejado el vals "Bajo el sol de Loreto", que compuso para fondo musical de la película de largo metraje del mismo nombre que filmó como excelente cameraman que era.

Noé Silva es otro que destaca como artista del serrucho, desde hace 55 años viene formando parte de orquestas. Su ejecución de toda clase de música bailable en tan poco conocido como extraordinario instrumento, es admirable, y es el más antiguo

que se conoce en el Perú.

El cultivo de la música prosigue. En la generación actual se destacan intérpretes y compositores como Orlando Cetraro de Souza, Benigno Soto Silva, Renato Mesía, entre otros.

En los primeros tiempos, la música brasileña tuvo influencia en el ambiente iquiteño, explicada para la vecindad y el frecuente contacto de los pueblos de ambos países. Las fiestas estaban impregnadas de sambas, mexixes, puladinhos; así como de cuadrillas francesas, valses de Straus que llegaban desde Europa por la vía del Atlántico y el Amazonas.

En oposición a esta invasión musical extranjera, arribó la música, especialmente vernacular, procedente de ciudades más antiguas de la ceja de la montaña como Moyobamba, Rioja, en particular las tonadas de los caucheros riojanos festivas y alegres, con precedencia a las costeñas que fueron llegando después con la marinera, valses criollos y yaravíes y huaynos de profunda extracción nativa, en corrientes cada vez mayores.

No hay que olvidar que los medios más adecuados que trajeron la música costeña, hace 66 años, fueron los estupendos discos del sello Columbia, con grabaciones de los hasta ahora recordados cantantes criollos Montes y Manrique.

Los elementos musicales que ha contado Iquitos, jamás escatimaron su graciosa colaboración en veladas de beneficio de diversos órdenes sociales que se realizaron en el antiguo y desaparecido Teatro Alhambra. A estas manifestaciones de arte, en las que se interpretaba a los grandes clásicos y música autóctona peruana, se sumaban las veladas familiares. De mucha calidad y muy distinguidas eran las que organizaban y ofrecían con frecuencia y gusto encomiables conocidas familias, entre las que cabe citar las de Israel– Medina, Morey–Donayre, Morey–Peña, Rivalora–Rojas, Estrella–Ruiz, Palacios–Cortés, Ezcurra–Vega, Saavedra–Pinón, Raygada–Vásquez, Ramos, Rúnciman, Wong–Ferreyra.

A lo largo de las calles, en el día o en la noche, desde los balcones o de las primeras plantas de casas de familias, surgían notas musicales interpretadas al piano o cualquier otro instrumento por ágiles y delicadas manos femeninas.

Iquitos contaba con muchos pianos importados de Europa, especialmente de Alemania entre los que destacaba el tipo Dornier y también con pianos de cola como el que poseía el Salón Unión de la recordada firma española Aymar Blanch y Cía. en la primera cuadra de la calle Morona.

En la actualidad con raras excepciones, los pianos han sido suplidos por artefactos de la radio y televisión. Ha quedado ya lejana la época en que no era extraño ver pianos a bordo de naves mercantes como el "Águila", el "Yurimaguas", el "Arias", a cuyos acordes el pasajero bailaba.

A esa poca escuela y a ese natural y generoso sentido musical de antaño, ha venido a reemplazar e imprimir la técnica requerida. La Escuela Regional de Música "Lorenzo Luján Darjón", de la cual vienen ya egresando promociones de jóvenes alumnos.

Cabe relievar, asimismo, el hecho de que Loreto es tierra apropiada y fecunda para las recreaciones del espíritu, condiciones inmejorables que cultores de la poesía y de la música aprovecharon para brindarnos bellas creaciones, como Rómulo Paredes Gonzáles con el vals Bella Loretana, cuya letra compuso y adaptara la música Carlos Gamarra al piano y la interpretara al canto la tiple italiana Amelia Poli de Vargas en una velada en casa de don Julio Abel Vargas.

Otro cultor de la música, el general Italo Arbulú Samamé, nos ha dejado bellas composiciones de intenso sabor regionalista como el vals Amanecer Loretano.

Damos término a esta crónica con algo así como aclaración sobre la procedencia y el autor del difundido y muy en boga vals La Contamanina, que ha sido grabado en discos y ha dado lugar a diversas versiones respecto de su verdadero creador. Según David Mestanza Mera, nacido en la ciudad de Santander de la Nueva Montaña, hoy Tarapoto, el 30 de junio de 1889 y afincado en Iquitos desde 1902, el auténtico autor del referido vals ha sido un primo suyo, Alejandro Mera, ecuatoriano de nacimiento, quien lo dio a conocer en Iquitos al son de la guitarra que tocaba con primor. En sus andanzas, allá por 1906, llegó a trabar amistad con el acordeonista iquiteño Marcelino Estrella Pérez, con quien hizo viajes al Ucayali y encontrándose en Contamana dieron una serenata a una familia por la que sentían estimación, tocando el referido vals que en principio se llamó "Leonor" y que, andando el tiempo, se transformó en La Contamanina.



Lucho Estrella al piano en el año 1998

(*)Tomado del Semanario KANATARI Nº 950. CETA. Iquitos

BREVE HISTORIA DE LA MÚSICA EN LA SELVA*

Francisco Izquierdo Ríos

La Selva no posee la riqueza de música, cantos y bailes folklóricos de la Sierra y la Costa. Debiendo anotarse, en este aspecto que las fiestas religiosas se celebran sin el desbordante entusiasmo, la pompa, el fanatismo y otros pintorescos matices de la Costa y la Sierra que han tenido más presión clerical en los tiempos del dominio español; tampoco hay abundancia de iglesias.

Estamos hablando de lo que atañe al pueblo mestizo. Las tribus indias dispersas en la vastedad del bosque, no son, como ya hemos señalado, tema de este libro.

En cambio, como también ya registramos, la Selva tiene un copioso y fascinante folklore literario.

El pueblo de nuestra región amazónica ha recibido y recibe influencia musical, fundamentalmente, de nuestro pueblo andino, luego de la Costa, así como brasileña, ecuatoriana y de ritmos modernos en auge, preferentemente tropicales, propagados por la radio.

El tanguiño, el puladiño, el fadiño, la samba brasileños, se bailan en toda la región; si bien en los años que corren menos que antes. Igualmente, son apreciados los pasillos y sanjuanitos ecuatorianos, y las cumbias colombianas.

Por el descoyuntamiento telúrico del país, con la colosal Cordillera de los Andes al medio, sin carreteras que faciliten una cabal vinculación de las distintas regiones, éstas eran, entre sí, como islas dentro de la geografía nacional. Nuestra Selva, por el río Amazonas, se hallaba más cerca del Brasil y de Estados Unidos y Europa; por lo tanto, contenía una vigorosa influencia foránea.

Sin embargo, antes y en el apogeo del caucho, las humanas migraciones andinas llevaban a ella sus músicas, cantos y bailes; corriente que va en aumento, ahora, con la apertura de carreteras y vías aéreas. Es decir, se está efectuando ya una poderosa relación mutua entre la Costa, la Sierra y la Selva, las grandes regiones geográficas del país.

Huaynos, yaravíes, marineras, valses criollos conforman el repertorio popular; aparte de los ritmos modernos universales, que gustan mucho a los hombres de la Selva, por su dinamismo y euforia. El hombre de la Selva es, pues, alegre, posiblemente en el mismo grado que el costeño; peculiaridad, además, de su ambiente tropical.

Por supuesto, los huaynos, principalmente, sufren algunos cambios tanto en el aspecto musical como coreográfico; se tocan en un ritmo acelerado, bailándose aún con ellos el tanguiño brasileño.

En la región se conoce el huayno como cashua, chimaychi, chica, chiquita y paisana (Esto de "paisana", por su procedencia andina, ya que en la Selva se llama al hombre de la Sierra a la vez que shishaco, paisano). Se baila, generalmente en seguida, como complemento, de una marinera. No hay marinera sin chimaychi.

En suma, se puede afirmar que nuestro pueblo amazónico no cuenta con absolutas expresiones musicales y coreográficas genuinas, típicas. Salvo el baile llamado Sitaracuy, pero también con música de "pandilla" o de huayno. Tampoco es una manifestación, digamos, independiente, sino que brota, según el humor y entusiasmo de los bailarines, dentro de una colectiva marinera o una pandilla turbulenta.

Proviene el Sitaracuy, como una imitación, del comportamiento de las hormigas del mismo nombré. Estas, negras o amarillas, salen durante el día de sus madrigueras en millares, una tras otra, a los caminos y campos, mordiendo ferozmente a los transeúntes en los pies descalzos; parecen "perros rabiosos"; sus "tijeras" (mandíbulas) hasta se quedan prendidas en la piel de las víctimas. Según el pueblo, la correría de estas hormigas es anuncio de aguacero, aunque el cielo se halle despejado.

Pues, bien. El baile Sitaracuy consiste en saltos, carreras, pellizqueos recíprocos de las parejas de hombres y mujeres, y gritos de simulado dolor, ¡ay! ¡ay! ¡ayau! ¡ayau!, cual si estuvieran siendo mordidos por las hormigas sitaracuys . También toma, especialmente el pellizqueo, un carácter picaresco, sensual...

En el fervor de una marinera, de un chimaychi, de una pandilla, a alguien se le ocurre vocear "Sitaracuy! ¡Sitaracuy!"... y comienza el jaleo, para después reanudar el baile que venían ejecutando.

La "Pava" o "Pavo", especie de baile-juego, por todos conocido, es ejecutado, como el Sitaracuy, en los momentos en que la fiesta alcanza su mayor clima. El desarrollo de cualquier otro baile puede truncarse, dando lugar al de la "Pava", ante el grito sugeridor de alguien en ese sentido. Las parejas forman, entonces, en rueda, hombres y mujeres, alternadamente. Al centro se coloca el dirigente o "Pavo Mayor", quien imparte órdenes que deben ser cumplidas por los demás. Así dice: -¡Los pavos pican a las pavas!- y los hombres pellizcan a las mujeres-. ¡Los pavos bailan en un pie!.. ¡Las pavas acarician a los pavos!... ¡Las pavas al centro y los pavos afuera!- Y luego indica sorpresivamente:- ¡Cada pavo con su pava!- Entonces, el Pavo Mayor coge a cualquier mujer y el hombre que se queda sin pareja, desempeña la función de aquél. A veces, el Pavo Mayor no logra coger pareja, lo que da motivo a chacotas, a risas.

La danza Los Machashcas o de hombres borrachos radica en bailar como ebrios -generalmente, en verdad, ebrios- tumbándose de un lado a otro, sobre el cuerpo de las otras parejas, especialmente mujeres; más que propiamente baile, es una humorada que puede llevarse a cabo como la "Pava" y el "Sitaracuy", dentro del desenvolvimiento de cualquier otro baile. Sin embargo, de repente, irrumpe por las calles del pueblo un solitario grupo de hombres machashcas. Se ejecuta esta danza al compás de pandillas o huaynos tocados en quena o clarinete y tambor.

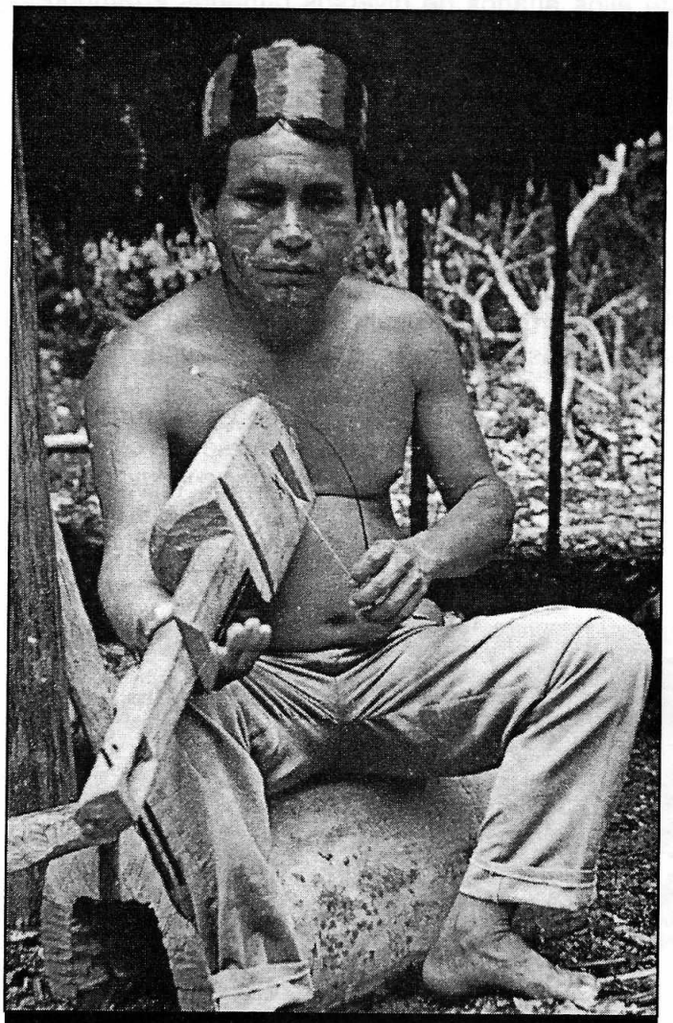
El profesor Carlos Cavero Egúsquiza, ya fallecido, anota en su artículo "La música en la Amazonía Peruana" publicado en el diario El Eco, Iquitos, 28 de julio de 1967: "(...) Los pueblos del Departamento de San Martín con su variedad de costumbres típicas, poseen infinidad de aires musicales (?). Los nativos del barrio de Suchiche y del Pueblo, situados en la ribera opuesta de la quebrada Shilcayo, en la ciudad de Tarapoto, ejecutan y bailan las Cajadas celebrando su fiesta clásica (patronal). Estos, en grupos numerosos, aparecen en las calles, portando algunos de ellos pífanos de diversos tamaños y tambores pequeños que van colgados del dedo meñique de la mano derecha, sirviéndose de los demás dedos para ejecutar el pífano. La mano izquierda marca el compás de la danza dando golpes en el tambor con un palillo. Parte de los individuos que forman el grupo, llevan shacapas (semillas secas como cascabeles). Otro de los individuos, disfrazado con piel de tigre, baila imitando los movimientos de este animal cuando está en actitud feroz (...) La Pandilla, aire popular, se baila recorriendo las calles a manera de comparsas durante los días festivos de "La Patrona" (?). Esta música es alegre y la ejecutan tres personas en quena o clarinete, redoblante y bombo. La pandilla a su vez, se clasifica en tres aires musicales de compases diferentes: el *shamishami* y el *changanacuy*, que son bailados por parejas de hombre y mujer; y el *tambaria* que es bailado por mujeres solas, generalmente por viejecitas del lugar".



Concurso de danzas vernaculares en la población de Lamas

Es de lamentar que nuestro recordado amigo Carlos Cavero, profesor de música, que aún fuera Director de la Casa de la Cultura de Iquitos, no haya realizado un estudio exhaustivo del folklore musical y coreográfico de nuestra Amazonía... En este sentido, con sorpresa, tampoco sabemos de algún estudio sobre dicha materia del notable músico y educador loretano Julio C. de Pina Peña.

La Pandilla, Pandillada o Cuadrilla es un masivo baile público, ejecutado en las calles, plazas o pampas, aunque también en los salones cuando la alegría de la fiesta llega a su apogeo. La baila todo el pueblo formado en columnas y con los pañuelos en alto. A



Nativo elaborando su Kitan (Véase en instrumentos musicales de la selva - Pág. 141)

veces un hombre lleva del brazo a dos mujeres. Las columnas avanzan, retroceden, chocan, se envuelven. Un hombre, desplazándose velozmente de un lado a otro, derrama botellas de aguardiente sobre las cabezas. Algunas parejas se adelantan corriendo, saltando, originando un furioso remolino humano. Hombres y mujeres se enfrentan, entonces, con una pierna levantada (las mujeres la izquierda, y los hombres la derecha), y bailan así picarescamente, con un ritmo incitador, sensual, por lo que esta fase de la pandilla se llama Changanacuy (en quechua, *changa*, pierna, y *nacuy*, caricia, acariciar)[1]; de repente, la pandilla se suaviza, se remansa, se adormece, a los compases de una música lenta, cual rumor de aguacero que se va, fase conocida como Shamishami... También, dentro del desarrollo de la pandilla, según el humor de los músicos y bailarines, se ejecutan marineras, cachuas, el sitaracuy. Bailan la marinera, deteniéndose, en plena calle o frente a una humisha.

La Pandilla se baila preferentemente en las religiosas fiestas patronales, en las fiestas de San Juan Grande, San Juan Chico (25 de junio), San Pedro y San Pablo y los Carnavales. En ellas se cortan humishas, palmeras traídas del bosque y plantadas en ciertas esquinas de las poblaciones, con adornos, monedas, botellas de licor, panes, gallos cariocos, palomas, atados a sus ramas, idénticas a las yunsas o tumbamonte de otras regiones del Perú; las pandillas culminan en torno a las humishas, las que, después de mucho baile, son cortadas por una pareja mediante un hacha; hombre y mujer, pasándose el hacha, asestan un corte a la humisha a cada vuelta de la danza, hasta derribarla; esta pareja devuelve igual árbol en la fiesta correspondiente del año próximo... Son famosas las pandillas que se bailan en Lluichucucha (laguna del venado), barrio de la ciudad de Moyobamba, capital del Departamento de San Martín, celebrado el Día de San Juan Chico o Pequeño[2].

La Pandilla se puede bailar con su propia música, con cualquier aire de carnaval o de una cachua (huayno). Tampoco este baile es completamente original (no hay que olvidar la Pandilla de Puno y de otros lugares del Perú), aunque su vigor, su dinamismo extraordinario, su sensualismo y otros matices lo particularizan como inconfundible manifestación del pueblo amazónico. Su misma música, la "Pandilla Lamista" u otras variantes de ésta, tiene influencia foránea (andina sobre todo). También se aprovechan para este baile la "Pandilla" de Celendín, ciudad del serrano Departamento de Cajamarca, y la tonada "Carnaval arequipeño", a más de huaynos, como ya se dijo.

Es necesario hablar algo acerca de la Pandilla Lamista, correspondiente a los indios de la provincia de Lamas, Huallaga Central, Departamento de San Martín; hombres, como hemos visto en capítulo anterior, descendientes de los chancas, que, rebelándose contra el dominio incaico, migraron de sus predios serranos a la selva, y se establecieron en la zona ya mencionada. Una danza de esa gente es, pues, la Pandilla Lamista, musical y coreográficamente peculiar, ejecutada sobre todo, en la ciudad de Lamas, con ocasión de las festividades patronales de Santa Rosa (30 de agosto). Sin embargo, la música de esta danza corre el riesgo de perder su pureza, debido, especialmente, a la influencia de la radio. A este respecto contaré que hace algunos años llegué al pueblo de San Antonio, a orillas del Cumbasa, Departamento de San Martín, habitado por mestizos y por indios lamistas; en la especie de plaza de armas se escuchaba a través de altoparlantes variados programas de música transmitidos de la radio de una tienda comercial; el dueño de esta tienda, potentado del lugar, me proporcionó una cinta magnetofónica en que, entre otras músicas foráneas grabadas, estaba la de la pandilla lamista de los indios del lugar, que la bailan, particularmente, en las fiestas patronales de San Antonio (13 de junio). Los instrumentos musicales utilizados por aquellos son el clarinete, el tambor y el bombo; también usan la quena y a veces la quipa, caracol marino... Sucedió que ya en Lima, al ser regrabada en disco esa Pandilla, nos dimos cuenta que dentro de los aires originales contenía trozos extraños,

correspondientes a tonadas en boga, asimilados de los programas radiales, desde luego, por los músicos indios.

Se suele cantar las pandillas, por partes o íntegramente, con letra venida de otras regiones o adaptada o creada en forma especial, a veces en el momento. Por ejemplo, aquella cuarteta de otros lares, muy conocida:

Las mujeres son
como la perdiz,
alzan la pollera
y limpian su nariz.

En cambio, esta es propia de la región:

Un hueso de zancudo
es mi pífano,
y una carachupa
la caja de mi tambor.

También a las cachuas, marineras y valses les crean o adaptan letras. Tal esta cachua o huayno:

Cuando me fui al Yavarí
mucho lloraste.
La misma noche con Pablo Chino
me la pegaste.

No soy cauchero de los comunes,
ya tengo lancha
y buenos reales que he adquirido,
pero sin mancha...

Igualmente, ésta:

La araña pica a la mosca,
la mosca pica la miel
y en la plata del cauchero
va picando la mujer.

Otra canción: con aire de marinera, compuesta por "los años del caucho", de la que sólo nos ha sido posible recoger los dos primeros versos, en los cuales se siente un dejo irónico, por el hambre y otras penurias que padecían los extractores de esa goma, en el fondo de los bosques:

Si quieres comer iguana
vámonos a la shiringa..

(*Shiringa*. Vocablo de origen brasileño, con que también se nombra al caucho).

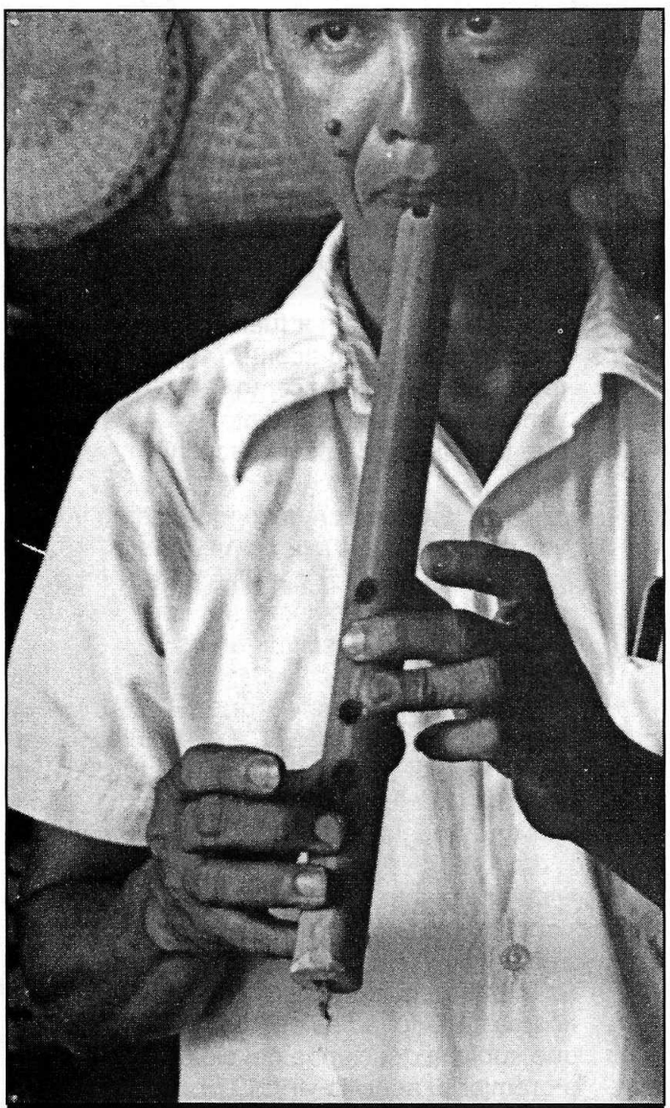
En los pueblos del Departamento de San Martín y del vecino departamento serrano de Amazonas he escuchado el siguiente huayno, cuyo origen estaría, sin duda, en la cordillera de la provincia de Santiago de Chuco, Departamento de La Libertad, ya que en la letra se menciona el asiento minero de Quiruvilca:

Las campanitas de Quiruvilca
dan el aviso que ya me voy;
lo que te ruego es niña bonita
no des a otro tu corazón.
Si eres casada,
con tu marido;
si eres soltera
vente conmigo.

¿Y *La contamanina*? Este vals, ahora muy difundido, forma parte del acervo folklórico de nuestra Amazonía. Antes era conocido sólo en la región; y hoy en todo el país, aun en el extranjero. Yo me acuerdo haber visto, de niño, bailarlo en Moyobamba a mis padres. Por su aparición y auge regional durante los años de la explotación del caucho, se le particularizó como *El vals de los caucheros.*

El ritmo de este vals es "pegajoso", con bastante vida.

Cuando hace muchos años empecé yo a divulgar el folklore amazónico en las publicaciones periódicas de Lima, sobre todo en el diario "El Comercio", noticié, también, acerca del vals *La contamanina*. Y allí quedó... Su reconocimiento general viene de hace poco... Añadiré a ello que dos antropólogos daneses -marido y mujer-, efectuando estudios pertinentes recorren de tiempo en tiempo América Latina y en ella el Perú, llegan siempre a mi casa, pues hicimos amistad; en la primera visita, al escuchar algunas melodías típicas peruanas que les ofrecí a través de un tocadiscos, les agradó mucho el vals *La contamanina*, y ni cortos ni perezosos lo regrabaron en cinta con el propósito de



Tocando la quena (Véase en instrumentos musicales de la selva - Pág. 143)

incorporarlo a programas de radio en su tierra. Luego me escribieron de Copenhague, avisándome que el vals tenía mucha aceptación en esa lejana ciudad nórdica, lo que me ratificaron en una nueva visita.

Letra moderna de este vals, la más popularizada, es la que cantan Benigno Tafur y Alberto Vizcarra (Dúo Loreto) en el disco long play *Sabor a Selva* (Lima): señalando, en el referido disco, a Javier Torres como autor:

El tiempo[3]
me trajo hacia ti,
por el Ucayali
en su serpentear
yo surcando le voy
hacia ti, mujer,
para mi vivir,
yo te he de querer.
Mi cantar es así,
para ti, mujer, con amor.
Contamana te vio nacer
con mucho placer.
¡Sabor a Selva!
¡Leonor!
Mi cantar es así,
para ti, mujer, con amor..

Empero, estimo del caso dar una letra antigua de *La contamanina* (posiblemente la primera), que me proporcionó en Yurimaguas, Departamento de Loreto, la profesora Ángela Hidalgo López:

Es mentira mujer que tú me amas,
nunca has conocido ese amor divino
que desciende sin mancha del cielo
a premiar la sencilla virtud.

Tus palabras de amor fueron mentiras,
mentira tu lánguido acento,
mentira tu lánguido acento,
y mentira tu falaz juramento
que temblando de dicha escuché.

Y si es cierto que tú ya no me quieres
y si es cierto que tú ya no me amas,
adiós mujer, me voy para siempre,
adiós mujer, me voy para siempre,
ya no volveré a buscar tu amor.

Por cierto, a toda música puede creársele o adaptársele diversas letras. El General Luis F. Urrelo Novoa, natural de Cajamarca, que estuvo en las guarniciones de frontera en la Selva, y en Iquitos. me hizo llegar otra antigua letra de *La contamanina* con el título *Recuerdos de Contamana* (Vals), cuya inicial cuarteta es semejante a la misma de la anterior letra reproducida:

Es mentira, mujer, tú no has amado,
no has sentido jamás ese anhelo
que sublime desciende del cielo
a premiar tu sencilla virtud.

Voy muy lejos de aquí donde no me veas,
donde pueda vivir ignorado,
donde pueda vivir olvidado,
donde nadie se acuerde de mí.

"Este vals -dice mi amigo Urrelo en su nota- llegó a Cajamarca en 1908; lo llevó el señor Juan Bautista Sánchez, cajamarquino que durante algunos años se dedicó a la explotación del caucho en la selva peruana, habiendo, por tal motivo, conocido y permanecido algún tiempo en la ciudad de Contamana. La letra



En la Escuela de Música en el año 1960

-termina su información el General Urrelo- me dio la señora Blanca Urrelo de Torres, cajamarquina y sobrina de don Juan Bautista Sánchez, quien interpretaba el vals magistralmente en acordeón".

Nuestro gran escritor y periodista Humberto del Águila, muerto hace algunos años -el popular Charapa, apodado así en Lima por ser oriundo de la Selva, en cuya zona baja abunda la tortuga fluvial de ese nombre-, me notició que el autor del vals *La contamanina* fue un ecuatoriano. No pudimos conversar más al respecto porque a ambos, en Lima, nos urgía el tiempo; quedamos en vernos otro momento... pero el notable humorista y escritor de *Cuentos amazónicos* murió... Después, estando yo en Iquitos, ese otro notable periodista loretano historia viviente de la Amazonía peruana, Luis Alfonso Navarro Cáuper, me mostró en su copioso archivo lo siguiente: "Según versiones de don David Mestanza Mera, nacido en Tarapoto el 30 de julio de 1889, el vals *La contamanina* fue traído, en letra y música, del Ecuador por su autor, el ecuatoriano Alejandro Mera, primo suyo. Lo ensayó con el acordeonista iquiteño Marcelino Estrella Pérez y éste lo estrenó en Contamana entre 1905 y 1906. Originalmente el vals se llamó *Leonor*".

No estoy seguro de cuál sea la letra original del celebrado vals. Tampoco Navarro Cáuper lo sabe.. Pero sí estoy seguro, lejos de cualquier cuestionamiento sobre autores de la música y la letra, de que *La contamanina*, "El vals de los caucheros", pertenece al pueblo.

¿Y el vals *Leticia?*... En 1932 un grupo de peruanos tomó Leticia, puerto sobre el Amazonas, fronterizo con Brasil, para reintegrarlo a la Patria; otrora, pues, territorio peruano, que el Gobierno de Augusto B. Leguía cedió inicua y cobardemente a Colombia en 1922, presionado por el imperialismo yanqui. Todo resultó inútil, pero quedó este vals en el alma del pueblo:

Leticia, frontera de ambición,
que siempre Colombia admiró,
y que ayer en patriótica unión
un puñado de valientes rescató.

Cómo llora Colombia al pensar
que Leticia peruana será,
y que nunca Loreto dejará
a Colombia del límite pasar.

Un patriota encabeza el movimiento,
la sed del rescate los alienta,
y unidos como un solo peruano
juran mantener el fuego de su ideal.

Cómo llora Colombia...

No debemos los peruanos olvidar,
imitemos a Grau y Bolognesi,
que indelebles dejaron en la Historia
su orgullo, valor y abnegación.
Cómo llora Colombia...

En la voz y acordeones de cantantes y músicos riojanos este vals subió aun la Cordillera de los Andes, enfervorizando a los pueblos del Departamento de Amazonas, donde, por entonces, yo me encontraba como maestro de escuela.

EL FADO

(Singular emoción de años idos nos trae la letra de este baile portugués-brasileño. Me fue proporcionada por el General Luis F. Urrelo Novoa. El fado bailábase, principalmente, en la ciudad de Iquitos; también, cuando yo era niño, vi que lo cantaban y bailaban en Moyobamba; por cierto, llegó aun a Cajamarca, con el mencionado cauchero y músico Juan Bautista Sánchez, tío del General Urrelo)

Este el fado, fadiño, fadeiro,
tan colosal y original
lleva en sus notas canciones del alma
brisas del Portugal.

Cierta vez yo vendimiando
por la riberas del Miño
este fado que ahora canto, yo aprendí;
enseñómelo un garrido
y muy pícaro Mogiño
que prendado locamente está de mí.

No bien despuntaba el día
hasta que el sol se ocultaba
ya veníame el tunante a cantar.
Eran tan dulces sus notas
y tan grande su armonía
que al oírle hube a veces de llorar.

Ahora que está muy lejos
de pena lloro,
porque a cantarme no viene
el ser que adoro.

Para cantar y bailar bien el fado
hay que nacer en Portugal,
bellas canciones que llegan al alma
y alegran el vivir.



Serrucho, banjo y guitarra en una tertulia en el año 1980

LA CONCERTINA

Allá por el apogeo del caucho, fue un instrumento muy popular. Los caucheros la llevaban para distraer su soledad en el abismo de los bosques. Incluso la tañían mujeres, con mucha gracia y arte... De repente se escucha, también, la concertina en una canoa o en una balsa a lo largo de los ríos.

Como es sabido, los shilicos (celendinos –de la serranía de Cajamarca) son comerciantes por excelencia, en cuyos trajines llegan a todas partes (Les conocen como los "judíos peruanos") No hay pueblo de la Selva donde no exista un celendino con su tienda de negocios. En estos viajes o recorridos llevan siempre su concertina a la espalda, y la tocan en las posadas de los caminos o a la puerta de sus tiendas en el silencio de las noches –huaynos tristes o yaravíes- en añoranza de la nativa tierra distante.

Aparte de la concertina, ya caída un tanto en desuso, los instrumentos musicales más comunes de la Selva son la quena, guitarra, flauta, acordeón, rondadora (andara o antara), clarinete, arpa, violín, mandolina, bandurria, cabaquiña, banjo, rondín, bombo, tambor o redoblante, triángulo. Consignaremos también los de las "bandas de músicos" (pistones, etc.), puntualizando, sin embargo, que estos conjuntos musicales casi están desapareciendo de los pueblos de la Selva, mientras que no hay pueblo serrano que deje de tenerlos.



Julia Estrella tocando su concentina

Precisamente, la existencia de dichas "bandas de músicos" en los pueblos de la Selva se debió a músicos serranos, del Departamento de Amazonas o de Cajamarca, quienes eran contratados para organizarlas. Así, me acuerdo que la llegada a Saposoa de la Banda de Músicos del "maestro" José Santos Huamán conmovió a la población con la brillantez de sus instrumentos metálicos y sus aires atronadores; los muchachos, como yo por entonces, les seguíamos, asombrados; todos queríamos ser músicos. El andino maestro Huamán, que había ido con su "banda" completa, contratado por un enriquecido cauchero de Saposoa para solemnizar mejor las fiestas de la Virgen del Carmen, Patrona del lugar, volvió a Rioja, donde residía, luego de organizar en Saposoa una excelente Banda de Músicos con jóvenes voluntarios.

Principalmente en la cuenca del río Huallaga, Departamento de San Martín, se usa el instrumento llamado didín, compuesto de un tambor muy pequeño y una quena. El músico toca ambos instrumentos a la vez, manteniendo el tamborcito a la altura de la barbilla sujetado mediante un cordel a la mano derecha, con la que, igualmente, sostiene la quena en la boca; y con la izquierda maneja el palillo, del tambor.

El didín se toca sobre todo en los bailes de los velorios de párvulos; así como en los recorridos que efectúan periódicamente los "santeros"; éstos con la imagen en yeso o madera de una "santa" o "santo" a la espalda van pidiendo limosna por los pueblos, al melancólico son del didín, que es ejecutado por un acompañante especializado en ese instrumento. A veces reemplaza al didinero un soplador de caracol marino, quien anuncia desde lejos la llegada a los poblados.

Antes, hermosas muchachas solían tañer el arpa, especialmente en la vieja ciudad de Moyobamba, con mucha influencia española.

En la angustiante soledad de las noches selváticas –en chacras, haciendas, "puestos" de trabajo-, los hombres desfogan su nostalgia a través de una guitarra o de una mandolina. En las paredes de todas las chozas cuelgan junto a las carabinas, escopetas, hachas y machetes, aquellos instrumentos.

El hombre de la Selva es aficionado a la guitarra. Hay notables guitarristas en todas las ciudades y pueblos; a veces, en las noches de luna, aún a horas avanzadas, sentados a la puerta de las casas, con muchachas en torno, entregan todo su repertorio, sino andan en afanes de serenatas por los barios, costumbre muy arraigada, dicho sea de paso, en las poblaciones de la Selva. Serenatas que, incluso, la efectúan grupos de hombres y mujeres.

Muy alabados son los guitarristas de Moyobamba y Rioja, así como famosas las guitarras que se fabrican en esas ciudades, de madera fina de los bosques. Rioja es la capital de la provincia de su nombre, situada en la Ceja de Selva, Departamento de San Martín; en este lugar, casi todos sus habitantes, hombres y mujeres, tocan guitarra, siendo, asimismo, muchos de ellos eximios tañedores de acordeón. Acordeonistas riojanos suelen subir la Cordillera de los Andes y recorrer los pueblos del Departamento de Amazonas, haciendo bailar a las gentes con sus músicas y sus cantos, pues son también excelentes cantores de aires populares. Generalmente realizan esas giras con ocasión de religiosas fiestas patronales, de las Fiestas Patrias, los Carnavales, o van contratados especialmente. Afamados acordeonistas y cantantes de la bella Rioja fueron, entre otros, Teobaldo y Pedro López.

Actualmente, orquestas modernas están desplazando a los músicos tradicionales de quena, bombo y tambor.

Estábamos olvidando mencionar a los muy típicos "sopladores de hojas". Estos, presionando con los labios, arrancan a la perfección cualquier melodía a las hojas de ciertos árboles, especialmente del naranjo o del café, y muchas veces, a falta de otros músicos en el pueblo, ellos son utilizados en los bailes. Forman verdaderas orquestas.

Hay en los pueblos de la Selva personas que tienen por oficio hacer bailes, de organizarlos con fines de negocio. Y generalmente son mujeres ya de cierta edad, y recio carácter.

La gente ya sabe dónde puede bailar el sábado: en casa de doña Shabi (Isabel), de doña Felisha (Felicia) o de doña Eluca (Eludia).

Llegan las parejas, abonan su entrada y gastan, por supuesto, en licores, bocadillos o comidas, preparados por la "dueña del baile". Bailan a los acordes de una quena, tambor y bombo, o de otros instrumentos, según la clase de músicos contratados por la organizadora. Esta, desde luego, controla la diversión, cuida que se desarrolle correctamente, sin excesos de borrachera u otro desmán, y a quien desbarra le expulsa de la fiesta, si no consigue hacerlo sola, con ayuda de su marido (si lo tiene) o con la de algunos concurrentes moderados.

- Yo sólo haciendo viales he criado a cuatro hijos- me refiere la viuda Llicu (Gregoria), una anciana de Tarapoto, fumando grueso cigarro envuelto en hoja seca de plátano.

Tahuampa, como ya sabemos, es el terreno inundado por un río en creciente; el agua turbia, barrosa, metida en el bosque, hasta cierta altura de los árboles, con sombras y luces... y una fiesta, un baile popular, lleva este nombre: Tahuampa. Se realiza, comúnmente, en los barrios de las ciudades, con asistencia abigarrada de mozos y mozas y también de "señores de la sociedad" (autoridades, comerciantes, empleados públicos), que acuden a esos jolgorios en busca de un más libre esparcimiento. Asimismo, en algunas ciudades he oído llamar a estas diversiones "Bailes de las buchisapas", o sea muchachas barrigonas o barrigudas (buchi, vientre, barriga, y sapas, en quechua, grandes); denominación un tanto peyorativa, injusta desde luego.

Últimamente, en mis visitas a Iquitos, he registrado, como algo novedoso, unos bailes masivos en amplios locales cerrados o espacios con muros y sin techos: son las Punchanadas. El vocablo deriva de Punchana, pequeña población aledaña a la ciudad de Iquitos, donde se originaron estos bailes y luego se extendieron a otros lugares. Se efectúan con ocasión de alguna festividad religiosa o cívica, o simplemente en la noche de cualquier sábado, organizados por instituciones o por individuos con propósitos comerciales. Centenares de hombres y mujeres del pueblo, no sólo jóvenes sino también ancianos, ejecutan, mayormente, bailes modernos –cumbias, mambos, rocks- mediante electrolas o grandes orquestas. Beben amazónicamente, y qué... cerveza llevada de la Costa (a S/. 40.00 botella)... Bailan con tremendo entusiasmo, con tremenda alegría... movido espectáculo multitudinario en el que resalta la morena belleza y el garbo de palmera del mujerío amazónico.



Ensayando un conjunto vernacular

Notas:

1. Asimismo, esta parte pícara del baile es llamada puntaleo o siquinchco (De puntear con el dedo índice o con el pie el cuerpo de las mujeres; y tocar a éstas en l trasero: en quechua, *siqui*, culo trasero).
2. La denominación de dicha fiesta se originó del hecho de que una humisha "parada en la esquina de su casa" por un vecino (Marcial Valles) del barrio de Lluichucucha, en la ciudad de Moyobamba, no fue "cortada" el 24 de junio porque "faltó el tiempo"; quedó para el siguiente día 25, y desde entonces el pueblo hizo suya esa festividad anual.
3. Yo he transcrito así en mi novela *Belén* (1971), aunque parece ser "el que" o "quien", según el disco. A mí, sin embargo, me gusta más "el tiempo".

* Tomado de PUEBLO Y BOSQUE, Lima, 1975.

LA MÚSICA DE LA SELVA PERUANA*

Enrique Pinilla

En un encuentro de etnomusicólogos en Bloomigton, Indiana, en 1964, Lauro Ayestarán dividía la música en cuatro categorías distintas: etnomúsica, folklórica, popular y culta. Esta clasificación estuvo en vigencia por muchos años en Latinoamérica hasta que María Ester Grebe, en 1976, en un artículo titulado "Objetos, métodos y técnicas en Etnomusicología: algunos problemas básicos", publicado en la Revista Musical Chilena, propuso una variación importante a los términos de Lauro Ayestarán: Música Tradicional (Aborigen y Folklórica). Popular y Docta.

Nosotros, en nuestras clases de Análisis Musical en la Universidad de Lima, desde 1980 utilizamos términos extraídos de las clasificaciones anteriores: aborigen, rural, urbana y culta. Vamos a explicar muy brevemente el por qué de esta terminología. Tomamos el término **aborigen** de M.E. Grebe para todas aquellas músicas que se hacen en zonas apartadas como en selvas o en lugares montañosos inaccesibles, pero para la efectuada en los pueblos rechazamos el término "folklórica" por parecemos poco concreto, ya que folklórico es tanto la música, como el vestido, el texto, la ceremonia, las costumbres o la comida, y



Conjunto de Boras en la danza de la cosecha

por ello, preferimos usar **rural** por ser aquella música que se practica en todos los pueblos de la Tierra y que tiene por característica el ser una mezcla de aborigen y foránea, como el caso del huayno o la marinera en el Perú.

A la música popular (llamada por Carlos Vega "mesomúsica"), preferimos definirla como **urbana** o la música de la ciudad, porque son muchos los autores como Pedrell o Bartok, que analizan la música "rural" con el nombre de "popular", lo cual se presta a confusiones. Esta música tendría muchas veces un origen rural o folklórico, pero adaptada a la duración de 4 ó 5 minutos, para ser incluidas en discos de difusión masiva y utilizando instrumentos aborígenes mezclados con otros no folklóricos e incluso electrónicos.

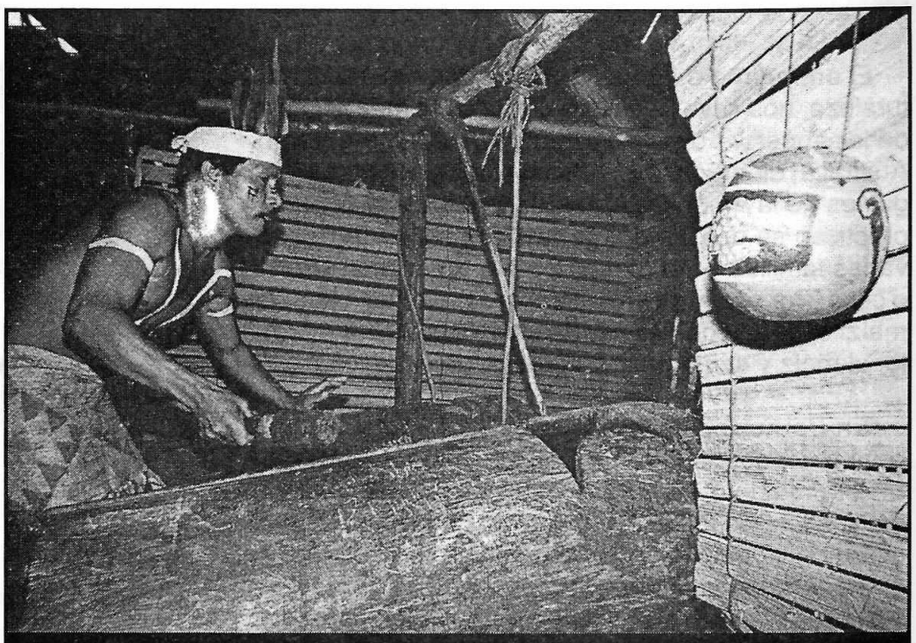
La música culta o clásica, también llamada docta o erudita, a la que se llega después de largos estudios académicos, puede algunas veces utilizar motivos aborígenes y temas rurales o urbanos.

Considerada la música de la selva peruana como **aborigen**, debemos resaltar las características de su estilo. Siguiendo los conceptos de M.E. Grebe queremos señalar que es de autores desconocidos o anónimos, tiene una permanencia duradera y no es efímera como las modas que experimenta la música urbana popular, teniendo en ello un punto de contacto con la música rural, que mantiene sus mismas canciones y danzas a través de los siglos (por eso también se le denomina "tradicional"), si bien debemos reconocer que no es inmutable y que sufre algunas modificaciones. Esto es fácilmente comprobable en las recolecciones de los etnomusicólogos, donde una misma melodía es diferente de una aldea a otra y, más aún, de una época a otra. La **difusión** de los cantos o danzas aborígenes es muy limitada y se circunscribe a un pequeño círculo de iniciados, en algunos discos o cassettes de uso en bibliotecas especializadas, pero muy rara vez tocada en los medios de difusión masiva.

La música **aborigen** suele ser hecha con motivos cortos y simples, sin llegar a formar temas (motivo, contramotivo, desarrollo melódico), en escalas primitivas, sin modulaciones y con armonías rudimentarias, teniendo en cambio una extraordinaria imaginación rítmica como consecuencia de la imitación de los ruidos naturales.

El valor y función del canto aborigen es social y utilitario. No es comercial ni estético. Los indígenas de las tribus hacen música como una necesidad vital y no como una función accesoria de puro entretenimiento.

Después de hacer estas consideraciones generales sobre la música aborigen, nos vamos a referir a la que se encuentra en el Perú. En 1947, en el Museo del Hombre de París, descubrimos un disco francés de las tribus Bora y Yagua, con mágicos recitativos y hermosas sonoridades de tambores. En 1958, Fritz Bose en Berlín, nos presenta su libro sobre los Huitotos, tribu del sur de Colombia y nos hace escuchar unas viejísimas grabaciones con muy expresivas canciones y donde se pueden analizar, en sus transcripciones, la gran variedad de la música selvática. En 1961, en Lima, en contacto con el Instituto Lingüístico de Verano copiamos en cinta magnética 10 horas de diversas tribus y por encargo de José María Arguedas, empiezo a pasarlas al pentagrama en la Casa de la Cultura del Perú. En 1964, en Bloomington, George Liszt, nos hace escuchar en el archivo de la Universidad de Indiana, diferentes grabaciones de la selva peruana. En 1966, en la Biblioteca del Congreso de Washington, encontramos una riquísima colección de etnomusicólogos alemanes y franceses, además de las del ILV, quienes han arriesgado sus vidas para conseguir valiosísimas grabaciones de fiestas y ceremonias de las tribus selváticas sudamericanas.



Bora tocando el manguaré

Es allí donde empezamos también a analizar los textos de las letras de tribus venezolanas, colombianas, brasileñas y peruanas. Es a consecuencia de esta lectura que nos interesa hacer una comparación de nuestra música aborigen con la australiana y la africana, encontrando vínculos musicales entre Oceanía y Sudamérica y un indudable parecido entre los textos de los tres continentes.

Dice Fernando Silva Santisteban en su "Antropología" que los mitos y leyendas "son la manifestación de las experiencias y las emociones que exigen descargo y que, al mismo tiempo, son la respuesta de la mente primitiva al gran número de misterios que rodean al hombre". También afirma que "al estudiar las etapas primitivas en el desarrollo de los pueblos, se nos revela la semejanza esencial de la mente humana, un fondo común e irreductible de principios indispensables para la conservación de toda sociedad que, bajo multiplicidad de diferentes circunstancias, va elaborando su primigenia y ruda filosofía de la vida". Igualmente Lévi Strauss en su "Antropología estructural" sostiene que:

"En un mito todo puede suceder... todo sujeto puede tener cualquier predicado, toda relación concebible es posible y, sin embargo, estos mitos en apariencia arbitrarios, se producen con los mismos caracteres y a menudo con los mismos detalles en las diversas regiones del mundo. De aquí surge el problema: si el contenido del mito es enteramente contingente, ¿cómo comprender que de un extremo a otro de la Tierra parezcan tantos los mitos?"

Para los hombres primitivos la potencia sobrenatural es la idea del **mana**, que es un poder impersonal benéfico y peligroso, que puede ser atributo de seres espirituales o encontrarse en objetos inanimados. Es, como dice Silva Santisteban, "el **manitú** de los algonquinos, el **wakan** de los sioux, al **hasina** de Madagascar, el baraka de Marruecos o el mangur de los cabis de Queenland".

El **animismo** o adoración de las fuerzas de la naturaleza, nos lleva al culto del **tótem**, la más arcaica de las supersticiones conocidas que aún perdura en Australia, en muchas islas oceánicas y en ciertas regiones de la América septentrional. Las tribus que lo practican se dividen en **clanes.** Cada clan agrupa a varias familias y tienen un nombre de animal, planta o cosa. Por eso hay el "clan del cocodrilo", el "clan del maíz" o "el clan del fuego". En estos casos, el cocodrilo, el maíz y el fuego, son el tótem de cada clan.

En Polinesia, la idea de Mana evolucionada, nos lleva a la energía, a la potencia latente de la **magia.** En el momento de la germinación de las plantas o de la fecundación de los animales, cada clan celebra ceremonias para renovar la potencia del tótem, con grandes danzas y representaciones con máscaras y adornos variados donde se representan leyendas relativas a los antepasados y mitos del tótem con danza, música y cánticos.

Analizar la interesantísima similitud de estas leyendas, mitos, textos y ceremonias nos llevarían a otro artículo, pero si hemos querido destacar que las diferentes versiones del mito de la creación del hombre, del selvícola peruano, publicadas por el ILV, son muy semejantes a los de otras tribus sudamericanas, de Oceanía o de la África negra.

De las 66 tribus actualmente estudiadas en el Perú, se estudian los instrumentos de 45 de ellas en el libro titulado "Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú" publicado por la Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura en 1978, siendo los autores César Bolaños, Fernando García y Alida Salazar.

Este estudio organológico consigna 350 instrumentos de la Sierra y de la Costa, fabricados en el país, sin incluir los importados. De la Selva se estudian 56: 19 idiófonos, 3 membranófonos, 6 cor-dófonos y 28 aerófonos, que se refieren a su morfología general pues en realidad se llegan a mencionar más de 500 instrumentos de la Amazonía, ya que pudiendo pertenecer a una misma familia, tienen características y nombres diferentes y son detallados con prolijidad en cerca de 200 páginas.

Vamos a mencionar algunos de ellos. Dentro de los idiófonos citaremos: palmas de entrechoque (Orejón), juego de palos de percusión (Huitotos-Muinane), tambor Tuntui (Aguaruna), tambor semiótico (Cashinahua), manguaré (Aguaruna, Bora, Huitoto), caparazón de tortuga con teteco (Culina) y las sonajas de cápsulas frutales (Machiguenga, Shipibo-Conibo).

Los membranófonos son esencialmente los tambores de dos membranas como el tampún de los aguaruna, el tampor (Campa del Gran Pajonal), tamporo (Campa Ashaninga), la tíngyia Machiguenga o el richuvú Yagua.

En los instrumentos de cuerda o cordófonos, están el arco musical piompirintzi (Campa del Gran Pajonal), o el jijiti (Culina) o el yohiri (Amahuaca). Entre los palos musicales el otta (Campa del Gran Pajonal),



Tocando el pifano (Véase en instrumentos musicales de la selva - Pág. 143)

kitag (Aguaruna) o el aravir (Achual).

Finalizaremos este resumen, con los aerófonos o instrumentos de viento encontramos el palo zumbador (Shipibo-Conibo), la pluma zumbadora (Huitoto), la trompeta (Cashibo-Cacataibo) la concha de caracol (Campa Ashaninga), la yaix jiña (Cashinahua), ruuhuito (Yagua), pinkuy (Aguaruna), torotzi (Candoshi) y las flautas de pan Siroro (Bora), reribaco (Huitoto), songárinchi (Machiguenga), notari (Cocama-Cocamilla) y Ndumutá (Yagua).

Es una verdadera lástima que en este libro no se

consignen los sonidos que pueden emitir los diferentes instrumentos, en pentagramas con escalas musicales, pero los autores sólo se han empeñado en hacer un verdadero mapa o inventario de los instrumentos que existen en el país, quedando aún por hacer el registro musicológo.

A pesar de existir más de 500 instrumentos en la selva peruana, el 90% de la música de esa región es cantada. En las numerosas grabaciones efectuadas por el Instituto Lingüístico de Verano hemos podido comprobar que los músicos selváticos prefieren cantar y, muchas veces, sin ningún acompañamiento instrumental. En esto se diferencian de las tribus africanas donde existen, en general, más manifestaciones de música instrumental en los bailes ceremoniales.

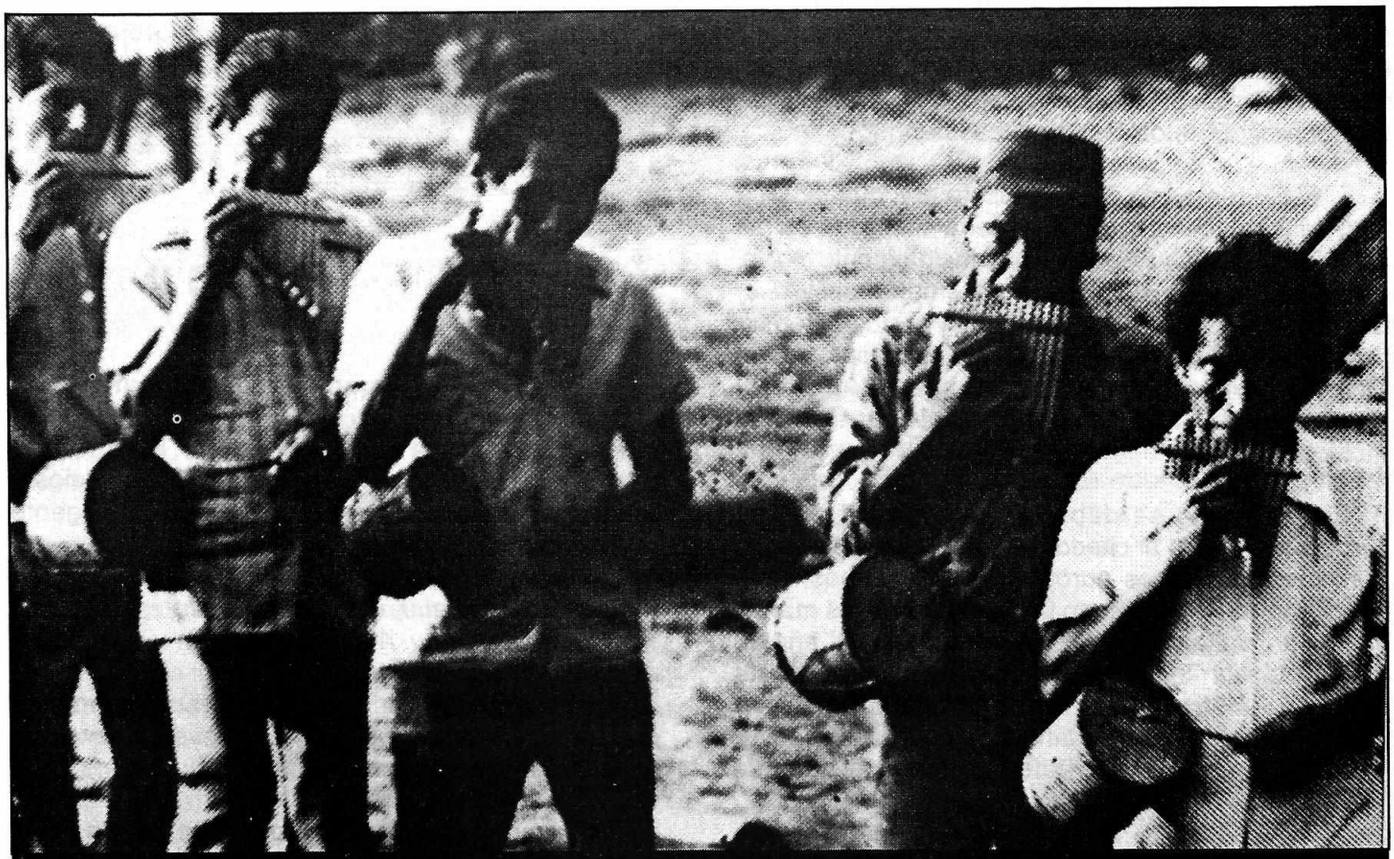
En la selva peruana, los instrumentos existen solamente en ciertas tribus, ya que muchas prefieren únicamente el canto individual o colectivo. Como decíamos antes, refiriéndonos a las características generales de la música aborigen, las melodías se hacen con motivos cortos que se repiten, no llegando a formar temas aunque hay excepciones a las que aludiremos más adelante. Esta monotonía melódica se establece sobre canciones de ritmo fijo; en cambio, cuando el ritmo es recitativo o libre, sí encontramos interesantes variaciones al motivo.

Es evidente que los cantos de los pájaros, insectos o los producidos por diversos animales, influyen en la inspiración del músico amazónico, porque precisamente estos sonidos de la jungla son eminentemente motívicos ya sea utilizando una sola nota o varios sonidos diversos. Y por ello, el hombre que vive en las selvas de Sudamérica, Oceanía o las de África, tendrán canciones inspiradas por la fauna de cada uno de esos continentes. Son principalmente los cantos de las aves los que influyen en la conformación de las escalas musicales y también, en la de sus ritmos.

Los ritmos regulares de las canciones en 2 por 4, 3 por 4, 6 por 8, o 4 por 4, o los irregulares de 5 por 8 o incluso los de 7 por 8, hay veces que tienen una inspiración directa en el canto de los pájaros. En cambio los ritmos libres, recitativos, le dan más importancia al texto que a la música y deben escribirse sin barra de compás, no teniendo ninguna relación con los sonidos de la fauna animal.

Igualmente se da el caso de músicas selváticas con ritmos muy complejos que son muy difícilmente captados por el pentagrama y esa variedad resulta por la inspiración proporcionada por la inmensa polirritmia de diversos sonidos naturales emitidos por diferentes fuentes sonoras, produciéndose constantes cambios de compás y dentro de cada uno de ellos, se encuentran muy variadas e interesantes síncopas.

En el caso del Perú el acervo musical de la selva es muy grande. Entre las 10 horas de grabación magnética que estudiamos en 1963, destacaban la tribu Culina por las variadas escalas de sus cantos que algunas veces son pentafónicos y otras, con extrañas notas, cromáticas que tienen parentesco con las emitidas por las antiguas antaras nazcas, por la originalidad de sus ritmos y por sus armonías diferentes como las que aquel coro canta en la escala de tonos enteros del impresionismo debussiano, a distancia de cuartas aumentadas; la tribu Shipibo, por la riqueza melódica de sus canciones, que van más allá del motivo llegando a crear temas (caso que también existe en los Culina y en los Piro), pero que poseen la característica de modular de un modo a otro (Ver ejemplo de re menor a mi menor) mientras que los Aguaruna, sólo se atreven a pasar de una escala menor a una escala mayor (Ver



Doble conjunto vernacular en un pueblo de la ribera

ejemplo de sol mayor a sol menor); la tribu Campa hacen inusitadas imitaciones canónicas a distancia de tiempo y medio de compás (Ver ejemplo) lo cual es poco frecuente dentro de la música aborigen; o la tribu Orejón que en sus recitativos van ascendiendo por cuartos de tonos.

Es por esos coros culinas en cuartas aumentadas y en la escala de tonos enteros o por sus ritmos en 5 por 8, en 7 por 8 o por las modulaciones de un modo a otro y por las creaciones de temas (es decir, melodías que van más allá del motivo) o por el empleo de la forma medieval del Canon en los Campas o el microtonalismo por los Orejón, que la música aborigen de la selva peruana posee una calidad artística de muy alto nivel demostrando "que los extremos se tocan" ya que, en este caso, lo primitivo enlaza directamente con las manifestaciones más avanzadas de la música culta.

LAS TRANSCRIPCIONES MUSICALES

Vamos a comenzar por "La música de los Uitoto" ("Die Musik der Uitoto"), publicado por Fritz Bose en Berlín, en 1934. Aunque el libro del etnomusicólogo alemán se refiere a la tribu Huitoto del sur de Colombia, es decir, a los que habitan la ribera derecha del río Putumayo, que es la frontera natural con nuestra selva peruana, y que es un análisis de las canciones y danzas de esa tribu con más de 50 transcripciones en el pentagrama de esa música.

Bose se basó para su investigación en el libro en dos tomos "Religión und Mythologie der Uitoto", (Leipzig, 1921/23) de Konrad Theodor Preuss, y en su colección de grabaciones fonográficas primitivas. También en su libro nos informa de otros estudios desconocidos en el Perú sobre música selvática como son "The Indians of the Putumayo, Upper Amazonas" de W.E. Hardenberg, manuscrito de 1910, "Indian tribes of Eastern Perú", publicado en Cambridge en 1922 de W.C. Farabee y "Die Indianer Nord-Ost-Perus", Hamburgo, 1930, de Gunther Tessmann.

El estilo melódico de los Huitoto colombianos en la década de los veintes tiene cierta similitud con las actuales de la tribu Aguaruna, principalmente por el empleo de triadas mayores (por ejemplo Sol si re, ó, Do mi sol), teniendo los ritmos las mismas características actuales. También encontramos el modo C pentafónico (Do re fa sol la) muy típico de nuestra Amazonia e incluso la escala por tonos enteros (Ver ejemplos musicales).

Seguramente se deben haber escrito algunos libros semejantes al citado de Fritz Bose efectuados por etnomusicólogos europeos o americanos, pero desgraciadamente no han llegado a nuestras manos y, por ello, saltamos desde 1934 hasta 1962, año en que se publica 'Textos Culina" (Separata de la Revista "Folklore Americano" Año X, Nº 10) de la lingüista y etnomusicóloga Patsy Adams, donde se incluyen 12 transcripciones musicales efectuadas por el autor de estas líneas.

Vamos a citar algunos fragmentos del texto de la primera leyenda, titulada "Historia de las primeras creaciones en la tierra".

*"**Quira** existía desde hacía mucho tiempo, aunque*
todavía no había gente; él hizo a la gente de las nueces de las palmeras birijari; tenía un hermano mayor (Tamaco, creador de los peruanos y brasileños).

*El salía en las noches a cantar para el **dsomaji,***
*El salía a hacer que el **dsomaji** cantara también.*

-¡Ven ahora!, hermano mayor, me toca ir a cantar.
¡Quédate aquí y canta! Cubre la antorcha de jebe
-dijo
-¡Muy bien! Vamos a hacerlo -él dijo.
Mientras él se aproximaba cantando, él destacó la antorcha de jebe, allí.
*-¡Huy Hermano mayor, es un **dsomaji.***
Pero el dijo:
-Quira.
*-¡Huy!¡Si! -constestó **Quira** -Soy yo. Acabo de venir cantando. ¡Eh!, tal vez no era un **dsomaji**.*
*-No. No era un **dsomaji**.*
*-Fue un **dsomaji**. Fui yo- dijo.*
-Ven ahora, me toca a mi, hermano mayor. Quédate
aquí y canta. Yo me voy.
*-Entonces el otro hizo un **dsomaji**; eran igualitos a la gente. Los hacía igual a la gente. Así era su creación. Entonces, mientras que el creaba cantaba:*

Au au au au, au au au au;
Au au au au, au au au au.

Canción I de la Primera Leyenda
Dsomaji Tajieri

Dsama Nahatoponidsa. Oppina tajarojine pina dsomaji huadi tadsa, nema nadsapi icappinani. Quira, pohuadeni jine.



Canción Legendaria del Jaguar

Del cuento de "La Primera Creación". El temor que se experimenta, cuando uno ve a un jaguar furioso, esa misma clase de temor fue el que Quira y su gente causaron con el significado de este canto:

-Auu auu auu auu, Auu auu auu auu;
Auu auu auu auu, Auu auu auu auu.-

Ahora vamos a citar el texto 31, hasta el momento en que empieza la canción 9. Esta leyenda lleva por título **Ritual de Guerra**:

"El tallo de la enredadera codsahua torcida, sirve como soga para amarrar las flechas; luego alineadas se apoyan sobre otra soga estirada de lado a lado. Luego para ir a la guerra la enredadera es cortada.

Toda esta acción es una parte preparatoria del Ritual de Guerra.

Entonces las mujeres juegan, trayendo las flechas como si supieran quién va a ganar y matar, o qué flechas harán un blanco directo. Ellas traen, traen, traen todo alrededor, pero los hombres escuchan quietamente viendo como ellas juegan. Es bonito jugar a la guerra pero cuando de verdad morimos es espantoso. La muerte es espantosa.

Cuando los guerreros dicen: ¡Ven, vamos! entonces las mujeres todas hacen como las nutrias, diciendo: ohue, ohue, ohue, ohue, ohue, ohue, ohue, ohue.

La tierra no es buena, el territorio es tétrico y espantoso. Entonces los guerreros lanzan y gritan: ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji, ji, como tigres".:. "En las casas todo es silencio. No cortan con los machetes. No cortan madera para el juego. No hay juego de baño, no hay juego de canciones. No se mecen en las hamacas. No soplan la lumbre. No desgarran la carne con los dientes. No hilan el algodón. No bromean entre amigos. No chupan el jugo de la caña. No pegan a los niños. La guerra es espantosa. Peinar el cabello es espantoso. Entonces todo, aun el canto de los pájaros es triste. El sol también se oscurece. En la noche el viento sopla y hace enfriar las flechas pero las mujeres siguen cantando suavemente:

- Jo, jo, jo, jo, jo, jo, jo, jo".



La traducción de la letra es la siguiente:

"El viento sopla: *jo jo jo jo, jo jo jo jo; jo jo jo jo, jo jo jo jo.*

Los gallinazos se precipitan sobre los cuerpos de los muertos, mientras la gente se mueve cautelosamente:
Iiii, iiii; iiii, iiii.

El cóndor se precipita y desliza, desliza-desliza, desliza-desliza, desliza-desliza.

Jalando la flecha apretadamente con la cuerda del arco, el guerrero se mueve hacia adelante cautelosamente: *iiii, iiii; iiii, iiii.*
Cansado de perseguir al enemigo, arriba y abajo en las colinas, el guerrero continúa moviéndose cautelosamente: *iiii.*

El enemigo grita cuando lo atacan, pero el guerrero dispara la flecha suavemente en su carne: *iiii.*

En 1964, Patsy Adams publica "La Música Culina", como sobretiro de "Perú Indígena" Nº 24-25, donde realiza 9 transcripciones de canciones culinas de las cuales reproducimos la primera y la cuarta:

Los indios culinas del río Alto Purús en la provincia de Coronel Portillo en el departamento de Loreto muestran cientos de modos interesantes de expresión musical:



Para los culinas no es importante en cuál escala se entona la canción y también una canción puede ser cantada en varias escalas en distintas ocasiones. Una canción puede ser entonada más baja por un grupo que canta, para que facilite a las dos partes armónicas, con el otro grupo cantando la misma melodía a una cuarta más alta de la contra-parte:



En 1966, aparece el importante trabajo "Panorama de la Música Tradicional del Perú" escrito por Rodolfo Holzmann, donde se realizan transcripciones de 53 piezas de las tres regiones de nuestro país, editado por la Casa Mozart y elaborado por el Servicio Músicológico de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas. En este libro hay 13 ejemplos de la música aborigen de la selva: 2 Cantos para hombres y coro (Campas), Tambores (Bora), 3 Cantos de mujer (Shipibo), 3 Cantos (Piro), 3 Cantos (Culina), Canto de hombre y Coro (Amarakaeri). Al mismo tiempo, Rodolfo Holzmann publica otro libro, "Música Tradicional del Perú", donde las mismas melodías del "Panorama..." aparecen con armonizaciones para piano. Con estas dos obras, Holzmann efectúa una trascendental contribución a la música peruana y se plasma en el pentagrama la obsesiva idea de José María Arguedas de fijar la permanencia de nuestro folklore musical.

En setiembre de 1969, en el "Journal of the Sociaty for Etno-musicology" (Volumen XIII, Nº 3), hay un artículo importante de Lila Wistrand titulado "Music and songs texts of amazonian indians" donde se mencionan interesantes libros de autores extranjeros sobre instrumentos, textos y música de diversas tribus amazónicas, pero que desgraciadamente no incluye ninguna transcripción musical.

Ese mismo año, el Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura del Perú, y el Instituto Raúl Porras

Barrenechea de la U.N.M.S.A., lanzan el disco "Voces e Instrumentos de la Selva" (Aguaruna-Campas) con textos ilustrativos de Alberto Chirif y Stefano Varese (del Centro de Investigaciones de Selva), con anotaciones de Josafat Pineda. Vamos a copiar algunos párrafos de lo escrito por Alberto Chirif:

"La selva, un medio ambiente en el cual el extraño no diferencia más que la vegetación alta de la baja y los ríos grandes de los pequeños, adquiere especial significación para el hombre nacido en ella. Para el selvícola, cada árbol, cada cerro, cada vuelta del río, tiene algo que decirle y algo que ofrecerle: aquella planta mata, aquella cura la picadura de serpiente; en este cerro habita tal personaje; en este remanso se pesca el paiche y allá el zúngaro; ese árbol ofrece buena madera para la casa y ese otro para la cerbatana y así otro y otro para la lanza, la canoa, el fuego"...

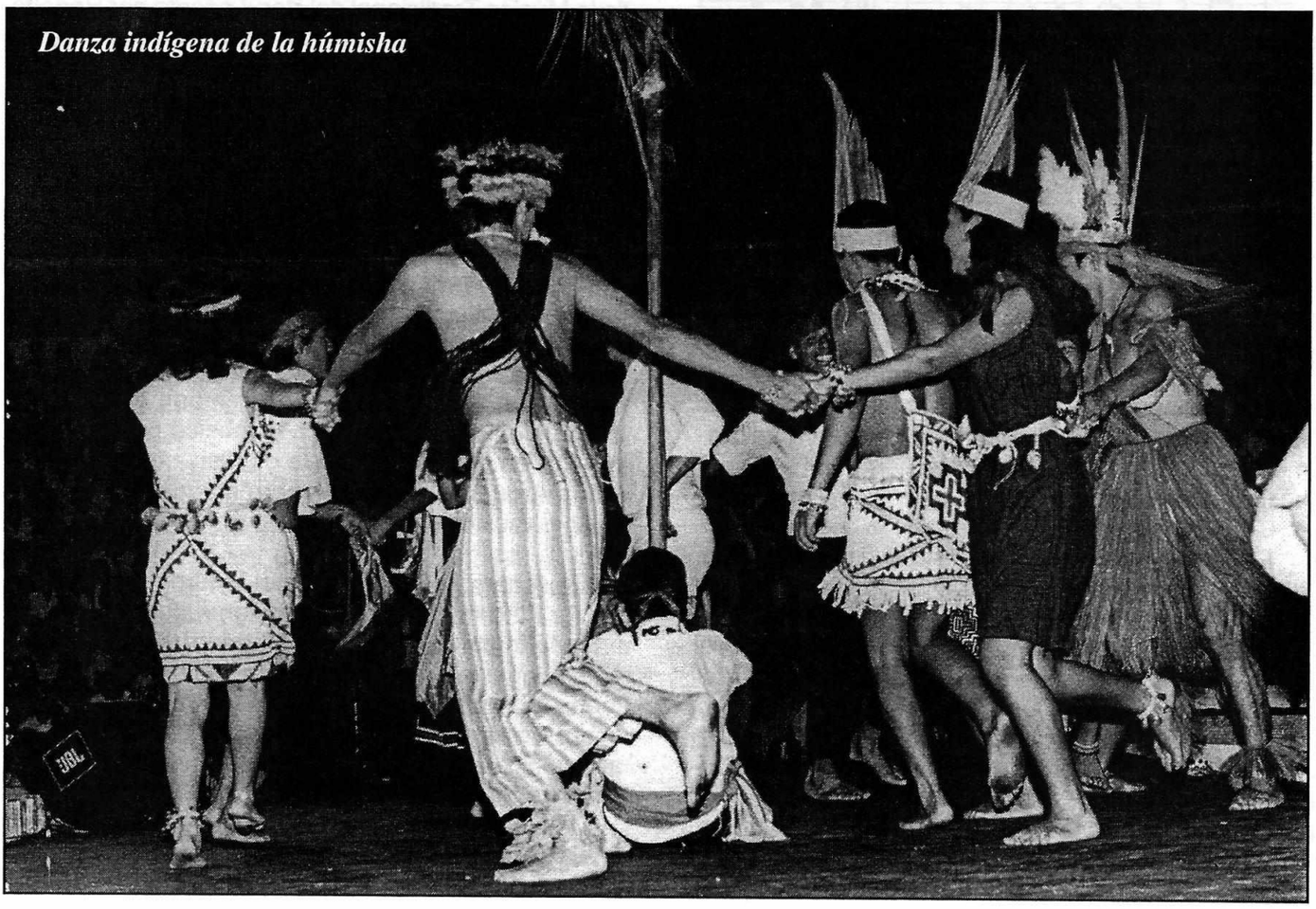
..."Hemos escogido algunos instrumentos, pocos por cierto, y algunas canciones. (NANPUET es la palabra genérica para decir "canción" en aguaruna; pero existe otra palabra, **Aneg**, que viene de **Anagtain,** "corazón", que se usa en aguaruna para referirse a las canciones de amor y a las canciones de la fiesta de la reducción de cabezas. En el presente disco hemos incluido dos canciones de la época de reducción de cabezas (1 y 2); tres yanu yamayanu (sin traducción) que es el tipo de canción más representativa del hombre (3, 6 y 7) y tres jajaji (5, 9 y 15). Estas tres últimas son canciones de amor, mientras que aquellas otras tres hablan de la valentía masculina, demostrada en la lucha con el enemigo (3 y 6), y de su arrogancia mediante la libertad al beber masato (especie de chicha de yuca) "sin tener que cuidarse" ya que sólo las mujeres deben de hacerlo (7). Vienen luego dos instrumentos de viento; el pinkuy (4), flauta transversal de tres agujeros y el piluj (11), flauta de seis agujeros y un instrumento de cuerdas, el kitag (13), especie de violín de madera balsa, con dos cuerdas vegetales de chambira..."

También vamos a citar unos fragmentos del valioso comentario efectuado por Stefano Várese:

"La comprensión de las expresiones estéticas que no pertenecen a nuestra tradición cultural es, tal vez, uno de los aspectos más delicados y difíciles de todos los que cultiva la antropología. Al presentar la música y las voces de los campas del Gran Pajonal el tema se nos plantea en toda su complejidad.

En primer lugar es importante recordar que la música, como todo arte, no tiene por finalidad explicar la naturaleza, y por lo tanto reducirla a fórmulas, sino intensificarla (E. Cassirer). De allí que la concretización artística, la obra, pueda presentarse al espectador o al oyente como particularmente hermética. Si, como en nuestro caso, la música no es sino una parte de una totalidad cultural radicalmente diferente de la nuestra, la dificultad de comprensión se vuelve aparentemente insuperable. Y sin embargo, de la misma manera como el creador (en nuestro caso los campa, hombres y mujeres del Pajonal) nos transmite la intuición de las formas de **su** naturaleza, de **su** mundo, así nosotros como oyentes debemos recrear intuitivamente ese mundo natural y cultural diferente que nos llega a través de la expresión musical"...

..."Los hombres y las mujeres campa cantan en las fiestas nocturnas, en las "masateadas". El canto cumple así la función de cohesionar al grupo, de reunirlo alrededor de la expresión de sentimientos amorosos o tristes, jocosos o preocupados, en encuentros que se repiten con la frecuencia de los ciclos lunares. En estos cantos los hombres se acompañan con los tambores mientras. Es difícil considerar el canto de



Danza indígena de la húmisha

la "masateada" como una expresión exclusivamente profana. Muchas veces un canto de invitación amorosa no se limita, en las intenciones del cantor, a una simple declamación sentimental: pretende tener una eficacia mágica, quiere ser un encantamiento.

La garza es como yo: blanca y bonita...
Blanca es la garza del Ucayali.
Tú me esperarás en mi casa, allá donde todo es bonito...
Siempre nos veremos,
yo llevaré mi fuego y tú me esperarás, solo.
Ahora mírame bien: estoy ebria de másalo.
Y nos iremos al Ucayali;
nos iremos los dos, nadando.

Otras veces el canto puede ser la afligida alusión a una decepción:

Hermano, hermano.
Ven hermano.
Estás huyendo de mí y no puedo verte.
¿Por qué me has engañado?

Muy diferente, en cambio, es el empleo que hace el **shiripiari**, el chamán, del canto. En este caso se trata de una expresión de naturaleza sagrada cuya función es invocar la asistencia de los poderes místicos de sus seres protectores: animales y plantas. El lenguaje utilizado en estos cantos-oraciones es esotérico. Cada **shiripiari** tiene su propio idioma secreto que no puede ser entendido por los otros campa y que es recibido en las visiones que obtiene en su iniciación como chamán..."

En el folleto del disco Voces e Instrumentos de la Selva igualmente vienen 10 transcripciones de las melodías: 4 aguarunas y 6 campas, efectuadas por Josafat Roel Pineda, con anotaciones técnicas sobre cada una de ellas. Vamos a reproducir en copia xerográfica la canción de dos mujeres:

2.- Canción de dos mujeres. *El carácter que trasunta paz espiritual y ternura, se aprecia más fácilmente que el sistema tonal con dos terceras menores y tonos enteros. Quien sabe si lo más importante de la canción estriba en que cuando la primera voz está por finalizar el canto de la estrofa, la segunda voz se le suma para realizar, a su vez, la estrofa, lo cual constituye un verdadero canon.*



Más adelante citaremos otras melodías escritas por el mismo etnomusicólogo. Quisiéramos decir que desearíamos que se hicieran otros discos semejantes con tribus especialmente dotadas para la música como son los Bora, Yagua, Ocaina, Huitoto o Culina. Nosotros sólo conocemos otro, editado por la Ethnic Folkways Library en 1954, en Nueva York "Indian Music of the Upper Amazon: Cocama, Shipibo, Campa, Conibo", grabaciones de campo de Harry Tschopik Jr., con notas descriptivas del mismo y de Williard Rhodes, ya que al disco francés que escuchamos en 1947, en París, en el Museo del Hombre, de las tribus Bora y Yagua, le hemos perdido el rastro.

En el Boletín de Música y Danza Nº 3-4, editado en 1978 por el Instituto Nacional de Cultura, hay un artículo del etnomusicólogo César Bolaños sobre "Los Aguarunas y sus tambores semióticos" donde se habla extensamente del tambor Túntui, de la comunidad de Pajacusa. Parece que ya era conocido en 1535 según informa el cronista español Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés. Este tambor se caracteriza por ser de una sola pieza y horadado en su interior con métodos diversos, haciéndose ceremonias para su construcción. "Los Uitotos –dice Bolaños– para construir los Manguaré, que constan de un par de tambores, realizan la fiesta del Huaré. Para tal fin pasan una noche cantando y bailando, para después ir al bosque a derribar un árbol del tamaño adecuado e iniciar la construcción del instrumento en el mismo lugar".

Vamos a reproducir ahora el capítulo 8, donde hay una transcripción musical de las señales del Túntui:

-Algunas de las señales que emite el túntui

El túntui por ser un instrumento de comunicación emite diseños rítmicos, para enviar determinada información. Estos ritmos se enriquecen con dos sonidos diferenciados que tiene el instrumento y que se producen golpeándolo al túntui en el borde o en la lengüeta.

Por ejemplo, si se trata de invitar a tomar el ayahuasca se le golpea así:



Esta señal se emite continuamente mientras se bebe ayahuasca, pero hay turnos para que los que lo tañen puedan descansar. Cuando terminan de tomar, lo golpean en esta forma:



En caso de existir peligro de ser atacada una comunidad, el túntui sonará así:



También tienen una señal para anunciar la muerte de alguien en la comunidad, que es parecida a la que usan para indicar peligro.

Finalmente, en mi "Informe sobre la música en el Perú", Sobretiro del tomo IX de la Historia del Perú, editada por Juan Mejía Baca en Lima, 1980, encontramos un capítulo sobre "La Música de la Selva" y numerosos ejemplos musicales extraídos de los trabajos de Patsy Adams, Rodolfo Holzmann, Josafat Roel y algunas transcripciones hechas por mí en la Casa de la Cultura. Voy a copiar algunos de estos ejemplos y haré una breve explicación de ellos.

En el primer ejemplo consignamos las escalas de los instrumentos antiguos preincaicos según los esposos D'Harcourt, Andrés Sas y Robert Stevenson. Las notas que aparecen en círculos corresponden a las escalas utilizadas actualmente en la selva peruana. Esta similitud nos plantea las siguientes preguntas: ¿Es qué el origen de la cultura peruana, según sostenía Julio C. Tello, está en la selva y de ella han derivado las escalas de las antaras nazcas? ¿O es quizás que las culturas preincaicas huyendo de los Incas, se refugiaron en la selva y desde entonces han conservado sus mismos giros melódicos?

En el segundo ejemplo, están los modos pentafónicos de los D'Harcourt. Aquí podemos observar que el Modo A Mayor y el B menor son los que imperan en la sierra peruana, mientras el Modo C Mayor, es el que más se usa en nuestra selva.

En el tercer ejemplo, escribimos las escalas y ámbitos de la música amazónica según transcripciones de Holzmann, Roel y propias.

Allí observamos como los selváticos pueden hacer canciones con una sola nota (Culina) o con una escala de 13 notas (De si bemol 4 hasta el sol 6, en la tribu Piro) y la conformación pentafónica en el modo C, en la escala de tonos enteros y otras escalas más exóticas.

En el cuarto y último ejemplo vienen fragmentos de diversas melodías de diferentes tribus en transcripciones de Holzmann, Roel, Patsy Adams y propias, donde se puede comprobar la enorme riqueza de nuestra música aborigen.

Para finalizar, presentamos 11 transcripciones efectuadas especialmente para este artículo, que pueden ampliar el panorama sonoro de los ejemplos citados del "Informe sobre la música en el Perú".

(*)Tomado de SHUPIHUI.
Revista Latinoamericana de actualidad y análisis.
Vol. XIII, No. 45/46. Enero 1988. Iquitos: CETA





1. DIE MUSIK DER UITOTO

Fritz Bose, 1934

Beispiel 8. (Phon. Nr. 25) „makurika" I. (Gesang von der Trommel)



12*

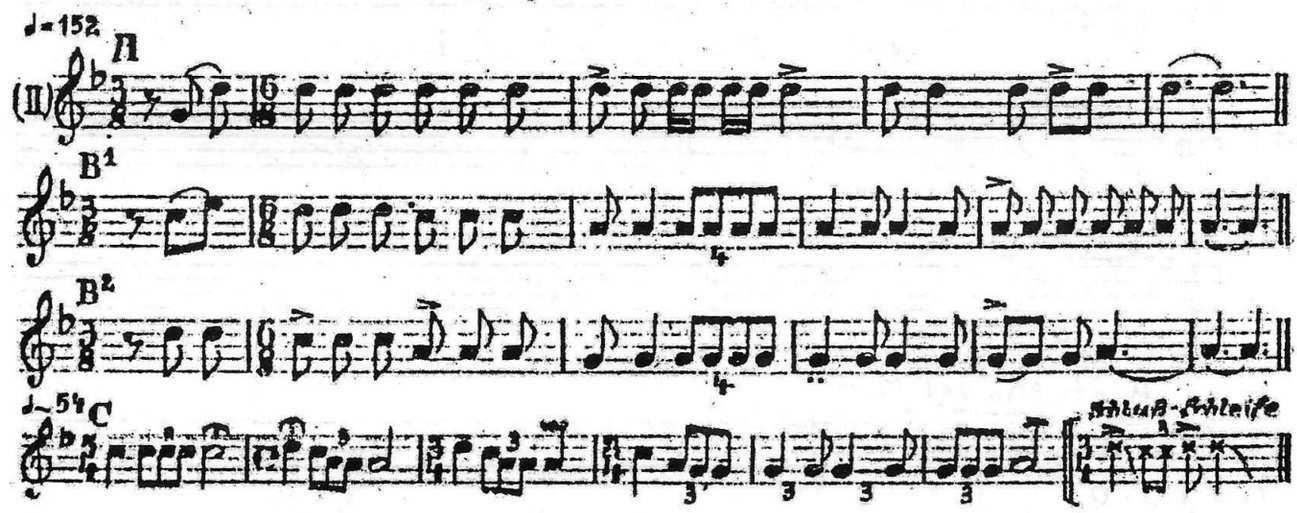
Fest dyadiko.

Beispiel 32. (Phon. Nr. 28) „nyike dyadibe" (Gesang des Adlers am Fest des Tanzbaums)
(Text Preuss S. 662, Nr. 63)



(Folgen 6 Verse B unter Fortführung des Textes, darauf A mit Text wie in I und Schluss-Schleife.)

Beispiel 44. (Phon. Nr. 28) „muinaga" (Gesang von den Muinane oder Gesang der Muinane)

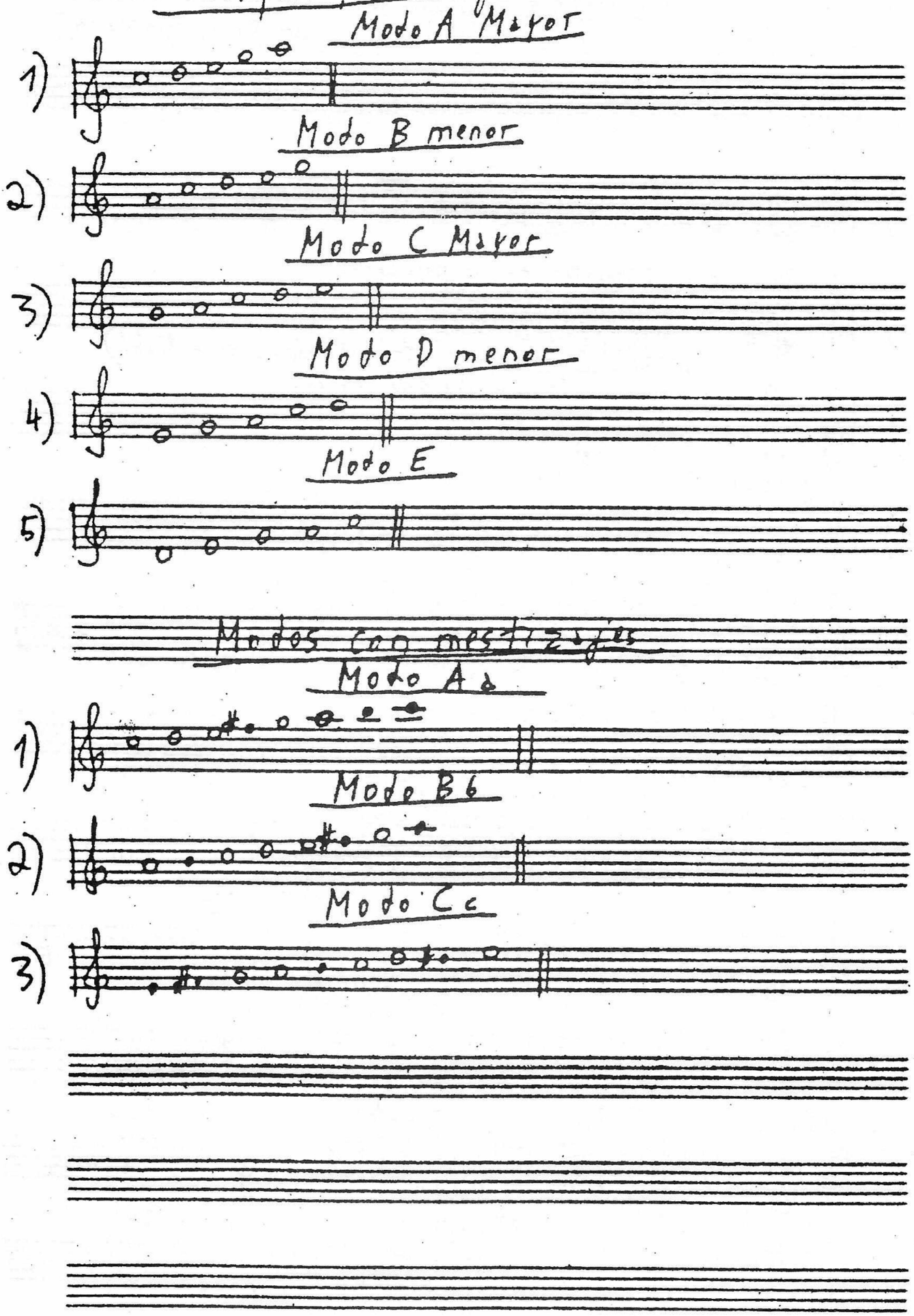


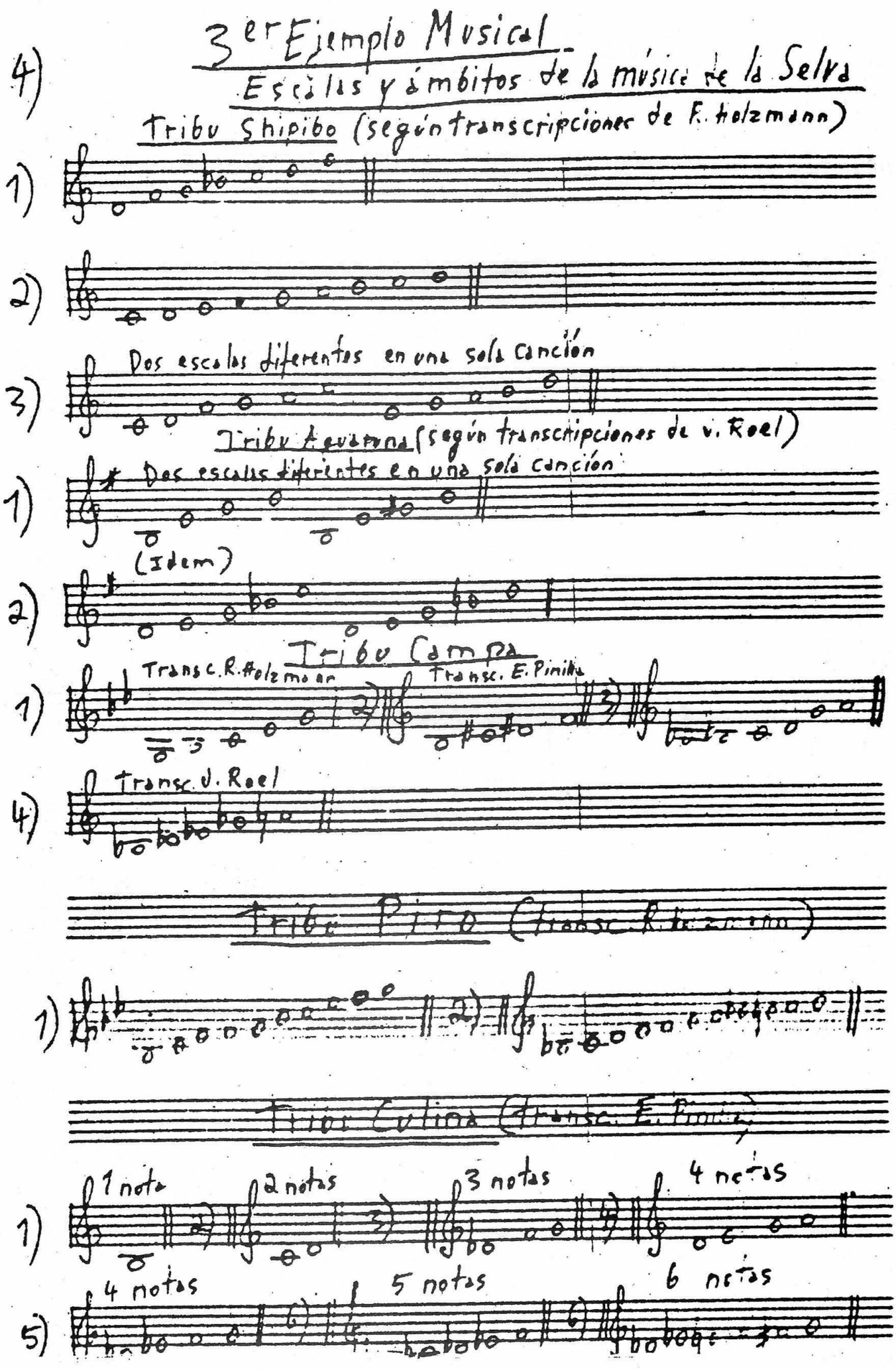
1er Ejemplo Musical (1

a) Escalas de Instrumentos antiguos



2º Ejemplo Musical:
Modos pentatónicos según los D'Harcourt




4)
3er Ejemplo Musical
Escalas y ámbitos de la música de la Selva
Tribu Shipibo (según transcripciones de F. Holzmann)
1)
2)
3)
Dos escalas diferentes en una sola canción
Tribu Cavarena (según transcripciones de V. Roel)
1)
Dos escalas diferentes en una sola canción
(Idem)
2)
Tribu Campa
Transc. R. Holzmann
Transc. E. Pinilla
1)
Transc. V. Roel
4)
Tribu Piro (Transc. R. Holzmann)
1)
Tribu Culina (Transc. E. Pinilla)
1 nota
2 notas
3 notas
4 notas
1)
4 notas
5 notas
6 notas
5)

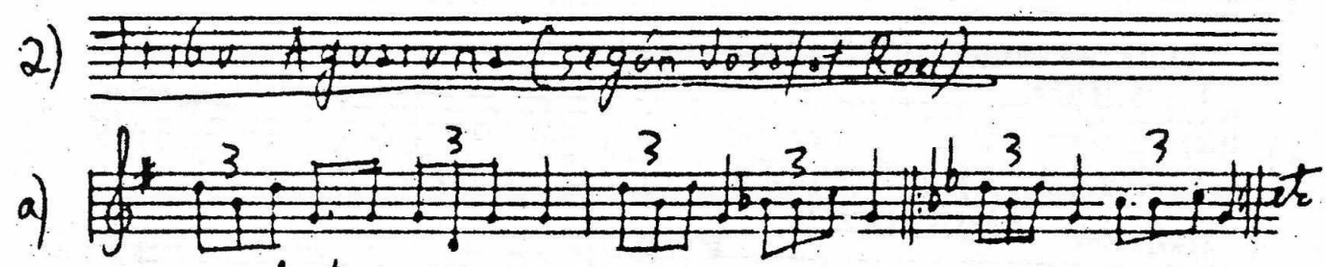
4° Ejemplo Musical.

Melodías selváticas

1) Tribu Shipibo (según R. Holzmann)



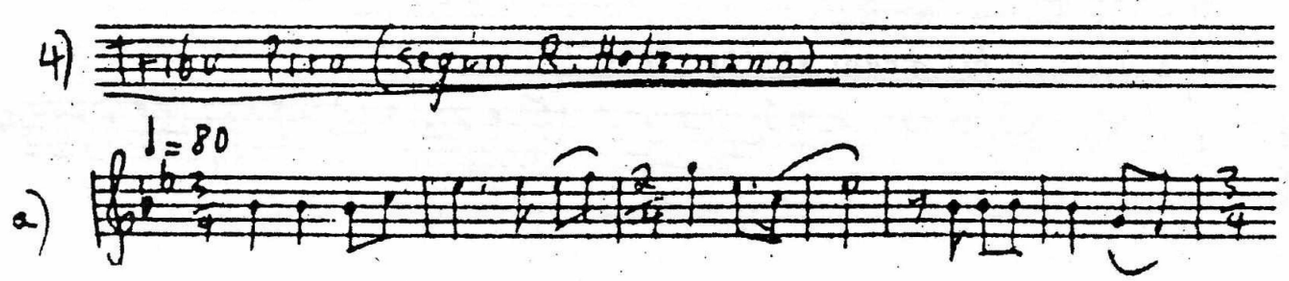
2) Tribu Aguaruna (según Adolf Reed)

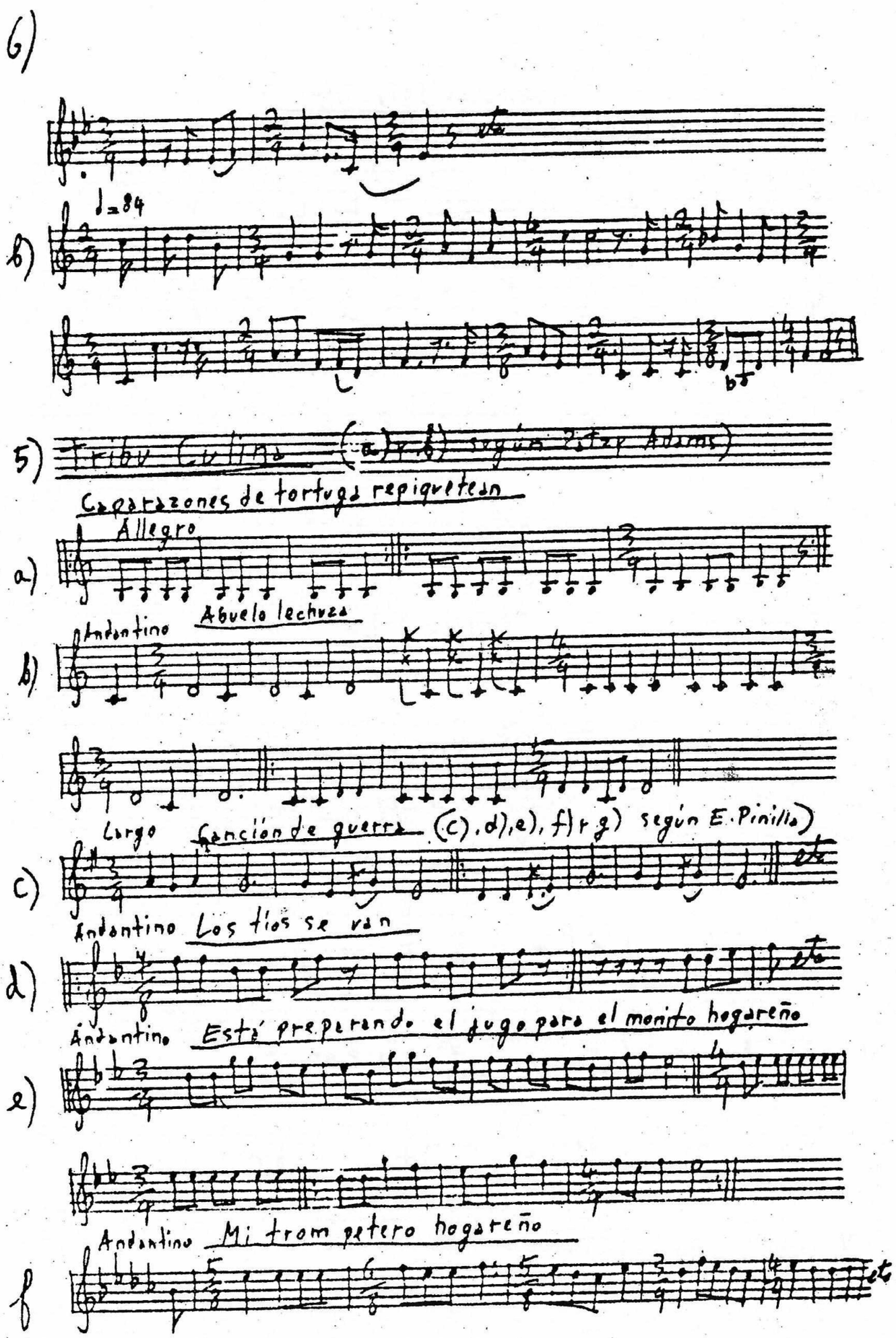


3) Tribu Campa (según R. Holzmann)



4) Tribu Piro (según R. Holzmann)




6)
♩=84
b)
5) Tribu Cuilapa (a) y b) según Fitz y Adams)
Caparazones de tortugas repiqueteen
Allegro
a)
Andantino
Abuelo lechuza
b)
Largo
Canción de guerra (c), d), e), f) y g) según E. Pinillo)
c)
Andantino
Los tíos se van
d)
Andantino
Está preparando el juego para el monito hogareño
e)
Andantino
Mi trompetero hogareño
f

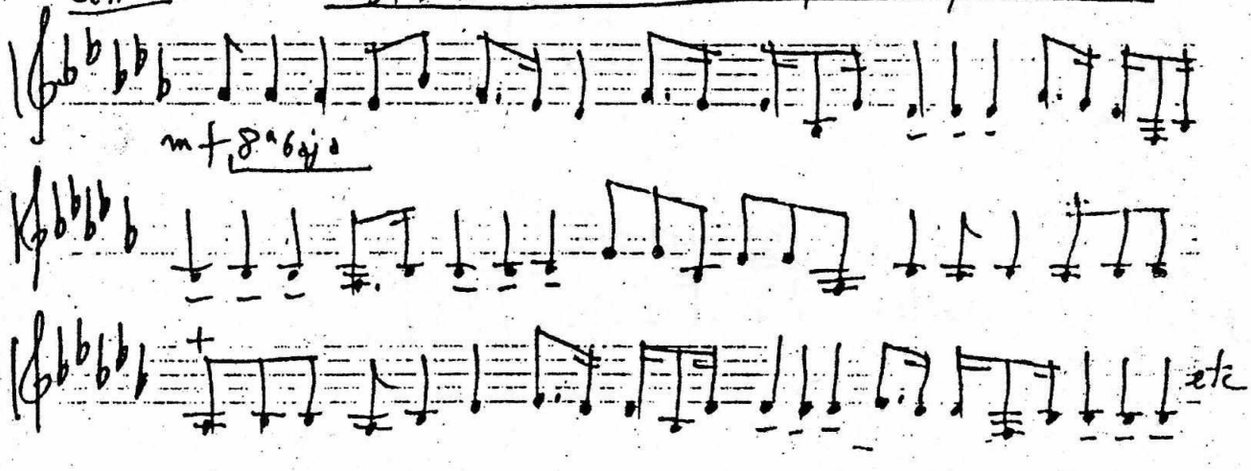
11 Ejemplos especialmente transcritos para este artículo

Tribu Huitoto (Voz masculina)



Tribu Bora

Coro masculino acompañado por tambor



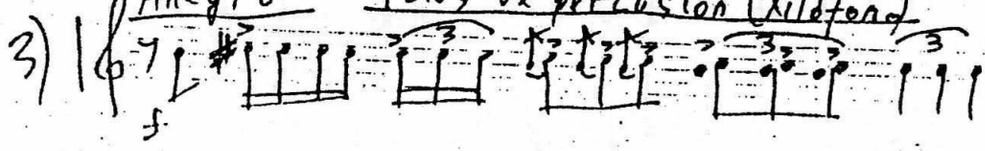
Tribu Ocaina

Dúo de hombre y mujer (Al anaconda)



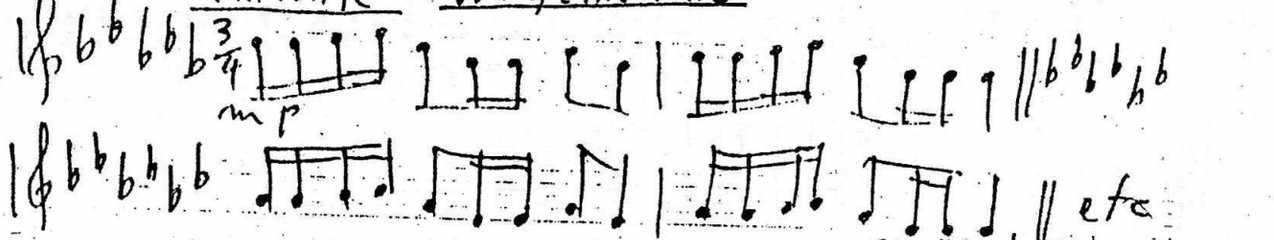
Allegro — Dúo de hombre y mujer (Al hijo de nuestro dueño)

2) 

3) Allegro — Palos de percusión (Xilófono)


Tribu Cocama

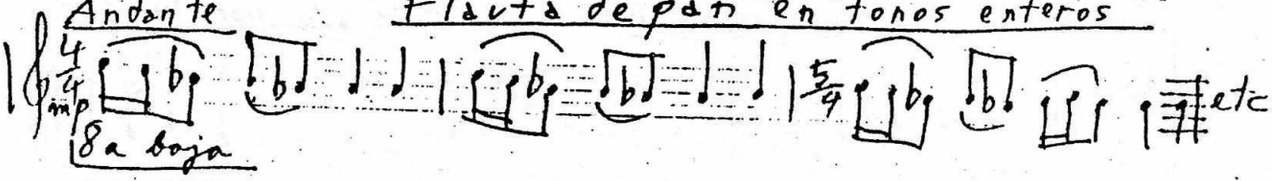
Andante — Voz femenina



(Modula de Sib menor a mi b menor)

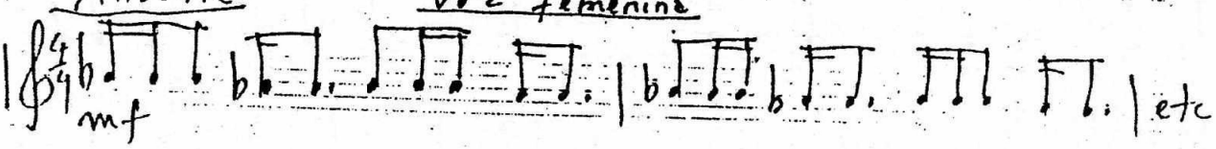
Tribu Nomatsigenga

Andante — Flauta de pan en tonos enteros



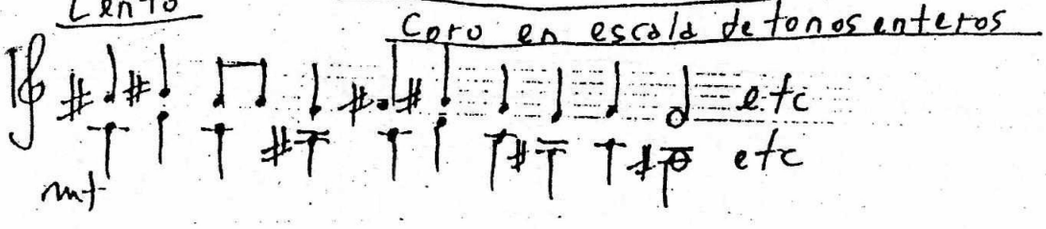
Tribu Cashibo

Andante — Voz femenina



Tribu Culina

Lento — Coro en escala de tonos enteros



Tribu Shipibo

Lento — Voz femenina



(Modula de la menor a mi menor)

Lima, 1988

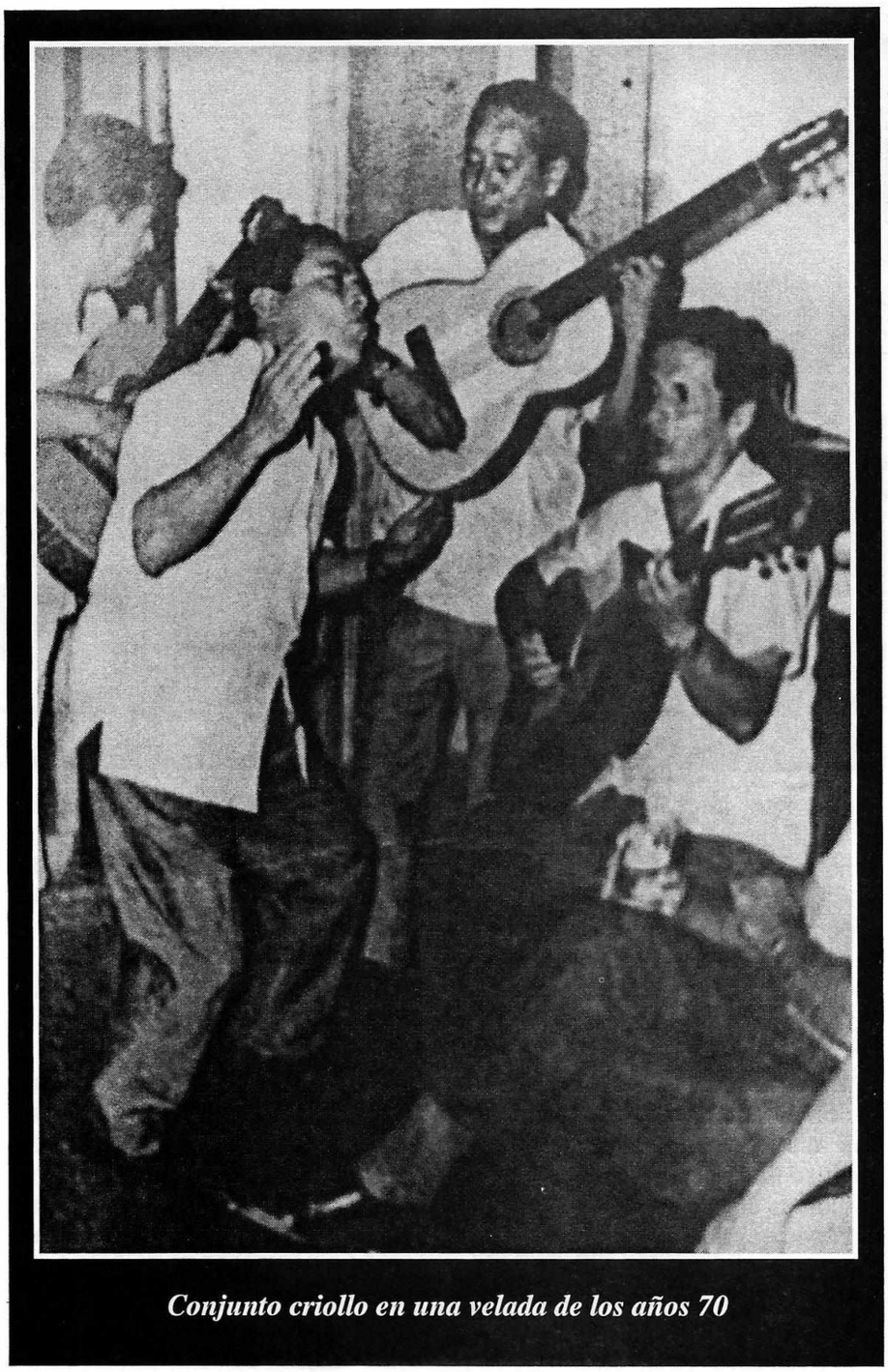
INTENTO DE APROXIMACIÓN DE LA MÚSICA AMAZÓNICA*

Luis Salazar Orsi

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA MÚSICA DEL ORIENTE PERUANO

A causa de la consabida particularidad geográfica de nuestro país, con la majestuosa cordillera andina que lo atraviesa de Sur a Norte, cuyos vértices más elevados se encuentran por sobre los 6,000 metros sobre el nivel del mar y cuyo promedio de altitud en todo el territorio nacional es de 4,000 metros, la Selva amazónica peruana sigue siendo hasta nuestros días la región desconocida o, en el mejor de los casos, la menos conocida del país. Aún hoy, la gran mayoría de peruanos de las otras regiones viven y mueren sin conocer la Amazonía, y la otra parte ha visitado en forma muy esporádica y breve algunas zonas de la Selva Alta adyacentes a la cordillera sub-andina y creen así "conocer" el oriente peruano, cuando en realidad apenas han podido observar, con ojos de extrañeza, la exuberante y desencadenante belleza con que les invita la Amazonía desde esas regiones, puerta de entrada a la Gran Casa tropical[1].

Junto con esta especialísima situación sociogeográfica, aún más desconocida se encuentra su cultura y la rica sabiduría popular de las numerosas comunidades nativas y mestizas de esta extensa región peruana que ocupa el 60 % de todo el territorio nacional y que, por sus peculiaridades étnico-lingüísticas es la más rica en su variedad y múltiples manifestaciones[2].



Conjunto criollo en una velada de los años 70

Son notables los esfuerzos y aportes constantes de las últimas generaciones de intelectuales y artistas amazónicos que, desde hace varias décadas, vienen derramando diversos testimonios de estas manifestaciones por el resto del país y el extranjero, a través de , estudios de investigación, ensayos, revistas especializadas, folletos, semanarios y diarios. Cabe destacar, entre los más notables, el ambicioso proyecto "MONUMENTA AMAZÓNICA" que ya se está llevando a cabo con visible éxito, desde la ciudad de Iquitos. Sin embargo, todo esto sigue siendo aún insuficiente y el estudio, la investigación, la asimilación de los valores amazónicos, como factor importante y decisivo en la peruanidad, debe ampliarse, enriquecerse y acelerarse mucho más. Esto se refiere a todos los aspectos de la cultura amazónica peruana en su conjunto, pero en las páginas que siguen, nos ocuparemos del aspecto musical.

En la selva peruana, la manifestación musical puede diferenciar dos aspectos: la música tribal y la mestiza La primera, aún no ha sido estudiada sistemáticamente por los escasos especialistas etnomusicólogos que laboran en nuestro país, quienes se han ocupado, desde las primeras publicaciones de estudios musicales en territorio nacional, de la música en las regiones de Costa y Sierra, destacándose, sobre todo, los importantes estudios de la música andina de todas las latitudes y regiones del país[3]. Lamentablemente, la asimilación (léase destrucción) de las etnias nativas de la selva peruana a la civilización occidental, está en relación inversa a las posibilidades de investigación de las mismas, con subvención económica y equipos y personal especializados. De este modo, la música tribal, tan rica en nuestra Selva, corre el peligro de desaparecer irremediablemente en su totalidad (así como otras manifestaciones importantísimas de la cultura peruana, a todo lo ancho y lo largo del territorio nacional, que los gobiernos de turno, las instituciones oficiales y el ciudadano medio peruano observan con absoluta indiferencia)[4].

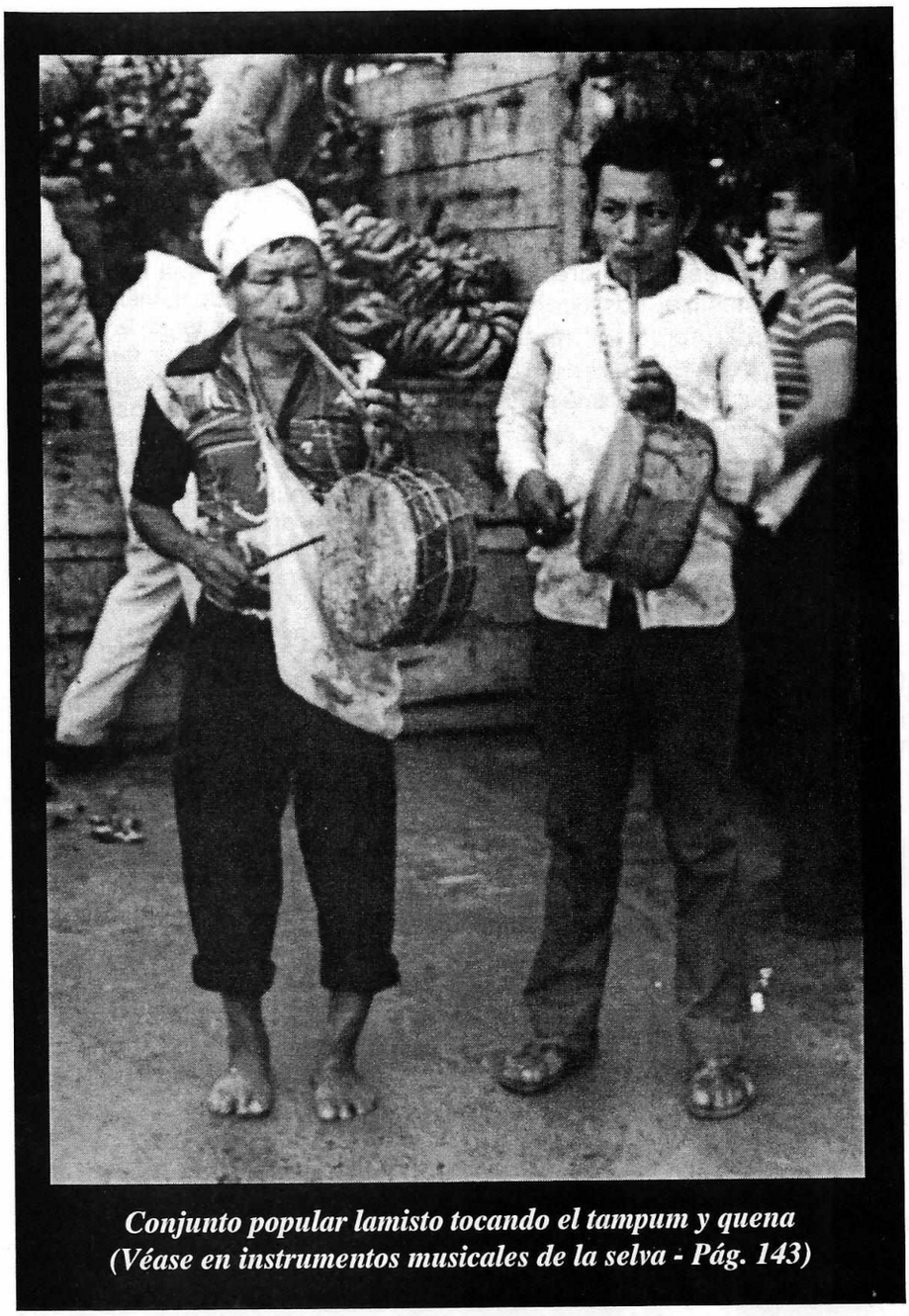
Sobre la música mestiza hay mucho que hablar.

Sus tradiciones se remontan a la segunda mitad y en forma evidente a fines del siglo pasado, en pleno florecimiento del romanticismo musical europeo, el mismo que ha contribuido con fuerza para modelar la especial configuración de sus contenidos y concepciones estéticas, al mismo tiempo que otras influencias de la música de las regiones de Costa y Sierra del país y de países vecinos del continente, como Ecuador, Colombia y, sobre todo, Brasil. A todo esto debemos agregar la formidable influencia de la "nueva canción latinoamericana", en las últimas décadas.

Es evidente que la música mestiza de la región amazónica peruana tiene plena vigencia actual y está en franco desarrollo y enriquecimiento, cada vez más cerca a la identidad nacional, que se va cuajando en forma paulatina, y con características de síntesis muy propias que la particularizan de la música de las otras regiones del país. Sin embargo, debemos ser conscientes de la urgencia impostergable de su estudio y sistematización, ya que, por la meteórica influencia funesta y destructora de los medios masivos de comunicación, como radio-receptores a pilas que ocupan desde los años 60 los rincones más apartados de la Selva, y la televisión, a partir de los 70, con pésimos contenidos programáticos y peor orientación y que lamentablemente difunden por todo el país los ritmos alienantes de la música comercial de moda, amén de otros programas de agresión cultural y educativa, en pocos años solamente, hemos sido y seguimos siendo testigos del avance del menosprecio, olvido, apatía e indiferencia con respecto



"Chispa" y su conjunto en una actuación en el Salón de Actos del Ex Colegio San Agustín, 1998



Conjunto popular lamisto tocando el tampum y quena
(Véase en instrumentos musicales de la selva - Pág. 143)

a nuestra rica tradición musical y sus elevados valores estéticos y testimoniales.

En lo que a esto concierne, citemos al maestro Rodolfo Holzmann, notable musicólogo y compositor peruano ("INTRODUCCIÓN A LA ETNOMUSICOLOGÍA", Lima, CONCYTEC, 1987, Cap. IV, Tradición musical y aculturación):

"El etnomusicólogo George List, investigador norteamericano de mucho prestigio, expone al respecto que debido al rápido desarrollo de los medios de comunicación y la consecuente influencia perjudicial de la tecnología de los países desarrollados sobre los países en desarrollo, se han producido en las culturas de éstos últimos profundos cambios, tanto en el campo musical como en los económicos y sociales. Según sus grados de efectividad, estos cambios se pueden clasificar como sigue:

1) *La vitalidad de cada una de las culturas competidoras, es decir el grado según él cual los individuos en cada cultura aceptan y mantienen su lealtad para con los valores de su cultura particular.*
2) *El grado según el cual la cultura dominante acepta o muestra tolerancia con relación a los valores de la cultura a que impone sus influencias.*
3) *El grado de diferencias existentes entre los valores o aspectos de ambas culturas o entre aspectos similares tales como el estilo musical".*

Creemos, en el caso específico que nos ocupa, que la relación es de agresión y destrucción, antes que de intercambio de valores e **hibridización**, aunque se den también estos casos aislados.

Como es natural, la música mestiza del Oriente peruano tiene como motivos principales: el entorno paisajístico tropical, de infinita belleza, como, por ejemplo, en los valses "Iquitos" (Elgegren-Mesía), "Amazonas" (Elgegren), "Amanecer loretano" (Arbulú-Wong) y en el machashca-baile "Mujer loretana" (Calvo-Cetraro); el sentimiento lírico exaltado, directamente relacionado con la naturaleza: "Bajo el Sol de Loreto" (Runciman-Wong), "El chacarero" (Calvo-Cetraro), "Hermosa loretana"; las tradiciones y leyendas: "El ayay-mama" (Rojas Meléndez), "María Hilda, la tejedora" (Díaz Salazar), "La leyenda del pífano" y "La minga" (Sandoval), "La húmisha" (Mesía); la alegría picaresca y la broma de doble sentido características del peruano oriental: "Las frutas de mi vecina" y "El tunchi de mi compadre" (Reátegui Vásquez), "Amor shegue" (Isuiza), "La shicshi-rabo" (Rojas Meléndez), "El mozandero" (Sandoval) y el testimonio descriptivo o poetizado de la desnuda realidad, nada envidiable, de esta región: "La plañidera" (Vásquez), "Canción triste del navegante" (García-Vásquez), "Costumbres" y "El camal" (Joshelín), entre otros numerosos elementos caracterizantes y músicos representativos.

Los géneros musicales de este repertorio son variadísimos y la gran mayoría de ellos son de carácter y difusión nacionales, pero que en la Amazonía adquieren expresiones propias (valses, marineras, huaynos), siendo otros de corte netamente regional, lo que denota la creatividad siempre despierta de nuestros compositores populares (sitaracuy, chimaychi, machashca-baile, velada, changanacuy).

La música mestiza de la Selva es joven y llena de vigor. Son contados los compositores fallecidos de temas notables (Antonio Wong Rengifo, Lorenzo Luján Darjón, Italo Arbulú, Julio C. de Pina y Peña) y los autores de los temas más conocidos no sólo están vivos, sino que siguen componiendo hasta la fecha y su inspiración parece no tener fin (Julio Elgegren, Adolfo Sandoval, Eliseo Reátegui Vásquez) así como la permanente formación, aparición y desaparición de conjuntos y solistas que, por lo general, interpretan sus propios temas (Dúo Loreto, Orlando Cetraro y su conjunto, Juaneco y su combo, Los solteritos,

Conjunto "Corazón, de la Selva", "El Gran Pajatén", Raúl Vásquez, Edwin y Pedro Rojas Meléndez, Juan Díaz Salazar, Ángel Alvarado, Víctor Orsi, Joshelín). Esta relación no pretende ser completa y se irá enriqueciendo conforme nos ocupemos de la presentación paulatina de las obras más representativas de nuestro repertorio regional popular.

Hasta la fecha, y a partir de nuestras observaciones en el terreno y deducciones respectivas, podemos trazar un esquema de ubicación de los focos o centros regionales ricos en tradiciones musicales y autores de canciones, el mismo que, en forma indiscutible y por su añeja tradición, encabeza la ciudad de Iquitos, seguida por Rioja, Lamas y Pucallpa, por razones que se expondrán oportunamente.

Con respecto a la interpretación musical de las obras de este repertorio, acotamos que en nuestra región no hemos contado con los famosos intérpretes, virtuosos algunos de ellos, de la música costeña y andina (Avilés; Hayre, Reyes, Ima Súmac, Guardia, Coronado y otros) y que, con algunas excepciones como en el caso cuando el mismo autor interpreta sus temas, y el poco conocimiento de la lectura y escritura musicales, la integridad de las obras de la música mestiza siempre ha sufrido toda clase de alteraciones, agregados innecesarios, amputaciones inexplicables que han contribuido casi siempre más con su descrédito que con su justa y real apreciación. En este aspecto tienen la palabra en primer lugar los autores y compositores vivos. Es por estas consideraciones que en nuestro análisis del entorno cultural histórico y de los contenidos estructurales de las obras musicales de la creación amazónica mestiza, nos ocuparemos necesariamente del texto y la melodía, del mensaje literario y contenido musical, como sus partes esenciales constituyentes.

De este modo, creemos, aportaremos al conocimiento más amplio de las obras de este rico y singular repertorio a nivel nacional para que en el futuro vayan siendo valoradas en su justa magnitud, por sus notables cualidades de contenido poético, línea melódica sugestiva, y riqueza armónica evidentes.

NOTAS

1) La Cuenca Amazónica es la zona tropical más extensa del planeta (7'000,000 km2.) y una región única por sus características propias de jungla tupida y enmarañada selva virgen, que la diferencian notablemente de las otras regiones tropicales del mundo, como son el centro africano y el de la India.

2) Afirma Enrique Tovar en la introducción a su "Vocabulario de loretanismos" (1947) que: "El Oriente peruano encierra la reserva forestal más grande del mundo".

3) Véase una relación completa de investigadores nacionales y extranjeros en: "Introducción a la Etnomusicología" del maestro Holzmann (1987), páginas 124-130 (Bibliografía Especializada).

4) En la obra citada de Enrique Tovar, se consigna la completa desaparición de numerosas culturas y tribus enteras de la región amazónica peruana, que suman en total unas cuantas decenas. Además, subrayamos que los análisis y estudios llevados a cabo por el Instituto Lingüístico de Verano en este área, no se han dado a conocer en el país, por lo menos en ediciones de circulación masiva.

BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO VALDES, Ángel. Entrevista personal. Lima, 1988.

CAJAGUARINGA ISIDRO, Claudio. Entrevista personal. Chosica, 1988.

CHANCOS PILLACA, Jorge. Entrevista personal. Chosica, 1988.

HOLZMANN, Rodolfo. Introducción a la Etnomusicología. Lima, CONCYTEC, 1987.

KANATARI, Semanario. Iquitos, CETA, 1987 (Nº 150).

REATEGUI SANDOVAL, José (Joshelín). Expresiones. Raíz del Pueblo. Tarapoto, 1988.

TOVAR, Enrique. Vocabulario del Oriente peruano. Lima, UNMSM, 1966.

(*) Tomado de SHUPIHUI. Revista Latinoamericana de Actualidad y Análisis. Vol. XIII. No. 47/48. Julio 1988.



Conjunto típico en las calles de Iquitos

En la selva del Perú, la energía la pone...

PETROPERU















PETROPERÚ – Operaciones Selva, con Responsabilidad Social, contribuye al bienestar de la población amazónica.

La MÚSICA: UN FACTOR DE EVOLUCIÓN SOCIAL RELEVANTE EN EL SER HUMANO

*Josué Ríos Macedo**

La música ha sido uno de los agentes elementales en la formación y evolución de las culturas; es responsable de cambios importantes en el desarrollo histórico de las sociedades.

Por su naturaleza, la música, es un factor motivador del espíritu, el mismo del que se valieron los guerreros de las expediciones militares que al sonar de los clarines y trompetas marchaban al frente de batalla en las cruzadas; o como las civilizaciones de China y Grecia, que la asociaron con la moralidad y donde era un símbolo de lo bueno que hay en el ser humano. Así, a través de la historia se ha comprobado que la música tiene la capacidad de influir en el individuo en todos los niveles: biológico, fisiológico, psicológico, intelectual, emocional, social y espiritual.

Aun con las influencias que pueda ejercer en el ser humano, resulta difícil comprender sus inicios; por ello, y a través de los años siempre se ha hecho la misma pregunta: ¿Cómo nació la música? No existe ninguna sociedad o grupo humano actual que pueda ser considerado ente perfecto y absoluto de la génesis de la humanidad. A ello se han formulado numerosas teorías que tratan de explicar el origen de la música, como Josefa Lacarcel, quien considera que el "ritmo es el potencial más primitivo que se da en la persona y su desarrollo lo consideramos paralelo al mundo instintivo, de tal forma que aparece la imitación rítmica antes que cualquier otra forma de imitación musical". Es decir, considera al ritmo como la manifestación musical primigenia del ser humano; otros autores como, Marius Schneider quien afirma que el origen de la música debe estar en los lenguajes tonales. Aquel lenguaje en el cual las palabras varían de significación no sólo por las vocales y consonantes que posee, sino también por la entonación musical con que se pronuncia.

Con todas las teorías formuladas que buscan explicar su nacimiento, la música, nació con una finalidad tácita, la necesidad de expresión de las personas a través de un medio distinto a la palabra, o como complemento de la misma. Pues, la música ha sido siempre fiel compañera del ser humano desde los albores de la humanidad.

En las sociedades primitivas la música fue parte importante en el desarrollo de las actividades



Concurso de canto

comunitarias, era utilizada para acompañar labores domésticas, agrícolas, la vida social, las manifestaciones religiosas, etc. Se cree, que los instrumentos del paleolítico solamente producían ruidos. Su sonoridad, según la creencia de los hombres del paleolítico influía sobre los espíritus, atrayéndolos o alejándolos, según la necesidad del momento; es decir, la música cumplía una función social eminentemente utilitaria y funcional. La música que se desarrolló en las sociedades primitivas no ha tenido un valor artístico explícito, no han tenido la intención de hacer música para divertir o complacer; es decir hicieron arte con un fin y no por el arte mismo.

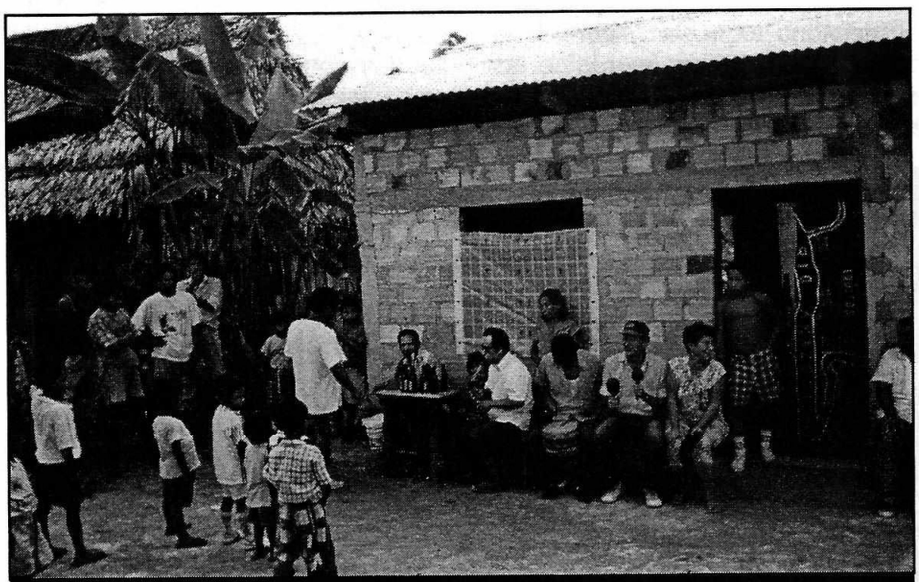
Por mucho tiempo la música continuó siendo una manifestación colectiva; una expresión cultural de que se valieron los seres humanos para acompañarse, expresar sus emociones, sus vivencias, adorar a sus dioses y celebrar sus acontecimientos, hasta que empezó a ser practicada por grupos dedicados a ese fin, la comunidad comenzó a encargar su práctica a grupos especializados. A pesar de ello, la música continuó siendo una práctica comunitaria, ya que aún estaba relacionada con los rituales y con las tradiciones. Sin embargo, con el paso del tiempo se fue haciendo más elaborada, gracias a los músicos especializados; la práctica musical del resto de la población quedo reducida a una actividad musical doméstica, volviéndose complicada y patrimonio de una minoría que se consideraba selecta. De esta forma, el pueblo comenzó a apartarse de esta práctica musical al que llamaron culta o académica, para empezar a cultivar una música adaptada a sus necesidades. Así, se abrió una grieta entre la música académica y la música practicada por el pueblo.

En el siglo XX, apareció un fenómeno que acabaría por fracturar las diferencias sociales en la música, formando clases de oyentes y públicos cada vez menos cultos: la comercialización de la música. Este fenómeno permitió que se comenzara a componer música de acuerdo al público a quien estuviera destinada, con estilos diferenciados y según las necesidades del mercado. Además, determinó que se creara una serie de mitos, respecto de la música culta, haciéndola aparecer como una manifestación incomprensible, aburrida y elitista; atribuyéndolo a la música comercial un falso prestigio en razón de las extraordinarias ganancias que resultan a las compañías discográficas y lo fabuloso que considera el público consumidor.

En la actualidad, la música está siendo controlada por hábiles comerciantes, quienes la consideran como un simple bien de consumo. Se han tomado la atribución de decidir el tipo de música que deben consumir, o lo que le conviene a la población, imponiendo un tipo de música que la mayoría debe escuchar. Esto, ha facilitado que la masa poblacional se encuentre totalmente sometida a la presión de los medios de comunicación, influyendo en sus gustos y sus conciencias, y asumiendo la población una actitud indiferente frente a todo lo que signifique cultura, desarrollando comportamientos insensibles hacia los valores culturales no sólo locales y nacionales sino también universales.

La música a lo largo del tiempo ha cumplido diversas funciones en distintos ámbitos de la realidad. En sus inicios constituyó un alimento para el espíritu de todas las sociedades, una manifestación expresiva de la comunidad. Hoy en día se ha circunscrito a un exiguo espacio de audiencia, mientras que la música comercial ha abarcado importantes sectores de la sociedad; aquella música que consume la mayoría de la población y que se ha vuelto una expresión estimulante. A mayor intensidad de sonido mejor música, por lo tanto mejor ambiente. Se ha condicionado una función de la música a ambientar de forma acústica un espacio de concurrencia, y a sobre-estimular al público para ejercer respuestas condicionadas y maquinales inmediatistas.

Sin dirigir nuestra atención muy lejos, nuestra ciudad es ejemplo lamentable de este fenómeno social que a la larga tiene sus consecuencias en los individuos que se dejan arrastrar por estas prácticas; son objetos de los intereses y apetitos personales de individuos que se dedican a ganar dinero y a desarrollar toda una cultura del consumismo barato y del alcohol. Debemos tener presente que no tiene nada que ver el hecho que una persona asista a divertirse o a bailar, pues esta actividad favorece al individuo desarrollando sus habilidades y destrezas psicomotoras, en una ciudad donde muy pocos hacemos deporte.



Concurso de canto

Una importante y clara afirmación es la que refiere Gabriela Soto al mencionar que "La música comercial es un producto industrial que únicamente persigue la complacencia de las demandas del mercado (....); en su mayoría está dirigida a la satisfacción de exigencias inmediatas, transitorias y vulgares, y podemos agregar a esto la inmoralidad que expresan las letras de muchas de las canciones en las que se alaba a delincuentes, narcotraficantes, criminales y alcohólicos, o se hace alarde de expresiones soeces y de doble sentido". Lamentablemente nuestra sociedad local ha sido ganada por esta forma de expresión musical que en absoluto contribuye a la formación del ser

humano, por el contrario la involuciona. Esta forma de manifestación musical sólo puede ser aceptada por personas sin capacidad de discernimiento, carentes de cultura musical y sin la sensibilidad necesaria para apreciar la belleza. Consideramos que proporcionando a las personas, sobre todo a los y las jóvenes los instrumentos necesarios para comprender la buena música, no serán presas fáciles de estas embestidas.

Cuando en este artículo nos referimos a la música como factor de evolución social del ser humano, y de los beneficios que ésta proporciona a su vida, nos estamos refiriendo a la música con valor artístico, a aquella que permite al individuo expresar y percibir la belleza de la naturaleza y de las cosas, y contribuir al proceso de hominización del individuo.



Estudiantes del Colegio San Agustín en un concurso de orquestas

El reconocido maestro, violonchelista y músico español Pau Carles Salvador Casals y Defilló, más conocido como Pablo Casals, mencionaba que "La música es el más elevado mensaje del sentimiento; es el arte que convierte la técnica en un regalo al espíritu para contribuir a que los seres humanos, al admirar la belleza, sean progresivamente mejores". Del mismo modo Gabriela Soto en su texto "Incidencias de la música en los procesos cerebrales" nos afirma que "La música es de gran utilidad para liberarnos de la tensión y la fatiga, y debería tener un lugar muy importante dentro del círculo familiar. La práctica del canto o de tocar un instrumento puede tener efectos muy positivos para favorecer la autorrealización, aumentar la autoestima, propiciar el conocimiento mutuo y la cohesión familiar. La música, siendo una actividad que frecuentemente se realiza en grupo, contribuye a la integración social; y al ser el desempeño individual de suma importancia para el logro del resultado final, simultáneamente fomenta la responsabilidad y la superación personal."

Por su misma naturaleza, la música desarrolla capacidades importantes en el ser humano, incidiendo de manera directa en el aspecto sensitivo y emocional del individuo, propiciando la creatividad, fortaleciendo el desarrollo intelectual, contribuye con el enriquecimiento global de la personalidad, y con el medio donde vive y se socializa, ya que la música tiene una naturaleza colectiva. Además, favorece la formación de la sensibilidad estética de los niños, niñas y adolescentes, lo que constituye un aspecto importante en el logro de una vida emocional saludable. Sin embargo, para que el ser humano llegue a esa dimensión, necesita de una formación basada en el aprendizaje de conductas elevadas y nobles, así como de conocimientos que resulten relevantes y de utilidad primordial, fundamentalmente una educación musical desde los primeros años de vida que nutra su sensibilidad y emotividad, que le enseñe a conocer la belleza y a descubrir el placer estético.

Un factor importante de favorecimiento de la música es el educativo, pues es un eficiente contribuidor en la formación de capacidades para el desarrollo de aprendizajes del niño o la niña; esto debería ser así si en nuestro país y en nuestra región la cultura y formación artística ocuparía el lugar de importancia que pedagógica y culturalmente le corresponde. En las Instituciones Educativas de nuestra ciudad, el área de Educación Artística se ha circunscrito al desarrollo de meras capacidades cognoscitivas, cuando lo fundamental son las capacidades procedimentales y actitudinales; sin embargo, no consideramos que sea un problema de capacidad del docente, sino que esta falencia se encuentra en cómo fue diseñado el currículo nacional. Entonces, cómo nuestra sociedad pretende tener mejores ciudadanos, si el pilar fundamental de la formación no es pertinente con las necesidades y lineamientos que nuestro país, región y nuestra ciudad necesitan. Por eso es fácil encontrar en lugares de poca reputación y moral, personas embriagándose y propensas a cometer delitos. Personas destruyendo nuestra floresta y medio ambiente, individuos absolutamente insensibles al dolor y a las necesidades de nuestros semejantes, seres mortales que sin ninguno juicio ni cordura agreden y matan indefensos animales. Creo soñar que esa no es la sociedad que nuestra ciudad necesita.

Al respecto Susan Langer considera que la música puede expresar los sentimientos de mejor manera que cualquiera de las otras artes, por las siguientes razones:

- La música es una forma de lenguaje simbólico de mayor abstracción que las otras artes.
- La música facilita más que otras artes la expresión de los sentimientos y de las emociones.
- La música es una forma simbólica inacabada que permite al ser humano ver proyectados en ella sus estados de ánimo.
- Los sentimientos humanos son expresados con mayor congruencia bajo formas musicales que a través del lenguaje, por lo que la música puede revelar la naturaleza de los sentimientos con más detalle y verdad que éste último.
- La posibilidad de expresar cosas opuestas simultáneamente, confiere a la música la

posibilidad más intrincada de expresión y consigue con ello ir mucho más lejos que otras artes.

Está claro que el desarrollo de sentimientos nobles y capacidades elevadas en el individuo, depende del tipo de música que audicione y/o practique. Pues, no es igual la influencia que pueda ejercer en la conciencia de las personas la música comercial que la música de arte. Depende del estado emocional y de la intensidad sonora con que es escuchada. Pues, presenta un carácter intrínseco que puede subliminar o envilecer al ser humano. Un factor determinante en la música, es la intensidad del sonido con la que la música comercial se suele escuchar.

Si de algo es conocida la ciudad de Iquitos, además de su belleza amazónica, de la grandeza espiritual y hospitalaria de su gente, es también por lo bulliciosa de sus calles y de los ambientes dedicados a la organización de fiestas de beneficio. Este fenómeno físico, que además prevalece en lugares donde el común de la gente asiste a consumir esta música, se eleva 20 decibles por encima del límite permitido del oído humano. Como es lógico, las consecuencias resultan dañinas para la salud mental e integridad física del ser humano, pues, convierte a los oyentes, principalmente jóvenes en autómatas, siendo conducidos fácilmente a la adquisición de conductas inmorales, actitudes irresponsables y comportamientos inconscientes y obscenos. Pensemos un poquito y proyectémonos al futuro. ¿Qué será de nuestra juventud de aquí a 10 ó 20 años, de seguir con esta forma de ver y vivir la vida? ¿Acaso tendremos jóvenes exitosos, creativos y realizados plenamente o una sociedad de alcohólicos y gente frustrada lamentándose de su destino?

Lo que resulta importante para nuestra sociedad y juventud y, de seria responsabilidad para nuestras autoridades políticas y educativas, es educar a la población, preferentemente a la niñez y adolescentes para que no sean víctimas de intereses comerciales. Asímismo, consideramos trascendente, enseñar a los niños y niñas a disfrutar de la música de buena calidad; esto traerá innumerables beneficios para su vida futura y consecuentemente para la sociedad. Gabriela Soto señala algunos beneficios:

- Sabrán elegir la música que verdaderamente les guste, independientemente de lo que la publicidad y los medios de comunicación les dicten. No se convertirán en víctimas de intereses comerciales, adquiriendo lo que otros los induzcan a comprar, y escucharán sólo aquello que responda a sus propios gustos, preferencias personales y necesidades emotivas.
- La música podrá convertirse en su afición.
- Podrá ser un soporte emocional frente a las vicisitudes de su vida.
- Les ayudará a mitigar la soledad o la incomprensión.
- Enriquecerá su vida emocional ayudándoles a profundizar en su sensibilidad y en la de los demás.
- Podrán utilizarla como un sano instrumento de placer y catarsis.
- Podrán encontrar en ella un medio de espiritualidad.



Orquesta alternativa en una de sus presentaciones

- Les brindará una sana opción entre otras de orden social que menoscaban su integridad (drogas, violencia, pandillerismo, etc.).
- Finalmente, podría convertirse en una productiva y gratificante profesión.

Finalmente, Graciela Agudelo afirma que "la música es tan antigua como el hombre: tan natural y espontánea como sus emociones, tan inmediata y necesaria como la comunicación y el lenguaje; y es también tan eficaz moduladora de las funciones cerebrales, como genuina satisfacción estética y libertaria, atributos todos que la han convertido en una de las más autenticas, bellas y legitimas formas asociativas de la humanidad."

FUENTES BIBLIOGRAFICAS

AGUDELO, Graciela. La música: un factor de evolución social y humana. Instituto de Investigación sobre la Evolución Humana, A.C., 2002.

LACARCEL MORENO, Josefa. Psicología de la Música y Educación Musical. Volumen CXVI de la colección Aprendizaje. Colección creada por Amelio Álvarez, Pablo del Río. Madrid: Visor distribuciones, 1995.

LANGER, Susan. *Philosopy in a new key.* Mentor Books. Nueva York, 1951.

SACHS, Curt. Historia Universal de los Instrumentos Musicales. Trad. María luisa Rith, versión definitiva de Dora Berdichevsky y Daniel Devoto. Bs. As.: Ed. Centurión, 1979

SCHNEIDER, Marius. Música Primitiva. En New Oxford. Historia de la Música Vol, I. Londres, 1957.

SOTO VILLASEÑOR, Gabriela. Incidencias de la música en los procesos cerebrales. Instituto de Investigación sobre la Evolución Humana, A.C. México, 2002

** Docente de la Escuela Superior de Música de Formación Artística Pública "Lorenzo Luján Darjón"*

ANTOLOGÍA DE LA MÚSICA LORETANA

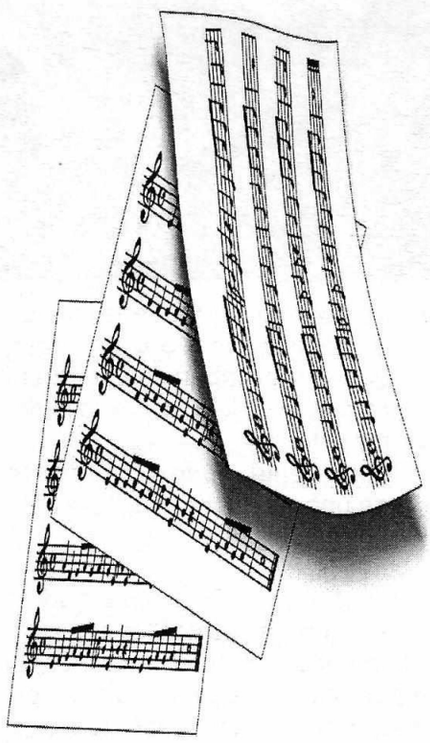
*Víctor Miguel Alvarado Díaz**

Una composición musical es una idea artística con sentido completo, su elaboración es pura (instrumental) o dramática (vocal), esta última es la más utilizada que se caracteriza por combinar sonidos y texto dando lugar a dos componentes para su producción: la música y la letra, no existiendo un orden estricto en su desarrollo.

Al que concibe la letra se le denomina autor y al que crea artísticamente la música, compositor. Esta actividad es llevada a cabo por una o más personas que utilizan este medio para transmitir sus ideas, experiencias, emociones y sentimientos relacionados a su entorno natural y su realidad cotidiana.

Existen cuatro maneras de difundir una obra musical: En forma oral, por grabaciones, en video y por partitura, ésta última es la escritura ordenada de las partes, sean vocales, instrumentales o ambas, que permite ejecutar en forma simultánea una composición en la cual interviene más de un intérprete. Para la escritura o notación en las partituras se hace uso de pentagramas, símbolos, abreviaturas, etc., dando lugar a un lenguaje musical que es el medio de comunicación entre músicos de cualquier parte del mundo. La capacidad de leer una partitura no es complicada pero se adquiere generalmente a través de un estudio intensivo y práctica constante.

En esta oportunidad, luego de un trabajo de transcripción y arreglo musical, se publica gracias a **KANATARI**, las partituras de una breve antología aleatoria de obras musicales del extenso y variado repertorio de autores y compositores loretanos, quienes, en forma ininterrumpida vienen produciendo música aborigen, folclórica o comercial, todas de gran valor artístico, que son parte ya de nuestra cultura amazónica.



Esta antología a nivel vocal son:

- "La Tangarana"
- "La Minga"
- "Amazonas"
- "Manos de amor"
- "La Contamanina"
- "Bajo el Sol de Loreto"
- "Hermosa Loretana"
- "Amanecer Loretano"

La partitura de estas obras muestran:

- La línea melódica principal a una altura promedio.
- Letra.
- Acordes.
- El acompañamiento para piano (sólo en las cuatro últimas).

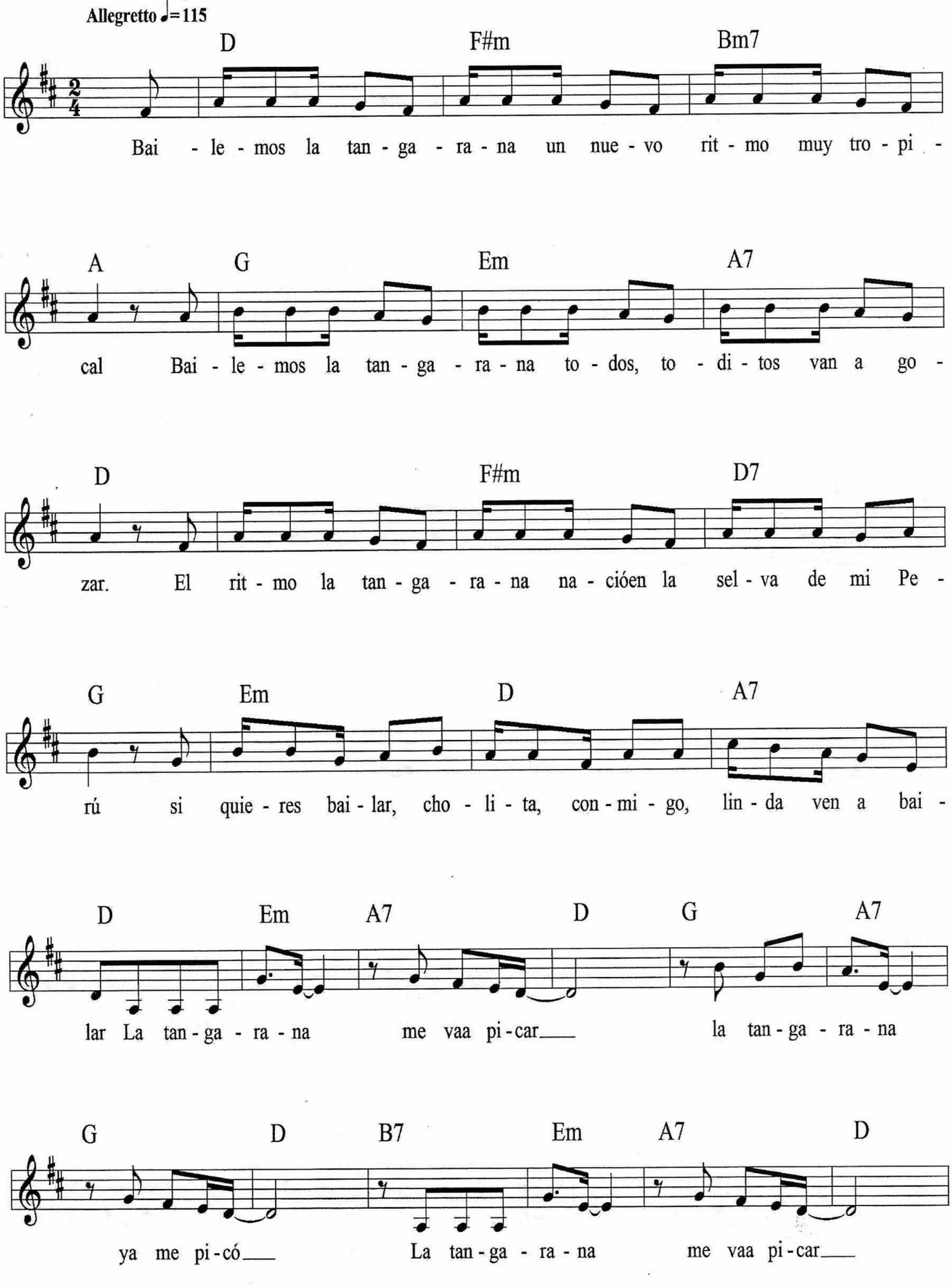
A nivel instrumental se presenta nuevamente la obra musical "La Contamanina" cuya partitura de director o conductor muestra los diversos instrumentos musicales utilizados para esta versión contemporánea, desarrollada bajo la influencia del Latin Jazz para un grupo o conjunto musical en formato parcial de Big Band. Esta versión muestra la plasticidad de toda obra musical que trabajada técnicamente a nivel vocal o instrumental permite su ejecución o interpretación musical con nuevas formas, géneros o estilos.

* Pianista, Docente y Ex Director General de la Escuela Superior de Formación Artística Público "Lorenzo Luján Darjón" de Iquitos

La Tangarana

Bombo-baile

Autor y Compositor: Eliseo Reátegui Vásquez
Transcripción y Armonización: Víctor Miguel Alvarado Díaz




G A7 G D G Em
la tan-ga-ra-na ya me pi-có El rit-mo la tan-ga-ra-na ya to-doel


A7 D Bm7 Em7
mun-do quie-re bai-lar, es rit-mo muy con-ta-gio-so quehas-ta mi


A7 D G Em
sue-gra le vaa gus-tar El rit-mo la tan-ga-ra-na ya to-doel


A7 D Bm7 Em7
mun-do quie-re bai-lar, es rit-mo muy con-ta-gio-so quehas-ta mi


A7 D Em A7 D
sue-gra le vaa gus-tar La tan-ga-ra-na me vaa pi-car


G A7 G D B7 Em
la tan-ga-ra-na ya me picó La tan-ga-ra-na


A7 D G A7 G D
me vaa pi-car la tan-ga-ra-na ya me pi-có

La Minga

Vals

Autor y Compositor: Adolfo Sandoval Ruíz
Transcripción: Víctor Miguel Alvarado Díaz

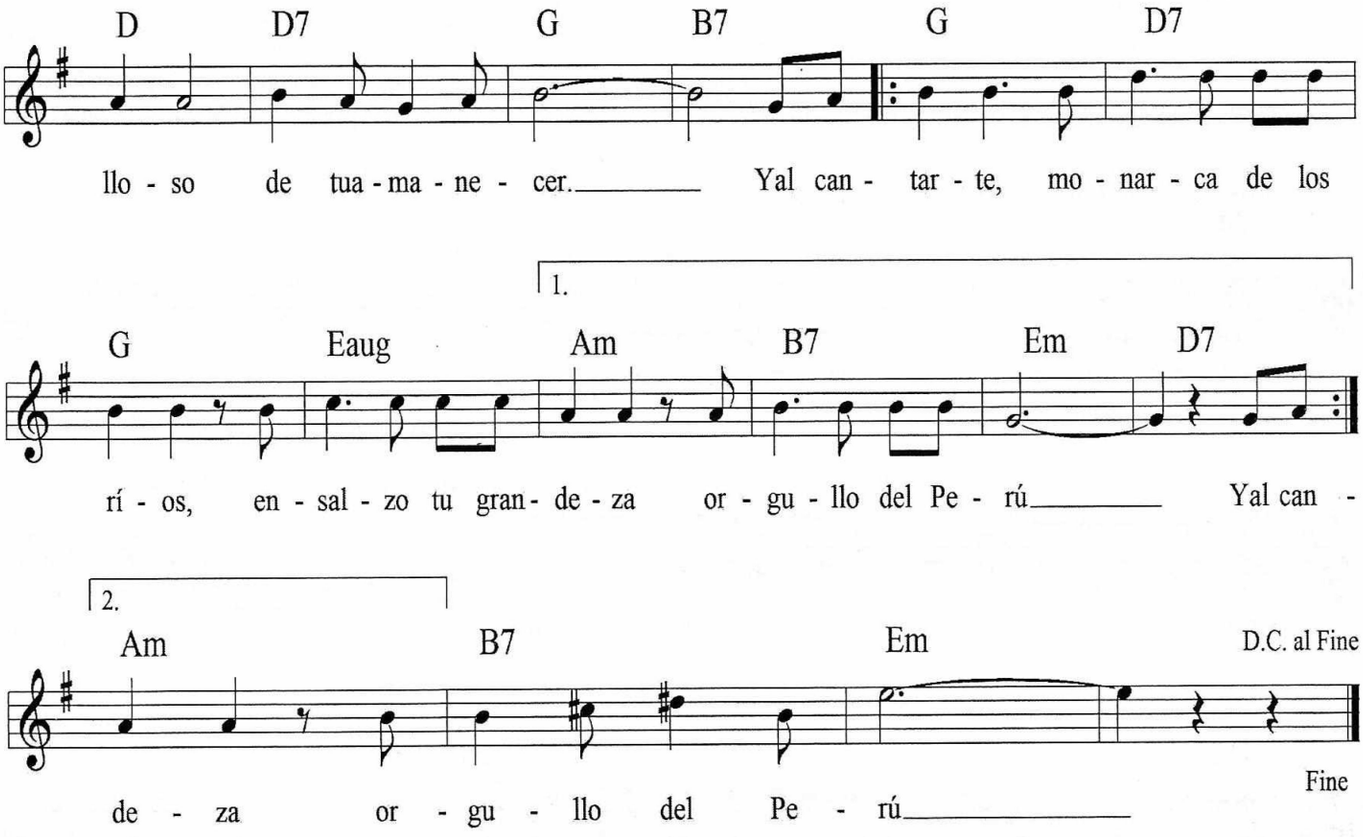


Amazonas

Vals

Autor y Compositor: Julio Elgegren Pinedo
Transcripción:: Víctor Miguel Alvarado Díaz





HABLADO

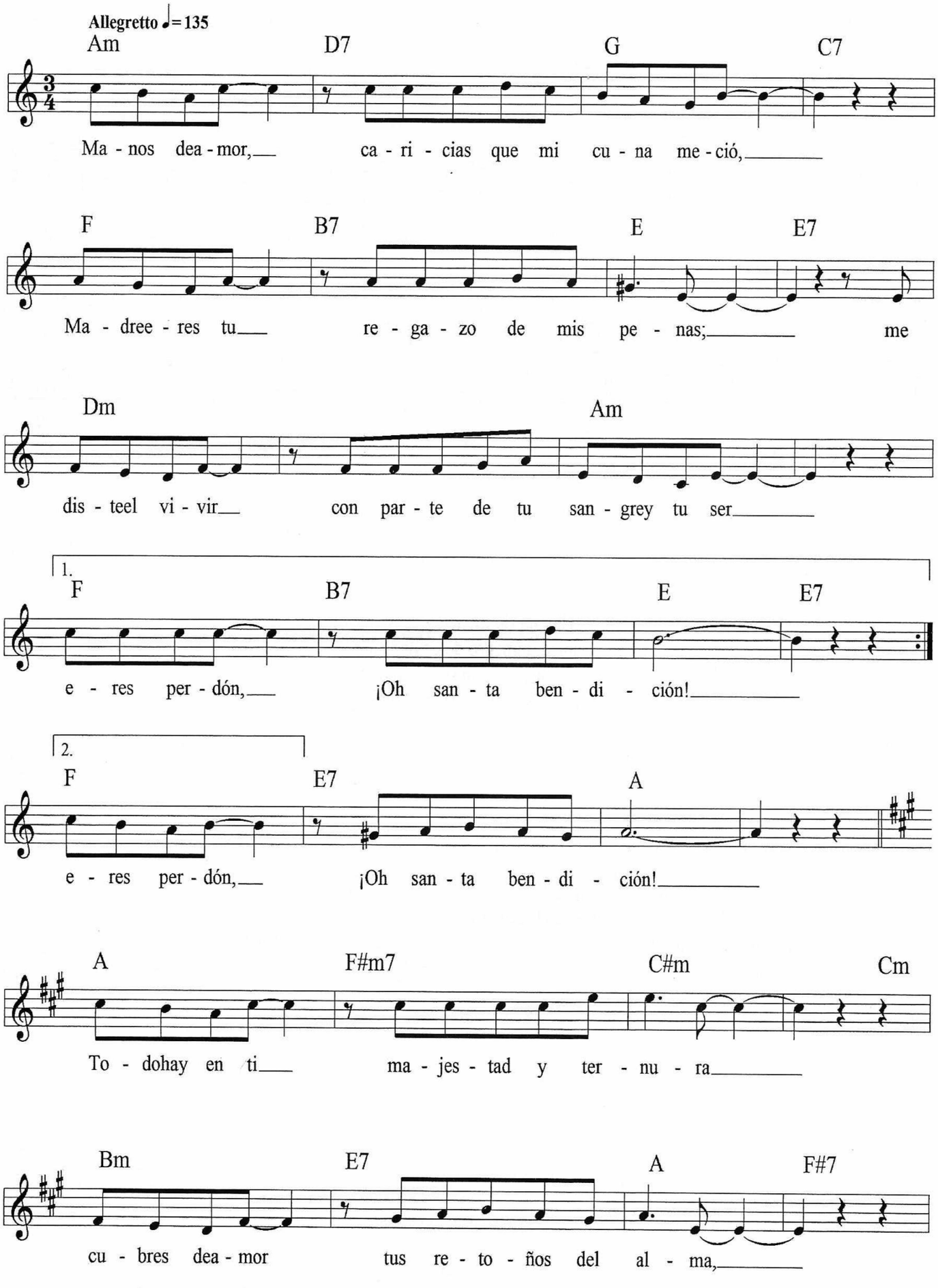
Hay un río monarca de los ríos,
único, inmenso de beldad sin par,
humilde nace entre picachos fríos,
soberbio muere rechazando el mar.

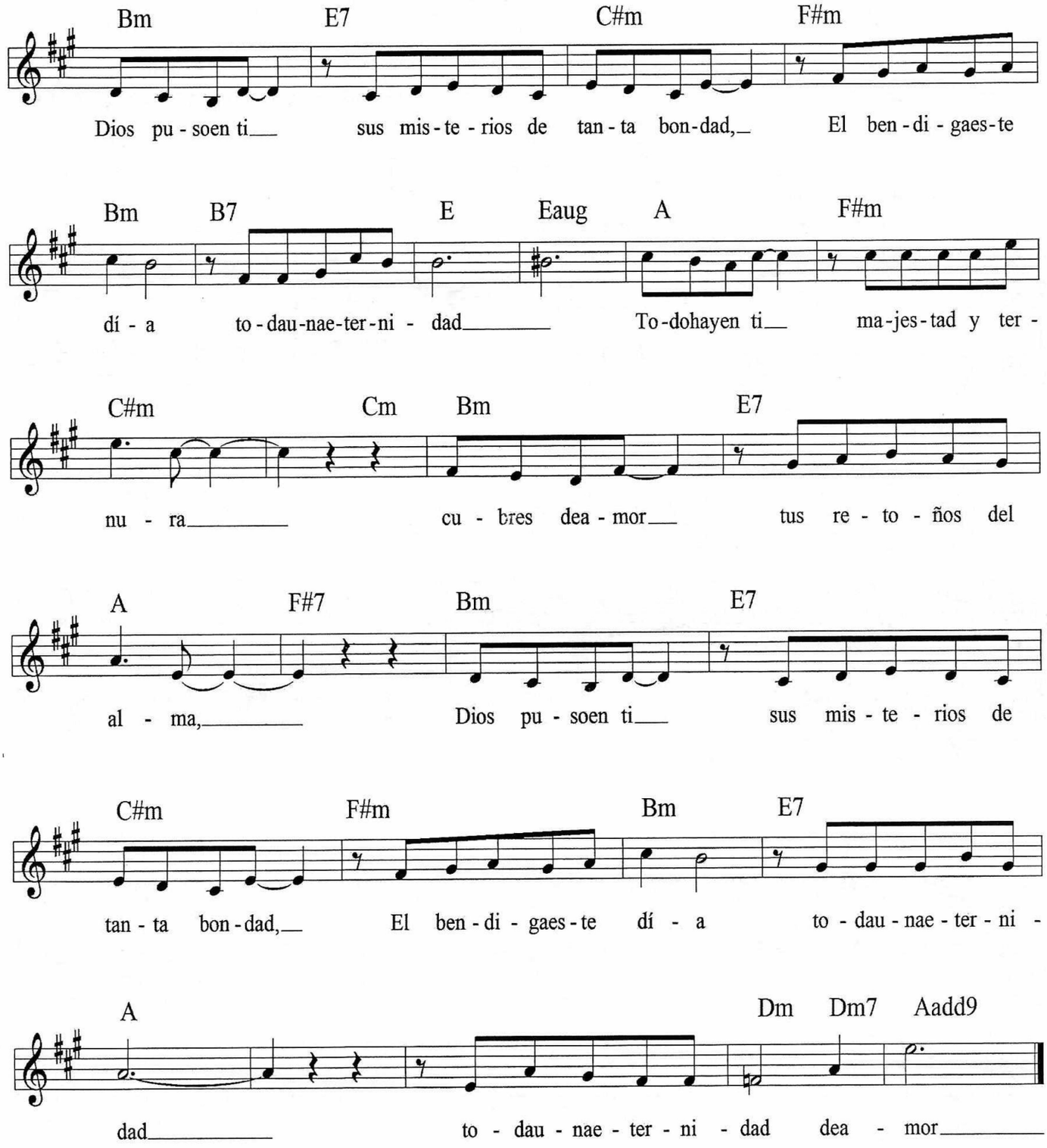
Nota: La parte hablada se realiza luego del D.C. cuando se interpreta instrumentalmente
la primera frase (que está en la tonalidad de Mi mayor)
la segunda frase (modulación total a Mi menor) es cantada otra vez a partir de la anacruza.

Manos de Amor

Vals

Autor y Compositor: Julio Elgegren Pinedo
Transcripción: Víctor Miguel Alvarado Díaz





rit. poco a poco

La Contamanina

Vals

Autor: Javier Torres
Compositor: Anónimo
Transcripción y Arreglo: Víctor Miguel Alvarado Díaz




F♯m 2fr
B7
Em
Am
Em
Am
ya - li en su ser - pen - tear yo sur - cán - do - le voy ha - cia ti, mu -
Em
Am
F♯m 2fr
B7
Em7
D7
jer, pa - ra mi vi - vir yo tehe de que - rer Mi can -
B
B7
Em
Em7
B
tar es a - sí pa - ra ti, mu - jer, con a - mor Con - ta - ma - na te vio na - cer
B7
GM7
D7
G7
B
B7
con mu - cho pla - cer Mi can - tar es a - sí pa - ra ti, mu -


Em
Em7
B
B7
Em
jer, con a - mor Con-ta - ma - na te vio na - cer con mu - cho pla - cer
CM7
Em
C6
F♯m 2fr
Em
F♯m 2fr
Em
B7
CM7
Em
C6
F♯m 2fr
Em
F♯m 2fr
Em7
D7
B
Ba - joun cie - lo a - zul


B7 Em Em7 B B7
Con-ta-ma-na te vio na-cer u-ca-ya-li-na de mi a-mor con mu-cho pla-
GM7 D7 G7 B B7 Em
cer Mi can-tar es a-sí pa-ra ti, mu-jer, con a-mor
Em7 B B7 Em Em7/C
Con-ta-ma-na te vio na-cer con mu-cho pla-cer
F♯m 2fr CM7 B Em B Em

Bajo el Sol de Loreto

Vals Serenata

Autor: Jorge Runciman
Compositor: Antonio Wong Rengifo
Arreglo: Víctor Miguel Alvarado Díaz




G E7/G♯ Am D7 Am D7 Am G
da. Hé- mea quí_ mi be-llahu- rí, ¡Oh! vir-gen pu - ra,
G7/B Cm Cm/E♭ G D7
pa - ra can - tar laher - mo - su - ra del Sol de Lo - re - toen
G C C/E C
Fine
ti._____ En - can - ta - do - ra bel - dad,_____ en - so - ña - ción dea -
A7 Dm E E7/B
mor i - de - al,_____ in - cor - pó_____ - reai - lu -


Am
Am/C
D
D7/A
G
sión fu - gaz quea - ni - ma mi co - ra - zón.
C
C/E
C
De - ja mia - mor i - rra - diar, tal co - moi - rra - diael sol en
Cm
F
Fm
C7
F
Fm/A♭
C
ple - no ze - nit; de - ja que tea - me, mi bien, pues a -
A
D
G
C
D.S. al Fine
sí mo - ri - ré fe - liz

Hermosa Loretana

Vals

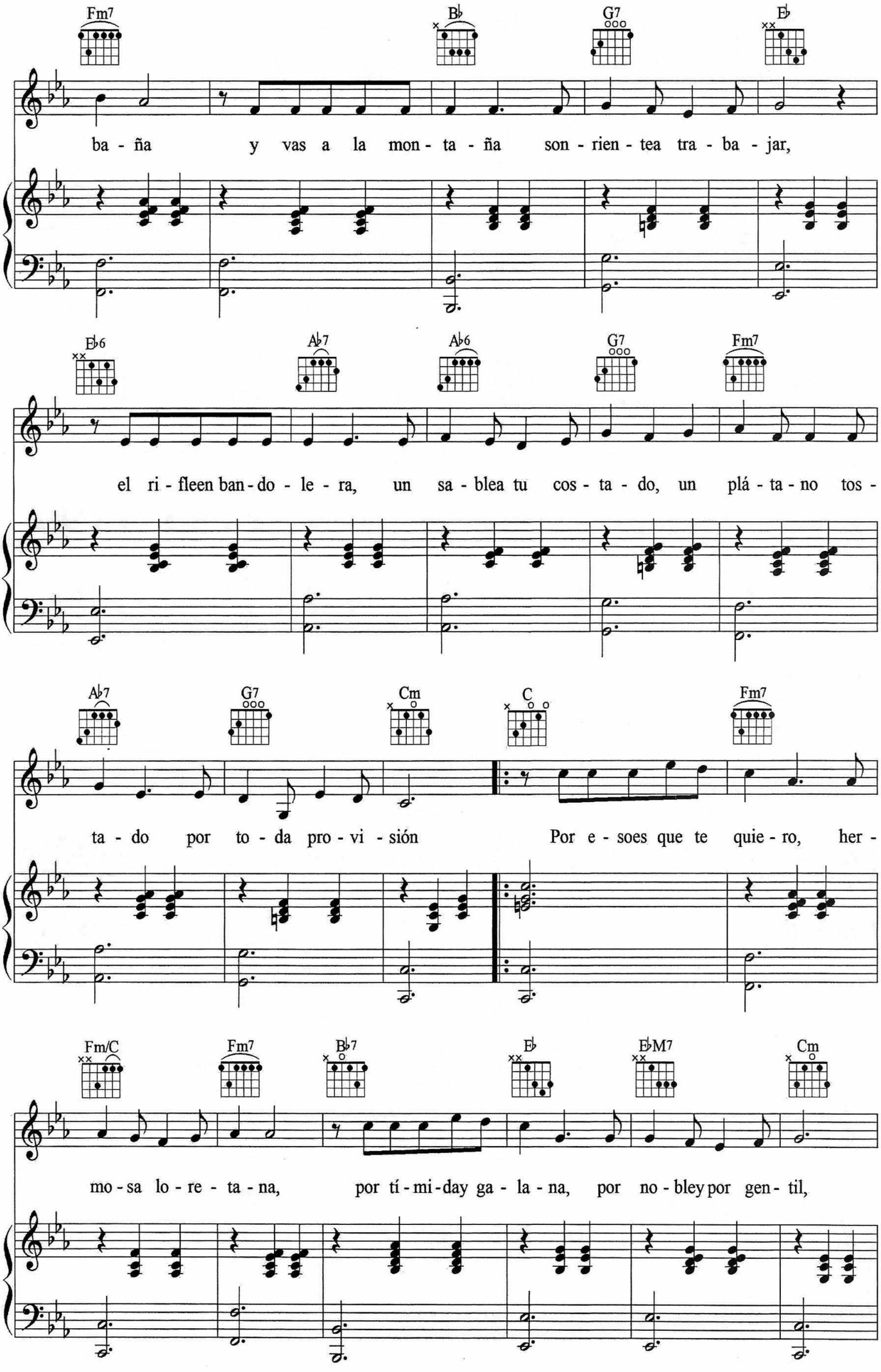
Música tradicional de Loreto

Transcripción y Arreglo: Víctor Miguel Alvarado Díaz




E♭6 A♭7 A♭6 G7 Fm7
Cam-peo-na de los bos-ques la más es-bel-ta pal-ma lo lle-vas en el
A♭7 G7 Cm C Fm7
al-ma son-rien-teal tra-ba-jar. Por e-soes que te quie-ro, her-
Fm/C Fm7 B♭7 E♭ E♭M7 Cm
mo-sa lo-re-ta-na, por tí-mi-day ga-la-na, por no-bley por gen-til,
Cm7 G7 Ddim Cm7 Fm7
tú con tus pies del-cal-zos, el cán-ta-roen las sie-nes nohay du-da, pues, que


A♭ G7 1. Cm 2. Cm Fm B♭
tie - nes un al - go sin i - gual gual_
E♭M7 Cm7 Ddim G7 Cm7 C7
Fm7 B♭ E♭M7 Cm7 Ddim G7
1. 2.
Cm7 C7 Cm A♭ G Cm Ddim
Her - mo - sa lo - re - ta - na sa - les de tu ca -


Fm7 B♭ G7 E♭
ba - ña y vas a la mon - ta - ña son - rien - tea tra - ba - jar,
E♭6 A♭7 A♭6 G7 Fm7
el ri - fleen ban - do - le - ra, un sa - blea tu cos - ta - do, un plá - ta - no tos -
A♭7 G7 Cm C Fm7
ta - do por to - da pro - vi - sión Por e - soes que te quie - ro, her -
Fm/C Fm7 B♭7 E♭ E♭M7 Cm
mo - sa lo - re - ta - na, por tí - mi - day ga - la - na, por no - bley por gen - til,


Cm7 G7 Ddim Cm7
tú con tus pies del - cal - zos, el cán - ta - roen las sie - nes nohay
1. 2.
Fm7 A♭7 G7 Cm Cm7
du - da, pues, que tie - nes un al - go sin i - gual gual nohay
Fm7 A♭ G
du - da, pues, que tie - nes un al - go sin i -
A♭ G Fm G Cm
gual

Amanecer Loretano

Vals

Autor y Compositor: Antonio Wong e Italo Arbulú
Transcripción y Arreglo: Víctor Miguel Alvarado Díaz




Dm7 B♭ A A7 Asus4 Gm6 A A7
quién lo pu - die-ra pin- tar con un pin - cel en la ma - no,
A Gm7 Dm B♭ A7 Dm7 Faug/C♯
tus be - lle - zas re - tra - tar. Des - de mi vie - ja ven -
B♭ Dm D C7 Gm7 D
ta - na ve - o tu sol le - van - tar
Gm7 C7 FM7 B♭ Gm7 A7
en un - a fres - ca ma - ña - na que lue-go ha de ca-len -


Dm D Gm7 C7 FM7 B♭
tar en un - a fres - ca ma - ña - na
Gm7 A7 Dm A Dm
que lue - go ha de ca - len - tar 1.Sur - can
2.A - ma -
B♭ A A7 Gm C7 Dm
yaen ca - no - as en bus - ca del pan
zo - nas, si - gue tuin - can - sa - blean - dar,
G7 Dm B♭ A A7 Asus4 2fr
los que con gran a - fán ol - vi - dan
tu ma - ges - tad ya mee - xi - ge de tus be -


Gm7 Dm A Dm B♭ A
has - ta las ho - ras. Y los fue - ra de bor - da
lle - zas can - tar Sel - vaem - bru - ja - do - ra,
A7 Gm C7 Dm D
quie - ren ya lle - gar
queha - ces ins - pi - rar,
Gm7 C7 FM7 B♭ Gm7
has - ta Be - lén don - dees sor - da laan - gus- tia
be - lla muy be - llaes tuau - ro - ra, que yohe que -
A7 Dm D Gm7 C7
yel pe - nar. has - ta Be - lén don - dees
ri - do can - tar be - lla esmuy be - llaes tuau -


FM7
B♭
Gm7
A7
sor - da laan - gus - tia yel pe -
ro - ra, que yohe que - ri - do can -
1. Dm
A
2. Dm
Gdim/D♭
5fr
nar tar
Dm
A7/C♯
Dm
Gdim/D♭
5fr
Dm
A7/C♯
D

LA CONTAMANINA

Conductor Score

Música tradicional de Loreto
Arreglo: Víctor Miguel Alvarado Díaz




15
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.
19
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.


23
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.
27
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.


31
A
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.
35
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.


39
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.
43
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.


47
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.
51
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.


55
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.
59
1.
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.


63
2.
B
Salsa ♩=98
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.
67
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.


70
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.
73
1.
2.
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.


75
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.
77
Alto
Tp.
Gtr.
8va
Pno.
B.
Perc.


79
Alto
Tp.
Gtr.
8va
Pno.
B.
Perc.
81
Alto
Tp.
Gtr.
(8va)
Pno.
B.
Perc.


83
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.
86
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.


89
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.
92
C
Bossa-nova ♩=170
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.


96
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.
100
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.


104
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.
108
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.


112
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.
116
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.


120
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.
124
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.


128
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.
132
Alto
Tp.
Gtr.
Pno.
B.
Perc.

COMPROMISO CON EL MEDIO AMBIENTE

La efectividad y el mantenimiento de estándares ambientales es escencial para obtener eficiencia y utilidad en el negocio. Talisman se esfuerza por mejorar continuamente en estas áreas y establece un estándar de cuidado ambiental que incluye:

- Un nivel apropiado de planificación ambiental para identificar los riesgos ambientales e implementar estrategias con la finalidad de minimizar posibles impactos.

- Un proceso para considerar, incorporar y manejar las preocupaciones ambientales en el diseño, construcción y operación de las instalaciones.

- Procedimientos, reglas y controles administrativos apropiados para salvaguardar el medio ambiente y las comunidades cercanas.

- Toma de conciencia y capacitación ambiental para empleados, contratistas, empleados de contratistas y visitantes a las locaciones.

- Un sistema en el que los empleados y contratistas puedan reportar los peligros y riesgos ambientales.

- Orientación y capacitación de empleados, contratistas, subcontratistas y visitantes al lugar de trabajo sobre los principales deberes y responsabilidades para responder a una emergencia.

- Identificación de los impactos ambientales fuera de sitio y la preparación de planes para responder a mergencias.

- Uso de embarcaciones con doble fondo para prevenir derrames en el río.



TALISMAN

ENERGY

HISTORIA DE LA ESCUELA DE MÚSICA

*Juve Hilton Pinedo Rodríguez**

La historia de la Escuela de Música se remonta muchos años atrás en el ímpetu de la gente dedicada al arte y la pedagogía que de manera desinteresada buscaba promover actividades culturales en nuestra región.

Fue un grupo de artistas y pedagogos decididos en formar una institución ligada al arte los que proponen la creación de la Escuela Regional De Música, Canto Y Danzas: a puertas de cumplir 48 años de labores académicas ininterrumpidas queremos ofrecer a nuestros lectores un breve recuento de la rica historia de nuestra institución que quizás muy pocos conocen y que nos ha permitido tener, así como formar, profesionales de éxito a nivel local y regional.

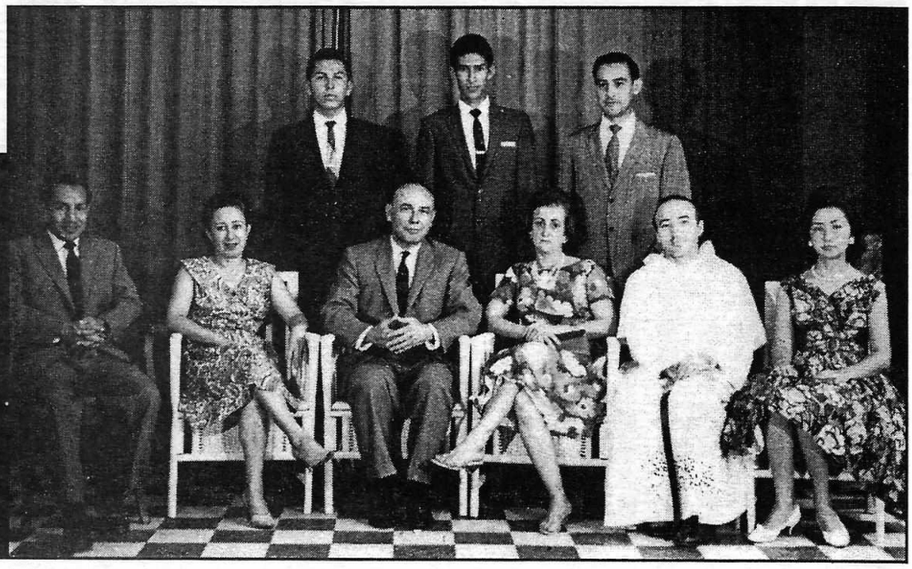
La Escuela Regional De Música, Canto Y Danzas denominada "Lorenzo Luján Darjón" se crea mediante Resolución Ministerial Nº 4208 dada el 6 de marzo de 1962, que entra en vigencia a partir del 1ro de abril del mismo año y es firmada por el entonces Ministro de Educación Pública Darío Acevedo Criado.

En ese mismo año se emite la Resolución Ministerial Nº 8314 dada el 4 de mayo, donde se resuelve contratar los servicios de don Ángel Carlos Cavero – Egúsquiza Saavedra para que atienda la organización equipamiento y estructuración de los planes y programas de enseñanza de la institución.

La Escuela comenzó a funcionar en los altos de la segunda cuadra de la calle Nauta con Raymondi, donde por un corto periodo de tiempo desarrolló sus actividades el consulado de Brasil.

Cuando esta historia comienza ya se habían realizado muchos proyectos y afanes. Tras intensa búsqueda, el director del plantel, prof. Carlos Cavero Egúsquiza, logró agrupar a varias personas idóneas en las diferentes especialidades que conformaban el programa de estudios de la escuela. Entre los primeros colaboradores están: el R.P. Julián Ezcurra Pérez de Fontecha como coordinador pedagógico; Luis Alberto Santolalla, profesor de canto y director de coros, también desempeñaba el cargo de coordinador de actividades culturales; Sra. Helga Borges de Hernández, profesora de piano; Sra. Lina Riess de Pinasco, profesora de ballet; Sr. Andrés Orihuela Chávez, profesor de violín, trompeta, teoría y solfeo.

El primer personal administrativo estuvo integrado por las siguien-



Primer cuerpo administrativo de docentes de la Escuela Regional de Música - derecha a izquierda de pie: Cliver Rodríguez (Secretario), Justo Calvero (Tesorero), prof. Luis A. Santolalla. Sentados: Prof. Andres Orihuela, prof. Lina Riess de Pinasco, Prof. Carlos Cavero-Egúsquiza Saavedra (Director), Prof. Helga Borges de Hernández, R.P. Juliá, Ezcurra y Ángela de Freitas (Auxiliar de educación) - 1962



Coro Polifónico de la Escuela Regional de Música, invitados a participar por la presencia del presidente Fernando Belaúnde, 1965

tes personas: Ángela Suárez de Freitas, auxiliar de educación; Justiniano Cavero Flores, tesorero secretario y Clíver Rodríguez, auxiliar de administración. Posteriormente fueron incorporados los siguientes docentes: Renato Mesía, profesor de guitarra; Manuel Canales, profesor de acordeón; Ida Pereyra, profesora de piano; Orlando Cetraro de Souza, profesor de acordeón; Domingo Llerena, profesor de piano; Herman Becker Hoff, profesor de violín, así como personal administrativo como Jorge Sánchez Vásquez.

Con este personal un 19 de agosto fue inaugurado oficialmente el primer ciclo académico con la asistencia de 110 alumnos matriculados teniendo como especialidades canto, piano, acordeón, guitarra, mandolina y ballet.

Apenas iniciadas las actividades académicas, el director y los profesores pusieron especial interés en la formación dentro del plantel, de grupos artísticos para la práctica y difusión de la cultura musical. Primero fue el coro, luego el conjunto orquestal y posteriormente los grupos de danzas.

A mediados de septiembre se inició el curso de Cultura Musical con un programa especial en que se rindió homenaje póstumo al recientemente desaparecido tenor lírico nacional Alejandro Granda. El 1er grupo de cantantes fue el coro mixto, organizado por el padre Julián Ezcurra Pérez de Fontecha, este coro estaba constituido por alumnos de la escuela del Colegio San Agustín y de otros participantes particulares. Las 54 voces que conformaron el Coro Mixto lograron un buen acoplamiento que cada una de sus presentaciones consiguieron estruendosos aplausos de aprobación, esta primera participación sucedió el 25 de noviembre de 1962.

Asimismo por ausencia del P. Julián Ezcurra Pérez de Fontecha, se encarga la difícil tarea de organizar y dirigir el coro de la escuela de música al Prof. de canto Luis Alberto Santolalla, a quien se recomienda hacer la selección únicamente entre los alumnos del plantel, prescindiendo de personas extrañas. Este grupo coral fue denominado "Coro Haendel" y estaba constituido de 24 voces divididas de la siguiente manera: 20 voces femeninas y 4 voces masculinas; entre su repertorio se encontraban obras de gran nivel interpretativo como, "O Bone Jessu" de Pallestrina; "El Campanero" de Canon; y "Hogar, Dulce Hogar" de Bishop. Dentro de las voces femeninas que más destacaron, se encuentran Julieta Bardales y Eumelia Macedo de Vásquez, posteriormente profesora de esta institución. En ciertas ocasiones el Coro Haendel contó con la participación de voces masculinas del coro de la misión adventista.

Posteriormente a la organización de otros grupos de danzas y música los docentes de instrumentos musicales realizaban ensayos de conjuntos con mira a conformar la orquesta de la Escuela, los primeros integrantes fueron: Helga Borges de Hernández, piano; Andrés Orihuela Chávez, violín; Herman Becker Hoff, violín. Este trío debutó el 22 de noviembre de 1962 interpretando el Himno Nacional del Perú, "Bajo la doble águila" entre otras obras; este conjunto quedó reforzado el año siguiente con la incorporación de los profesores Orlando Cetraro de Souza, acordeón y Benigno Soto Silva, violín, sus actuaciones por esos años se efectuaron a través de la "Hora Radial de la Escuela Regional de Música" emitidas por las ondas de Radio Nacional del Perú.

El 4 de abril de 1963, se celebró con una ceremonia especial el "Día de las Américas" y en esta ocasión el director de la Escuela de Música logró reunir a un selecto y numeroso grupo de intelectuales, estudiosos y artistas de esta ciudad para constituir, el comité organizador de la Casa de la Cultura.

El 1ro de noviembre de 1964, se produjo el acontecimiento más



Primera Escuela de Música

importante organizado por la Escuela Regional de Música, Canto y Danzas: la oficialización de la Casa de la Cultura de Loreto. El director de la Casa de la Cultura del Perú, Dr. Fernando Silva Santisteban, que había venido especialmente invitado para tal fin, pudo apreciar la calidad de los grupos artísticos organizados por la institución y que posteriormente sería la base para los programas de difusión artística de la naciente institución cultural. Se incorporaron al conjunto orquestal varios músicos, quedando constituido de la siguiente manera: Andrés Orihuela Chávez, violín; Benigno Soto Silva, violín; Renato Mesía, guitarra; Orlando Cetraro de Souza, acordeón; Miguel Reátegui, contrabajo; Manuel Manrique, saxofón; Eval Manrique, clarinete; Néstor Manrique, clarinete; Valentín Zegarra, trombón; Pedro Arias, trompeta; Héctor Mendoza, batería; Gilberto Peña, trompeta; Manuel Hurtado, trompeta. La dirección de estos músicos estuvo a cargo del prof. Herman Becker Hoff. El conjunto orquestal se presentó en el Aula Magna de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana, con motivo de la oficialización de la Casa de la Cultura de Loreto.

Entre los años de 1965 y 66, se destaca el trabajo realizado por el Sr. Luis Alberto Santolalla; pues se le encarga la organización de los coros escolares y del coro magisterial "Perú" quienes estaban bajo su dirección musical, como coro escolar y el gran coro escolar de Iquitos integrado con las mejores voces de los coros de las escuelas primarias, asimismo el coro magisterial "Perú" reunió 94 voces el cual estuvo conformada por maestros y maestras del nivel primario de esta ciudad.

Una de las especialidades que tuvo una gran influencia de profesionales destacados fueron precisamente las danzas, organizadas como clásicas, españolas, folklóricas. Entre las danzas clásicas se destaca el ballet, que estuvo a cargo de la Prof. Lina Riess de Pinasco quien con dedicación y perseverancia fue organizando el grupo de ballet. Asimismo se contó con los servicios del Prof. Leonardo Rodríguez Pulido, ex bailarín del cuerpo de ballet de la Casa de la Cultura de Trujillo, quien logró acoplar a un grupo de bailarinas para la Casa de la Cultura en Loreto, cuyas actuaciones las reforzó con sus propias intervenciones.

El baile español tuvo dentro de la institución a destacadas representantes como las hermanas Ivonne Justina y María del Pilar Avendaño, así también como de Ana Terrones, que con su gracia ganaron siempre simpatía y aplauso del público, las responsables Prof. Nancy Alván Toullier y Adita Vásquez mostraban siempre un trabajo de gran nivel artístico.

Dentro de las danzas folklóricas se contribuyó con las enseñanzas de géneros como la marinera, huaynos, tondero, etc., que estuvo a cargo en un primer momento de la Prof. Clotilde Ruiz Ruiz, quien a través de su trabajo, demostró en cada presentación el dominio de sus alumnas de los movimientos, coreografías y elegantes desplazamientos en cada uno de los ritmos populares del Perú.

Los años 70 trajeron consigo nuevas propuestas, metodologías de trabajo; profesionales de gran nivel que fueron incorporándose tanto en el área de música como en el de danzas tal es el caso del Prof. Mario Argüelles conocido en el ambiente artístico como "Mario de Lima", generaciones de estudiantes que con su participación en los diferentes eventos fortalecieron el trabajo institucional.



Actual Escuela de Música

La década de los 80 estuvo marcada por acontecimientos importantes en la vida institucional, uno de estos es precisamente la donación de instrumentos musicales por parte de OrdeLoreto actualmente (Gobierno Regional de Loreto) en aquel momento dirigido por el Sr. Gilberto Alván Acosta; el encargado de recibir aquellos instrumentos fue el entonces director de esta casa de estudios Prof. Benigno Soto Silva.

La institución desarrollaba sus actividades académicas con la misma modalidad con la que se había creado, en el año 85 se publica la Ley Nº 014, donde se aprueba la formación y reglamentación de las Escuelas de Formación Artísticas. Es así que el mismo año mediante Decreto Supremo Nº 039 se aprueba el reglamento especial para los docentes de educación superior.

En 1986 se autoriza la adecuación y funcionamiento como Escuela de Formación Artística amparado en el Decreto Supremo Nº 13 – 86 donde se modifica la denominación de Escuela Regional de Música, Canto y Danzas a Escuela Superior de Música "Lorenzo Lujan Darjón".

Como Escuela Superior de Música su proceso de enseñanza adquiere dos modalidades; una es la de Formación Artística Temprana, asimismo la de Formación Artística Profesional. Estas modalidades orientaron a desarrollar la formación artística temprana y la formación artística básica, cada una de estas áreas contaban con planes de estudios, los cuales comprendían años de preparación. La formación artística temprana tenía una duración de 8 años en música y 6 años en danzas, y estudiaban niños a partir de los 8 años de edad, mientras que en la formación artística básica ésta tenía una duración de 2 años (cuatro ciclos) tanto para música como para danzas y estudiaban jóvenes que estaban en el nivel secundario.

La modalidad de formación artística profesional tenía la finalidad de formar estudiantes a nivel superior, que contaba con dos especialidades, la de artista profesional y educación artística. Para cada una de ellas se estudiaba 10 semestres; equivalentes a 5 años de estudios.

La Escuela Superior de Música a partir de esos momentos promovió los procesos de admisión en esta casa de estudio para la formación de docentes en Educación Artística que año tras año fue adquiriendo mayor demanda de postulantes; lo cual no sucedió a nivel de la carrera de artista profesional que no tuvo demanda, asímismo la falta de profesionales idóneos permitió que esto sea otro de los motivos para no desarrollar esta especialidad.



Prof. Mario Argüelles danzando al compás de la marinera

Durante estos años también se impulsó la práctica musical individual y grupal, una de las más representativas de nivel interpretativo las cuales realizaba sus presentaciones los viernes por las noches, fue la Orquesta de Cámara integrada por docentes como Eval Manrique, piano; Pedro Villacorta, guitarra; Orlando Alegría, guitarra; Marcial Chong, acordeón; Demetrio Panes, clarinete y dirección musical quienes presentaban un selecto repertorio en la diferentes plazas y calles de nuestra localidad.

La década de los 90 presenta acontecimientos muy marcados pero importantes en el desarrollo institucional. Uno de ellos es la adquisición del terreno para la futura construcción del local. Este terreno es cedido por la Municipalidad de Maynas por el entonces alcalde, don José Silfo Alván, recibiendo dicho terreno el director de esta casa de estudios Prof. José Lorenzo Alván Bardales.

La incorporación de docentes de la especialidad tanto de música como de pedagogía fue importante; ya que esto permitió proponer nuevos estilos de enseñanza acordes con el plan de estudio propuesto por el Ministerio de Educación.

El año 94 se presenta el proceso de reorganización, un momento crucial; pues se buscaba ordenar de manera más eficiente la enseñanza que se vertía, así como contar con personal con título pedagógico o título de educación artística en música. Los resultados obtenidos fueron 3 docentes reubicados a otras instituciones educativas y 1 personal administrativo con el mismo destino que los anteriores.

La Escuela Superior de Música funcionó en diferentes sedes. En un inicio atendió en los altos de la segunda cuadra de la calle Nauta con Raymondi, pasando luego a funcionar en la calle Raymondi donde hoy es la Beneficencia Pública. Asímismo de forma interina atendió en el local del Centro Educativo Nº 60010, en el local de la DREL (Ex Maynas), en el INC, para luego anclar en la calle Próspero 2da cuadra donde se atendió por una larga temporada.

Recién en el año de 1995 siendo directora la profesora Edith Lilia Cubas Elgegren comenzó la construcción del local ubicado en calle Rómulo Espinar Nº 128, siendo entregado al año siguiente un edificio de 3 pisos de material noble. En la actualidad acogemos a los estudiantes de FOTEM, FOBAS, futuros docentes, y al personal de nuestra institución.

A partir del año 96 ya estando en el local nuevo la demanda de postulantes se incrementó; de esta manera la institución que en sus inicios atendía un solo turno (en la noche) para la parte profesional, FOTEM Y

FOBAS en las tardes, abre el turno de la mañana logrando tener en sus aulas gran cantidad de estudiantes, esto promovió la incorporación de nuevos maestros. La visión de los directivos de aquel momento era fortalecer e incrementar el número de participantes de la orquesta de cámara y que a la larga sería el grupo más representativo de la institución.

Las actividades por aquellas épocas sobre todo el día central del aniversario el 21, 22 de noviembre se organizaban y realizaban en el auditorio del Colegio San Agustín conocido como Concierto de Gala, se observaba la participación masiva de los estudiantes, docentes, administrativos y los números artísticos eran diversos desde la participación de los niños y jóvenes de FOTEM, FOBAS, hasta la presencia de los futuros profesionales.



Orquesta de Cámara de la Escuela en el Club Tenis, dirigida por el profesor Víctor Alvarado

En el año 97 la Escuela de Música y el INC organizan la temporada de conciertos en la ciudad y en diferentes locales, como el Aula Magna de la UNAP, el CRISAP, Auditorio del Colegio San Agustín. La incorporación de nuevos docentes y la presencia de estudiantes en las diferentes agrupaciones musicales permitieron brindar actuaciones de gran nivel como la orquesta de cámara integrado por docentes, alumnos y dirigido por el Prof. Víctor Alvarado, los solistas docentes y alumnos de la especialidad de piano Carmen Díaz, Giovanna Ruiz, los solistas docentes y alumnos de la especialidad de guitarra prof. Samuel Limay, Jorge Sánchez, José Hurtado, Juve Pinedo, docentes y alumnos en interpretaciones vocales (canto) Prof. Eumelia Macedo, Jorge Sánchez entre otros. Asímismo estas presentaciones muy reconocidas, por cierto, por el público promovió que las instituciones públicas y privadas soliciten la presencia de más de una agrupación existente en esta casa de estudios para diferentes eventos.

Otra de las agrupaciones de gran éxito en nuestra institución fue sin duda el grupo folklórico que más de una vez nos representó con gran éxito en diferentes actividades. Estuvo dirigido por el Prof. Virgilio Chávez, Rubén Pérez entre otros.

No podemos dejar de mencionar que en este periodo también tuvo gran presencia la Banda de Música que acompañaba en diferentes actividades a la institución y en aquellas que eran requeridas por otras entidades públicas como privadas. La Banda de Música estuvo bajo la dirección del Prof. Luis Elmer Del Águila Alván.

En este periodo el Coro Polifónico también forma parte de las agrupaciones que destacaron en nuestra casa de estudio; ya que estas interpretaban obras corales de gran nivel. En sus inicios fue dirigido por el Prof. Josué Ríos, posteriormente se encargó la dirección al Prof. Hjalmar Ramírez .

La década del 2000 trajo consigo muchos cambios. La institución, así como otras de educación superior son monitoreadas y supervisadas con mayor frecuencia por el Ministerio de Educación. En el 2002, bajo la dirección general del Prof. Bismar Grandez Navarro, se realiza el proceso de reinscripción de la institución cumpliendo con todos los requisitos ante la Dirección Nacional de Formación y Capacitación Docente del Ministerio de Educación.

El 2003 atraviesa por el proceso de implementación del nuevo plan de estudio de la carrera profesional de docente en la especialidad, debiendo asumir todo lo establecido en el Decreto Supremo Nº 023 – ED; que cambia todo el sistema de enseñanza – aprendizaje; en cuanto a contenidos, evaluaciones, titulación entre otros aspectos orgánicos, jerárquicos, académicos y administrativos.

Como parte de la historia de nuestra institución no podemos dejar de mencionar que en el 2003, siendo director general el Lic. César Arias, la Escuela Superior de Bellas Artes "Víctor Morey Peña" pasa a depender de esta institución. La finalidad era garantizar la culminación de los estudios de sus alumnos así como asegurar el proceso de titulación de cada uno de ellos debido a que no se realizó el proceso de reinscripción. El Ministerio de Educación procede al cierre de esta casa de estudios, siendo posteriormente reabierta con la carrera de artista profesional.

Entre los años 2004, 2006, 2008, luego de emitirse normas y reglamentaciones por parte del Ministerio de Educación, las instituciones de educación superior procedieron a realizar los procesos de auto evaluación con verificación externa (es decir monitoreo y supervisión del MED). La Escuela Superior Pública de Música, siempre en un gran nivel de aceptación en el trabajo, obtuvo como evaluación Bueno – Satisfactorio; estas supervisiones también han permitido mejorar el trabajo educativo, de infraestructura entre otras para beneficio de los estudiantes, docentes y trabajadores.

El año 2007 el Ministerio de Educación publica el Decreto Supremo Nº 006 – ED donde modifica la nota de ingreso a los institutos superiores siendo esta de 70 puntos, equivalente a (14). Del 2007 al 2009 la institución no tuvo ingresantes para la formación profesional teniendo



Grupo folklórico participando por el aniversario de la escuela, 2001

como resultado el descenso paulatino de estudiantes, la desaparición de las principales agrupaciones, el debacle de una institución no sólo ligada a la formación profesional sino al desarrollo cultural de la sociedad a través de su trabajo, esto es tema de un análisis más exhaustivo que estoy seguro se presentará la oportunidad de tratar en otro artículo.

En este año 2010 nuestra institución ha tenido 9 ingresantes, y como tal ave Fénix comenzamos a resurgir de las cenizas, este momento ha estimulado a los profesionales que laboran en esta casa de estudios, puesto que ha motivado a seguir adelante y poco a poco comenzar a trabajar con fe mirando hacia el futuro, con la perspectiva de seguir creciendo y ofertando una carrera profesional que tanta falta hace en nuestra región.

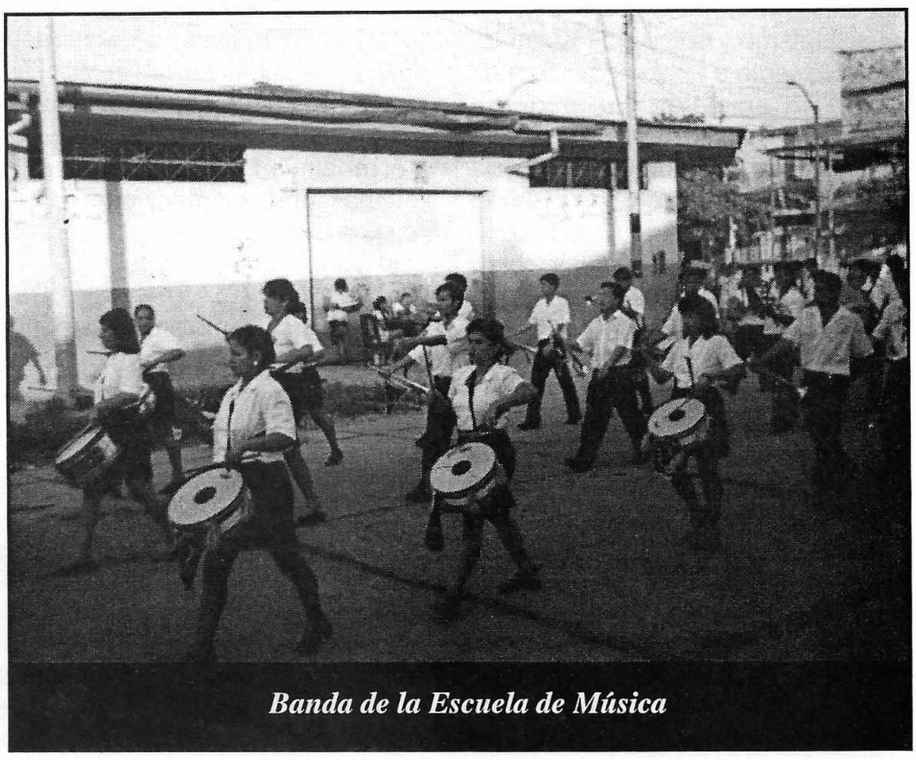
Permítanme dedicarles un momento y nombrar a cada una de las personas que de manera desinteresada contribuyeron desde su cargo de directores en buscar el bienestar académico, administrativo, técnico de esta casa de estudio y por la labor que han desempeñado como profesionales responsables: Carlos Cavero Egúzquiza Saavedra, 1962-1967; Miguel Reátegui Cavero, 1968-1972; Ángel López Chávez, 1973; Máximo Castañeda Espinoza, 1974; Benigno Soto Silva,1975/1980 y 1983; Washington Cossio Unedes, 1976; Nira Ruiz de Florián, 1977y 1979; Demetrio Panéz Luna, 1984-1987; Lorenzo Alván Bardales, 1988-1990; Robinson Ríos Macedo,1991-1992; César Arias Ochoa, 1993 y 2003; Edith Lilia Cubas Elgegren, 1994-1998; Karim Giovanna Ruiz Abecasis, 1999-2000; Jaime Vásquez Izquierdo, 2001; Bismar Grandez Navarro, 2002; Víctor Miguel Alvarado Díaz, 2004-2005; Demetrio Antonio Cardama Vásquez, 2007 al 2009; Juve Hilton Pinedo Rodríguez, 2006 y 2010.

En este año a través de la Ley de Educación Superior y su reglamentación han permitido adecuarse de nuevo a las instituciones de Educación Superior según como correspondan; es así que nuestra institución con el nombre de Escuela Superior Pública de Música, hoy tiene la denominación de Escuela Superior de Formación Artística Pública "Lorenzo Lujan Darjón" de Iquitos.

Estoy seguro que esta historia no termina acá y es que existen diversas anécdotas que valdría la pena recordar. Quiero hacer un reconocimiento a los maestros, las maestras, personal administrativo que labora en esta casa de estudios por ser forjadores de grandes profesionales.

Quiero terminar dedicándoles unas cuantas líneas a mi profesor y amigo Jorge Sánchez Gómez (Jorgito), que con sus enseñazas, su tiempo y dedicación me permitió conocer más los aspectos técnicos de este instrumento tan apreciado por muchos como es la guitarra, sigue siendo un incono en nuestra institución. A mi director, profesor y amigo Jaime Vásquez Izquierdo, forjador de muchos profesionales y que desarrolló en muchos las cualidades para la investigación. A Rubén Pérez Cortez gran músico y amigo. Asimismo a Juan Miguel Olórtegui Rodríguez, amigo de todos, su partida fue tan rápida y repentina. No tuvimos la oportunidad de rendirle un homenaje. Con estas pequeñas líneas quiero expresarles un reconocimiento especial a cada uno de ellos por haber sido buenos profesionales y amigos que con sus enseñanzas han demostrado que su trabajo fue importante; por estas razones son y serán siempre recordados en nuestra institución.

** Director General de la Escuela Superior de Música de Formación Artística Pública "Lorenzo Luján Darjón"*



Banda de la Escuela de Música

La MÚSICA COMO PODER DE SANACIÓN, LOS CANTOS MÍSTICOS, LOS ÍCAROS

Alberto Pérez Pérez

¿Quién no ha experimentado alguna vez la paz, el sosiego, al escuchar los pájaros cantar en plena naturaleza, o el rumor del viento entre las ramas de los árboles o de las olas del mar? O en tu casa, relajarte, escuchando música clásica o canto gregoriano tumbado en el sofá. No digamos ya con tus amigos, desestresarte, en el karaoke cantando o tarareando la música de tus recuerdos.

Más que comprobados están los efectos que la música tiene sobre el organismo y su recuperación de la salud tanto en personas, plantas como en animales. La moderna medicina considera ya el uso de la Musicoterapia como una ciencia a investigarse y profundizar en el tratamiento de dolencias y afecciones tanto físicas y orgánicas, como psicológicas y neurológicas.

Hoy en día se viene investigando con excelentes resultados, el uso y aprovechamiento de la música y del sonido en la sanación. Ya no sólo desde las medicinas blandas alternativas o complementarias, sino desde la misma medicina científica, oficial y alopática, en pacientes en coma, con cáncer, en enfermos terminales, con dolor crónico, en procesos pre y post operatorios, en el uso de anestesia, en recuperación de traumatismos y lesiones cerebrales graves, en el tratamiento de embarazos, personas especiales y con discapacidad, etc., experimentándose resultados alentadores, muchos aún por difundirse. También, al estimular puntos o zonas del cuerpo físico o del campo energético humano para equilibrar funciones orgánicas o psicológicas concretas, las medicinas vibracionales y la musicoterapia consiguen a través de los sonidos y de sus frecuencias electromagnéticas incidir en la actividad eléctrica cerebral, ayudando al estado de ánimo, en estados depresivos, de ansiedad, calmando el estrés, la rabia, el temor y otros bloqueos emocionales, mejorando el aprendizaje en niños y el rendimiento laboral en adultos. Muchas son las dimensiones que la música ejerce en la salud, conozcámoslas y aprovechémoslas.

La música como ente energético y vibración es emoción contenida y transmitida desde el sentimiento. Ilusión, esperanza, rezo, petición, denuncia, sonrisa o lágrima. Es un claro transmisor de los ecos más profundos del alma de quien los pronuncia. Es el pronunciamiento más divino de la personalidad humana. Es la intuición, es la pregunta sincronizada hallando una respuesta. Son los ciclos de la naturaleza, la armonía del corazón, es lo que de noche se hace de día y lo que nos trae el hambre y el deseo.

La musicoterapia tiene su origen en la noche de los tiempos, haciendo uso de sonidos, trozos musicales y estructuras rítmicas para conseguir diferentes resultados terapéuticos a nivel psicológico, psicomotriz, orgánico y energético. Escuchar la paz de la selva es medicina para el alma y el silencio del corazón es transfusión de amor. El sonido de la naturaleza es ordenado, pero nosotros interferimos en ella (Todos contra el ruido). El uso de tambores redondos hechos de piel animal y de flautas dulces y agudas, imitan los ritmos corporales, sintonizando con el ritmo cardíaco y creando espacios de trance y de catarsi que conducen hacia la autocuración.

Los cantos místicos

"Lo primero que hago cuando alguien viene a curarse –me comentaba la curandera Norma Panduro- es cantarle a su alma".

> "aguafloridita curandera,
> sopla, sopla la coronita,
> bota, bota los temores y la
> saladera"

Aún la recuerdo, como a las abuelas curiosas de mi pueblo, soplando humo de tabaco o perfume icarado sobre mi pecho y corona,

para, disque, espantarme el susto, susurrándome esa tonada monótona de sus místicos cantos, que calma mi pena.

"fuera, fuera los temores,
venga, venga la alegría,
tararairaraiara..."

Y, es que,
"Quien canta, su mal espanta"

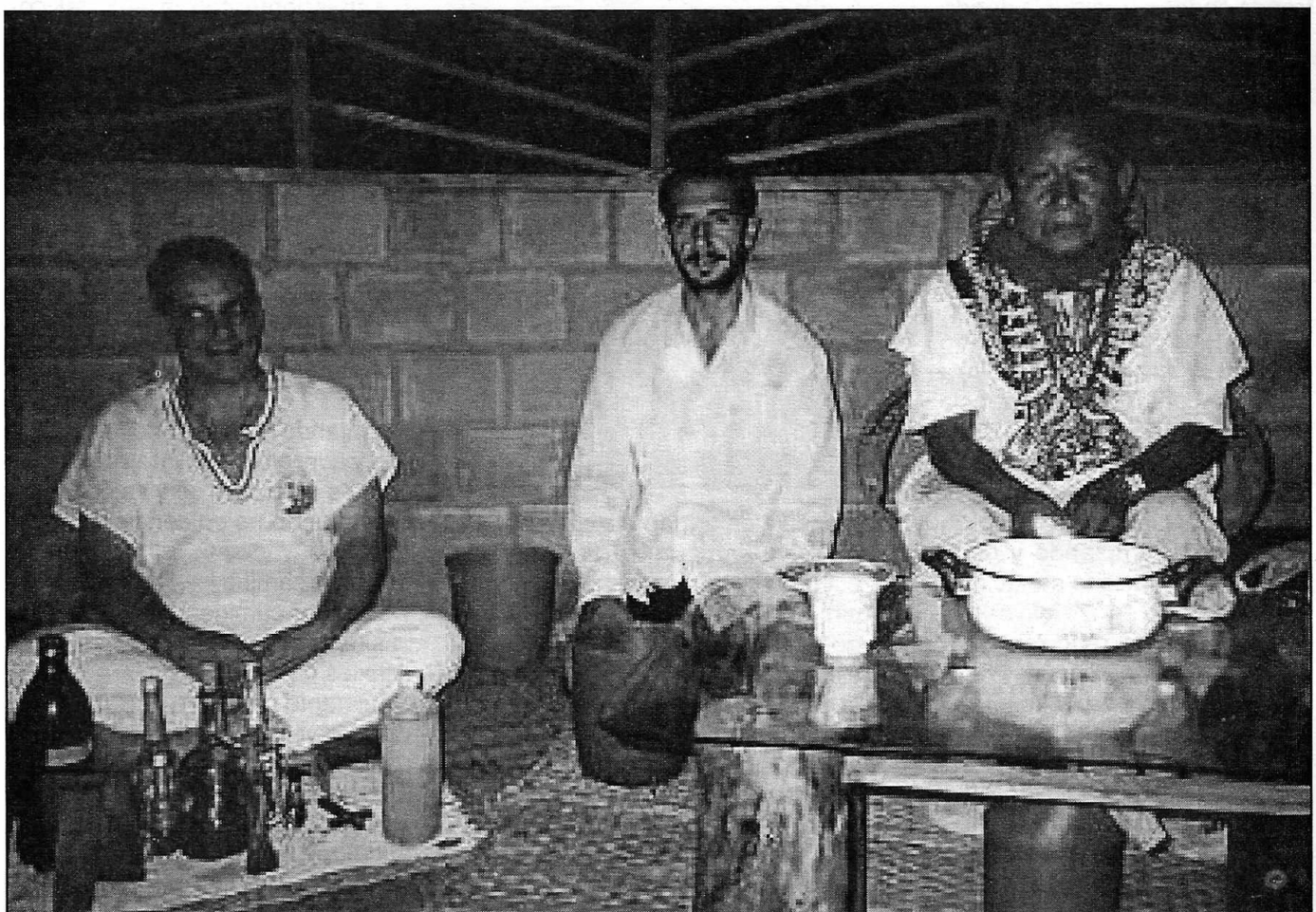
La sabiduría popular hace esta afirmación con conocimiento de causa; el canto es una de las actividades que más aleja los sufrimientos y las tristezas. Hay muchos argumentos que lo sustentan. Por una parte, el canto está íntimamente relacionado con la respiración, cosa que permite su regulación, también tiene una relación directa con el movimiento del diafragma y su relajación; al cantar se mueven los músculos de la cara de manera parecida a cuando se ríe, una acción que produce efectos inmediatos sobre el estado de ánimo. El uso de la voz y del canto es, por lo tanto, una parte importante de la terapia con música, asociada a menudo a otras técnicas como la visualización, la meditación o concentración mental sobre un sonido vocal, el canto de afirmaciones positivas, etc.

El canto permite expresar emociones con un lenguaje no verbal, modificar estados de ánimos, comunicarse con los otros miembros del grupo (el éxito de los karaokes). Si se cantan sonidos sobre una misma vocal mientras dura la expiración al estilo del canto gregoriano, se consigue un estado de tranquilidad y plenitud difícil de lograr con otros procedimientos.

El principal y más antiguo de los instrumentos que el ser humano utilizó es sin lugar a dudas la voz. Con la cual se cree que el hombre comenzó imitando el canto de la naturaleza, principalmente el sonido de las aves. Según la Biblia "Al principio de todo fue el Verbo", es decir, mediante la palabra de Dios se hicieron todas las cosas. Y desde hace mucho tiempo los primeros en emplear la música como terapia son los chamanes, quienes se han valido del canto, susurros y estructuras rítmicas repetitivas para inducir estados alterados de conciencia a nivel colectivo con fines catárticos y religiosos. Se tienen evidencias del uso ritual de la música en casi todas las grandes culturas de la antigüedad. Los griegos y egipcios nos cuentan acerca de los efectos psicológicos de diferentes escalas y modos musicales utilizados en contextos mágicos o míticos. También en los monasterios budistas del Tibet se recitan mantras (om manipadme hum) que sirven para invocar energías específicas a través de sonidos armónicos, lo mismo en la tradición cristiana hacen las salmodias, letanías y jaculatorias, que, como en otras tradiciones místicas, se valen de técnicas concretas de respiración y pacificación (yogas, asceris) de la mente, para sanar el cuerpo y elevar el espíritu.

ÍCAROS, MELODÍAS DEL ALMA

¡Cómo olvidar, imposible! Las sesiones, dietas, purgas y concentraciones con los maestros curanderos de la Amazonía peruana. Y, entre ellas, sus "conciertos musicales", entre vómitos y lamentos, con el alucinógeno sonoro de los ícaros y cantos mágicos de los sabios doctorcitos, de los místicos inspirados y de las almas y madres espirituales, verdaderos poetas y artistas de lo sagrado. Es una experiencia increíble, participar, con un buen maestro, de una sesión de ícaros, acompañados de tambores,



Autor de la nota y el chamán

maracas y shacapas ¡puedes ver la música y escuchar el sonido de los colores!

Ábrete corazón
Ábrete sentimiento
Ábrete entendimiento
Deja a un lado la razón
Y deja brillar el sol
Escondido en tu interior. (*)

Los ícaros son cantos o melodías que utilizan los curanderos durante los trabajos rituales. Son los cantos del chamán, símbolo de su poder y vehículo de su energía personal, fuente de su sabiduría y arma curativa. El ícaro es parte fundamental del quehacer curanderil de la Amazonía.

Cada chamán tiene su repertorio de ícaros, cada uno los suyos, sólo transmitidos en herencia a su aprendiz, y aprendidos espontáneamente, o recibidos en sueños y visiones, en la naturaleza o a través de las plantas maestras. El ícaro ayuda a metabolizar las visiones, guiándonos en el trabajo interior de autoexploración y hacia la sanación. Son como los mantras budistas o las letanías cristianas, vibración sonora, que transciende lo racional, donde ni la palabra ni la comprensión alcanza. Para unos será autosugestión para otros superstición, pero, superstición que cura.

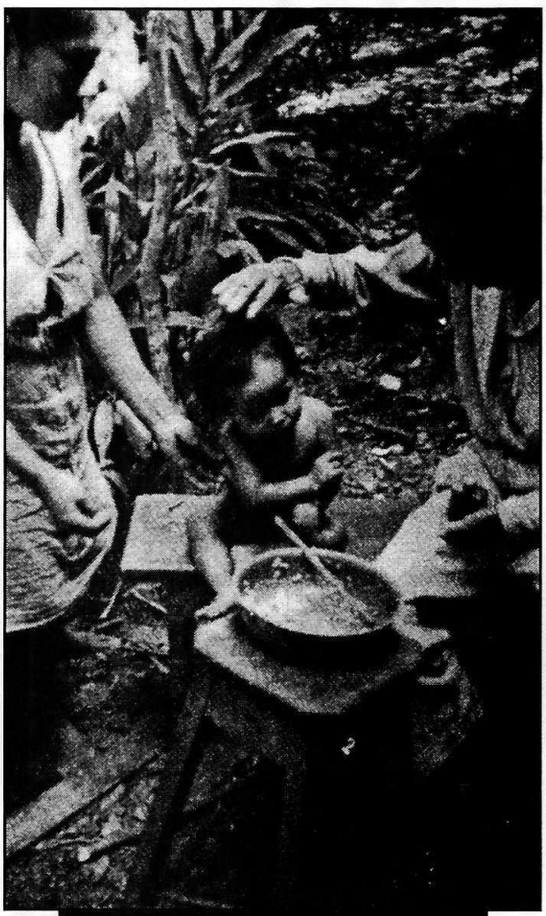
Sus usos van desde el tratamiento de males corporales (como el reumatismo o la impotencia) hasta afecciones psicológicas (como la recuperación de la memoria). El ícaro o canción chamánica encierra un sentimiento, una conciencia y un poder de guiar a los participantes de la ceremonia a lo largo de los abismos y precipicios de la conciencia y las visiones; curando, protegiendo, limpiando y guiando en el trance hacia la sanación.

Ayahuasca curandera
Shamoaycuna cayarí
Cura, cura cuerpecito
Traina naina nainí...
Traina nanaina naina...

Chacrunita pinturera...
Tabaquero y curandero...
Agua floridita y cuna...
Bubinsana hoy curandera...
Mucurita hoy curandera...
Pinta pinta las visiones...
Con colores de la tierra...
Cura, cura corazones...
Soplarengue hay coronita
Soplarengue hay cuerpecito.

Limpiarengue almacita
Limpiarengue cuerpecito
Limpiarengue mentecita
Limpiarengue espíritu

Los beneficios psíquicos y físicos son muchos; nos renueva energéticamente, nos calma, nos serena y proporciona, con la práctica, un descanso comparable al de varias horas de sueño. Es un auténtico masaje sutil a cada rincón de nuestro sistema nervioso y un



Rito de sanación a un niño

mensaje de armonía a cada célula. Investiguemos nuestras prácticas culturales, herencia mágica, tradiciones espirituales y terapéuticas que usan la voz, el sonido y la música en el crecimiento interior y en la sanación de cuerpo y alma.

Compón tus propios cantos, entona tus ícaros, adaptados a tu ritmo y expresión. No hay secreto, sólo se trata de expresarse desde el corazón, fluir en vez de hablar y tallar las palabras cual preciosos recipientes que transportan los diamantes de la vida, para que la vida otra vez se apodere de nosotros plenamente.

Y, mientras escucho los sonidos de las zampoñas andinas, auténtico alucinógeno sonoro capaz de transportarme a remotos tiempos de ceremonias incaicas, comienzo a tocar mi quena, música sagrada para llenar de colores la noche, las estrellas inician la danza, los árboles forman círculos oscilantes en torno mío, veo el rostro de mis antepasados viajando por las vías estelares, hablando con la vida, vistiéndose de luz, transmitiéndome sin palabras enseñanzas sagradas y convertido en música transparente me fusiono al pulso cósmico, ondulante y armónico sonido que lo penetra todo; siendo que el corazón de la música es el silencio y que éste es el modo más respetuoso de hablarle a Dios. Aún resuenan en mí los ícaros del chamán, que anestesian mi pena sobrevolando la tristeza, chamanizando mi vida, poetizando mi existencia, dejando libre al indígena que todos llevamos dentro. Respiro profundamente, sintonizando con el silencio, dentro. Respiro profundamente, sintonizando con el silencio, sin esperar nada y dándolo todo, sanándome con la voz del corazón y su armónica sonoridad, recordándome que la vida es una danza sagrada. Así, purificando mi mente y abriendo mi corazón, expandiendo la consciencia, convertido en música cósmica transcendental, manantial de intraducibles sonidos que nos conducen hasta la orilla del infinito, esa zona liberada de nuestra mente cósmica donde es posible sintonizar el silencio y comulgar con la eternidad, me despido cantando las canciones e himnos que cada alborada interpretan los árboles en el coro con las estrellas, convirtiéndome en canción.

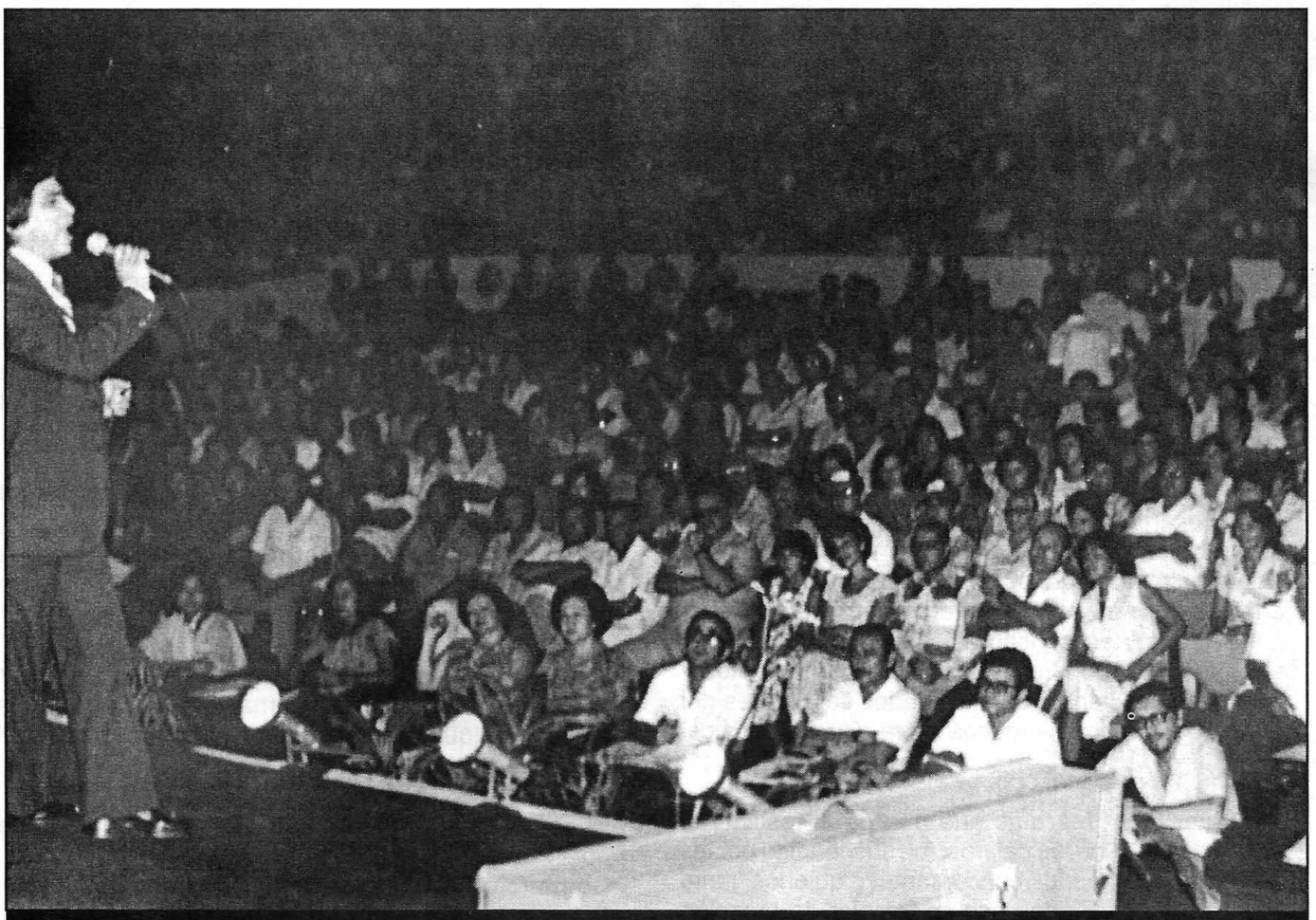
"Canta y camina,
y al cantar caminando
vas trazando senderos
difíciles de olvidar.
Caminante cantante,
verso a verso,
paso a paso y
sin volver la vista atrás,
vas haciendo camino al cantar
que otros lo seguirán, cantando."

(*) Ícaro de Rosa Grover
de Takiwasi

Cuando "Juntos hicimos el canto del Amazonas"

FESTIVALES INTERNACIONALES DE LA CANCIÓN AMAZÓNICA (FICA)

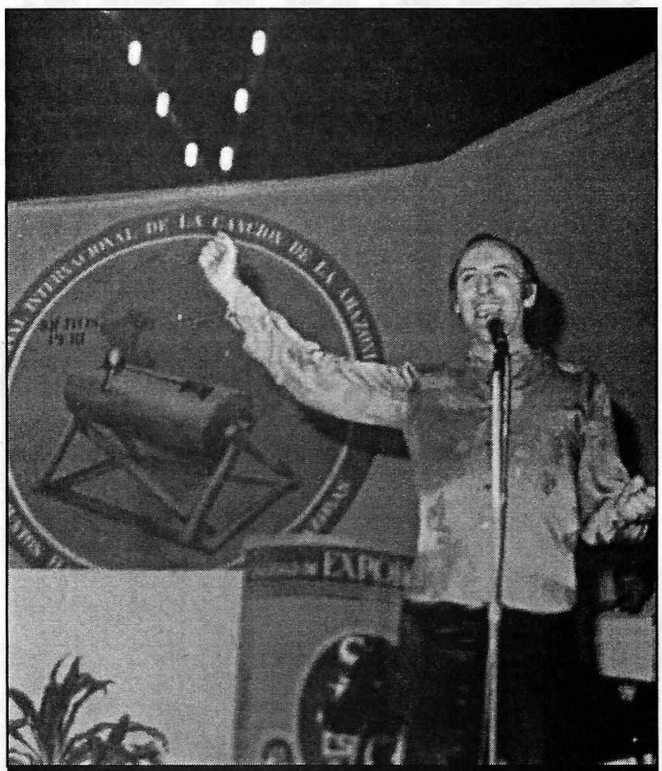
Isaac Ocampo Yahuarcani



I Festival de la Canción de la Amazonía. Interpreta José Escajadillo

Iquitos, considerada la capital de la Amazonía peruana y una de las más importantes ciudades del Perú, es también la única capital departamental que en pleno siglo XXI no posee conectividad vial con el resto de ciudades del país. Teniéndose como principales mecanismos de comunicación al transporte fluvial y al "caro" transporte aéreo. Todo esto trae como consecuencia profundos problemas de exclusión social, encarecimiento del costo de vida, atraso educativo e inaccesibilidad al arte y la cultura.

Este aislamiento no ha sido limitante para que la Amazonía, en el contexto histórico del Perú, haya liderado procesos artísticos y culturales. Muestra de ello fue la realización del "Festival Internacional de la Canción Amazónica"- FICA, realizado en 10 ediciones desde 1979 hasta 1993. El mismo permitió el descubrimiento y consagración de decenas de artistas que trajeron a la vida varios cientos de canciones, surgidas de las más mejores inspiraciones de compositores y arreglistas locales, nacionales e internacionales. Aunque sólo unas 240 llegaron a participar en la fase final realizada en el coliseo cerrado "Juan Pinasco Villanueva".



En el IV Festival

Nunca antes ni después la Amazonía peruana concitó tanta atención nacional e internacional. La selva amazónica, Iquitos y el espectacular río Amazonas, dieron el marco perfecto para que artistas consagrados y en consagración, busquen la gloria de su destino. Todos ellos apoyados por los gritos y las palmas de cientos de aficionados seguidores del festival, convirtieron a Iquitos en la "Capital Musical del Perú".

Durante los tres días que duraba el festival, el canto melodioso de los pájaros, fue suspendido por las interpretaciones de los concursantes, quienes junto a las estrellas invitadas hacían temblar de emoción las tribunas de los espectadores. Tradicionalmente se celebraba en la semana siguiente a la fiesta patronal de San Juan, haciendo que en toda la Amazonía haya una semana más de celebración.

De la infinidad de aportes del festival, quizás el más importante fue la vinculación de la población amazónica con la cultura musical. En las calles se vivía un ambiente festivo, cientos de iquiteños esperaban los días previos para volcarse masivamente al aeropuerto internacional "Francisco Secada Vignetta" para recibir calidamente a sus artistas. Las puertas de los hoteles permanecían llenos de "fans" las 24 horas del día, y los niños se pegaban al televisor a esperar alguna incidencia del festival. El FICA fue el evento del pueblo.

Han pasado diecisiete años desde su desaparición y sólo nos quedan inolvidables recuerdos, de esa incomparable bonanza cultural que significó este festival, ahora sólo podemos regocijarnos con fotografías familiares celosamente guardadas, opacos recortes periodísticos, videos en Betamax, y en lo que le brinda la memoria a cada uno de los testigos presenciales, que narran con exagerada añoranza cada uno de los sucesos, considerando que cada edición tenía una historia distinta.

El FICA probablemente sea el más grande logro mancomunado de la sociedad loretana. Logró captar la voluntad desinteresada y el accionar del sector público y privado. Cada festival fue posible gracias al involucramiento de decenas de colaboradores voluntarios y del apoyo del sector privado regional. Es una prueba más de que las cosas resultan buenas si se hace con la colaboración y buena voluntad de todos, sin distinción de razas, credos, condición económica, sexo, procedencias, etc. Una de las cosas que nos han enseñado desde pequeños nuestros abuelos, es esa frase acuñada en el escudo de la provincia de Maynas, que dice "Tus hijos harán tu grandeza", así siempre ha sido y así siempre va ser. Si antes pudimos hacer el FICA ¿Por qué no lo hacemos ahora?

Los orígenes del FICA

El FICA nace en el año 1979, en el seno del Comité de Promoción Turística de Loreto que formaba parte del Organismo Regional de Desarrollo de Loreto – ORDELORETO, organización que funcionaba por aquellos años, predecesora de lo que es hoy el Gobierno Regional de Loreto.

El ORDELORETO, estaba presidido en aquel entonces por el C.P.C Dr. Daniel Linares Bazán, quien junto a un extenso grupo de colaboradores entusiastas, apoyados por instituciones del gobierno y empresas privadas.

El festival nace por el interés de potenciar Iquitos como atractivo turístico internacional, eran épocas en las que Iquitos competía con el Cusco por ser el principal destino turístico del Perú.

La Primera Comisión del FICA estuvo integrada por:

Comisión FICA I
Presidente: Dr. Mario Javier Theme Rúnciman
Director Artístico: Raúl Vásquez
Miembros:

Serafín Otero Mutin, Raúl Pereira Ríos, Alfonso Wong Sangama, Ing. Carlos Babarczy, Carlos Susti, Pedro Del Castillo, Antonio Urro, Marcos Panduro Rivadeneira, entre otros.

Creación del AC FICA

A causa de la creciente necesidad de realizar trámites y procesos ante diversas instituciones surgió la necesidad de conformar una personería jurídica para el festival, es así que el 17 de septiembre de 1981 nace el AC FICA, denominado formalmente como "Asociación Civil Festival Internacional de la Canción Amazónica", como consta en el registro realizado en el Tomo 2 Folio 343. Partida XLVI. Asiento No. 1, del registro de Personas Jurídicas de los Registros Públicos de Loreto.

El AC FICA, fue fundada, por los señores José Silfo Alván del Castillo, Joaquín García Sánchez, Enrique Bouroncle, Mario Javier Theme Rúnciman, Alberto García Peñaherrera, Sergio García Ruiz, Elmer Hernán Díaz Hidalgo, James Beuzeville Zumaeta, Luis Enrique Luna Paredes, Juan Manuel del Águila Tafur, Jorge Sánchez-Moreno Izaguirre, Luis Manuel Doria Dorregaray, Orlando Cetraro de Souza, Roberto Reátegui Escobedo, Luis Ernesto Achong Arellano, Igor Calvo Cánepa, Rodolfo Rodríguez Chávez, Luís Oswaldo Weisselberger Vílchez, José Angel Verea Chávez y Julio Walter Portocarrero Macedo.

En la Asamblea General Extraordinaria del 22 de octubre de 1981, se eligió como primera junta directiva conformada por:



Comité central del A.C. FICA

Presidente: José Silfo Alván del Castillo
Vicepresidente: Joaquín García Sánchez
Secretario: José Angel Verea Chávez
Tesorero: Sergio García Ruiz
Fiscal: Juan Manuel del Águila Tafur
Vocales: Alberto García Peñaherrera, Mario Javier Theme Rúnciman, James Beuzeville Zumaeta, Julio Walter Portocarrero Macedo, Luis Enrique Luna Paredes, Igor Calvo Cánepa.

Esta directiva implementó el FICA IV y la mayoría de festivales posteriores, hasta la desaparición de Silfo Alván del Castillo dada en 1992.

El Desarrollo del Festival

El festival se iniciaba en los primeros meses del año, con la promoción y envío de invitaciones, en las esferas artísticas nacionales e internacionales. Las inscripciones se realizaban en Iquitos y Lima. Con los temas inscritos se empezaba el proceso de selección y los mejores veinticuatro se clasificaban a la fase final, para competir por el "Manguaré de Oro".

Cabe indicar que a partir del FICA VIII, el comité organizador vio conveniente la realización de los Pre-FICAS, que era un pequeño festival, realizado también en Iquitos, clasificatorio al FICA, y abierto al público.

Las diez fases finales se realizaron completamente en el coliseo cerrado "Juan Pinasco Villanueva", cada fase final duraba tres noches, los que eran celebrados siempre el último fin de semana del mes de junio. Las primeras dos fechas servían para que el jurado escuche y seleccione. Se clasificaban las mejores doce canciones, a partir de las cuales el tercer día se elegía a la ganadora. Cada fecha tenía su show central, donde las estrellas invitadas se adueñaban del festival, y hacían vibrar al público asistente.

Los diez FICAS

FICA I (1979): El primer festival significó un hito en la historia musical de la Amazonía, pues sirvió para demostrar que se podían hacer grandes cosas a partir de la unión de voluntades y de mucha colaboración. La comisión organizadora estuvo presidida por don Mario Javier Theme Rúnciman, y contó con el importante apoyo del ORDELORETO.

Luis Oswaldo Weisselberger fue el histórico primer concursante que salió al escenario en busca del beneplácito del público y el jurado. El primer ganador del "Manguaré de Oro" fue el intérprete loretano Pepe Peña, con el tema "Ribereña" compuesto por Raúl Díaz Eléspuru. Este festival tuvo como director artístico al gran Raúl Vásquez, y alcanzó un éxito rotundo.

FICA II (1980): El segundo festival concitó bastante expectativa en la población, lográndose un enorme marco de asistentes en las tres fechas. La comisión organizadora estuvo presidida por Carlos Susti.

Los triunfadores fueron el dúo compuesto por Oscar Valdivia y Lizbeth Woodman con el tema "Pienso



Pepe Peña con Raúl Díaz ganadores en el I Festival

en ti". Este festival tuvo entre sus concursantes al consagrado Javier Isuiza Trigoso. La dirección artística estuvo en manos del connotado Piero Solari.

FICA III (1981): Con el creciente interés de la población se preparó este festival, la comisión organizadora la presidió Claudio Suárez. Y fue el único festival en el que dos concursantes compartieron el triunfo, llevándose cada uno su propio "Manguaré de Oro", ellos son: María Inés Naveillán de Chile con el tema "Yo no soy más que tú" (letra y música de Pancho Venegas) y Ronald País de Uruguay con el tema "Un pajarillo en la ventana".

El festival contó con un show espectacular del gran Raúl Vásquez y una opaca intervención de Enmanuelle, además brillaron con luz propia en el coliseo cerrado, entre los invitados la actriz italiana Claudia Cardinale y el director de cine alemán Werner Herzog.

Los directores musicales fueron Jorge Madueño, Coco Salazar y Nilo Espinoza.

FICA IV (1982): Según la opinión de diversos críticos, este fue el mejor de las diez ediciones del festival, y ello coincide con la incursión de Silfo Alván del Castillo y del padre Joaquín García Sánchez en el liderazgo de la organización.

También significó la primera participación de Tito Rodríguez Linares en la animación del festival. El jurado estuvo presidido por la legendaria Chabuca Granda. Los ganadores del primer premio fueron el dúo español "Dúo Amor 2" con el tema "Como el Viento", entre los ganadores también destaca el renombrado Luis Abanto Morales. El espectáculo fue sin igual, a pesar de ello todas las miradas se centraron en la actriz venezolana Amanda Gutiérrez protagonista de la telenovela "María de los Ángeles".

La dirección artística estuvo en manos de la directora Gloria Recavarren de Solari, teniendo como directores musicales a Coco Salazar, Peter Dellis y Rulli Rendo.

FICA V (1983): La organización pasó a ser liderada por el AC-FICA, presidida por Silfo Alván del Castillo y el padre Joaquín García Sánchez. A causa del fallecimiento de Chabuca Granda, se decidió rendir un homenaje a su memoria, parte de ello fue el nombramiento de Teresa Fuller Granda (hija de Chabuca) como presidenta del jurado.

El ganador fue el artista chileno Cristóbal con el tema "Yo puedo Amar". Como plato fuerte se invitó al dúo español "Dúo Amor 2" ganadores del FICA IV, y nuevamente fueron ovacionados por el auditorio. Además es importante indicar que las imágenes de este festival fueron transmitidas hacia los medios de Lima a través de la vía satélite, este servicio por aquel entonces estaba en sus inicios en el Perú.

FICA VI (1984): Este fue el último festival realizado en la década de los ochentas, pues luego de ello el evento se paralizó hasta 1990. Silfo Alván continuó encabezando el AC FICA y la organización del festival. El ganador fue el concursante brasilero Dudu Franca, con la canción "Te amo cada vez mais". El show central en las tres noches estuvo a cargo de "Perú Negro".

Por una decisión política del nuevo régimen de gobierno, al año siguiente se cortó el apoyo, por lo que no se pudo continuar con el festival.

FICA VII (1990): Con la entrada de Silfo Alván a la alcaldía de la provincia de Maynas se reactivó el AC FICA, y se retomó el festival, luego de varios años de incertidumbres. Aunque de aquí en adelante los festivales no tuvieron el brillo de los primeros festiva-

les. La ganadora de este festival fue la concursante Martha Elena, con el tema "No me dejes de amar". El show central estuvo a cargo de Wilfredo Vargas, que puso a merenguear el coliseo cerrado "Juan Pinasco Villanueva".

FICA VIII (1991): Nuevamente el festival empezó a concitar la atención de la prensa y de la colectividad loretana. Esta edición marcó la aparición de Nelly Valera en la conducción. Entre los invitados resaltó la imagen de la actriz mejicana Victoria Rufo.

La ganadora fue la concursante Rosita Vargas, con el tema "Cuando calle mi selva". Teniendo entre los concursantes figuras destacadas como Alicia Maguiña y José Escajadillo. Los directores de orquesta fueron los destacados Peter Dellis y Claudio Fabri. El show central estuvo a cargo del grupo dominicano Altamira Banda Show.

FICA IX (1992): Fue el último festival que contó con el apoyo de Silfo Alván del Castillo, quien falleció a los pocos días de la premiación. La ganadora fue la intérprete nacional Lasthenia Castillo, con el tema "Que cosa le diré a nuestras cosas", por el lado de los concursantes amazónicos destacó el participante yurimaguino Ronald Echevarría ganador de la "Mejor Canción Amazónica" y la "Canción más Popular".

El show principal lo realizó la cantante mejicana Crystal, quien llenó de romanticismo y suspiros todos los asientos del coliseo. En la dirección de la orquesta estuvo el talentoso director Pedro Delistovic.

FICA X (1993): Este fue el último FICA. Fue realizado con éxito a pesar de tener muchas limitaciones y carencias, impulsada iracundamente por Luis Weisselberger Vílchez quien estuvo a cargo del AC FICA y contra viento y marea sacó adelante el festival, aunque no lo pudo continuar en los años posteriores.

En este festival se rindió homenaje a la memoria de Silfó Alván del Castillo, principal organizador del festival fallecido el año anterior. La ganadora fue la intérprete loretana Edith Pezo con el tema "Te recuerdo". Los directores de orquesta fueron Peter Dellis y Claudio Fabri, que contaron con la colaboración de 22 personas entre músicos y arreglistas de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Los presentadores del Festival

Durante el desarrollo del festival el rol de los presentadores cobraba importante protagonismo. Los miembros de la comisión organizadora, seleccionaban mayormente a una pareja mixta, a la que se le asignaba la responsabilidad de dar el marco apropiado para el buen desempeño de los participantes, así como la función de establecer una adecuada interacción con el público espectador.

La primera pareja estuvo compuesta por los presentadores de televisión peruana Luis "Rulito" Ángel Pinasco y Silvia Maccera. En los dos festivales siguientes el presentador loretano estuvo acompañado de su esposa Sonia Oquendo, inyectando matices de elegancia al festival.

Presentadores del FICA

Festival	Año	Presentadores
FICA I	1979	Luis Ángel Pinasco, Silvia Maccera
FICA II	1980	Luis Ángel Pinasco, Sonia Oquendo
FICA III	1981	Luis Ángel Pinasco, Sonia Oquendo
FICA IV	1982	Tito Rodríguez Linares, Silvia Pinal
FICA V	1983	Tito Rodríguez Linares, Paulina Nin, Antonio Grimau
FICA VII	1984	Tito Rodríguez Linares, Aurora Aranda
FICA VII	1990	Mario Duarte, Martha Sofía Salazar y María Teresa Braschi
FICA VIII	1991	Tito Rodríguez Linares, Nelly Varela
FICA IX	1992	Tito Rodríguez Linares, Nelly Varela
FICA X	1993	Tito Rodríguez Linares, Nelly Varela

A partir del FICA IV tan seria responsabilidad descansó en el carisma de Tito Rodríguez Linares, quien compartió el escenario con excepcionales damas como son la actriz mejicana Silvia Pinal (FICA IV), la presentadora de Tv chilena Paulina Nin (V FICA), la artista peruana Aurora Aranda (FICA VI) y posteriormente, desde el FICA VIII hasta el FICA X, la presentadora loretana Nelly Varela de Velásquez, quien le agregó bastante simpatía al festival.

En el VII FICA, la presentación del festival estuvo a cargo de tres presentadores de TV de Frecuencia 2 (hoy Frecuencia Latina), que en aquel momento destacaban en la narración de noticias y temas políticos, como son: Martha Sofía Salazar, María Teresa Braschi y Mario Duarte.



Luis Ángel Pinasco y Sonia Oquendo con los ganadores

La premiación del FICA: "El Manguaré de Oro"

Manguaré de Oro: Fue el premio más importante del festival, se otorgaba por acuerdo unánime del jurado, y lo ganaba el participante cuya interpretación alcanzaba mayores calificaciones, respecto a calidad de letra, musicalización e interpretación.

Manguaré de Plata: Fue el segundo premio más importante del festival.

Manguaré de Bronce: Era el tercer premio del festival.

La Canción más Popular: Se otorgaba a la interpretación que más entusiasmo y aplausos conseguía del auditorio.

Mejor Intérprete: Se otorgaba al concursante que alcanzaba mayor calidad interpretativa durante su participación.

Mejor Canción Criolla: Fue el premio a la mejor participación criolla en el festival.

Mejor Canción Amazónica: Fue el premio a la canción que mejor abordaba la temática amazónica en el festival.

En algunas ocasiones y con el auspicio de la empresa privada también se incluyó el premio al **Mejor conjunto típico.**

Los que se llevaron la gloria del "Manguaré de Oro"

La resonancia internacional que logró el FICA, concitó el interés de artistas de todo el mundo, que vinieron hasta la Amazonía en busca de alcanzar la gloria. Así se atravesaron continentes, se distanciaron familias, no importaron los idiomas, las horas de vuelo, ni los costos de transporte. Todo valía por lograr el ansiado "manguaré. En muchos casos ello implicaba el traslado de instrumentos, grupos de músicos y arreglistas desde los países de origen.

El nivel de competencia en el FICA fue muy alto, y ello nunca disminuyó el ímpetu de nuestros participantes locales, muestra de ello es que el ganador del FICA I, fue el intérprete loretano Pepe Peña, que logró triunfar en el festival con el tema "La Ribereña", lo que incluso le sirvió de trampolín para impulsar su carrera musical.

En los festivales posteriores hasta el FICA VI primaron victorias de participantes internacionales, así como jornadas de alta exigencia para el jurado, como es el caso del FICA III, donde incluso hubo un empate en el primer lugar entre María Inés Naveillan de Chile y Ronald País de Uruguay, otorgándose en ambos casos el "Manguaré de Oro", y ello influenciado por deseo popular. En el FICA IV pasó algo parecido, en el triunfo del dúo español denominado "Duo Amor 2" y su tema "Como el Viento", que no contó con la preferencia de la presidenta del jurado, pero sí de la mayoría de los miembros y con la completa aprobación del auditorio, que vitoreaba eufórico cada una de sus intervenciones.

Otra de las ganadoras más populares que se recuerda es Rosita Vargas, triunfadora del FICA VIII, con el tema "Cuando calle mi selva", quien además se desempeñaba como vocalista principal del recordado grupo loretano "PAX".



Ganadores del Segundo Festival

Los ganadores del FICA

Festival	Año	Ganadores
FICA I	1979	Tema:"La Ribereña". Autor: Raúl Díaz E.(Mayoyo). Intérprete: Pepe Peña
FICA II	1980	Tema:"Pienso en ti". Autor: Ernesto Pollarollo, Intérprete: Dúo Oscar Valdivia y Lizbeth Woodman
FICA III	1981	Dos Ganadores: Tema: "Yo no soy más que tú" de María Inés Naveillán de Chile y Tema: "Un hombre triste y un pajarillo" de Ronald País de Uruguay
FICA IV	1982	Tema:"Como el viento". Autor: Alfonso Angulo. Intérprete: Dúo Español Amor 2
FICA V	1983	Tema: "Yo puedo amar". Autor: Alfonso Angulo. Intérprete: Cristóbal de Chile
FICA VII	1984	Tema: "Te amo cada vez mais". Intérprete: Dudu Franca
FICA VII	1990	Tema: "No me dejes de amar". Intérprete: Martha Elena
FICA VIII	1991	Tema: "Cuando calle mi selva". Autor: Raúl Lizama. Intérprete: Rosita Vargas
FICA IX	1992	Tema: "Que cosa le diré a nuestras cosas" . Autor: Lasthenia Castillo
FICA X	1993	Tema: "Te ruego". Intérprete: Edith Pezo

El Jurado

Siendo uno de los componentes más importantes del festival, el jurado calificador congregaba a un grupo de artistas e intelectuales, con reconocida trayectoria y de diversos ámbitos artísticos, los miembros eran invitados por el comité organizador del FICA. Lo presidía un "presidente", que era propuesto y elegido por votación de todos los miembros, y durante las tres noches tenían la función de calificar y determinar por consenso a los ganadores.

A lo largo de los 10 festivales se convocó a decenas de personajes destacados. Por el jurado han pasado desde poetas como +César Calvo Soriano, +Germán Lequerica, hasta compositores de la talla de Augusto Polo Campos, sin embargo el jurado que siempre quedará en el recuerdo es el perteneciente al IV FICA, estuvo compuesto por varias celebridades de la época, estuvo presidida por la legendaria compositora peruana +Chabuca Granda, y además conformada por: el cantante mejicano Armando Manzanero, el músico chileno Pancho Venegas, la actriz venezolana Amanda Gutiérrez, el poeta brasilero mundialmente conocido Thiago de Melho, el intelectual peruano César Miró, el reconocido compositor loretano Julio Elgegren, junto a Ida Casanova y Raúl Pereira, dos artistas locales destacados. En ese proceso de calificación existió bastante interacción y debate entre los miembros, e incluso la suma de los puntajes no resultó conforme a las simpatías de la presidenta, sin embargo el jurado respetó el consenso, resultando ganador el "Dúo Amor 2".

Posteriormente a ello, Chabuca Granda fue nombrada póstumamente presidenta Vitalicia del Jurado, durante el FICA V, en el que se le rindió homenaje, luego de su fallecimiento.

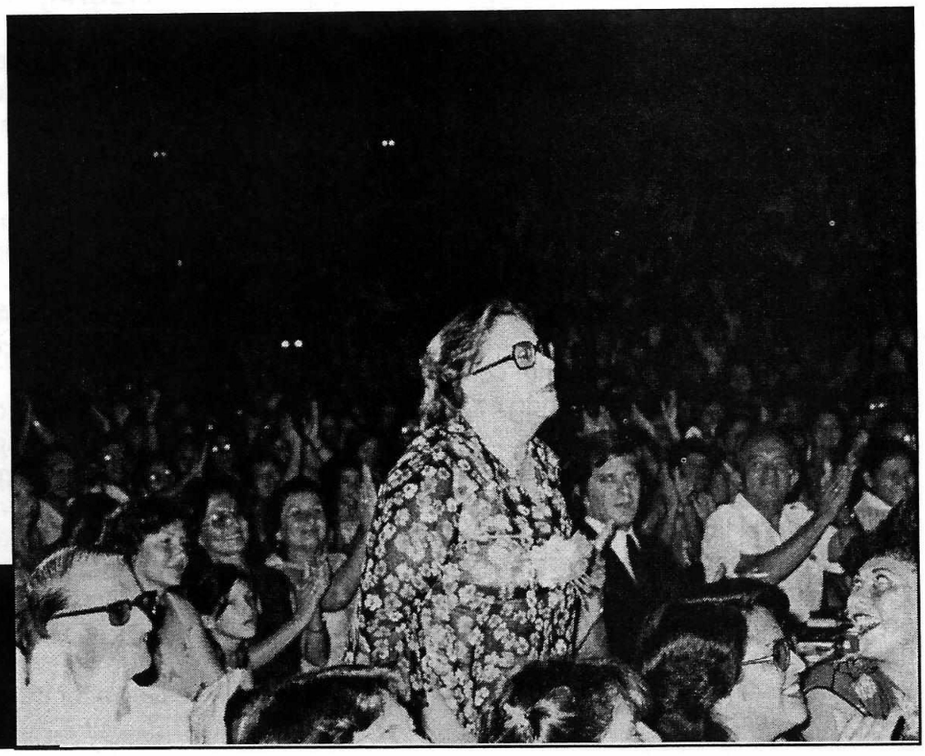
Las estrellas que iluminaron las noches del FICA

El festival le permitió a Iquitos engalanarse de un sinnúmero de artistas de renombre internacional, entre los que podemos destacar a la estrella italiana Claudia Cardinale, acompañada del famoso director de cine alemán Werner Herzog, que asistieron al FICA III, aprovechando que rodaban en el Perú la película "Fitzcarraldo".

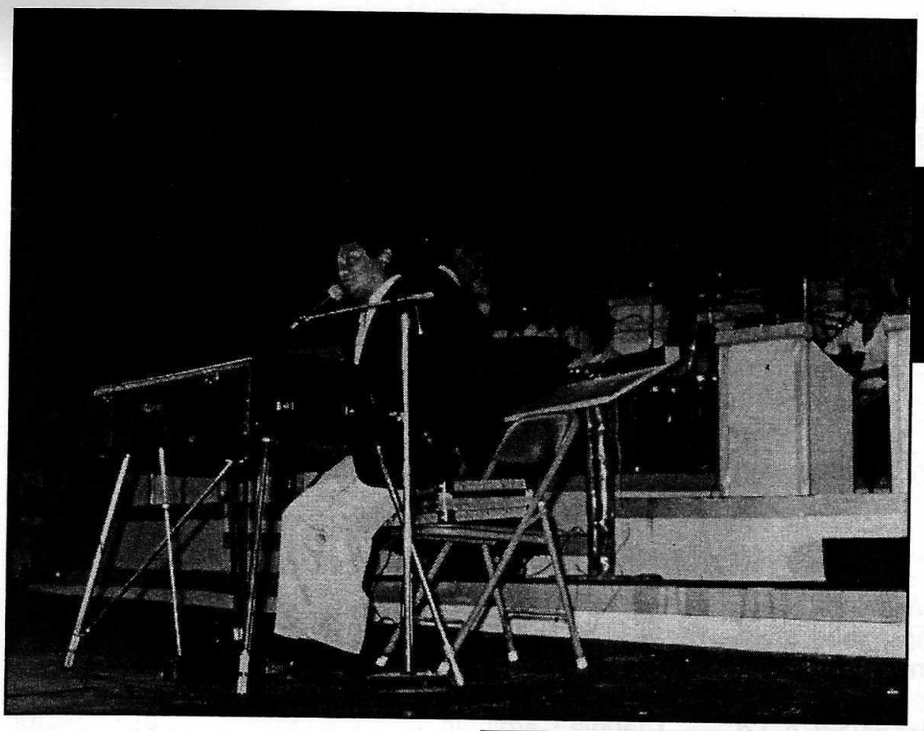
En esa misma ocasión la alegría la puso el mexicano "Enmanuelle", al año siguiente, el destacado compositor y cantante mejicano, Armando Manzanero junto a sus canciones románticas, se robaron los corazones de las decenas de asistentes.

Iquitos nunca olvidará la noche en la que congregó a estrellas europeas de talla mundial como: Miguel Bosé, Rafaella Carra, y los juveniles Parchis, con motivo de la preparación del FICA IV, sus voces aún retumban en las calles y mentes de cientos de loretanos.

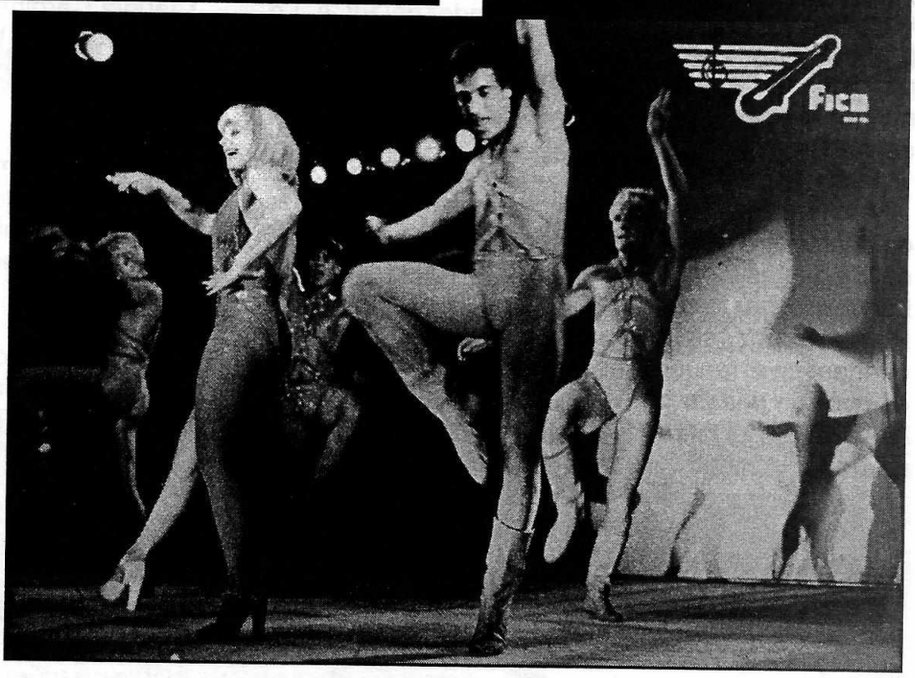
Así mismo, si de la participación de estrellas de telenovelas se trata, en el FICA IV, el torbellino venezolano llamado Amanda Gutiérrez avasalló Iquitos, esta actriz protagonista de la telenovela "María de los Án-



Chabuca Granda, presidenta del jurado en el IV Festival



Armando Manzanero en el IV Festival



Rafaela Carra participando en el IV Festival

geles", se robó todas las miradas y dedicatorias, su participación como jurado del festival causó diversas sensaciones. De la misma forma fue todo un suceso la participación de actrices mejicanas como Silvia Pinal, actriz de "El privilegio de amar" y "Mujer, casos de la vida real" también en el FICA IV. Victoria Rufo actriz de telenovelas como "Pobre niña rica" y "Abrázame muy fuerte" participó en el FICA, y Edith González, protagonista de "Doña Bárbara" en el FICA IX.

El sabor merenguero lo pusieron Wilfrido Vargas, en el FICA VII, y Altamira Banda Show en el FICA VII. En el FICA IX la cantante mejicana Crystal, llenó al auditorio de melancolía y romanticismo con su éxito "No me preguntes por él".

FICA: Gran impulsor de cultura

La labor del FICA, nunca estuvo direccionada exclusivamente a la realización del festival de canto, paralelo a ello y alrededor del festival, el AC FICA realizó una serie de acciones e iniciativas que tenían como objetivo el desarrollo cultural de la Amazonía, así como un mayor involucramiento de la colectividad amazónica en las incidencias del festival. Y todo ello fue financiado íntegramente con las ganancias y utilidades que se iba obteniendo en cada edición.

Parte de ello fue la edición de varias publicaciones relacionadas al festival, como el primer libro de cocina amazónica, el libro "Selva Musical", así como textos para colorear para niños de educación primaria, entre otras cosas. Así mismo paralelo al festival se organizó en algunas oportunidades varios festivales infantiles de la canción, festivales de danzas, exposiciones, y todo ello con el objetivo de identificar y promover nuevos talentos.

Personajes claves en la historia del FICA

A lo largo de las 10 ediciones del festival existen una infinidad de colaboradores, propulsores y decenas de personajes célebres que se podrían destacar. Todos ellos a través de arduas horas de trabajo regalaron a la historia de la Amazonía la magia musical del festival. De ellos mencionaremos a 5 personalidades importantes como lo son:

José Silfo Alván del Castillo
Nació en Iquitos el 26 de julio de 1935.

Empresario de medios de comunicación, industrial, promotor de espectáculos, y alcalde de la provincia de Maynas, cuya gestión no pudo concluir por su inesperado fallecimiento. Fue el fundador de Amazónica de Televisión – Canal 2, Radio Tigre, Industrial Iquitos, Imprenta Gráfica Amazonas, y gestor de diversas iniciativas locales.

Fue presidente fundador del AC FICA, y el principal catalizador de la realización de los festivales: FICA IV, FICA V, FICA VI, FICA VII, FICA VIII y FICA IX. Como

gestor asumió importantes responsabilidades como las relacionadas a la participación de artistas nacionales e internacionales, el apoyo de auspiciadores, así como la constante búsqueda de financiamiento, lo que algunas veces apremió aportes económicos personales que nunca fueron reembolsados.

Silfo Alván falleció el 2 de julio de 1992, días posteriores del FICA IX, por lo cual el FICA X fue en homenaje a su memoria. Su sepelio fue el más apoteósico y multitudinario que se recuerde en Iquitos.

Luis Oswaldo Weisselberger Vílchez
Nació en Lima, el 15 de mayo de 1953.

Músico, cantante promotor de espectáculos y hasta actor teatral, ex alumno de la Escuela de Música "Lorenzo Luján Darjón", comenzó en el mundo de la música a temprana edad. Participó como baterista en la Orquesta de Orlando Cetraro, y actualmente viene promoviendo diversos festivales a nivel del Perú.

Socio fundador del AC FICA y miembro muy activo a lo largo del festival. Siendo incluso el histórico primer concursante que participó en el festival FICA I. Participando nuevamente en las dos ediciones siguientes ganando el premio al "Mejor Intérprete" en el FICA II, con el tema "Muerte del Pescador". Jugó un papel preponderante para el reinicio de los festivales allá por los años 90. Fue director ejecutivo de los festivales VII, VIII, IX, e impulsor principal del FICA X, en el que se rindió homenaje a José Silfo Alván del Castillo.

Joaquín García Sánchez, sacerdote agustino
Nació en Sabero (León) España, el 15 de agosto de 1939. Llegó a Iquitos en febrero de 1968, nacionalizado peruano desde febrero de 1992.

Es uno de los principales investigadores y promotores de la cultura amazónica. En su extensa trayectoria podemos destacar la fundación del Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía (1972), la Biblioteca Amazónica (1992), los Festivales Regionales del Libro (1984), los Festivales de Navidad (1972), el Instituto Superior Pedagógico LORETO (1982), el semanario Kanatari (1984), el Centro Cultural Infantil IRAPAY (2009), el Coro Polifónico de Loreto, entre otros. El año 2007 en representación del CETA, a manos del Príncipe de Asturias, recibió el premio "Bartolomé de las Casas". Ha realizado diversas publicaciones y ha colaborado en medios impresos con una infinidad de artículos.

Socio fundador del AC FICA, Director Ejecutivo del FICA desde 1982 hasta 1984. Realizó diversas publicaciones y material impreso alusivos al festival.

Tito Rodríguez Linares
Nació en Iquitos, el 5 de agosto de 1939.

Es una de las leyendas vivientes del periodismo y la locución amazónica, con 50 años de trayectoria realizada en diversos medios locales, aunque sus inicios los realizó en Lima en "Radio Continental".

Es uno de los principales promotores de la música y costumbres rurales a través de la radio, compositor, creador e intérprete de diversos personajes populares, su interpretación más trascendental es la del personaje "Shicshi", en el recordado programa radial "Shicshi y Ashishito".



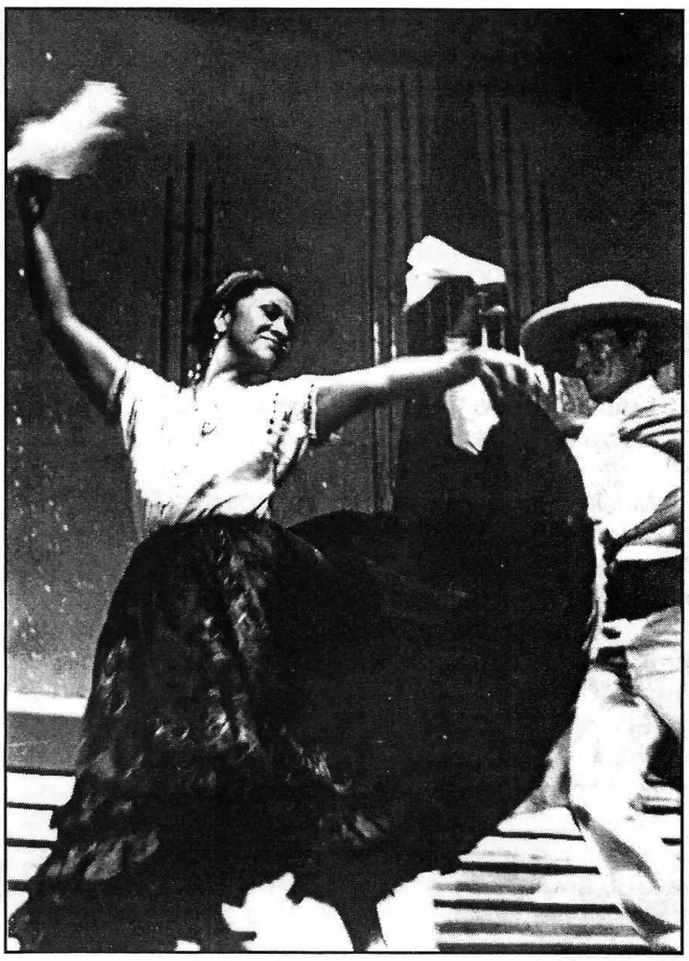
Entrega de los premios Manguaré

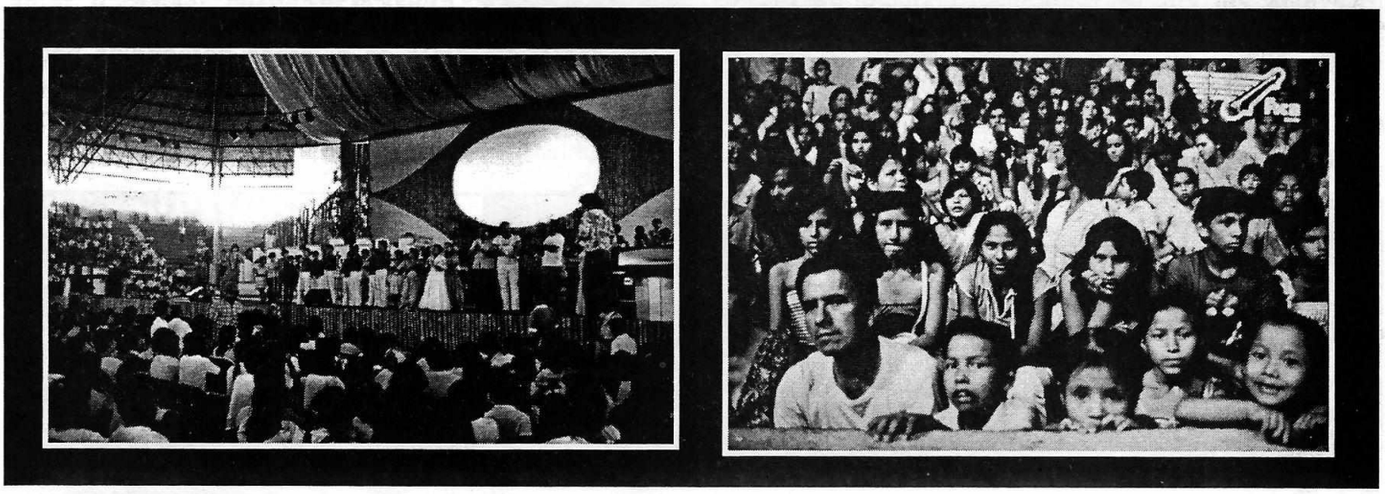
Es el animador que en más festivales participó, con un total de 6 participaciones desde el FICA IV hasta el FICA X a excepción del FICA VII, donde tuvo como compañeras a la actriz mejicana Silvia Pinal (FICA IV), la presentadora chilena Paulina Nin (FICA V), la actriz peruana Aurora Aranda (FICA VI), y a la presentadora iquiteña Nelly Varela, con la que participó en 3 ocasiones desde el VIII al X FICA, conformando la pareja más célebre en la historia del festival.

Nelly Varela de Velásquez
Nació en Iquitos el 28 de septiembre de 1960.

Periodista, presentadora, productora y conductora de televisión, con más de 30 años de trayectoria, empezó como locutora en radio "Eco" en 1977, con el programa "Facetas Juveniles". Ha vertido su voz e imagen a través de una infinidad de medios locales. Y ha sido presentadora de festivales y eventos como el Festival de la Confraternidad, el FACA e incluso fue moderadora en la presentación del libro "El Misterio del Capital" de Hernando de Soto.

El comité organizador del FICA, desde 1991, confió en ella para acompañar a Tito Rodríguez en la animación de los festivales, FICA VIII, FICA IX, FICA X. Convirtiéndose en la acompañante ideal en la animación del festival.







Agradecimientos:

Julio Elgegren
Luis Oswaldo Weisselberger Vílchez
Nelly Varela
Tito Rodríguez Linares
Leo Gipa
Ronald Echevarría
Sami Weisselberger

Bibliografía

Diario Matutino ediciones de mayo y junio 1980 a 1993.
Semanario Kanatari. 1990, 1991, 1992, 1993.
Revista Proceso. 1981.
Iquitos Gráfico. 1982, 1985, 1986
Selva Musical. (1982).
Suplemento GLOBO Junio 1992

Universidad Científica del Perú

















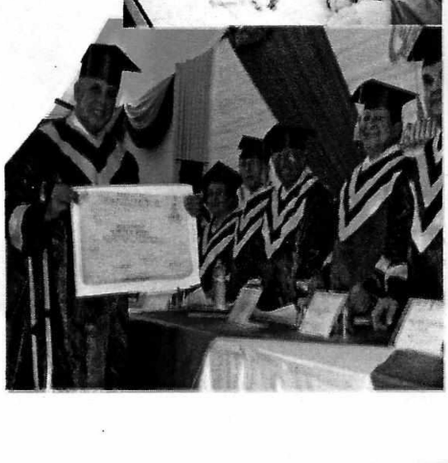












El Rector de la
Universidad Científica del Perú
saluda la edición extraordinaria Nº 1350
del Semanario KANATARI,
dedicada a
"LA MÚSICA EN LA VIDA DE LORETO",
que resume la historia
musical de nuestro pueblo,
que no es más que el reflejo
del espíritu festivo, optimista y creador
de los hombres y mujeres de nuestra
Amazonía

JUAN SALDAÑA ROJAS
RECTOR

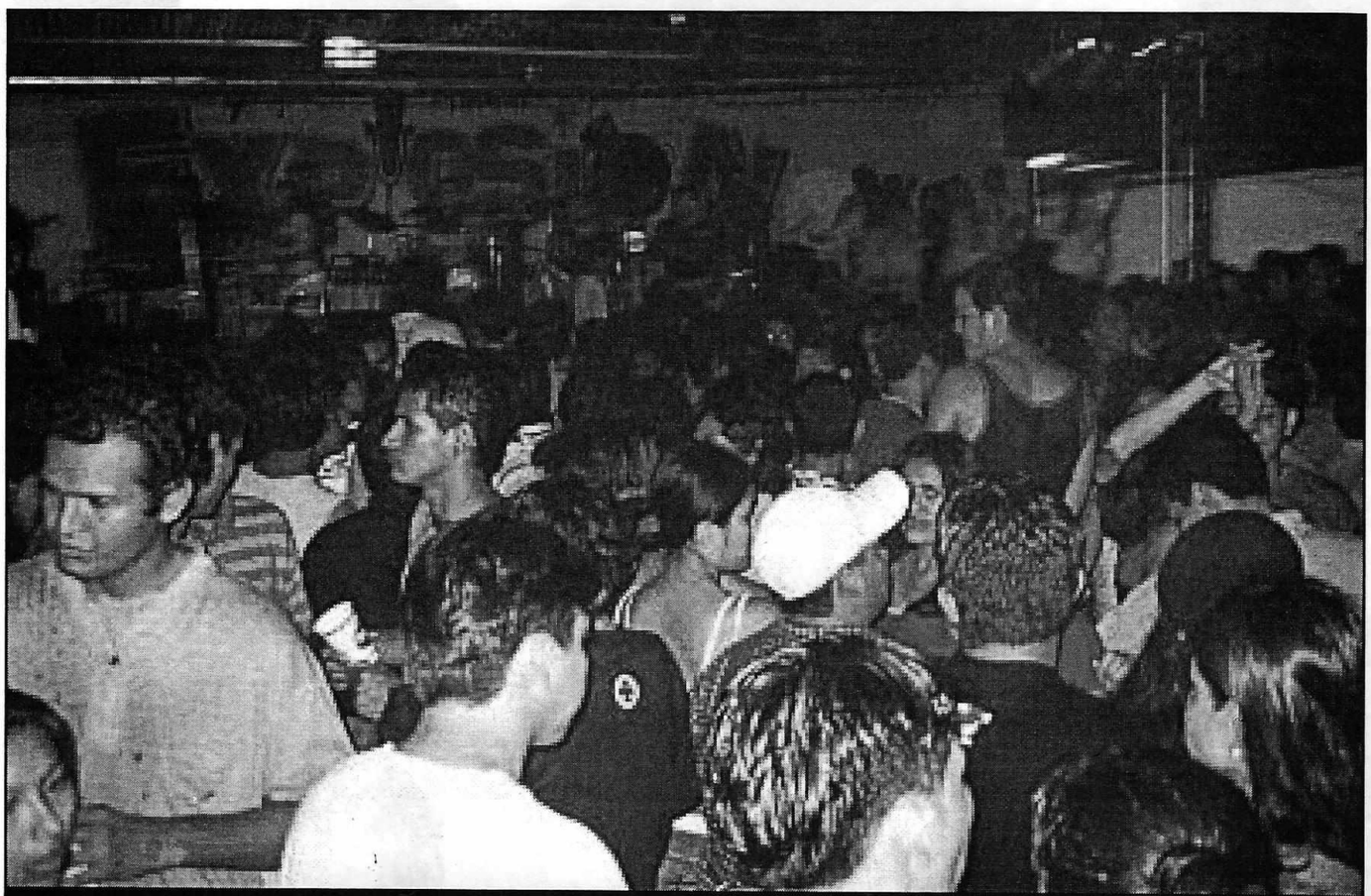
LA NOCHE Y LA CUMBIA AMAZÓNICA

Francisco Bardales Ramírez

Música e incendio

La noche iquiteña es legendaria. Se considera como uno de los vehículos de inspiración y transpiración mejor construidos en el imaginario usual de las mentes promedio de este país. Una de sus características más importantes es el desarrollo de toda una correlación de espacios en donde se escucha, se festeja y se baila la cumbia.

No es común que los grandes intelectuales les brinden odas a las manifestaciones de la alegría popular. Tampoco es común que en las élites destacadas se reconozca la enorme, casi vital influencia del sonido que se transita y transpira en calles y plazas públicas. Sin embargo, el destacado poeta E. M Cioran señaló alguna vez que la pasión por la música es en sí misma una confesión. Si así fuera, la cumbia amazónica es el testimonio de lo que somos.



Una noche cualquiera al son de la cumbia

El sonido más característico de una ciudad como Iquitos, que empieza a ser devorada por el caos, es el de los motocarros. Quizás quienes viven dentro de ella se hayan resignado a la idea de asimilar una de las fuentes de contaminación sonora más procaces de Latinoamérica. Ante ello, es cierto que como un mecanismo de defensa, pero también como un signo de evasión y ropaje tropical, hemos adoptado la música como catalizador. La urbe se carga de ruidos, provocados tanto por los trinos de los pájaros que se posan sobre los árboles o los parlantes que anuncian el baile.

Es entonces cuando llega la noche, asoma el fin de semana y suenan soberanos los sonidos y tambores vencedores. No es el manguaré clásico, pero es algo aún más estridente y desternillante.

Llega la noche, se encienden las luces artificiales. Es hora de que la cumbia se apodere de la ciudad.

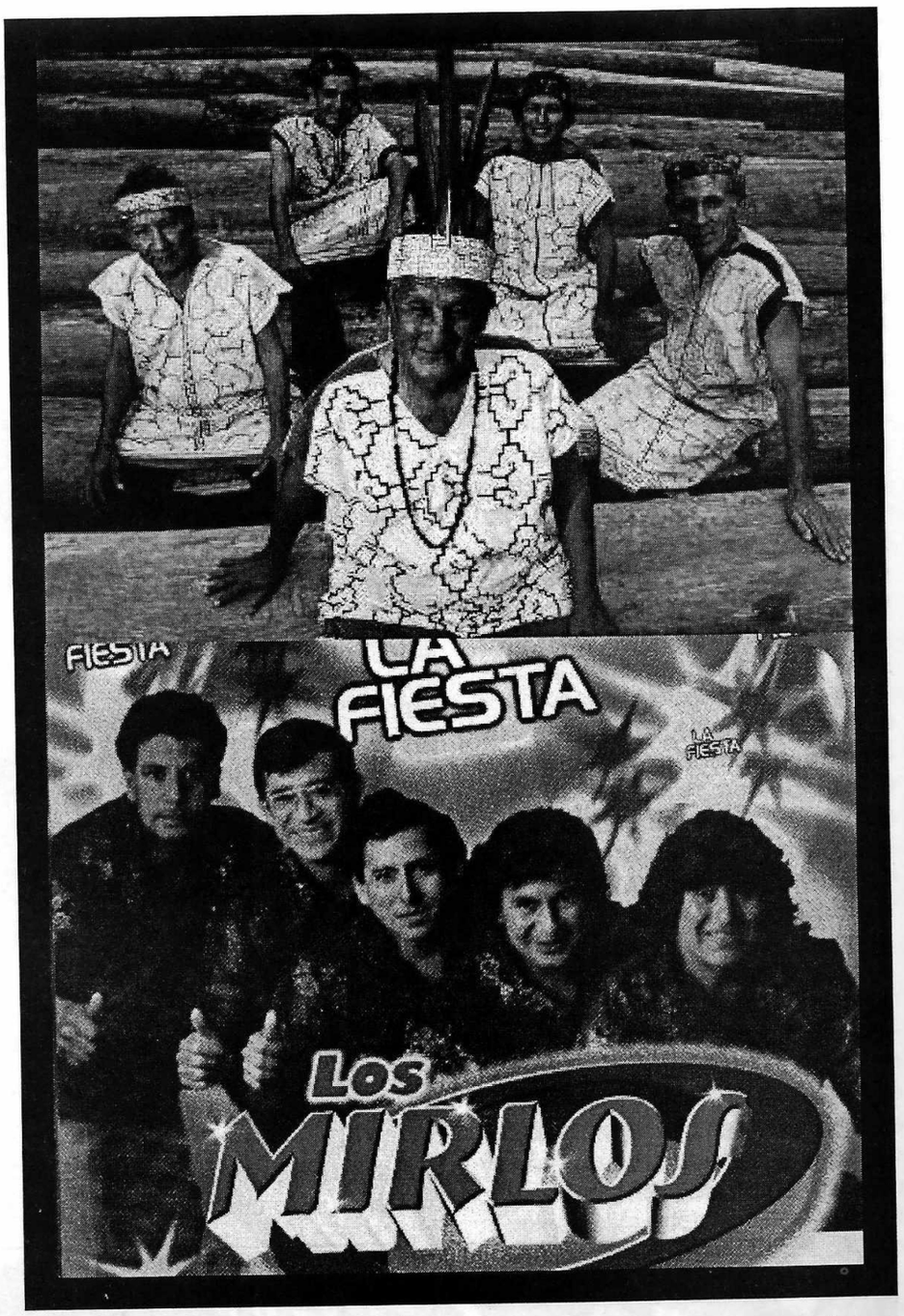
Hasta las seis de la mañana me vacilo

¿En dónde radica el valor de la música amazónica? ¿Por qué los bailódromos y las fiestas usuales son tan importantes para la vida cotidiana de los ciudadanos de estos fastos? ¿Cuándo se inició todo?

Creo que el producto que tenemos en la actualidad es producto de décadas de sincretismo, coqueteos con las modas de músicas cercanas a nuestra geografía y nuestro sentimiento, ensayo y experimentación, búsqueda constante de generar movimiento. En medio de toda esa amalgama, se puede representar estampas, microcosmos de nuestra identidad.

Algunos creen que el vehículo que generó todo el movimiento de la rica cumbia amazónica se inicia con Los Destellos provocados a partir de los años sesenta, con la irrupción de la psicodelia, los guitarreos potentes y el sonido de inspiración indígena. En ese sentido, *Juaneco y su Combo*, como parte de un movimiento que incluyó también a *Los Mirlos*, pueden considerarse pioneros.

Pero esta afirmación también sería discriminatoria, pues obviaría otra gran corriente que viene de mucho más atrás. Este grupo se nutre de los sonidos indígenas, usa instrumentos vitales de nuestra tradición, se moviliza con destreza en los terrenos de los ritmos mestizos, juega con el chimaichi, la pandillada, el citaracuy, etc, y empieza a generar las bases de lo que vendrá después (o se reciclará, sin duda).



Hijos predilectos de la prehistoria de la cumbia amazónica son, sin duda, Orlando Cetraro, Julio "Chispa" Elgegren, Eliseo Reátegui, "Chocho" Alván, Demetrio Cardama, Juan Teco o los incombustibles- y aún vigentes – Javier Isuiza (mejor conocido como "Malapata") y Raúl Llerena Vásquez ("Ranil", para todo el mundo), entre muchos otros. Negar que existen influencias de, por ejemplo, *Los Solteritos* o *El Dúo Loreto* en la arquitectura del sueño cumbiambero amazónico, por ejemplo, sería cometer una omisión imperdonable. Del mismo modo cometeríamos un error si dejamos de lado a Esther Dávila, "Flor de Oriente", en esta fuente inspiradora. Ese estilo, siempre bailable, pachanguero y shicshirabo, pícaro y jocoso, lleno de insinuaciones de doble sentido, como parte de las melodías de carnaval y celebración; es sin duda, el signo, santo y seña de lo que es ahora la música amazónica contemporánea.

Pero, claro, Iquitos ahora suele ser impredecible. El año pasado se anunció con bombos y platillos el retorno de Juaneco y su Combo a escenarios locales, como preludio de lo que, se creía, iba a ser una orgía de sabor y cumbia psicodélica. Su presentación en la exclusiva discoteca Noa no congregó más de 200 personas, mientras el gran

concierto popular, que realizaron en el Pardo, fue rápidamente confinado dentro de los anales de la indiferencia.

Aunque suene contradictorio, la furia charapa musical, que pasea su música a nivel nacional e internacional, no puede competir aquí con las ocho mil almas que todos los fines de semana mueven sus rollitos al compás de la agrupación *Explosión*, actual dueña y señora absoluta de la noche. El que no está dispuesto a bailar hasta que amanezca y reírse sin disfuerzos (a pesar de un inconcebible Plan Zanahoria decretado por esta gestión municipal, la peor que Iquitos recuerde en mucho tiempo), mejor que pique en prima para otra parte, porque en esta ciudad no la hace.

Es cierto, nadie puede dudar que clásicos como *Mujer hilandera* o *Vacilando con ayahuasca* desatan encendidas pasiones entre la muchachada (así como en sus padres y abuelitos). Tras cuarenta años de delicia rítmica, negar el legado de Juaneco no sólo es inútil, sino toda una herejía. Sin embargo, dados los tiempos *cholotuberos*, resulta difícil comparar a Wilindoro Cacique (veterano y venerable vocalista juaneco) sacudiendo penosamente la artritis con una bailarina de diminutas prendas, generosas carnes y espíritu de licuadora humana.

Es cierto, entonces, lo que dicen los antiguos: en la selva todo entra por los ojos (y también por la piel).

Bailando en tu local

Siempre existieron locales donde se ha bailado bien, y se ha bailado harto, no hay duda. Locales populares, importantes, donde la alegría era moneda corriente y la gente era feliz por un rato. El pueblo en muchedumbre cantando y danzando improvisadamente es una tradición. La diversión no admite despotismos ni dictaduras, no tolera exclusiones ni racismos, se observa una profunda democracia nacida del baile, la risa y –cuando se puede– de la metida de mano. En esa categoría tienen bendición oficial los bailódromos, palacios del sabor, donde emergió el imperio de la música sin aristocracias.

Debo hablar, sin duda, por mi generación, que es la que escuchó probablemente, del Mata Mata, del Sombrero de Paja (el antiguo y, dicen muchos, el único), del José Pardo, el Sachún o La Shiringa, entre muchos otros, pero que ha disfrutado sin duda de algunos espacios inolvidables más cercanos, novedosos, intensos.

Tengo gratos recuerdos, sin duda, de espacios como el Salonazo del Club Tennis, donde el pueblo se asomaba siempre, un poquito más, a los estirados de la seudo clase alta local. En el Salonazo también se tomaba cerveza de pico, tirando espuma en el suelo. El baile era increíble. Lo mismo en el Palacio de las Muñecas o en La Jungla. Pero existen otros lugares imposibles de obviar, que coinciden probablemente con el resurgimiento y fuerza de la música amazónica a nivel nacional e internacional.

Si yo tuviera que nombrar bailódromos importantes de la última década, no dudaría en nombrar al Agricobank, el Complejo del CNI, el Coa y claro está el reciente y actualmente posicionado El Pardo.

Cuando empecé la vida *tahuampera* (o fiestera) que cualquier joven charapa tiene, era imposible no caer en el "Agrico" ubicado al final de la calle La Condamine. El "Agrico" era imprescindible señuelo que todo tour turístico debía incluir en su periplo. Allí podíamos escuchar música importante y he visto a tantos buenos grupos. En la última etapa, eran Kaliente y Tony Rosado los que animaban la diversión.

Reitero lo que escribí alguna vez en mi libro *IQT (Remixes)*: un día, los regentes de un local que se perdía en la bruma nocturna del decrépito José Pardo, disponible para entrenamientos del glorioso club



Al compás del Grupo Kaliente



Centro de Convenciones del Pardo



Complejo del CNI


AGRICOBANK


COA

de fútbol y para partidos de tercera división, tuvieron la espectacular decisión de garantizar exclusividad a Explosión cuando el "Agrico", en una incompresible y mortal movida económica, tuvo a mal que éstos compartiesen cartel con Kaliente. El Complejo del CNI se entregó a los ídolos del "orgullo amazónico", mientras el Agricobank inició su lenta pero inexorable extinción.

El Complejo del CNI fue también un clásico y un atractivo turístico de por sí. Por este canchón han pasado, sin distinción, todos los personajes que conozco (aunque sea de puro sapos) y se divirtieron de todos los modos posibles los más importantes prohombres de la ciudad (y los peores, también). Allí, a través de sus poderosos y ensordecedores parlantes de 50 mil watts de energía sonora (cualquiera puede quedarse sordo sin darse cuenta, con una mirada extasiada de placer), he escuchado todas las pandillas de David Núñez, la reactualización de clásicos del jolgorio como *Doña Naty Malafaya* o *Amor Shegue*.

Sin duda nos hemos divertido mucho en el Complejo, pero también es cierto que todo se mide con dinero. El ocaso del local se perdió cuando sus administradores decidieron no ponerse de acuerdo con los administradores del grupo Explosión (evidentemente con su manager, el poderoso y enigmático Raúl Flores). Evidentemente, los fines de semana fueron hechos para que se aprovechara al Coa, un enorme hangar que tuvo su época, pero ahora, lentamente, empieza a ceder posiciones.

El Pardo es en la actualidad rey y señor de los bailódromos. La idea es simple: más tamaño, más opciones para divertirse, más gente, un poco más de comodidad (o menos incomodidad). Hay cosas comunes a todos los locales: paredes rayadas, portón de metal manchado con colores y texturas indescriptibles, sensación de pegoteo en los pisos, algo viscoso y resbaladizo, estacionamiento de tierra afirmada. El Pardo no es la excepción, sin embargo tiene un plus ultra en que su diseño permite lanzar algo más que los usuales shows con grupos locales.

Hay que reconocerle algo insuperable a este zafarrancho feliz:

la noche y la cumbia generan una vigorosa industria que dinamiza el movimiento económico. Quienes se ganan siempre con este fenómeno son los puestos de comida, los proveedores de bebidas alcohólicas, los transportistas públicos y, cómo no, los hospedajes.

Existe una realidad incontrastable: la gente quiere baile. Las chicas sólo quieren divertirse. Los chicos duros cuelgan de sus manos vasos y cerveza. No importa que haga calor. No importa que las paredes retumben, que los decibelímetros se loqueen. Uno puede sentir como en una visión, a cinco mil personas moviéndose compactamente, rompiendo las barreras de la intimidad, confluyendo en una hermandad invisible que celebra la buena onda y la alegría. Esa es la democracia de los tiempos mp3 y piratas.

Grandes artistas de ayer y hoy

Han existido grupos y artistas notorios en el movimiento cumbiero de la ciudad. No podemos olvidarnos de los *Los Zheros*, y *Los Silvers*. Tampoco deberíamos dejar de recordar a una de las agrupaciones más importantes que hizo de las suyas en los ochenta y parte de los noventa: *Pax* (quienes incluso tuvieron un local muy conocido en el centro).

De esa estirpe vital y calenturienta nacieron también grupos como *Crash*, *Laser*, *Fuego*, *Xendra*, *Sacúmer*, *D'Mamey*. Pero debemos recordar con fuerza a *Euforia*, quienes a mediados de los noventa iniciaron todo un movimiento que puso de moda a nivel nacional la *tecnocumbia*. El grupo tuvo mucha vigencia y empezó a levantar el valor loretano como creador de exitazos musicales. Ana Kholer y Ruth Karina popularizaron tanto la música de Euforia, que no sólo participaron en el *soundtrack* de la popular película *Pantaleón y las visitadoras,* sino también realizaron giras indiscriminadas a todo el país (que incluyeron, en su hora más negra, tocadas para la campaña reeleccionista del dictador Alberto Fujimori).

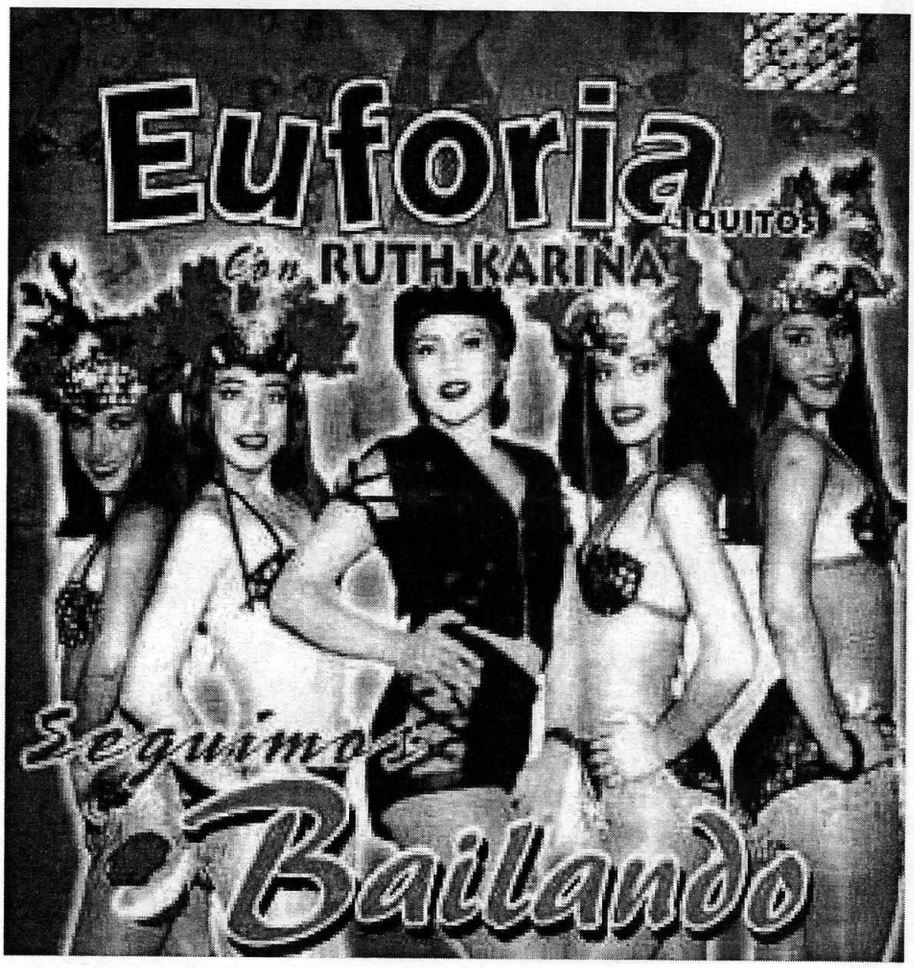
A partir del nuevo siglo, el grupo *Explosión* se ha posicionado con fuerza del gusto musical de la ciudad. Es el grupo más antiguo y popular, con más de 12 años de vigencia y uno de los elencos más sólidos. Por sus filas desfilan desde las voces de Ofelia Chávez y Bettina Alván, la creación de David Núñez hasta los movimientos de bailarinas tan vitales y recordadas como Keyla García, la carismática y tempranamente fallecida Alice Vela, Yesenia Pérez o Aixa.

Pero si Explosión ha logrado posición y fuerza amazónica, el grupo *Kaliente* logró dimensión nacional con una sola canción, *El Embrujo* (compuesta por el rey cumbiero Estanis Mogollón). Kaliente no ha tenido la misma estabilidad luego del boom (se partió en dos, con el original dirigido por su manager Rubén Sara, y *Súper Kaliente*, que es una versión parecida pero nunca igual). Las canciones del grupo se han internacionalizado, e incluso el merenguero dominicano Eddie Herrera y el cumbiero chileno Américo interpretan sus éxitos.

Desde hace dos años ha entrado al mercado el grupo Ilusión, que pareció tener fuerza y sabor luego que se lanzará su éxito "Lambada". La agrupación aún tiene vigencia, pero, otra vez, el típico mal de las orquestas la afectó: se partió en dos, y ahora existe además una agrupación llamada *Ilusión de los Hermanos Sánchez* y otra que se llama *Kanana.*

Mi rica cumbia for export

La cumbia amazónica, por cierto, ha tenido bluffs y fenómenos mediáticos inexplicables. Uno de los casos más fuertes y legendarios es el de la veterana Judith Bustos, "La Tigresa del Oriente", quien se ha convertido en un éxito musical por internet, a pesar de sus letras simples y su melodía plagada de humor a veces involuntario. La Tigresa es un fenómeno viral que mezcla el humor, el emprendimiento y la huachafería, en un combo inolvidable, para bien o para mal.



Sin embargo, hay otras opciones que han empezado a hacer de la música amazónica un vehículo para el posicionamiento y el éxito. El caso más notable es el del grupo limeño *Bareto*, que se propuso actualizar los éxitos de Juaneco y su Combo y Los Mirlos y logró un éxito inusitado. No hace mucho grabaron en Iquitos el videoclip de su versión de *Ya se ha muerto mi abuelo* y este ha seguido sonando en las más importantes cadenas televisivas de música latinoamericana.

Pero más interesantes y con mayor calidad son *Los Chapillacs*, un grupo de jóvenes arequipeños que han agarrado con fuerza la onda cumbiera y psicodélica amazónica y la han hecho parte de su sonido y producción. Estuvieron en marzo realizando una serie de presentaciones en Iquitos y prometen en breve lanzar una nuevo EP con nuevas canciones.

El año 2007, la compañía independiente norteamericana Barbés Records decidió compilar canciones pioneras de cumbia amazónica que estaban al borde del olvido. Lanzaron el compilatorio "*The Roots of Chicha*", con un rotundo éxito comercial que ha generado más de un proyecto para reeditar y producir nuevos volúmenes de esta saga. Inmediatamente salió otro producto, titulado *Chicha Libre*, un grupo sui generis de músicos extranjeros, que también reunía estas joyas olvidadas de la canción regional.

El más reciente éxito de la internacionalización de la música y los artistas amazónicos se produjo en el mes de julio de este año, cuando Ranil fue invitado a la Casa de la Cultura en Berlín-Alemania, para realizar una serie de presentaciones al lado del grupo Chicha Libre. El rebote y la fuerza de la presencia de Ranil en el continente europeo fueron increíbles y memorables.

Canciones como "Sonido Amazónico", "Vacilando con Ayahuasca", "Mujer hilandera" "Muchachita de oriente" en este momento son para un creciente número de melómanos, la nueva moda, el signo de distinción que ha recalado en con fuerza en el gusto del público. Es música amazónica, que produce sensaciones y furores intensos. Existe un interés verdadero, una curiosidad que pronto devendrá en culto. Es posible incluso que sus resultados vayan a traducirse en un renacimiento del género. Y con ello, la revalidación de la rica tradición musical amazónica (ahora globalizada).

Estemos atentos y no cerremos los ojos ante lo inevitable: el gran combo melódico charapa está de vuelta (y de moda, por cierto). La cumbia amazónica, de toda edad y origen, aliada a la noche, empezó a decretar su imperio.



Tigresa del Oriente



Tropidelia, electropandilla y otras tendencias

FUSIÓN y EXPERIMENTACIÓN EN LA MÚSICA AMAZÓNICA COMTEMPORÁNEA

Christian Bendayán Zagaceta



Desde siempre, la música amazónica fue una corriente muy particular en la producción peruana, la cual recién en estos últimos años ha consolidado su presencia a nivel nacional, fruto de varias décadas de esfuerzo en busca de conformar estilos musicales que puedan ser digeridos por el gusto popular y masivo peruano. En esta búsqueda de formas nuevas, los músicos crearon no sólo composiciones de estilo tradicional; también las han fusionado con propuestas foráneas, en un inicio con estilos como el vals, luego la nueva ola, hasta llegar en la actualidad a producirse temas en clave de heavy metal, hip hop e incluso, música conceptual (clásica contemporánea), que son compuestas y grabadas no sólo en tierras amazónicas, sino también en Lima, Arequipa, EEUU, etc.

Rolling Stones. Pero la psicodelia fue también el punto de partida de un estilo particular que diera en los 70s su mejor y más variada producción: "la cumbia psicodélica amazónica", la cual luego de cuatro décadas de sobrevivir en un mercado provinciano, llegó a captar la atención de todos los peruanos y actualmente la reedición de discos en EEUU y Europa. La cumbia psicodélica amazónica tuvo sus mayores representantes en bandas como *Juaneco y su combo, Los Mirlos, Ranil y su conjunto tropical, Los Wembler's de Iquitos*, entre otros; todos ellos crearon psicoéxitos tropicales como "Mujer hilandera"," Ya se ha muerto mi abuelo"," La danza del petrolero", "El sonido de los mirlos"," La amenaza verde"," Lamento en la selva", etc.

En los ochentas, Iquitos contaba con un festival internacional de

en Iquitos un interés por el punk y el metal; los jóvenes organizaron conciertos subtes en diferentes locales, así es que se presentó la desaparecida banda *Los Faros*, quienes, luego de tocar covers durante una larga temporada, crearon sus temas propios y lograron una versión acelerada y de corte punk, del clásico de *Juaneco y su combo*, con variaciones hasta en el título: *Mulher huirandera.* Del aporte innovador de *Los Faros* se generó toda una movida en Iquitos, que dio paso a que *La Pleve* componga canciones con letras referidas a la historia de la Amazonía y sus problemas sociopolíticos, presentando un concierto - performance en colaboración con *La Restinga*, el que terminó incendiando una réplica de la casa de fierro en cartón, mientras interpretaban su clásico *Putumayo 1900*. La fuerza del mensaje se acrecentó y también



En Iquitos, después de la tremenda producción de vals loretano en la primera mitad del siglo pasado, la llegada del cine impulsaría la música a otros niveles, insertando estilos que llegaron a través de bandas sonoras del cine mexicano, western y del cine de Bolliwood. Algunos charros aparecieron en la ciudad, y cantaban serenatas; pero sonidos y composiciones como los de *Ennio Morricone*, marcarían una fuerte influencia en la música popular que comenzaba a tener presencia desde el rock and roll y la psicodelia, por la cual el rock encontró una de sus mayores vías de desarrollo, a través de grupos como *Los Silver's* de Belén y *Los Teddy's*, quienes antes de publicar su disco *12 Psicoéxitos*, interpretaban temas de *The Doors* y *The*

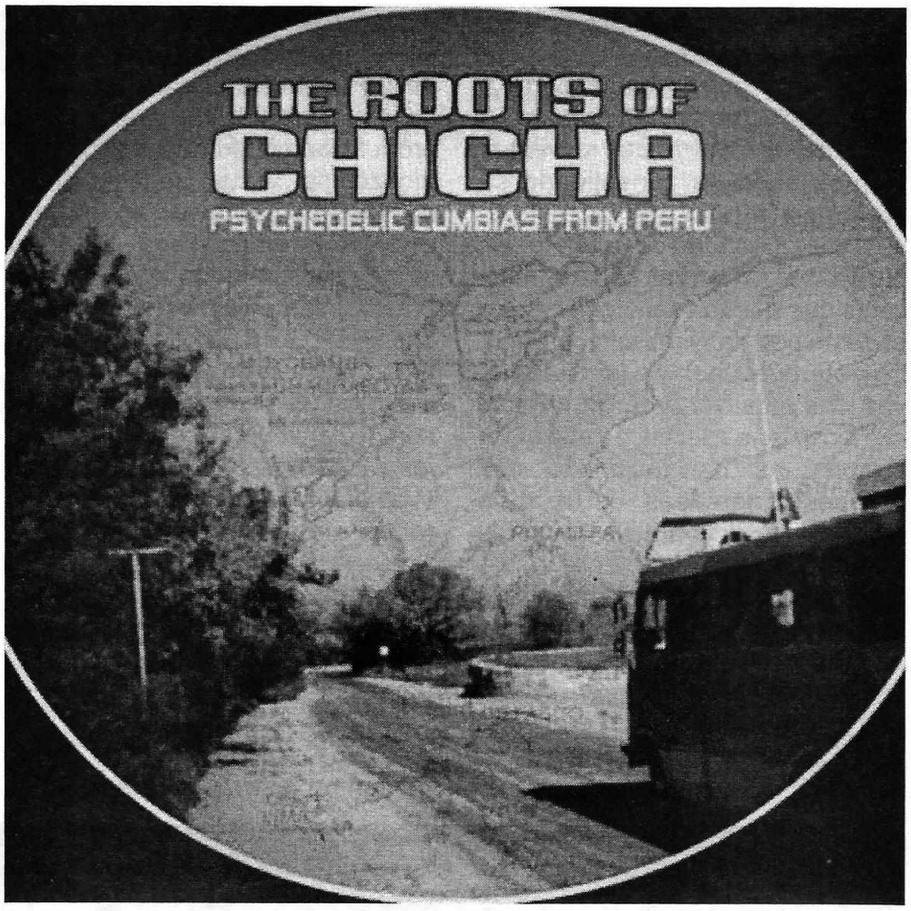
música, que entre otros logros hizo posible la presentación de figuras internacionales como *Armando Manzanero, Miguel Bosé, Rafaella Carrá*, y muchos otros más; sumado a que la ciudad contaba con el primer servicio de televisión por cable en el país, el cual permitía tener acceso a Mtv, el primer canal de video clips. Fue una época de información directa sobre las tendencias del momento; a pesar de ello, los grupos de pop y rock que surgieron se dedicaron únicamente a hacer covers de rock clásico hasta el nuevo rock en español que surgía en Argentina y España; así aparecieron bandas como *Onus* y *Full time*, las que siguieron vigentes en los noventas.

Una década después, surgió

la fuerza de su música; se convirtió así en un producto de impecable virtuosismo y en una banda que junto a *Chakruna*, conformaron la mejor producción del heavy rock charapa.

En el 2003, el proyecto *Bombobaile*, creado por Cayo Vásquez y Dorian Fernández, dio muestra de las posibilidades de fusionar pandilla y changanacuy con rock de rasgos progresivos, y por momentos, hasta bailable; lamentablemente el proyecto no encontró el financiamiento necesario para continuar, pues constaba de un gran número de músicos con un producto que requería de mucho tiempo y esfuerzo para lograr calar en el gusto local.

Chakruna se presentó en Lima en el evento Poder Verde, el año 2009, y dejó una buena impresión; la calidad de su obra musical, hizo que muchos adeptos al buen rock e integrantes de distintas bandas se interesaran en su música; llegaron, pues, a grabar algunos temas y un video en su corta estancia en la capital. En aquel concierto, *Chakruna* compartió escenario con la banda arequipeña *Los Chapillacs*, quienes sacaron su primer disco *"Odisea Cumbia 3000"* en agosto del presente año; una joya, con una docena de temas al estilo de la cumbia psicodélica amazónica de los 70. *Los Chapillacs* es un grupo que ha conquistado el gusto de muchos limeños y que en su visita a Iquitos, este año, también logró crear un séquito de fans. *Los Chapillacs* y *Piraña Sound System*, que fusiona la pandilla y música shipiba con sonidos electrónicos y una puesta en escena performática, le dieron un vuelco a esta moda que trajo de vuelta al mercado canciones clásicas de la cumbia amazónica, muchas veces sólo con un sentido comercial, como el caso de *Bareto*. Mientras que la banda estadounidense *Chicha libre*, además de recrear temas clásicos de la cumbia amazónica,



las fusionó con música de *Vivaldi* o de los visionarios *Kraftwerk*, y hasta dieron un concierto en Berlín con el legendario músico iquiteño *Raúl Llerena "Ranil"*. *Olivier Conan*, líder de *Chicha Libre*, editó un Cd recopilatorio en EEUU, llamado *Roots of Chicha*, el cual rescata y pone nuevamente de moda la cumbia clásica peruana, en especial la amazónica; sucedió lo mismo con la disquera española *Vampisoul* que editaron



Cumbia Beat, disco que incluye clásicos de *Juaneco, Los Mirlos* y *los Wemblers*. En Lima, Buenos Aires, Santiago de Chile y La Paz, suelen realizarse tonos con Djs como *Sonido Martínez, Dj Sabroso* y *Dj Shushupe*, que pinchan ritmos tropicales y tienen como uno de sus fuertes, a la cumbia amazónica para poner a bailar y gozar.

En los últimos años, la música amazónica ha llegado a tener formas muy disímiles; y es que, además de contar con una variada producción tradicional, las fusiones han expandido sus posibilidades creativas. El músico *Tito la Rosa*, desde hace unos años, está haciendo música new age intervenida con icaros shamánicos. *Fernando Córdova*, director de la *Orquesta Sinfónica de Loreto*, hace arreglos a canciones amazónicas como los valses *Iquitos, Amanecer loretano* o *Bajo el sol de Loreto*, para interpretarlas con toda la orquesta o con un quinteto de cuerdas. Junto a ellos, la experimentada violinista de origen japonés, *Pauchi Sasaki*, dio un concierto en marzo de 2010 frente al ex palacio municipal de Maynas demolido ilegalmente, como protesta ante este irresponsable acto; el concierto fue una explosión de experimentos sonoros y visuales que confluían en un espectáculo totalmente nuevo para los iquiteños. En el 2009, *Pauchi* publicó un disco llamado *Espacios y Canales*, con temas interpretados en espacios públicos, como el mercado de Belén o el Puerto de Bellavista – Nanay; en el disco se conjugan melodías de cuerdas con los sonidos de la urbe iquiteña y toman así, un carácter musical.

El desarrollo de la música amazónica en los últimos años no se debe precisamente a una cuestión económica, pues no son estas producciones las más consumidas por el público ni las más exitosas en términos comerciales; pero sí son las que han ampliado su nivel artístico, creativo e innovador, representando así, su tiempo, el pensar y el sentir popular. No podemos quejarnos de lo que tenemos, para algunos, *Explosión* no es el orgullo amazónico; por el contrario, son los proyectos de músicos que yendo contra la corriente, resistiéndose al facilismo de estas bandas "exitosas", hacen cada vez más interesante, atractiva, respetada y valorada nuestra música amazónica.







BREVE PASEO MUSICAL EN LORETO. BAILANDO PANDILLA, CUMBIA Y ROCK

Jorge Martín Moreno



Festival de danzas típicas en la Amazonía

Caminar por Iquitos es estar continuamente escuchando música. A veces hasta molesta a los pobres tímpanos, que intentan mantener una conversación con alguien o escuchar las indicaciones de un tendero. Parte del tan hablado ruido iquiteño proviene de parlantes instalados en las calles con cumbias a todo volumen durante un día entero.

En cumpleaños y otras fiestas es indispensable contar con un equipo de sonido capaz de hacer tambalearse los tejados del vecindario. Incluso en pequeñas comunidades de la selva el paisano al despertarse de madrugada enchufa la radio para tomar su masato caliente al ritmo de la canción de moda.

Salta a la vista, pues, o mejor dicho al oído, que a los loretanos les encanta la música. Son un pueblo ruidoso y alegre con el ritmo en la sangre caliente del trópico. ¿Qué nos canta esta musica sobre la historia del lugar?

La región de Loreto tiene una diversidad cultural enorme. Muchos pueblos indígenas distintos, inmigrantes venidos desde el extranjero y desde otras regiones de Perú como San Martín, Amazonas y Cajamarca sumado al dominio español durante varios siglos, muestran un mosaico de costumbres diversas con sus propias músicas.

Unido a esta variedad se encuentra el dinamismo de las últimas décadas provocado por el turismo, los medios de comunicación e internet. Esto hace más complejo el desarrollo de una identidad cultural de esta región, como sucede en todo el mundo con las formas culturales: permanecen tradiciones, otras se pierden, o se transforman, surgen nuevas.

No hay más que echarse a la calle o al río y pasear para, al menos de una manera intuitiva, hacerse una idea de esta selva musical.

El triunfo de la cumbia

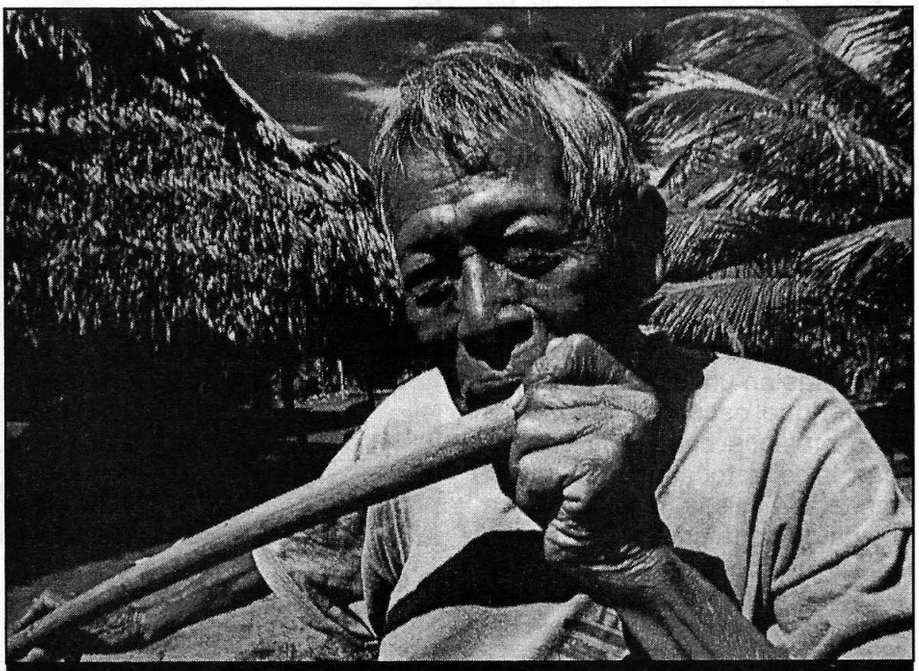
Desde el principio llaman la atención los grandes parlantes en la calle, como decía antes. La música latina moderna es lo que más mueve a la gente. La cumbia y el vallenato colombiano, el reggaetón, el merengue y la bachata caribeña y los ritmos bailables del Brasil tan cercano. Loreto es poco salsero pero también gusta este ritmo, no hay más que ver cuando vienen orquestas de salsa colombianas o puertorriqueñas cuánta gente acude al concierto.

Pero sobre todas ellas destaca la cumbia amazónica o tecno-cumbia, género exportado desde aquí al resto del Perú. Varias noches a la semana se organizan conciertos en grandes complejos como el Pardo o el CNI donde miles de iquiteños se reúnen para bailar y divertirse. Si se le pregunta a un loretano de la ciudad o de la ribera cuál es la música más popular y de la tierra, no dudará. Explosión o Dinamita son algunos de las bandas principales de esta corriente amazónica que se ha convertido en la representante de la región en las discotecas de Lima.

Las raíces y la música

Esto en cuanto a, digamos, la música comercial, que se distribuye por la radio y en dvd´s y otros formatos. Además existen tradiciones orales, tanto en pueblos indígenas como en mestizos y en el campo y la ciudad, que luchan por mantenerse ante esta avalancha de modernidad. Algunas se perdieron hace mucho o están en ese proceso; otras se han transformado por el contacto con otras ideas y ritmos.

Nos encotramos con que hoy en día la música "india" la cantan mestizos autoidentificándose con un pasado indígena, o con canciones andinas distribuidas en formato digital, con bandas que se ofrecen para fiestas de música antigua a



Tocando el Pinkui
(Véase en instrumentos musicales de la selva - Pág. 144)

Tanto en los bares, las tiendas y los lugares para bailar en la noche, en las radios locales así como en parrilladas, aniversarios o promociones la cumbia, junto con otros ritmos latinos, son los protagonistas de las canciones más solicitadas, sobre todo por los jóvenes, pero también por los mayores.

Tampoco dejan de sonar, aunque no con la novedad y el éxito que en sus lugares de origen, el pop y rock tanto de la capital como los últimos éxitos de Estados Unidos y Europa. Es inevitable que Madonna o Lady Gaga lleguen tan lejos, hasta el afluente más remoto del Yavarí, gracias a las modernas comunicaciones, pero afortunadamente para unos y a la inversa para otros, la selva queda lejos hasta para las estrellas del pop.

cambio de un jornal, recopilaciones de *íkaros* grabadas por ong´s extranjeras.

Las tradiciones al entrar en contacto con un mundo nuevo, más amplio, con diferentes necesidades, relaciones de trabajo, diversificación de ofertas de ocio, tendencia a uniformar el pensamiento. Se transforman, lo cual es inevitable, al igual que el proceso de globalización mundial lo es.

Pero, al igual que este proceso, hay muchas maneras de llevar a cabo esta transformación. Pérdida de identidad, desvalorización de lo propio, conversión de tradiciones en productos de consumo global, olvido de saberes antiguos y populares, son sólo algunas de las consecuencias que puede acarrear

este proceso si no se desarrolla con responsabilidad y respeto.

Como se ha dicho muchas veces, la importancia de las tradiciones orales es enorme. En ellas hay conocimientos, costumbres e historias, que forman parte de una identidad cultural y que son necesarias para que ésta mantenga cierta integridad frente a otras.

En los pueblos indígenas más todavía, teniendo en cuenta que muchos de ellos no tienen escritura, pues es en estas tradiciones donde se concentran las bases de su identidad, de sus posibilidades de vivir como pueblo: cosmología, medicina, relaciones sociales, tradición religiosa.

En el mundo actual donde es inevitable el contacto con otras culturas, es imprescindible conocer y conservar los orígenes para no convertirse en una persona o pueblo sin pasado y con un futuro desconocido y extraño.

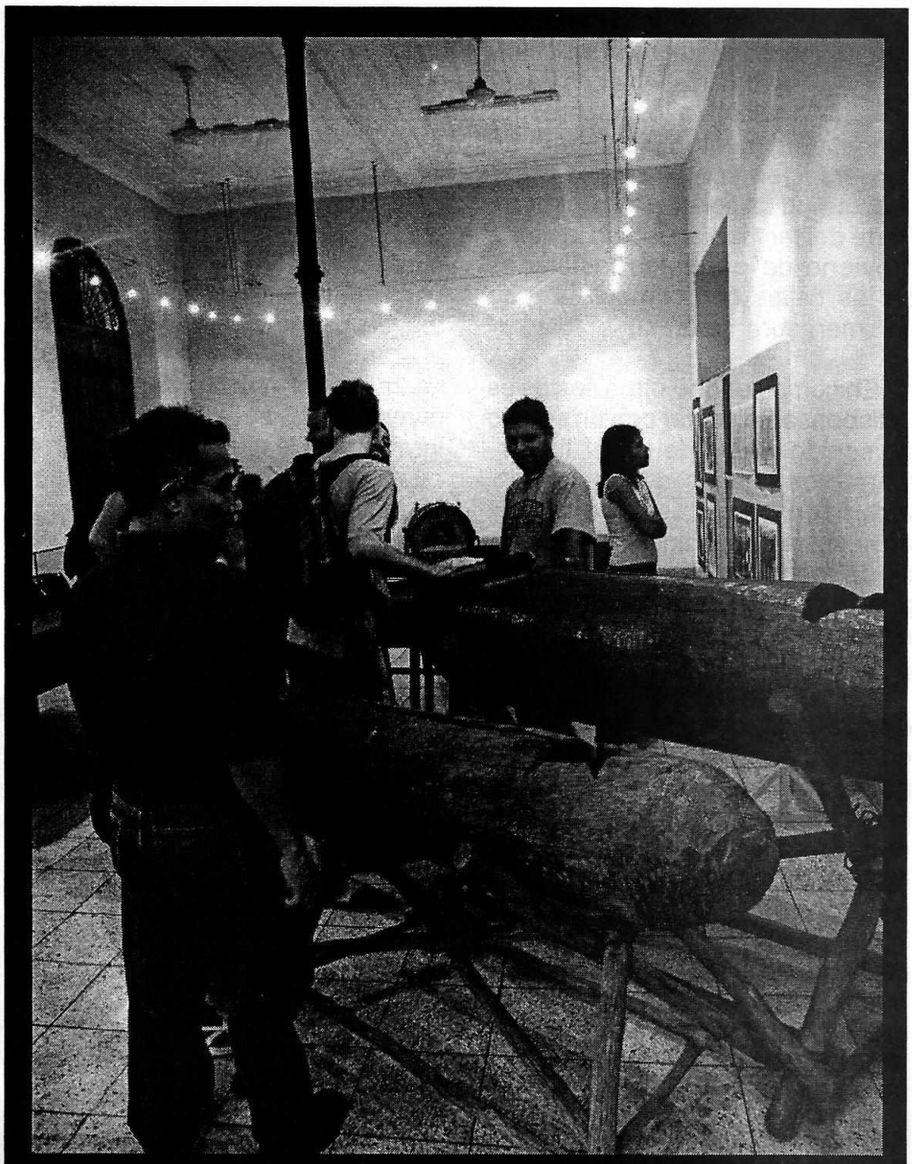
Pandilla, el carnaval y la virgen

Iquitos no es Cuzco o Lima, pero si te paras en un lugar a comer es posible que escuches también a unos músicos callejeros ganándose la vida tocando huaynitos, marineras y valses. Tanto la música andina como la criolla, que desde Lima se ha intentado imponer como "nacional", es apreciada aquí, aunque menos que en otras partes del país.

Un aparte son los valses que, desde la época del caucho, han sugerido el romanticismo que despierta la selva enorme y desconocida. Durante las primeras décadas del siglo XX fue reivindicado por las clases altas y blancas frente al "indio", aunque se desarrolló una progresiva popularización de lo criollo.

Ahora te puedes encontrar a Javier Isuiza o Raúl Díaz "Mayoyo" a la sombra de su casa con su guitarra tarareando viejos valses que son conocidos por todos, aunque no parece que haya habido relevo generacional.

Hablando de tradiciones y personajes, si llegas en Carnaval sorprende ver a grupos de personas bailando alrededor de la húmisha al ritmo de una pandilla, una de las formas musicales más extendidas por la selva, con origen en los antiguos inmigrantes sanmartinenses pero con un claro sabor amazónico. En la ciudad y en el campo es el baile preferido para esta época del año.



Exposición de instrumentos musicales de la selva, 2009

De bailes se ven muchos en las fiestas de San Juan y la fiesta del Bosque, donde agrupaciones de jóvenes representan danzas al son de pandilladas. Parece que mientras en carnaval y otros espacios que son más tradicionales las pandillas, sitaracuys y changanacuys (variantes amazónicas) pierden fuerza, al mismo tiempo se han creado otros espacios para estas músicas.

Todo ello genera un cambio: a la vez que la música del carnaval ha empezado a ser sustituida por otras más modernas, se da un esfuerzo institucional y social por preservar lo tradicional creando nuevos espacios.

Otra costumbre mantenida donde hay hueco para viejas canciones son las veladas a vírgenes como la del Carmen o la de las Nieves de Yurimaguas. Danzas hasta el amanecer con el pañuelo nos transmiten un sentimiento de vivir algo ancestral y profundo.

Viejos músicos y cantos mágicos

Esta música no se enseña en las escuelas, por lo que hay que acudir a los intérpretes para aprenderla si se quiere conservar. Por la zona del jirón Grau hacia Bagazán podemos conocer a algunos de los grandes cultores del "folk" amazónico de los años sesenta y setenta, que recopilaron y crearon los ritmos populares surgidos en la nueva población loretana de las corrientes migratorias, mezclas de ritmos andinos, sanmartinenses, brasileños y ecuatorianos junto con la experiencia de la tierra: el baile, la picaresca, letras costumbristas donde se canta a la selva, los animales, la comida o las costumbres de los campesinos que se fueron estableciendo en la región.

Eliseo Reátegui ya falleció y tiene su propia estatua en el malecón, y Andrés Vargas Pinedo reside en Lima. Pero todavía siguen haciendo música los herederos de Shambo. Y también a pesar de los años Tito Huamán, Flor del Oriente, Víctor del Águila o Rafael Herrera continuan con su oficio. Como digo no será difícil pasar alguna vez por su casa y escuchar en una ruidosa reunión un sanjuanito o un movido típico, aunque los jóvenes ya no sepan que es parte de su historia.

La música indígena de los pueblos de la ribera se concentra en concretas situaciones cotidianas o extraordinarias de cada pueblo, con funciones a veces más allá de lo estético. Se puede cantar para pedir buen mitayo o para llamar a espíritus que ayuden a curar, aunque también hay canciones de amor y nanas.

A primera vista y desde una perspectiva etnocentrista se dirá que es rudimentaria, pero en realidad goza de una complejidad asombrosa, desde el proceso para construir un tambor hasta el momento elegido para cantar, las letras o la persona que ejecuta una flauta. Desde fuera es difícil comprenderla, y además las oportunidades para conocerla son pocas y sacadas de contexto. En el festival de San Juan, por ejemplo, boras, huitotos y yaguas hacen representaciones



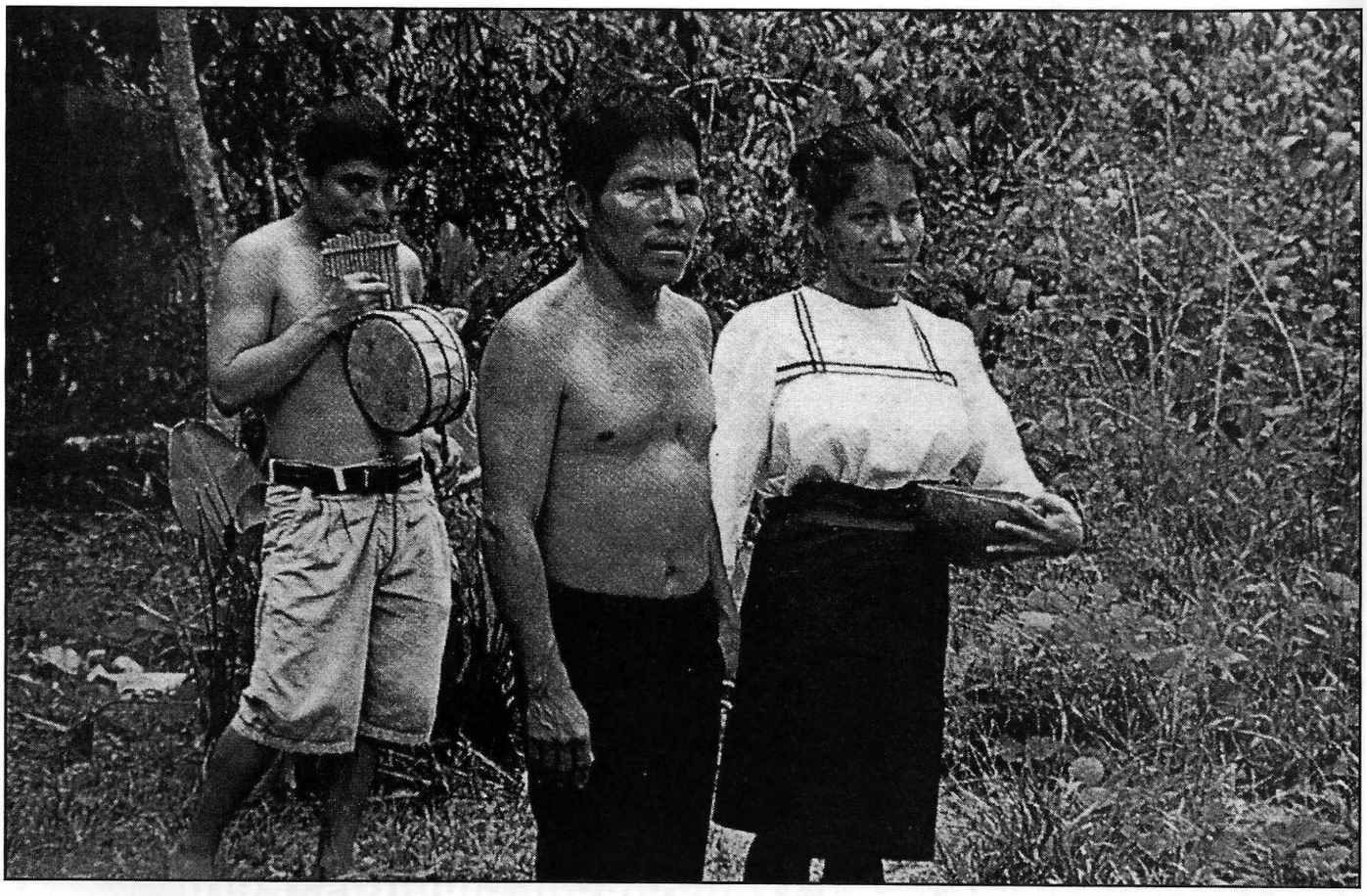
Exposición de distintos tipos de pifano

que sin comprender que su música no es pensada como lo hacemos nosotros, no llega a entenderse y sensibilizarse con ella.

El valor de lo propio

Es necesario por la importancia ya dicha que la música comercial no acabe por eliminar toda expresión tradicional. Sensibilizar y dar a conocer a las nuevas generaciones, facilitar la labor a los viejos y jóvenes cultores, organizar conciertos y exposiciones que acerquen estas costumbres (como las que organizaron CETA y el Centro Cultural Infantil IRAPAY hace un año), a los colegios historias y canciones... son algunas de las acciones que deberían llevarse a cabo por instituciones.

Aunque también debe surgir una postura personal, toma de conciencia de los loretanos sobre sus tradiciones. Ser un pueblo abierto al futuro, moderno y capaz de integrarse en el mundo, pero conociendo su historia, su auténtica esencia y respetándola. Bailando cumbia y salsa, pero sin olvidar el masato, la chacra y las pandilladas que hablan sobre ellos.



COMERCIAL FERRETERA

"KETTY" E.I.R.L.

Artículos de ferretería en general, agua, desagüe, electricidad, carpintería, pinturas, herramientas agrícolas, etc.





Jr. Próspero Nº 264 - Telf.: 22 2257 - Fax: 22 2822

comercial_ketty@yahoo.com - Iquitos, Perú

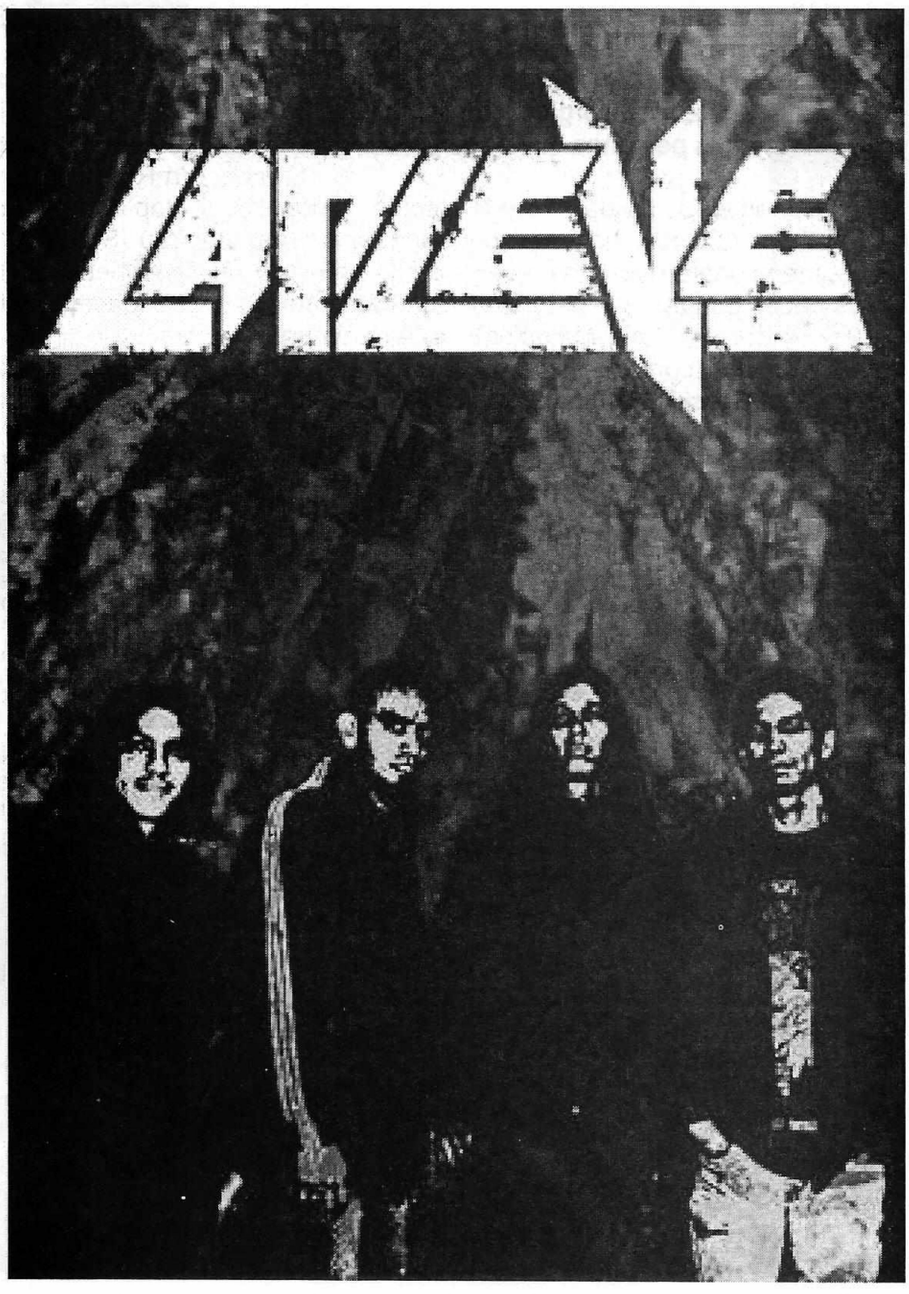
LA MÚSICA ALTERNATIVA EN LA AMAZONÍA

Carlos Cook Morris

Dentro del marco social destacado en nuestra pequeña ciudad, es claro mencionar que el género musical conocido como cumbia ha invadido los oídos de la mayoría en nuestra población, y eso es notorio en las fiestas de fin de semana realizada en los ya conocidos locales como El Coa, El Pardo, etc. Eso sin contar la salsa, el merengue y el "reggaeton" que tiende a tener llenos los locales.

Claro que el rock está presente también, en bares como La Parranda. Y de hecho, tenemos a las más conocidas bandas como son Tran-C, Extremo y, últimamente, Palisangre.

Aunque debemos afirmar que en Iquitos nunca hubo mucha acogida por este género, ya sea basándose en los estereotipos (pelo largo, sucios, revoltosos) o simplemente por no haber tenido la oportunidad de escuchar música "diferente". Quizás sea el miedo al "cambio", o simplemente que nuestra idiosincrasia latinoamericana no fue creada en base a las notas de esa música totalmente norteamericana y europea. Tal vez la cultura mayoritaria en ámbitos musicales y de moda sea tan cerrada, que no permite algo mas allá de los límites de lo que se considera "normal" en el concepto que ellos mismos han creado y aceptado.



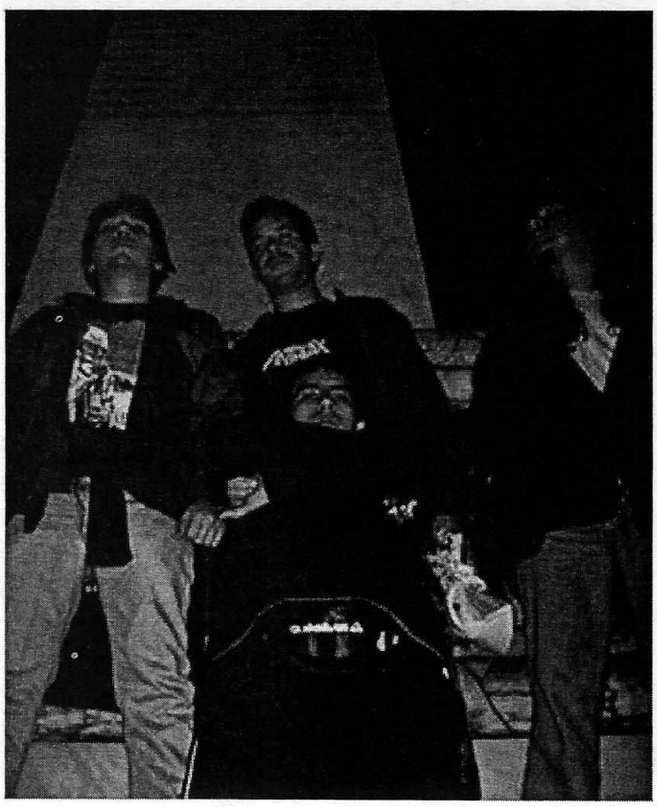
Ahora hay ciertas aceptaciones por algunos subgéneros como el Punk (creo que todo adolescente de al menos 18 años ha oído hablar sobre 6 Voltios, la banda limeña) y el Pop Rock (como los nuevos Adammo). No es ésta la esencia de tan voluminoso género musical. Por otro lado, empieza a sonar en nuestra ciudad un género que nadie se había atrevido a hacer hasta estos días, escapando del rock, está el Hip Hop, también abandonado por los oídos iquiteños.

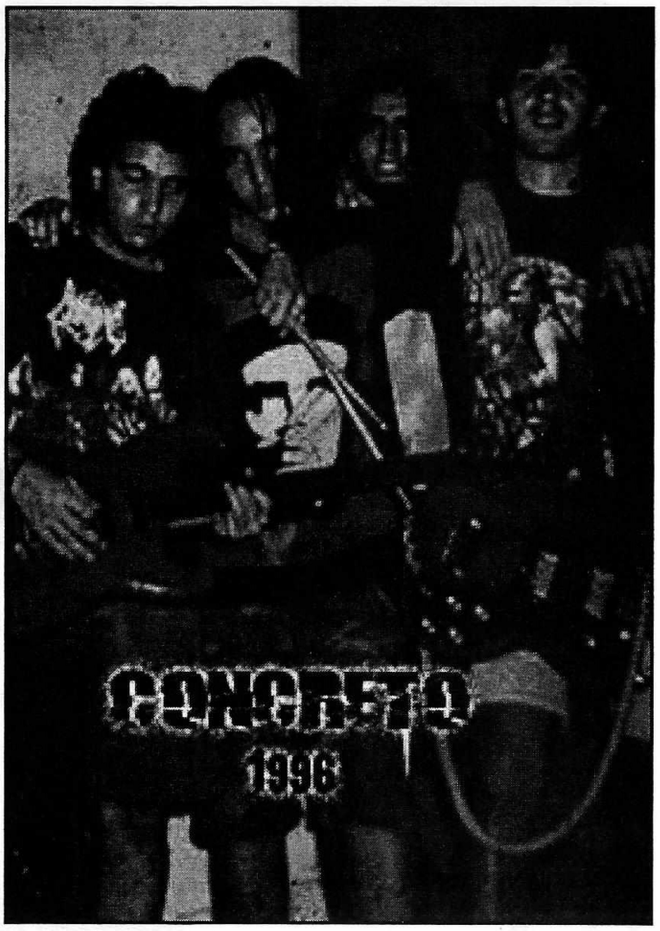
Iquitos es tan pequeño, que no abarca muchas bandas ni muchos géneros musicales, de hecho, la escena del rock underground es tan minúscula, que las pequeñas tocadas se llenan muy pocas veces.

Haciendo un repaso por la historia de la música alternativa en Iquitos, podemos mencionar que en los años 90's surgieron bandas punk iquiteñas como Tanto Peor y Los Faros; las de Hardcore Crust como El Gordo Montoya y bandas de metal como Concreto (ahora "Malignum") formada en 1996, Anticrisma y La Pleve. Según Marcel de la Pleve, kokoroco era él que más movidas hacía en aquella época.

La "movida" en esos años era más activa que ahora; claro, antes de la aparición del famoso reggaetón y la fiebre cumbiambera, se podía decir que tenía una acogida razonable. Eran tiempos de tocar en locales muy caletas, casas prestadas, etc. Locales tan chicos que se llenaban muy bien y se podía hacer algo bueno, aparte había mucho apoyo como los organizadores juveniles de Shinela, que organizaron varios eventos, y también por las personas que seguían la movida.

Actualmente, la movida ha desaparecido un poco, no del todo. Aún hay bandas muy buenas, de las cuales mencionaremos a La Pleve [Trash Metal] (una de las pocas bandas que ha prevalecido hasta hoy), Malignum [Death Metal Melódico] (no actualmente activos, pero si con un disco independiente), Los Faros [Punk Rock], Profana Reverencia [Hardcore/Crust] (Los antiguos Hastío Social), Akracia [Hardcore



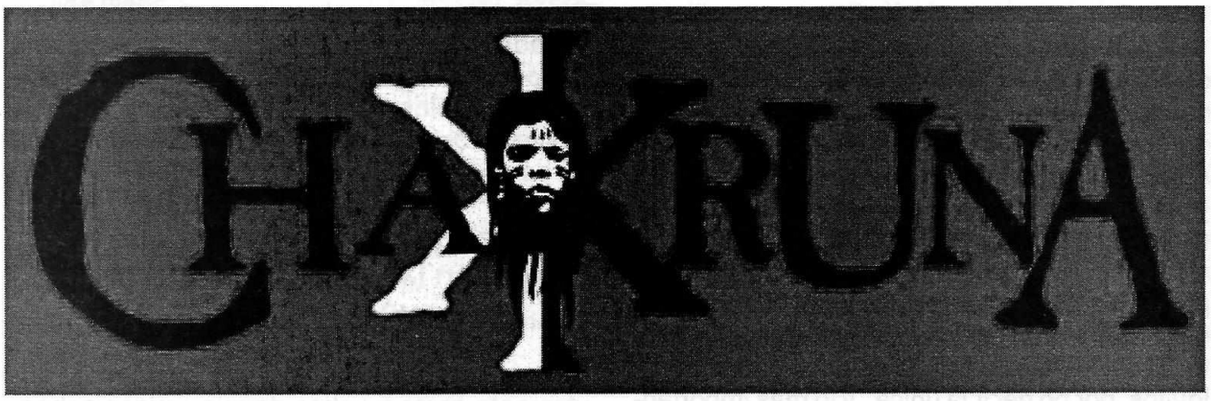


Punk] (Lamentablemente ya desagrupados), Destroyer [Hardcore Punk], Palisangre [Heavy/Power Metal], Chakruna [Heavy Metal/Experimental], Jergón [Rock 'n Roll] DNC [Hip Hop] (Único representante del Hip Hop aquí) y uno de los más recientes Love you Lost You [Screamo/Electrónica] (Banda que se dedica a crear letras en inglés); claro que aún hay muchas más bandas que hacen que la escena no muera.

No podría faltar la mención a los que por tercera vez consecutiva organizaron el Festival Cultural "Estamos en la Calle", dicha organización que lleva el mismo nombre, viene promoviendo la cultura en todas sus expresiones cada año. Ellos ayudan alzar el puño de todos los artistas, y le dicen a la sociedad iquiteña adormecida por los ritmos populares o comerciales, que aquí en Iquitos también existen otras expresiones de arte, y que tienen mucho que comunicar. El evento dura una semana, este año se desarrolló todo agosto. Durante los días se va expresando distintas formas de arte urbano y underground donde podemos encontrar a los graffiteros, y distintas artes plásticas. Y como buen broche de oro, cierran el evento con un gran concierto que abarca todo el día con las bandas locales, nacionales e internacionales, expresando sus ideas a través de su música y su talento.

La música alternativa en Iquitos en la actualidad sigue presente. Surgen nuevos grupos de jóvenes deseosos por experimentar y fusionar nuevos ritmos. A algunos no les importa ser famosos, tan sólo desean expresar lo que sienten a través de la música. A continuación les dejo con Chakruna; Chavalote y Love you Lost you, quienes son los perfectos candidatos para ilustrarnos como va la movida musical alternativa. Elegí a ellos por sus diferentes géneros, visiones y estilos marcadamente distintos a la escena musical Iquiteña.

Chakruna



Chakruna es la extraña pero tan precisa fusión de la música folklórica de la selva con el metal melódico. La primera vez que yo pude apreciar por primera vez esta banda, fue por invitación del bajista Roly, donde pude maravillarme con esta fusión y deleitarme de la actuación de un actor en escena como parte de la presentación.

Si escuchamos bien a este grupo, nos daremos cuenta que este género no se hizo en ningún otro lugar más que por ellos, marcando así su personalidad única. Hay mucho camino para estos chicos que llamaré como la vanguardia underground en Iquitos.

Chakruna está conformada por Marcell (guitarra), Roly (bajo), Claudio (voz, cajón y maracas), Jhony (bombo y voces), Herber (flauta), Blumer (zampoña, charango y voces), Pablo (batería), Gino (guitarra) y Gabriel (voz, bajo):

"Se puede hacer muchas cosas en la Amazonía, sólo es cuestión de que el gobierno tenga interés. La población está entre el clavo y el martillo, hay que liberar a la generación frustrada. La política actual es un negocio; a pesar de todo, tengo la esperanza que va cambiar." (Marcel Alvarado, guitarrista del grupo Chakruna).

Chakruna no tiene una fecha exacta de creación, pero Marcel me contó que a principios del 2008 con el caso del secuestro de 53 indígenas (o quizá sea más según él) en una petrolera por el río Corrientes, les motivó a tocar y levantar el puño de toda la Amazonía para cantar contra estos actos violentos. Actualmente sus canciones pueden ser escuchadas en las redes sociales Facebook y Myspace y en Youtube.



Love you Lost you

Nació con Daniel Braga a principios del 2010, con la idea de hacer música él solo, debido al hecho de ser multi-instrumentalista, y se fundó con el nombre original de "Daniel Strikes Again!". Gracias a su afán por el idioma inglés y por la música que últimamente suena por allá (Screamo, Posthardcore, Deathcore, Electrónica) decidió empezar a grabar él solo, con el pensamiento constante de mandar sus demos a disqueras extranjeras y poder obtener un contrato. El estilo de esta banda es poco conocido en Iquitos, por no decir la única, y lo más importante, es que no se conocen bandas con este estilo en el Perú: hablamos del Screamo Electrónico. Las bandas con esta tendencia en el mundo son realmente nuevas, como Asking Alexandria (Inglaterra), Attack Attack!, We Came as Romans, Surrender the Dance Floor (Estados Unidos), etc. El estilo consiste en una variación del hardcore melódico, con tendencias metalcore, sonidos Techno Electrónico (Si, con sintetizadores como los DJ's), gritos (Screams) y voces melódicas, de lo que hace este experimento algo único e interesante. Con el tiempo Daniel decidió que sería mucho mejor formar una banda entera, ya que sería menos dificultoso y más completo musicalmente hablando. Así pues se incorporó a Manuel Pinedo (bajo), Mario Malca (guitarra) y Carlos García (guitarra) en sus respectivos instrumentos, quedando Daniel como el Screamer (vocalista principal) y finalmente denominándose "Love you Lost You".

¿Cómo nace "Love you Lost you"?

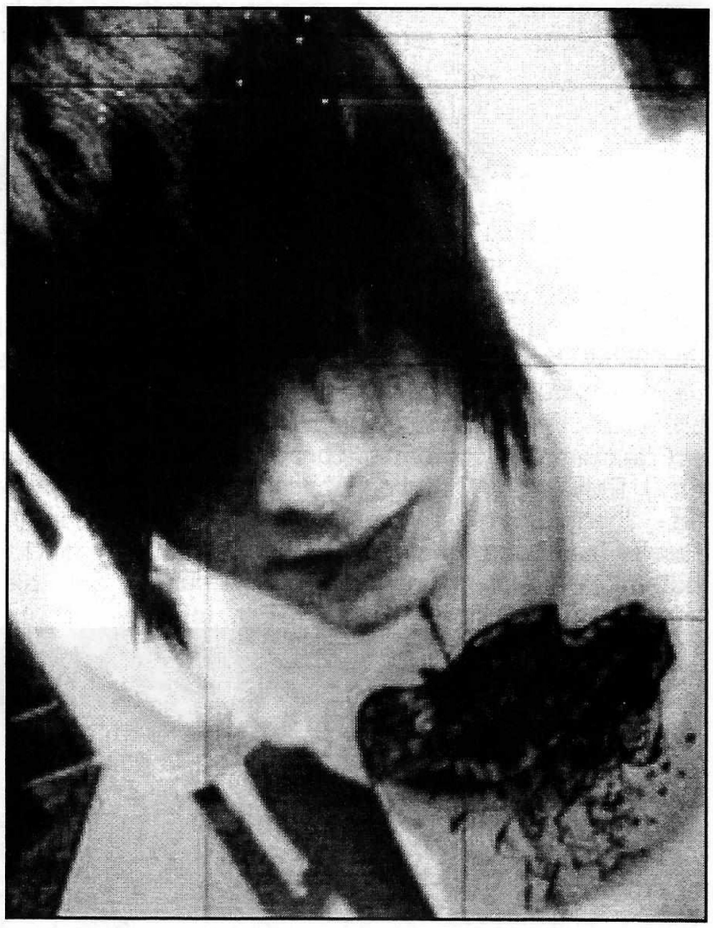
"Love you Lost you" nace con Daniel Strikes Again, siendo en esos días yo el único integrante de la banda, si, suena muy gracioso, pero decidí hacer el intento, tenía mucho entusiasmo y pues me gustó la primera canción que grabé solo. Pero claro, era necesario tener una banda completa, las cosas serían menos complicadas, así que busqué integrantes y llamé a mis compañeros del colegio Manuel y Carlos, y a un amigo, Mario.

El género que ustedes tocan, es muy raro, ¿no crees?

Jajá, bueno preferiría llamarlo nuevo, como es obvio, este género lo es en el mundo entero, recién anda explorando sus límites, aunque no creo que los tengan, hay mucho que experimentar aún. Y, bueno, la mayoría consideraría pesada a nuestra música debido a los screams (gritos) que hago, pero incluimos voces melódicas y cambios con sintetizadores y sonidos electrónicos que pueden gustar a personas que no están relacionadas con el género.

¿Por qué el género? Sé que te gustan las variaciones del rock, ¿por qué decidiste por este?

Supongo que es el que me gustó más, obviamente como muchos de mis amigos saben, soy un gran fan del Grunge y Nirvana, aunque me gusta escuchar todo tipo de rock, desde Iron Maiden hasta Ramones o Sex Pistols, incluso me gustan bandas como Cannibal Corpse y Pantera obviamente. Pero, en mi esencia, no podía expresar lo que quería demostrar, ¿ya te imaginas una canción trash como las de Slayer con una letra como la de My Chemical Romance? Jajá no pues. Así como hay bandas con temática social y protestante, yo voy más por el lado del romanticismo, a veces oscuro, a veces cursi, y claro imaginación algo sádica y extraña. Tengo una canción cuya letra trata sobre un monstruo verde devorándose a las chicas "pitucas" del colegio. Claro que, bueno, no es más que la rabia de un problema social adolescente expresada de una manera artística.



Y el nombre, ¿de dónde salió?

Bueno, como sabes inicié como "Daniel Strikes Again!", sí, con todo el signo de exclamación, y salió de mi nombre obviamente y andaba viendo una película, Strikes Again en inglés viene a ser "Lo hizo otra vez". Sí, expresiones gringas, jajá, y me agradó la idea. Ahora con los demás integrantes, "Daniel Strikes Again!" no iba a ser muy adecuado y decidimos cambiarlo, Love you Lost you (Amarte, Perderte) gracias a que tres de nosotros pasábamos unos problemas amorosos, jajá, incluso Carlos nos tildaba de emos porque "sufríamos" ante nuestra situación. Y, bueno, de tanto escuchar canciones de nuestras bandas favoritas finalmente salió este y debo decir que estuvimos muy emocionados, nos gustó mucho.

¿Cuáles son tus aspiraciones con este proyecto? Acabas de hablar de un disco.

La banda obviamente quiere dar a conocer este género en la ciudad, ya que, como dije, es totalmente nuevo. Y si, un disco, planeamos sacar uno este año. Estamos haciendo todo lo posible por también incluir un videoclip y una pequeña gira por tres ciudades en cuanto podamos. Con tiempo se logra todo. Y bueno, el objetivo del disco será presentarlo ante disqueras gringas como Epitaph Records o Fearless Records, que son disqueras de los ya conocidos Bring me the Horizon, Alesana y Blessthefall; y ver si conseguimos un contrato ¿no? El plan es proyectarnos y hacer de esto más que un hobby, ya un estilo de vida.

Chavalote (hip-hop)

Humberto Saldarriaga Pérez (Chavalote) es un pintor, escritor y rapero muy versátil, pues ha sido locutor de radio, actor de cortometrajes, animador de fiestas, documentalista fotográfico, crítico de cine, etc. Ha cantado en varias ciudades como Paita, Sullana, Los Órganos, Piura, Iquitos. En marzo 2010, realizó su primera exposición individual de dibujos, titulada Skechtbook, cuyo curador fue el reconocido pintor Christian Bendayán. La muestra se exhibió en la galería del Centro Cultural Infantil Irapay. Desde el año 2003, canta Hip-Hop y según sus palabras le canta a la inspiración y a la cultura hip-hop. Las letras de sus canciones se basan en temas sociales con una mezcla de protesta/propuesta.



¿Cuál es tu perspectiva de la música alternativa en Iquitos?

Está adormitada, no recuerdo un concierto desde marzo. Mucha gente tiene expectativa en el "Festival Estamos en la Calle", eso es en parte bueno y en parte malo. Bueno, porque ya se está haciendo una tradición este festival, malo porque los organizadores de conciertos están esperanzados a que llegue el festival. Ahora hay más apertura para las artes propulsadas por jóvenes, pero ha crecido más la exhibición de otras artes como la pintura, la fotografía o la literatura. Pienso que la cultura musical debe abordar plazas, ir hacia los otros distritos de Iquitos; por ejemplo no tengo referencias de algún concierto en la Glorieta de Belén. Los bares, discotecas se han distanciado de la música alternativa, cuando hay crecimiento económico, los empresarios siempre tratan de satisfacer más la homogeneidad de gustos, se vuelven más conservadores, por lo tanto, menos alternativos. Ahora, tampoco hay buen sonido ni buenos instrumentos en alquiler, entonces si no hay buen sonido, tampoco habrá acogida, tienes que ser muy hincha. También falta mayor organización "o no hay voces que quieren hacer eco o hay muchas voces y mucho ruido". Y si hay una organización, pienso yo puede haber mayor apoyo y mejores relaciones con el empresariado y las instituciones públicas. También debe haber una integración de artes con la música, en un concierto puede haber poesía alternativa o una exhibición de graffitis. La escena musical

en Iquitos ha envejecido, en los últimos 3 años han salido pocos artistas nuevos. Ya toca. Espero que a partir del "Estamos en la calle", se retome la frecuencia de conciertos.

¿Qué te motiva a hacer hip-hop?

Me motiva el día a día, las ganas de contar las cosas que me suceden o que percibo con rima y ritmo. Me motiva levantarme y sentir el boom boom del beat y la creatividad de las letras, enseguida imagino de qué podía escribir.

¿Desde cuándo haces hip-hop?

Lo hago desde octubre del 2003. Tres personas formamos en un inicio "Los Rapsodas", posteriormente ingresaría un amigo más, pero él fue el primero en emigrar por motivos de trabajo a Lima, luego otro compañero se fue a Lima a estudiar Ingeniería de Sonido. Cuando ellos volvían seguíamos haciendo hip hop como si hubiera habido una elipsis. Por eso de Rapsodas pasamos a Cartel Norte. Cartel Norte porque Cartel es una red organizada e ilegal. Si estábamos en Piura y en Lima y allí seguíamos haciendo contacto con otra gente vinculada al hip hop, entonces se explica por qué lo del Cartel. Lo de ilegal viene porque muchas veces la gente nos quedaba mirando por las calles como "bichos raros" por nuestra forma ancha y desfachatada de vestirnos. Lo del norte es una obviedad, todos somos de Piura. En lo posible he tratado de fusionar el hip hip con punk,metal, rock, pop y trova.

¿Tú crees que hay acogida a este estilo musical?

Sí. Lo que pasa que hay un nicho por descubrir, mucha gente se siente identificada con las letras, la forma de vestir y con la versatilidad artística del hip hop, pero eso no se va a encontrar en el circuito tradicional y céntrico. Allí aún se piensa que el hip hop es como el reggaeton, el hip hop tiene que abordar escuelas, pero con un rostro renovado, no con el estereotipo delincuentón, sino con la proyección de una propuesta social. Si bien la acogida no irá por el lado económico, la movida social contribuirá a reducir la violencia social.

¿Tienes disco o alguna maqueta grabada?

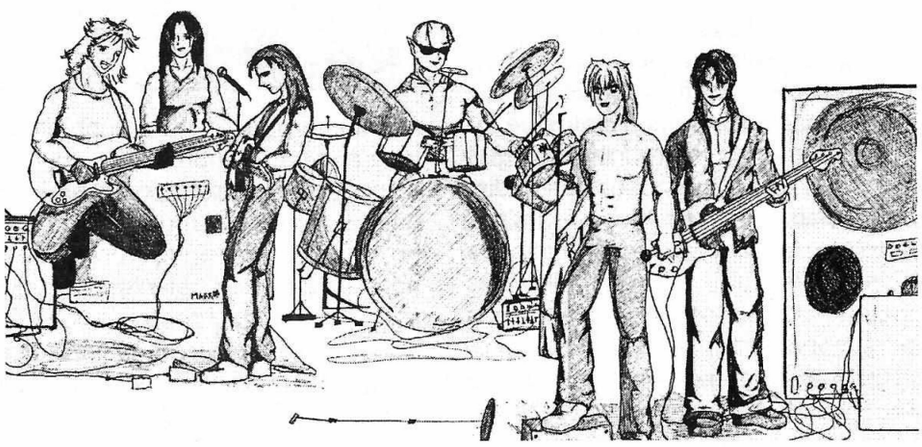
Dos, pero desde el 2006 no grabamos. La primera se llamó Cartel Norte (2005) y la segunda "Para quemar cabezas" (2006). Luego se hizo más difícil grabar en conjunto, pues sólo venían de vacaciones, ensayábamos, nos presentábamos en conciertos, pero para grabar no había tiempo, cada uno lo ha ido haciendo de manera individual.

¿Qué promueves en tus letras?

Le canto a la inspiración, a la cultura hip hop y escribo sobre temas sociales con una mezcla de protesta/propuesta

Cabe mencionar sobre la importancia de estos géneros por ahora underground en Iquitos, ya que es un intercambio entre culturas diferentes pero a la vez interesantes y nuevas. Lamentablemente vivimos en un país y en una ciudad donde la cultura, el arte y en especial la música alternativa no es apreciada y apoyada por las autoridades, quizá por desconocimiento o por ser contemporánea, pero a pesar de los obstáculos presentes y las limitaciones económicas existentes, los jóvenes seguimos reuniéndonos para hacer música y para promoverla. El objetivo es demostrar a las autoridades que con o sin ellos levantaremos nuestra voz de protesta a través de la música.

En nosotros está desarrollar estas nuevas alternativas, y demostrar que la música es universal; que podemos adaptarla para expresar lo que sentimos, que podemos fusionarla con géneros existentes, que podemos crear nuevos géneros, que podemos divertirnos con ella pero a la vez concientizar a los demás. Todos y muy en especial los jóvenes llevamos la música en la mente, en el alma y en el corazón.



LA MÚSICA INDÍGENA MÁS QUE UN ARTE

César Ching Ruíz

La música, una creación de carácter simbólico creada por el hombre para dar sentido humano a su existencia, tenía en su comienzo mucho de extraño, insondable e indescifrable. Sin encontrar explicación en su misterio o tal vez, evitándolo, los griegos antiguos propusieron darle carácter divino al tener a Orfeo como dios. Igual que los helenos, culturas y pueblos buscaron dar respuesta a este hecho artístico. Expresión estética y comunicativa, la música ha presentado en su hacer y uso, grandes dificultades para determinarlo. Autores –músicos y antropólogos –indistintamente y de diversas maneras, siguen tratando de acercarse a la descripción y a su caracterización. Una muestra la tenemos con el novelista cubano Alejo Carpentier en su obra "Los pasos perdidos". Músico de oficio, Carpentier refunda teorías por medio de uno de sus personajes al sostener que "la música verdadera es una mera especulación sobre frecuencia". En la parte argumental de la novela, un grupo de ellos se internan a la selva amazónica venezolana a lo profundo del bosque con el ánimo de encontrar al pueblo que



Fiesta ritual Yanomani

hace sonar el tambor-bastón y la jarra funeraria, todo, con el afán de ver instrumentos "primitivos" para iniciar un proceso de reflexiones y recapacitaciones. En el presente, los afanes investigativos parecen seguir así.

Elemento propio de cada cultura, por sus características conceptuales y fenomenológicas, el sonido se afirma en su existencia y particular relación con la realidad sensible al generar espacios descriptivos y enfrentarse con sus propias descripciones, signos o interpretaciones convirtiéndose en núcleo central de toda reflexión musicológica. Citado por Martínez, las culturas, según Lotman, poseen una funcionalidad doble: la significancia y la comprensión. En la primera, con la creación de un sistema para nombrar lo conocido, y en la segunda, concretizando reglas. "Hacer música", crea, desde el momento que se produce, un proceso comunicativo. Ambos aspectos, en el caso indígena, se transforman en un espacio estable dentro de un complejo interactuar del individuo con su entorno, esto es, la pertinencia que permite a cada individuo integrar cantidades posibles de vinculaciones con el exterior y hacerlo de modo permanente. "Hacer música" para muchos pueblos indígenas es desarrollarse y vivir junto con ella, es un medio conducente para entender sus situación social y existencia. Entendido también como discurso melódico, la música afirma la identificación y reproducción de la propia cultura en el mismo momento de su uso. Así, muchos canticos se asocian a las fuerzas sobrenaturales y a sus actividades socioproductivas creando para cada una sus propios discursos en variados espacios sean dentro de lo mágico-ritual, en actos de curaciones y de fiestas.

El canto y la comunicación

En la Amazonía, diversos como son, los cerca de 60 pueblos indígenas, la música es una forma cultural que en su esencia puede representar la cultura en su totalidad e incluso en su desarrollo se puede observar el propio devenir de la región (Martín, 2009: Kanatari No. 1314-1317), asociado en su origen a funciones religiosas, posteriormente, sonido y movimiento, es decir canto y danza evolucionaron hacia otros estilos y formas. La expresión sonora desde el primer momento se valió de un recurso inmediato proporcionada por la voz. Una pronunciación silábica prolongada derivó al canto haciendo que el propio cuerpo humano actúe como elemento percutivo llevado por una especie de adiestramiento, acústico o tónico, algunos logrados en un aprendizaje espontáneo por imitación. Según Enrique Pinilla (Shupihui. Iquitos:CETA,1988. Vol. XIII) los textos musicales de muchos pueblos indígenas no se limitan a los sonidos como variaciones de alturas y tiempos, sino que contienen espacialidades específicas, dimensiones tímbricas y procesos de contracción-dilatación temporal. Igual que Pinilla, el brasileño Luis Laudato de larga convivencia con el pueblo Yanomami (Ritmos e rituais Yanomami) afirma que las cuerdas vocales con sus variadísimos gorgojeos sin necesidad de acompañamiento musical, son voces salidas desde lo más profundo del alma, de vivas emociones para comunicar todo un rico mundo de alternancias entre vicisitudes dolorosas e alegres de la vida. Ambas opiniones son compartidas por la antropóloga Rosa Aguilera, que sobre la música amazónica se interroga, cuando preguntamos a un poblador ribereño, ¿qué es hacer música? Contestará: "Cuando estoy contento, canto, cuando se trabaja, existe ruido". Inequívocamente, sostiene la investigadora, el viviente privilegia sus estados de ánimo dando mayor importancia a sus relaciones sociales.

El canto indígena

Comenzado en algún momento como un grito gutural o en el monotemático graduar de los manejadores de remos y cortadores, oscilante y persistente, el canto se produjo a base de jadeos o gritos inarticulados pero de un gran valor rítmico. Posteriormente los cantos se hicieron suaves y sugerentes al



Intérpretes e instrumentistas musicales secoyas

hacerse más contemplativos, adquiriendo un valor más expresivo. El ritmo es un colaborador de la flexible entonación. Ya en su uso, la organización formal de los cantos tiene maneras de rogativa y/o saludo ceremonial. Lo hablado y cantado son hechos más de una vez, de manera improvisada y en cada vez, agregando algo. Canciones de a una, de a dos, ante otro, en una constante de preguntas/respuestas. De pocas letras e ideas concretas, ágiles y multiformes, llenas de ingenio, llenas de metáforas. Voces que encierran profundas emociones del ser humano y que comunican todo este tipo y variado mundo de alternancias. Son luego tonalidades musicales y ricas efusiones rítmicas que se dan en múltiples manifestaciones, individuales y corales (Laudato 2009:45). Mendoza, señala que cuanto más antiguo sea un pueblo más ligazón se encuentra en los cantos con la religión. El sentimiento religioso – sostiene- domina a los demás. Las fuerzas naturales, los elementos, impresionan la mente de una manera más vivida, produciendo en todos la noción de lo sobrenatural, esto se manifiesta en textos alusivos a árboles, animales, rocas, piedras, los astros, la luna, el sol. En los rituales y en ceremonias, metafórica y figurativa, los cantos shamanicos tiene como fin producir ciertos efectos: curar a las personas, aconsejar y dar vida a plantas medicinales, adquirir y aumentar habilidades, efectuar actos poderosos. El shamán se convierte en el mejor exponente de los cantos, por su voz, inspiración y amplitud de repertorios.

Las danzas indígenas

Estrechamente unidas como forma estética, música y danza están en los pueblos indígenas siempre ligadas. Su hacer debe haber sido simultáneos ya que ambas tienen al ritmo como elemento común, si bien la música fue separándose poco a poco, tomando caminos propios, la danza permaneció apoyada con el ritmo. En el origen de muchos pueblos, el movimiento rítmico, pasado a ser luego, danza, comienzan con la imitación de los movimientos de la naturaleza, de los animales, aves y peces, en un apacible concierto de tareas que le fueran propias, que eran las de una vida sometida a los ritmos primordiales como las acciones de golpear, remar, etc. (Carpentier 2004:180) Con una necesidad expresiva surgida ante sentimientos contradictorios como el temor y la alegría, la danza se liga a expresiones propiciatorias, rituales o motivadoras y a usos suntuarios o recreativos. Shamanes o curanderos o cualquier nombre que adopten al igual que con el canto tienen un papel importante desde sus inicios pues con ellos nacen las danzas rituales.

Muchas danzas tienen en el uso de los espacios y tiempos, orientaciones espaciales apuntadas a extremos, movimientos circulares hacia el interno o contrarias, con espacios específicos para el juego, para la rogativa y tiempo para hacerlo dentro de la comida u en otro momento. Esta queda nuevamente evidente cuando los personajes de la novela en "Los pasos perdidos" tienen la oportunidad de ver danzas, descritas como un movimiento vertiginoso donde los ritmos binarios corren con increíble desenfado bajo compases de tres tiempos, todos, dentro de un sistema modal que jamás hubieran (a grupos de danzantes) visto sometido a semejanza prueba. Pervivía en la danza un cierto animismo, una conciencia de viejas tradiciones, un recuerdo vivo de ciertos mitos, que eran en suma presencia de una cultura (Carpentier2004:129). En la danza, la fuerza colectiva sigue siendo condición esencial para generar un sentido de identidad positiva cuando es la comunidad entera la que asume la función de reconstruir el lazo cultural de los participantes. El ritual dentro de la danza fija y reproduce simbólicamente el papel de cada individuo en la comunidad, al reproducir las condiciones de identificación mítica y cultural con el grupo. Tomar parte en un rito, significa simultáneamente participar de una pluralidad de dimensiones perceptivas: verbales, musicales, coreográficas, estéticos-visuales dice el etnólogo Leví-Strauss. Según Strauss, toda acción ritual es en primer lugar, experiencia; en un segundo momento, expresividad y evocación y sus señales son susceptibles de interpretaciones diversas, subjetivas y contextualmente variables.



Fiesta Bóóráa en San Andrés

Las grandes fiestas

Acorde a lo que dice el etnólogo, lo musical en los pueblos indígenas tiene en su hacer, sistemas simbólicos, procedimientos, esquemas, organizaciones, lo que por sí explica cómo una sociedad genera fuerzas actuantes que en su interior, están presentes en el hecho musical, concebidos, no ya como una serie de organizaciones sonoras, sino que como un espacio a interpretarlo donde la comunidad se reconoce a sí misma dándose en llamar fiesta. Las fiestas son momentos donde buscarse para definirse y reconocerse la identidad de las personas que toman parte del momento, su universo de vivencia y su grado de

participación y niveles de comportamientos sociales. La fiesta, es el centro de adhesión afectiva y efectiva de una comunidad humana abierta a toda una comunidad o una ceremonia abierta a todos los miembros del grupo, de alcance colectivo y comunitario, a la vez origen y resultado de una reunión de grupo en un momento particularmente afectivo de su vida (Nascimento 1989:67). Con intervención participativa hasta la comunión/ identificación en muchos casos, son ligazones que permanecerán –en muchos otros casos – a nivel de presencia ritual. A este mundo trascendente y referencial se le considera presente en razón misma del rito, se asume esta forma de celebración o simplemente la conmemoración y evocación.



El ani sheati

Eso queda especificado en muchas fiestas indígenas como es el caso del "Ani sheati" (Gran fiesta/gran tomadera) hechas con frecuencia mucho antes, y la última realizada en Santa Rosita de Abijao en la zona de Alto Ucayali a iniciativa de profesores y otras instituciones de apoyo.

En la descripción de Eli Sánchez y Lenner Guimaraes, la gran fiesta duraba tres días y servía para afianzar las relaciones entre familias. Se organizaba generalmente para cumplir con ceremonias rituales como el corte de cerquillo de las mujeres y rituales ligados a la pubertad, de curaciones en caso de mordeduras de serpientes. Dentro del curso de los días se realizaba competencia de fuerzas, de pelea con macanas (instrumentos confeccionados de pona) y puntería con la matanza de un animal. El evento se inicia con la convocatoria de los invitados especiales. Con la llegada de los concurrentes y el saludo a los visitantes comenzaba la fiesta, para trasladarse luego a la casa grande con extenso patio. En un gesto de bienvenida que consiste en la medición de fuerza entre todos los hombres presentes: acto seguido, el dueño de la fiesta hace la entrega de la bebida al invitado de honor, luego de recibirlo comenzaba el evento con un canto de agradecimiento, el *Nokotaiki ika.*

Joaitian jee, ea joatian joaitian jee, *Cuando vengo,*
ea joaitian yamin ewa kesenen, *las mujeres reciben,*
chono joyoya, josho, *todas ellas*
chono joyoya, *con sus atuendos.*
Konan botankin, meshakonanbotankin/*me reciben con bastante aprecio.*

Terminándose de cantar, la celebración continúa con el recuento de los comuneros invitados con sus familiares y parientes. Las mujeres, cantando, abren las grandes tinajas de masato (cerveza de yuca) acompañados de cantos seguida con todos los concurrentes. El corte de cerquillo era hecho a tempranas horas de la mañana con la participación de las mujeres. Al tercer día, para finalizar con la ceremonia ritual, se practica el sacrificio del animal con hombres hábiles para esta competencia. Animales como el paujil, huangana, y sajino sujetos a un tronco, para este fin eran cazados con mucha anterioridad. La reunión en fiestas al igual que la shipiba, al momento de juntarse reunía al conjunto de comuneros para afirmar la solidaridad, reforzar las alianzas e intercambiar información, propiciando la reproducción y la fecundidad del grupo.

Dentro de todo evento, la palabra o discurso, era presentado en sus diferentes formas: melódica cantada, melódica instrumental, hablada, cuchicheo, etc. Por eso la producción material discursiva de los pueblos indígenas tiene además de un valor estético, un valor comunicativo y simbólico que, para ser entendido, debe ser ubicado en el contexto social en el cual se aprende, elabora y realiza" (PCFD – PFMB -1988).

Autores como Pinilla (Shupihui, ibid.) tratan en señalar en la perdurabilidad, en el tiempo, de una difusión limitada, de pequeños grupos que van teniendo su limitación, en medio de su diversidad, rasgos particulares de la música indígena. Una música, sostiene, es hecha por una necesidad vital y no como una función accesoria de puro entretenimiento y sin llegar a formar temas (motivo, contramotivo, desarrollo melódico).

La instrumentación musical

Junto al canto y la danza están los instrumentos musicales, la diversidad de instrumentos, algo más de 500. En su mayoría, percutores, sus sistemas rítmicos van desde un tronco ahuecado o un simple cántaro golpeado en la boca con la mano hasta más complicados. Los ritmos de los instrumentos de percusión se apoyan en ritmos simples y acústicos, tambores, bombos, varas, sonajeras, bolsas de piel. Existen con particularidades, "tambor de tierra" que consiste en hacer resonar un listón de madera como el que usan los wuitoto en sus malocas, el manguaré, hecho de tronco ahuecado, suspendidos sobre un marco de madera es otro de los instrumentos.

La música como hecho social,



en la medida que es un espacio de la reproducción cultural de una sociedad cumple con toda una serie de motivaciones, funciones y mecanismos sociales. Los pueblos indígenas tienen secuencias de actividades, eventos y ritos que se ajustan a un ciclo anual según los cambios ambientales, las condiciones meteorológicas, climáticas e hidrológicas y las demás fluctuaciones bioculturales. Los rituales diferentes que realizan cada año, las relaciones de intercambio de los hombres entre sí y con la naturaleza, la estructura de sus mitos siguen dando muestras de sus elaboradas tradiciones sociopolíticas, de pensamiento, de arte, de curación y ecológicas. Hoy los pueblos indígenas siguen batallando no sólo por mantener su saber, sino por articular sus modelos de vida comunitaria en la sociedad nacional a medida que aumenta la presión sobre sus territorios.

Con una difusión masiva de la música por medio de aparatos de sonidos actuales y con una cultura audiovisual expandida, muchos pueblos indígenas se esfuerzan por mantener sus raíces culturales. Es evidente que las prácticas musicales actuales en las comunidades muchas no obedecen a las necesidades comunicacionales originales creadas para eso. Sin embargo, por el tipo de sociedades que representan los pueblos indígenas, so pretexto de entender y tratar de explicarlo sus manifestaciones culturales corren el riesgo de mal interpretarlo en el afán de compararlo -o hasta veces negar su valor – otorgándoles en el mejor de los casos, un rango subalterno. Es Carpentier al retorno de su experiencia por la selva venezolana en tono poético refiere que la música nace en cada renacer del sol, belleza cuya conciencia en tales lejanías se transforma para el hombre en orgullo de proclamarse dueño del mundo, supremo usufructuario de la creación. Sobre un suelo que exhala una humedad milenaria, sobre el agua que divide la tierra, sobre una vegetación que se envuelve, el amanecer se insinúa con grisallas de lluvias, en una claridad indecisa que nunca parece augurar un día despejado que sólo enriquece a la multiforme existencia de los pueblos amazónicos. La música ofrece al corazón humano mensajes y estímulos para entrar con pasos silenciosos pausados, en silencio al mundo de los pueblos indígenas.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA, Rosa. 2008. Reflexiones sobre la música amazónica. Iquitos: Escuela Regional de Música "Lorenzo Luján Darjón". Conferencias sobre identidad amazónica.

CARPENTIER, Alejo. 2004. Los pasos perdidos. España: Biblioteca viajero ABC.

LAUDATO, Luis. 2009. Ritmos e rituales Yanomami. Manaus: Facultad Salesiana Dom Bosco. 1ra. ed.

LINEAMIENTOS CURRICULARES. 1999. Formación Magisterial en la Especialidad de Educación Primaria Intercultural Bilingüe. Iquitos.

LÓPEZ MAGIN, Evaristo; AMASIFUEN, Pedro, BARBARÁN SÁNCHEZ, Mario. 2006. Los cantos en el Aní sheati. Tesis para optar la titulación de maestros. Iquitos.

MARTÍN MORENO, Jorge. 2009. *La música tradicional de la Amazonía Peruana: Una visión desde la historia*. En KANATARI. No. 1314-1317. Iquitos.

MARTÍNEZ, Jorge. 1996. Hacia una musicología transcultural: el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuches urbanos.

MENDOZA, Vicente T. 1988. *Música precolombina en América*. En SHUPIHUI, vol. XIII. No. 45/46. Iquitos: CETA.

NASCIMENTO, Augusto. 1989. *La fiesta medieval*. En LIENZO. Lima: Universidad de Lima

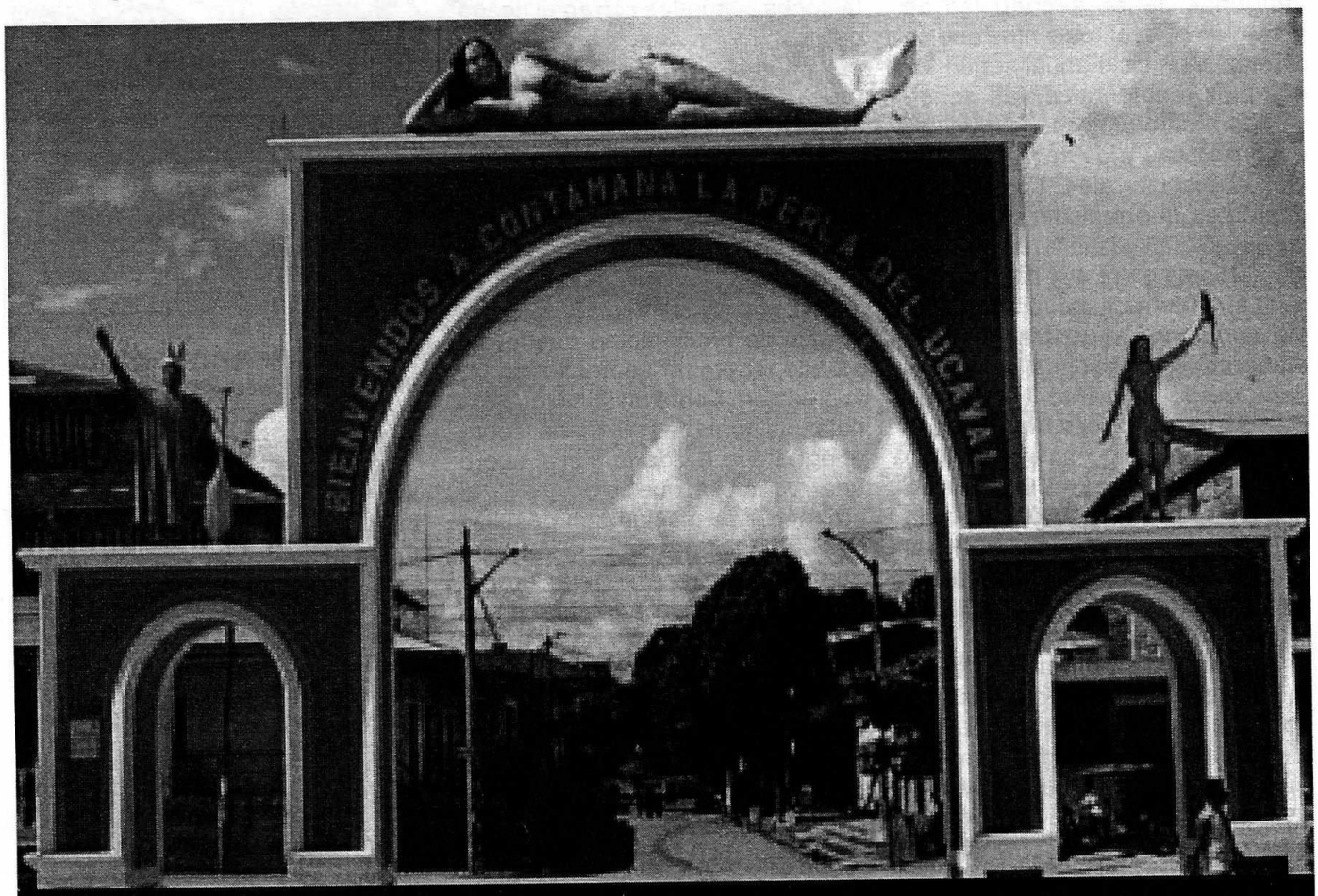
PINILLA, Enrique. 1988. *La música en la selva peruana*. En SHUPIHUI, vol. XIII. No. 45/46. Iquitos: CETA.

SÁNCHEZ, Elí; GUIMARAES, Lenner, 2006. El Aní sheati. Iquitos: Programa de Formación de Maestros Bilingüe de la Amazonía Peruana.

"LA CONTAMANINA" VERSIÓN INCONCLUSA DE UN VALS EMBLEMÁTICO

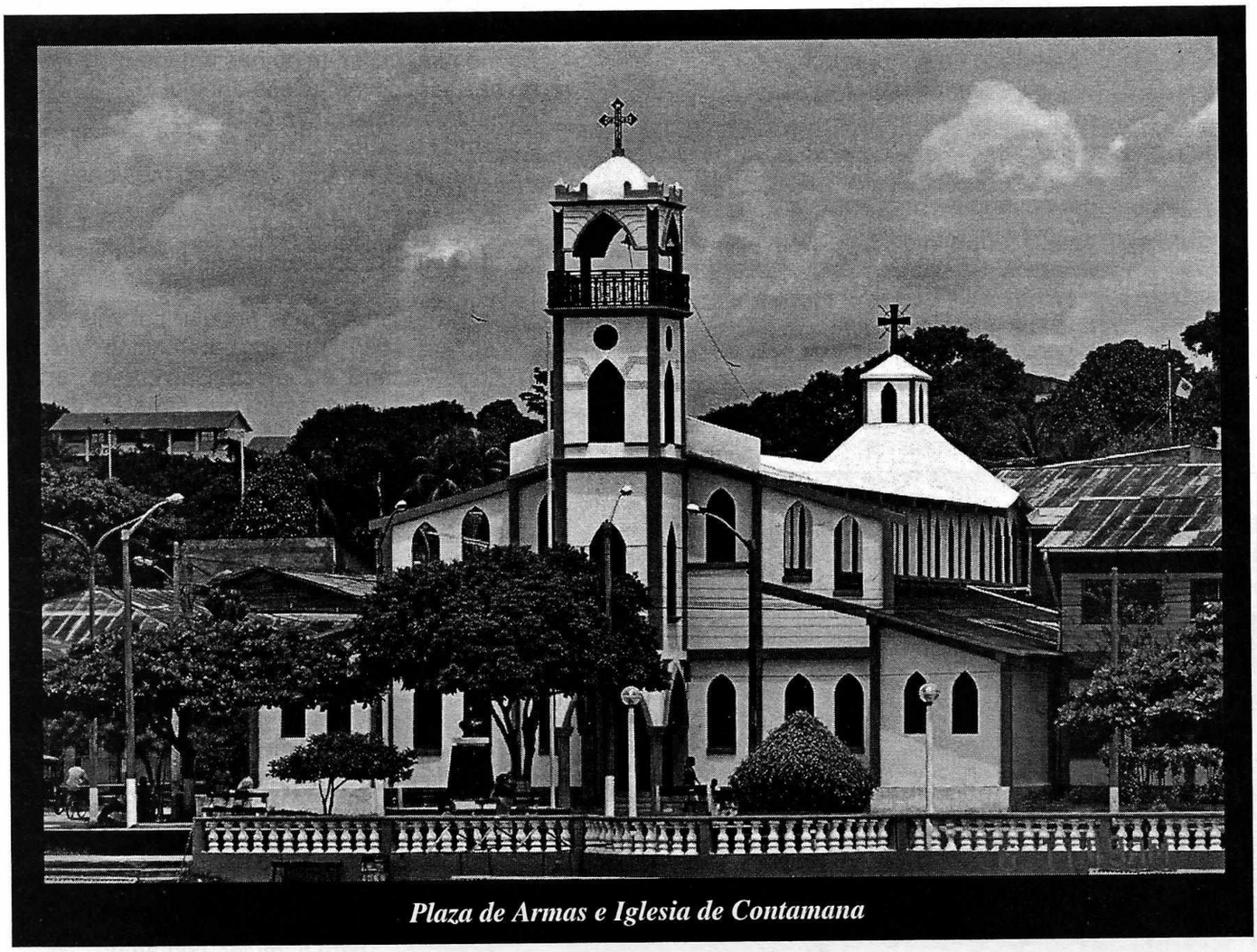
*Luis Tafur Rengifo**

Este vals de origen popular surgido en los primeros años del siglo pasado en medio del fragor de la explotación cauchera y de la despiadada lucha por la supervivencia humana en la selva inhóspita y aún virgen de esos tiempos, no tiene un claro y reconocido autor. Los musicólogos y estudiosos de la música popular amazónica han visitado todos los arcanos posibles en búsqueda del misterioso compositor cuya inspiración se ha convertido hoy en día en tema de interpretación obligada no sólo en las fiestas populares sino, incluso, en los llamados conciertos de gala que de cuando en vez se realizan en la capital amazónica peruana y en otras ciudades de la selva.



Portal de bienvenida a la ciudad de Contamana "La perla del Ucayali"

Hace muchos años recuerdo haber escuchado una versión relatada por un grupo de personas que frisaban los ochenta años de edad que habían vivido con intensidad el tiempo de la explotación cauchera, unos por el río Putumayo y otros por el Ucayali. Estos últimos relataban la historia de un grupo de paraguayos que, ilusionados por la riqueza inmediata que generaba el comercio del oro negro, llegaron hasta las orillas del río Ucayali buscando las grandes estradas caucheras que les daría dinero fácil y abundante. Aburridos y nostálgicos rumiaban sus desvelos entre tragos, bacanales y correrías. Varios de ellos arrancaban acordes a las viejas concertinas (acordeones hexagonales) que llevaban consigo y entre claro y claro, entre amores negados de las doncellas pueblerinas que iban y venían, entre efluvios alcohólicos, emergían de la inspiración alucinada los compases de una canción que, como contaban mis viejos informantes, cada noche cambiaba de letra para adecuarla a la situación personal de quien la entonaba. Por eso dicen que los compases de "La Contamanina" tienen ciertos tonos característicos de la música popular paraguaya. Incluso, uno de esos ancianos tarareaba la melodía con una letra hasta entonces para mí desconocida, lo que vendría a confirmar el aserto anterior.



Plaza de Armas e Iglesia de Contamana

En el tema que nos ocupa, el emblemático vals habría surgido en el segundo lustro del siglo pasado, más o menos entre 1905 y 1907. El mayor EP, en situación de retiro, René Rivera Aguilar, sostuvo en 1976, en un artículo publicado en el No. 8 de la revista "Espejo" que dirigía Doris Gibson, que el autor de "La Contamanina" sería el ecuatoriano Alejandro Mera del Águila quien la habría cantado por primera vez en 1906 con el título de "Leonor". Este señor trabajaba como contador en la lancha "Olga", propiedad de la casa comercial "Meza y Brugman" que hacía ruta por la cuenca del río Ucayali y afluentes. La canción no tuvo letra inicialmente sin que nadie pueda explicarse el por qué, no estaba dirigida en especial a dama alguna aunque el título de "Leonor" presupone que así había sido. Incluso, en Moyobamba, el tema era conocido como "El vals de los caucheros", según como nos los dice el escritor Francisco izquierdo Ríos en el artículo "Breve Historia de la Música en la Selva", publicado en la revista "Pueblo y Bosque" (1975) y recogido por KANATARI en el número extraordinario No. 150 de agosto de 1987, precisamente dedicado al Cancionero Popular de la Región Loreto.

Luis Alfonso Navarro Cauper, considerado por Róger Rumrrill como "el primer cronólogo de la Amazonía" y acucioso recopilador de hechos y eventos relacionados a la vida cotidiana de Iquitos y Loreto, reseñó como dato histórico en su columna "Efemérides" que aparecía bien en el diario EL ECO o en el diario LA RAZÓN, lo siguiente: "*Según versiones de don David Mestanza Mera, nacido en Tarapoto el 30 de julio de 1889, el vals LA CONTAMANINA fue traído en letra y música, del Ecuador por su autor, el ecuatoriano Alejandro Mera, primo suyo. Lo ensayó con el acordeonista iquiteño Marcelino Estrella Pérez y éste lo estrenó en Contamana entre 1905 y 1906. Originalmente el vals se llamó "Leonor".*

Ahora bien, el vals que tiene como creador a Alejandro Mera Del Águila, fue musicalizado por Anita Edery Maldonado de Korswagen, y tiene la letra siguiente:

I
Por ti,
un día llegué
a dejar aquí
todo mi querer
¡Seductora mujer!
con tu sonreir
tu dulce mirar
me llegastes
a cautivar

II
Desde entonces quedé
prendado de ti mujer
en Contamana
la dicha yo encontré
desde entonces quedé
prendado de ti mujer
en Contamana
mi amor yo te entregué

III
Fue cuando la Amazonía
por sus riquezas
en paraíso
se convertía
yo disfrutaba
con mi bella amada
dichosos tiempos
que nunca olvidaré.

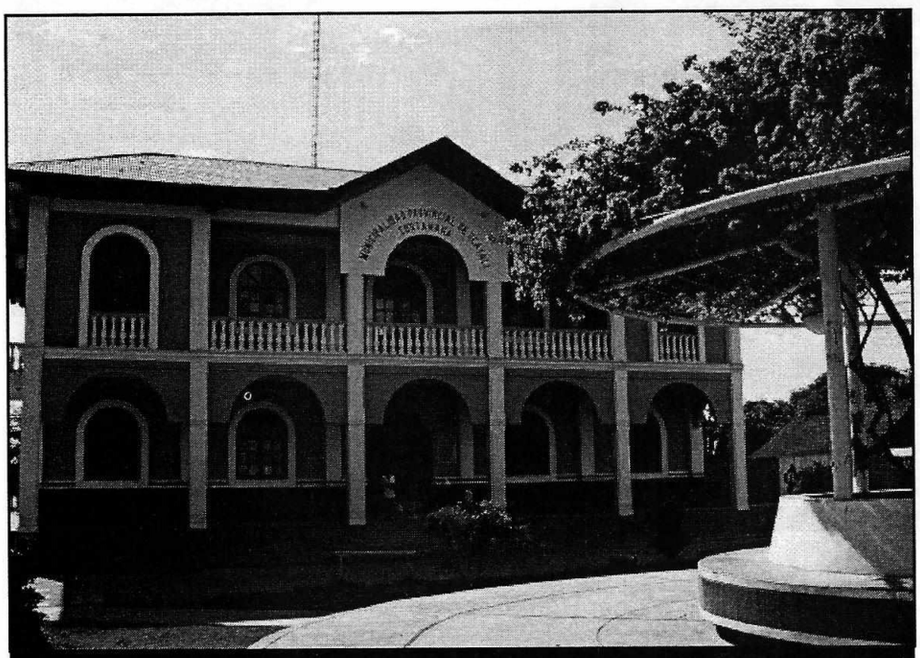
Tus palabras de amor fueron mentiras,
mentira tu lánguido acento,
y mentira tu falaz juramento
que temblando de dicha escuché.

Y si es cierto que tú ya no me quieres,
y si es cierto que tú ya no me amas,
adiós, mujer, me voy para siempre,
ya no volveré a buscar tu amor.

Pero existe otra letra que el mismo Izquierdo Ríos reseña a manera de historia y que le fuera entregada por el general cajamarquino Luis F. Urrelo Novoa, quien permaneció varios años en las guarniciones de la selva, con el título de "Recuerdos de Contamana". La letra dice así:

Es mentira, mujer, tú no has amado,
no has sentido jamás ese anhelo
que sublime desciende del cielo
a premiar tu sencilla virtud.
Voy muy lejos de aquí donde no me veas,
donde pueda vivir ignorado,
donde pueda vivir olvidado,
donde nadie se acuerde de mí.

La versión moderna y más popular del vals es la que popularizara el dúo integrado por Benigno (Viñico) Tafur y Alberto Vizcarra, el famoso "Dúo Loreto", en el disco "Sabor a Selva", con letra que señala a Javier Torres N. como su autor:



Municipalidad de Contamana

El tiempo (El que...)
me trajo hacia ti,
por el Ucayali (es el ....)
con su serpentear.
yo surcándole voy
hacia ti, mujer,
para mi vivir
yo te he de querer.

Mi cantar es así,
para ti, mujer, con amor.
Contamana te vio nacer
con mucho placer...

¡Sabor a Selva...! ¡Leonor!
Mi cantar es así,
para ti, mujer, con amor....

Esta letra está guardada en la Asociación Provincial Ucayalina como su canción característica.

Sin embargo, nuevamente cito a Francisco Izquierdo Ríos, cuando afirma que la letra que viene a continuación es para él "probablemente la más antigua" y que le fuera proporcionada por la profesora Ángela Hidalgo López en la ciudad de Yurimaguas:

Es mentira, mujer, que tú me amas,
nunca has conocido ese amor divino
que desciende sin mancha del cielo
a premiar la sencilla virtud.

Sea como fuere, LA CONTAMANINA se ha convertido hoy en día en un vals emblemático, poco menos que un himno al amor esperanzado, doliente, pero que no pierde la ilusión de un re-encuentro. El pueblo amazónico la hizo verdad porque la canta, es su patrimonio, siente que se marca el rumbo con sus acordes, y en noches de nostalgia, cuando el alma se retuerce en busca del amor perdido, proclama con dulcísima expresión su identidad con el bosque, con los ríos y con esta tierra que ojalá nunca muera como por ahí andan pregonando los jinetes del apocalipsis.

Jefe del Departamento de Publicaciones de la Universidad Científica del Perú

CORO POLIFÓNICO DE LORETO

Desde que en la década de los 80 del siglo XIX, se ofreció el Primer Concierto Velada en Iquitos, hasta nuestros días, nunca se apagaron las encendidas voces de Loreto interpretando toda suerte de géneros musicales, desde el vernacular hasta el clásico, desde los valses criollos hasta las cristalinas tonadas infantiles y los briosos himnos institucionales.

También los conjuntos corales son parte inseparable de esta ya más que secular historia. Orquestinas, rondallas y masas corales, como las dirigidas por el maestro Luján Darjón y el P. Julián Ezcurra, fueron de tiempo en tiempo salpicando de luces la historia musical de Loreto.

A principios de 1995, una particular disposición de su presidente, Ing. Tomás Gonzáles Reátegui, hizo posible que el Gobierno Regional haya decidido constituir oficialmente el Coro Polifónico de Loreto, conformado, en un principio, por sesenta voces, después de una rigurosa selección.

Después de tres meses de su formación, un dos de abril de 1995 estaba el Coro Polifónico ofreciendo su primer Concierto de Gala con un programa de música de la época llamada del Renacimiento, conocido como «El Siglo de Oro de la Música Coral».

Sin duda haber logrado, en tan estrecho margen de tiempo, afiatar y consolidar y, sobre todo, entusiasmar a este grupo, ha sido el empeño y vocación de Germán Bedoya, maestro coral, cuyo nombre quedará grabado para siempre en la memoria de esta ciudad y la Región entera.

Para que este coro pueda tener mayor fluidez e independencia, el Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía, y el Gobierno Regional, firmaron un convenio en el que el



Coro Polifónico en la iglesia Matriz bajo la dirección de Germán Bedoya

CETA se responsabilizaba de la conducción del Coro, tanto en la parte administrativa como técnica, contando para ello con una asignación mensual del Gobierno Regional. De no habérseles iluminado esta idea al P. Joaquín García y al Ing. Tomás Gonzáles, con seguridad este Coro ya no existiría. En uno de sus puntos, este Convenio obliga al Coro a ofrecer al pueblo loretano tres conciertos al año.

De esta manera, el Coro Polifónico iba institucionalizándose hasta contar con un Directorio, su máxima instancia. En cumplimiento al Convenio, el Coro ha realizado durante los quince años de su formación más de cuarenta y cinco Conciertos de Gala, cumpliendo también con una serie de requerimientos de instituciones públicas y privadas. Asimismo el Directorio ha creído necesario descentralizar las presentaciones, habiendo actuado en los tres distritos aledaños de la ciudad: Punchana, San Juan y Belén.

Con el deseo de ampliar el horizonte y dar a conocer nuestras voces fuera de Iquitos actuaron en el Salón Parroquial de Nauta por invitación del Señor Alcalde. También se presentaron con gran éxito en las ciudades Tarapoto, Lamas y Moyobamba.

El sentido, pues, de este grupo representativo de nuestra comunidad es, por encima de todo, testimoniar a través del canto, gozo por la vida, la satisfacción de la unidad y la esperanza, la posibilidad de respirar los aires no contaminados de nuestros bosques y cielos, para que nuestras gentes se sientan invitados a compartir la misma experiencia espiritual.

En los Conciertos de Navidad, el Coro Polifónico en su corta historia ha tratado de insertarse en lo más profundo de la navidad del pueblo cristiano, en este sentido alcanza lo más lugareño en la graciosa armonía del cancionero amazónico de Navidad.

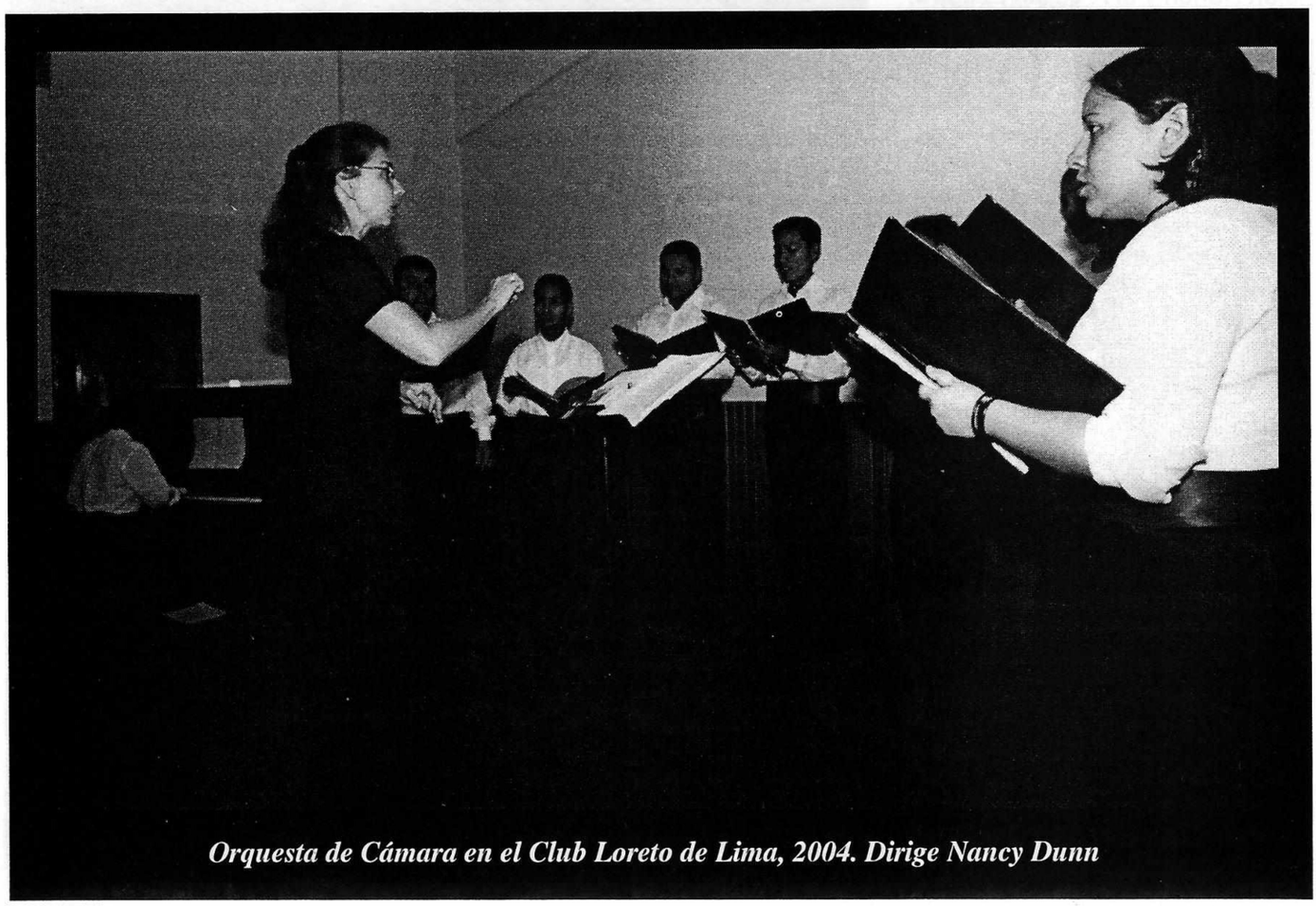
Cada vez que nos deleita con un Concierto de Gala nos depara una sorpresa: canciones nuevas, ciertamente un acrecentamiento de su repertorio, pero, sobre todo, la calidad y la emoción que ponen al interpretar lo mejor del cancionero clásico y popular de los países de esta América querida.

La más severa autocrítica nos muestra hoy que aquellos ideales se han convertido en realidad: la perseverancia, la calidad artística mejorada, la institucionalidad, la autodisciplina y la pasión, esta pasión mantenida más allá de los entusiasmos volátiles y pasajeros tan comunes en nuestra sociedad. La fuerza de esta atracción ha hecho en nuestro caso que no haya más duro castigo para un coreuta que prohibirle cantar.

Hoy se abre una nueva etapa en la maduración del conjunto coral clásico, después que fuera creado en 1995 bajo la Dirección del Maestro Germán Bedoya, hoy tan recordado, y la asistencia de Hjalmar Ramírez. Actualmente podemos reconocer que es un privilegio contar entre nosotros, en la Dirección, a Nancy Dunn que en 1989 era Directora de Música de la Universidad Georgetown en Washington. Más tarde, en octubre del 2005, el Coro tendría una presentación en Lima, en el Conservatorio Nacional, la Universidad Cayetano Heredia y el Club Departamental Loreto.

Sin embargo las estrecheces de la economía del Gobierno Regional han generado un estancamiento del que esperamos salir en corto tiempo

En Loreto estamos de plácemes porque aquí y para aquí, nació este conjunto clásico. Porque sigue vivo y pujante. Porque todos estamos siendo testigos de su afianzamiento v maduración.



Orquesta de Cámara en el Club Loreto de Lima, 2004. Dirige Nancy Dunn

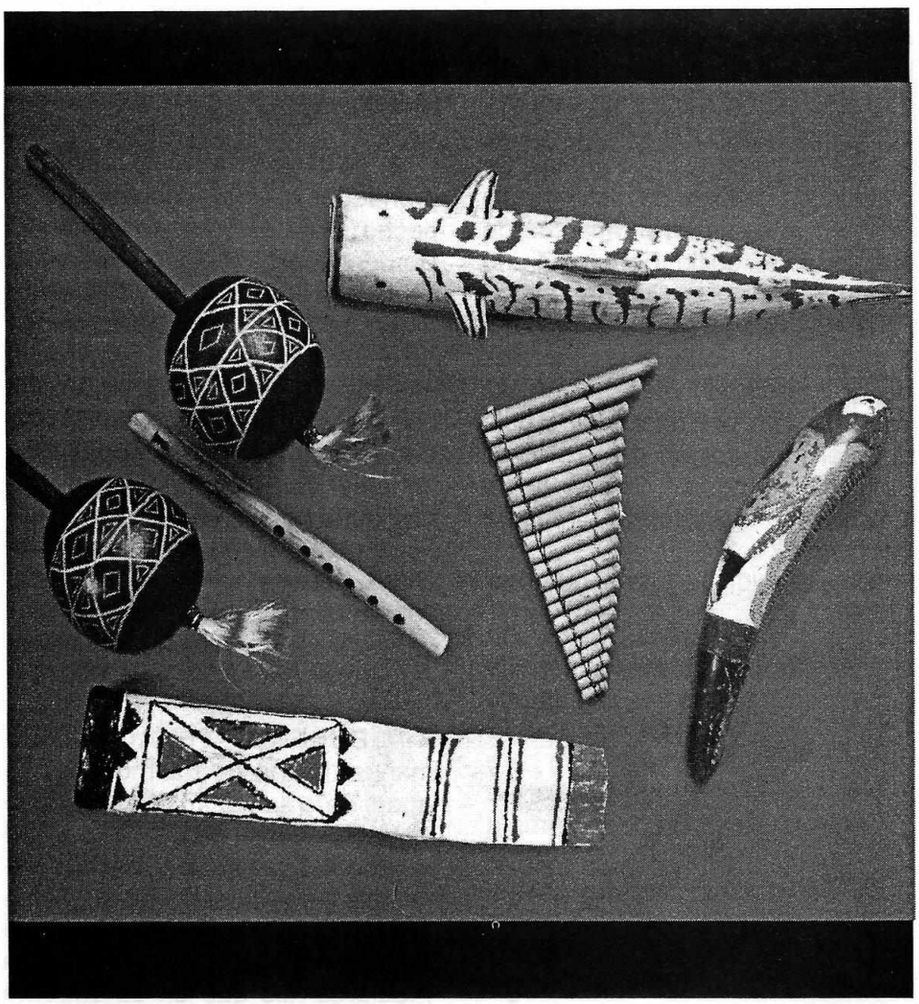
INSTRUMENTOS MÚSICALES DE LA SELVA DEL PERÚ

Sofía Herrera Pinto Catalao

Al hablar de la música en la Amazonía es necesario conocer cuales son los instrumentos musicales originarios de la selva peruana. Como es sabido un instrumento musical es un objeto compuesto por la combinación de uno o más sistemas resonantes y los medios para su vibración, construido con el propósito de producir sonido en uno o más tonos que puedan ser combinados por un intérprete para producir música. En principio, cualquier cosa que produzca sonido puede servir de instrumento musical y eso lo han sabido muy bien los diversos grupos étnicos amazónicos, quienes valiéndose de los recursos naturales existentes a su alrededor, han logrado elaborar cerca de 500 instrumentos musicales según estudios realizados por Karl Gustav Izikowitz, en la versión y traducción de Carlos Vega en 1946, los cuales fueron publicados en el libro Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú (INC-1978).

Cada familia lingüística y en muchas ocasiones cada grupo étnico perteneciente a la misma familia ha elaborado su propio instrumento musical y en muchas oportunidades un mismo instrumento recibe distintas denominaciones. La madera y las hojas de los árboles, las cápsulas de las frutas, la piel de los animales, el caparazón de la tortuga son algunos de los objetos empleados en la confección de los instrumentos musicales de la selva peruana. Mencionar a todos los instrumentos musicales con sus respectivas características y localización geográfica de origen, no es posible en esta oportunidad pero es un trabajo que debería recopilarse en un libro futuro.

La presente selección es sólo una parte de la rica diversidad de instrumentos musicales con que contamos en nuestra Amazonía y que lamentablemente van dejando de ser utilizados tendiendo a desaparecer como va desapareciendo la memoria ancestral de la cultura amazónica.



IDIÓFONOS

Son aquellos instrumentos en los que el sonido es generado por vibración del instrumento mismo.

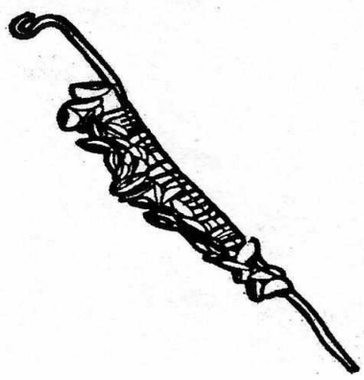
1. ARON O AROXE.- Es un tambor semiótico doble hecho de troncos de charapilla, almendra y muena excavados, de diferentes tamaños, que se cuelgan oblicuamente y que se golpean, con mazos de madera forrados con caucho, por uno y, a veces, por dos hombres. Uno de los tambores es considerados masculino y el otro femenino. Con el Arón, que es similar a los otros tambores Semióticos de la familia Huitoto, se trasmiten mensajes. También se usa en fiestas y ceremonias.

Localización Cultural: Ocaina HUITOTO.

2. ARU.- En las ceremonias se emplea una sonaja hecha de conchas de caracol thevetia para "reemplazara la convencional maraca, que es desconocida". Localización Cultural: Ticuna Sin Clasificación.

3. BAKICH O MAQUICH.- Es una sonaja de Hilera, de cáscara de semillas de baquich cortadas y, a veces, también de otros materiales. Las semillas se atan a una cuerda que se coloca dando una vuelta poco más arriba del tobillo. Lo usual es que se cuelgue cada semilla de un hilo, los que son de distintos largos, y que se amarran a la cuerda que rodea el tobillo. Esta mide uno 40 cms, o más de longitud. Los hilos que sujetan las semillas cuelgan de los 20 ó 25 cms centrales de la cuerda. Es utilizado en las danzas, sólo por hombres. Existe también una sonaja de Hilera, de semillas pequeñas, que se tercia en cruz sobre el pecho y alrededor del cuello.

Localización Cultural: Aguaruna. JIBARO



4. BASTON DE RITMO.-Es una vara de bambú, DE 1.50 a 2m. de largo y una 3 pulgadas de diámetro, con que los hombres, puestos en fila, golpean el suelo rítmicamente en la danzas de fiestas como Pa – Haa, fiesta para pedir carne, y Ejkitson, que tiene su equivalente en la Nioko- Tara, o fiesta de la bebida del manioc (caban), de los ocainas.



Localización Cultural: Bora HUITOTO.

5. BASTON DE RITMO O LLICAIDA.- Es similar al Bastón de Ritmo usado por los ocainas y los boras. El bambú o marona con que se hace mide aproximadamente 1.50 m de largo y unas 2 pulgadas de diámetro. En las danzas en que se utiliza este instrumento, se colocan dos filas de personas, una frente a la otra, las que golpean al suelo rítmicamente, produciéndose dos sonidos diferentes, posiblemente por tener las cañas diámetros distintos. Entre los huitotos – muruis, el bastón, que reciben el nombre de Liticaida, es usado en las fiestas Menisa, que son hechas para inaugurar una nueva casa de fiestas.

Localización Cultural: Huitoto, Huitoto – Murui, HUITOTO.

6. BISHA O MISHA.- Sonaja prendedor que se coloca sobre el pecho, bajo el hombro izquierdo. Corrientemente se hace de semillas de la palmera mayor y del árbol daten, tejiéndose ellas a semejanza de un racimo de uvas. Esta sonaja es utilizada por las mujeres en las fiestas; y, al bailar, las semillas se entrechocan sonando como cascabeles. También la utilizan para arrullar al bebé mientras lo mecen. El nombre del sonajero parece ser Bisha, pero hay informantes que le llaman Misha.

Localización Cultural: Huambiza. Aguaruna. JIBARO.

7. BURERO O TEKAO.- Sonaja manual hecha de tutumo o wingo (mate de la selva). El calabazo, que se decora con el diseño del clan del fabricante, contiene semillas silvestres en su interior. Se atraviesa con una vara de madera pifayo que sirve de mango, el que se asegura mediante hilo que en su extremo distal forman un penacho.

Esta sonaja se usa para acompañar danzas y cantos ceremoniales.

Localización Cultural: Bora HUITOTO.



8. BURIBURITI.- Sonaja de calabaza decorada con semilla en su interior, que se hace girar amarrada de una cuerda para que suene.

Esta sonaja es usada por los niños en sus juegos.

Localización Cultural: Cashinahua. PANO.



9. DYADIKO o TRONCO ZUMBADOR.- El tronco Zumbador es una viga larga, desbastada, que en el cabezal lleva esculpido, probablemente, el cuerpo de una mujer y en la parte opuesta, poco antes de su término, ostenta un animal lagartiforme. El tronco descansa horizontalmente, a unos 50 cms. del suelo, sobre travesaños de madera cortos, sujetándosele sobre éstos con cuatro postes verticales que se amarran por pares, cruzando las cuerda por sobre viga. Encima de esta plataforma angosta y flexible se ejecuta la danza del Yadick. Los hombres marchan contiguos a la viga dando pasos rítmicos con el pie izquierdo sobre la plataforma, al compás de una Vara Sonaja que tienen en la mano derecha, intentando por medio de un pataleo sincronizado doblarla y llegar al

suelo para hacerla sonar.

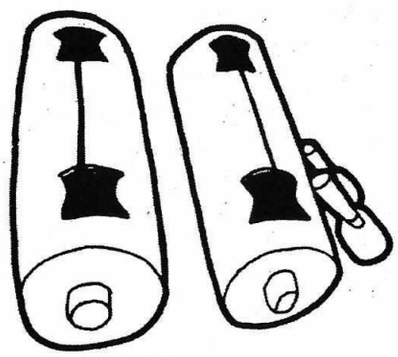
Localización Cultural: Huitoto. HUITOTO.

10. JUEGO DE PALOS DE PERCUSION.- Son dos maderos duros del árbol aneraí, fusiformes con un agujero romboidal abajo. Los maderos son de distinto tamaño y se golpean con dos mazos también de madera. Se colocan suspendidos en soga sobre un orificio cavado en la tierra que queda bajo los huecos del instrumento. Se toca en fiestas y también para mandar mensajes. Su sonido llega a los 15 Kms.

Localización Cultural: Huitoto – Muinane. HUITOTO.

11. KÖÓMÓK O MANGUARE.- Tambor Semiótico doble hecho de dos grandes troncos ahuecados por los jefes de los clanes. Cada troncos mide 1.60 m de largo, aproximadamente, pero uno es de diámetro mayor. Cada uno tiene un orificio grande cerca de sus extremos, los que se unen mediante una incisión longitudinal que limita dos lengüetas de diferente tamaño que emiten, por tanto, al golpearse, dos sonidos de distinta altura. Las baquetas que se emplean para percutir son de madera con su extremo recubierto de caucho. Ambos tambores, femeninos el más pequeño y masculino el más grande, según Thiesen Wesley (1970), son tocados por el mismo instrumentista y se colocan paralelamente, algo separados e inclinados, afirmados por un extremo en el travesaño de una armazón de manera que el tocador puede, de pie, golpear a ambos simultáneamente. La fabricación del köömök requiere de una ceremonia y se usa solo para mensajes.

Localización Cultural: Bora. HUITOTO.



12. KUNKU AKACHUMTAI Y TABAS.-El primero es un cinturón sonaja de uso femenino consistente en una faja tejida de unos 2 ½ cms. De este cinturón penden, a distintas alturas, triángulos hechos de caracol (cunco o kunku). Estos triángulos de conchas miden unos 4 cms. de largo y uno de sus ángulos es perforado para colgarlo con un hilo de unos 17 cms, de la faja tejida. El hilo atraviesa una serie de pequeñas semillas. Los hombres usan, a veces, una corona, tabás de la que penden, también, triángulos de kunku

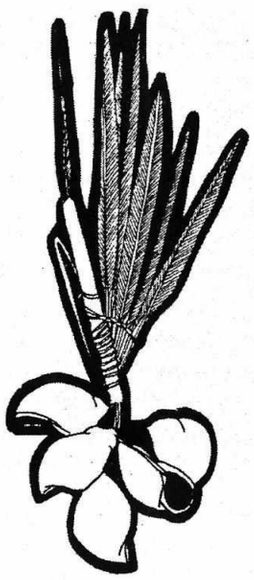
Localización Cultural Aguaruna JIBARO.

13. MARAKA. Sonaja Manual

Localización Cultural: Cocama – Cocamilla. TUPI – GUARANI.

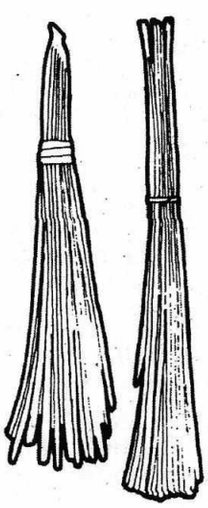
14. MATINUE.-Sonaja Prendedor usada por los hombres casados en la danza de la pubertad, una o dos veces al año. Está formada por una caña delgada, de unos 30 cms de largo, en cuyo extremo superior y hacia el lado derecho se distribuyen plumas de guacamayo en forma de abanico. Del extremo inferior penden varios caracoles de regular tamaño. El instrumento mide en total unos 75 cms. De largo. Esta sonaja se coloca en el hombro izquierdo o derecho. Se asocia con el Soig koy.

Localización Cultural: Amarakeeri. ARAHUACA PRE- ANDINA



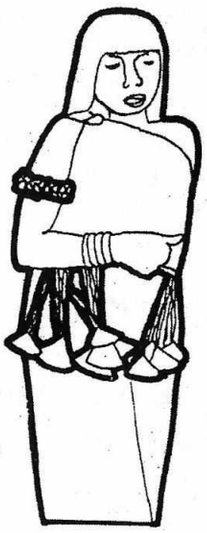
15. PALMAS DE ENTRECHOQUE: En danzas, para ahuyentar los malos espíritus, el brujo entrechoca atados de hojas de palma amarradas firmemente. Estas miden unos 40 cm. de largo.

Ubicación geográfica: Orejón o Koto TUCANO.



16. PATAKU O KUNKU TSEAMU.-Sonaja usada solo por mujeres casadas, que consiste en una cinta tejida de la cual penden triángulos, hechos de las conchas de un gran caracol de río llamado por los aguarunas kunlu o cunco, mediante hilo que atraviesan una serie de pequeñas semillas. Esta sonaja se usa en pareja, teniendo una de ellas once triángulos pendientes y la otra doce. Al agitarse la sonaja brazalete, que se coloca encima del codo, las conchas se entrechocan y suenan. También se usan collares con trozos de kunko cuyo nombre desconocemos.

Localización Cultural: Aguaruna JIBARO.



17. PUROARA.- Sonajero que se amarra debajo de la hamaca de las criaturas. Se hace de cápsulas frutales, dientes de mono, tapas de lata, coleóptero, etc.

Localización Cultural: Urarina (Shimacu) Sin Clasificación.

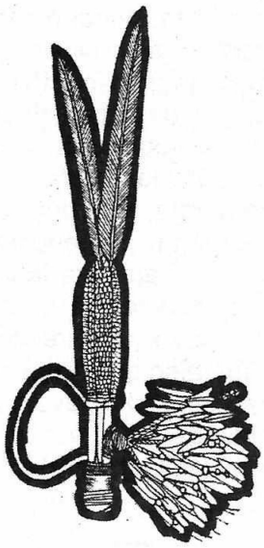
18 SHACATE.-Sonaja manual hecha de calabazo que es utilizada como implemento religioso

Localización Cultural: Shipibo – Conibo PANO.

19. SHAKAPA.-Sonaja de hilera, de cápsula frutales, que se lleva en las piernas con ocasión de fiestas

20. SIOG´KOY.- Sonaja prendedor usada por los hombres solteros en ritos de pubertad, una a dos veces al año, en uno u otro hombro. Está constituida por cañas delgadas, de unos 30 cms, de largo en cuyo extremo superior se colocan plumas de guacamayo en forma vertical y sólo en las plumas de guairuro. El instrumento mide, en total, unos 65 cms, de largo. Esta sonaja se asocia con la sonaja llamada Matinue.

Localización cultural: Amarakaeri. ARAHUACA PRE- ANDINA.



21. SONAJA DE CAPSULAS FRUTALES.- Existen de dos tipos: unas se hacen con semillas de maichil cortadas y las otras con simillas más pequeñas. Ambas son Sonajas de Hilera y se empelan en la danza.

Localización Cultural: Manchiguenga ARAHUACA PRE- ANDINA.

22. SONAJA DE PICOS DE AVE. Sonaja de Hilera hecha de picos de tucán unidos por medio de una cuerda de algodón.

Localización cultural: Campa Ashaninga. ARAHUACA PRE – ANDINA.

23. SONAJA MANUAL.-Sonaja fabricada de calabazo (crescentia cujete), decorada, con un mango de madera que la atraviesa y que sobresale en el extremo superior. Esta sonaja se utiliza en ceremonias.

Localización Cultural: Omagua. TUPI – GUARANI.

24. SONAJA ZOOMORFA.-Sonaja de vaso, de arcilla Tessmann (1928) muestra una con forma de pájaro, la que es reproducida por Steward y Métraux.

Localización Cultural: Shipibo – Conibo (Chama).

25. SONAJERO PECTORAL.- Existen sonajas de hilera, de cáscaras de nueces y otros materiales que atan se cruzan sobre el pecho y el cuello. Se utiliza en danzas.

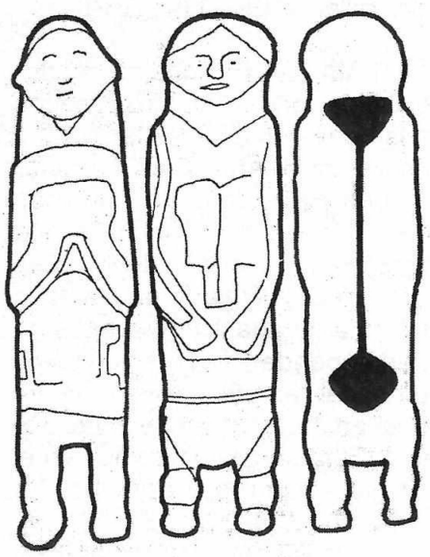
Localización Cultural: Huambiza, Achual. JIBARO.

26. TABAS.-Corona de uso masculino, similar al Téntem, que lleva plumas de tucán. A veces, penden de ella semillas sonoras o triángulos hechos de cunco (caracol), constituyéndose en una sonaja.

Localización Cultural: Aguaruna JIBARO.

27. TAMBOR SEMIOTICO DOBLE.-Estos tambores son uno androide y el otro ginecomorfo. Se percuten con un mazo que tiene uno de sus extremos forrados con caucho.

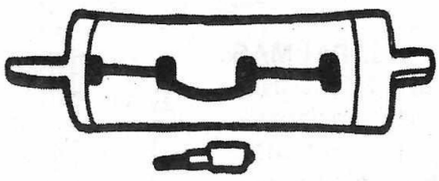
Localización Cultural: Andoque HUITOTO.



28. **TAMBOR SEMIÓTICO ÚNICO**.- Hecho con un tronco excavado al cual se le hace un corte ancho, formado un canal con ambos extremos cerrados. El tronco es labrado sencillamente y pintado. El tamaño de un instrumento observado era de 1.50 m. de largo y 50 cms. de diámetro, aproximadamente.

El tambor, para tañerlo, se mantiene suspendido, sujetándosele de dos asas que posee, una en casa extremo. Se golpea con dos mazos de madera, también pintados, sobre uno de los bordes del canal.

Localización Cultural: Cashinahua. PANO.



29. TENTEM O TINTIM.- Sonaja de uso masculino que consiste en una corona delgada hecha de tejido de palmera, de la cual penden semillas llamadas dupi, y, a veces, también, pequeños picos de ave, que suenan al entrechocarse durante la danza.

Localización Cultural: Aguaruna. JIBARO.

30. TETECO.-Complejo instrumental formado por caparazón de tortuga que se frota y una Flauta de Pan de dos tubos, de bambú de diferente largo, que se amarra al caparazón mediante una cuerda de unos 50 cms.

El instrumento se usa estando el tañedor a solas o con un grupo pequeño de amigos.

Localización Cultural:Culina ARAWANA ARAHUACA.

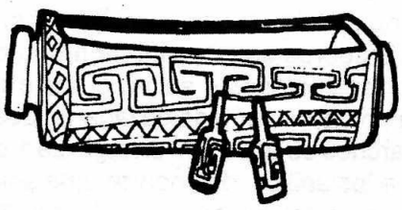


31. TSOMPIRONTSI.-Sonajero hecho con huesos de sajino que se dibujan. Lo llevan las mujeres, en banda, a la espalda.

Localización Cultural:Campa Ashaninga. ARAHUACA PRE – ANDINA.

32. TUNTUI O DUNDULI/ DUNDU-RIO.- Es un gran tambor de tronco hueco, en cuya cara superior posee, en fila, cuatro grandes orificios que son largos, al igual que su ahuecamiento, mediante puntas de chonta (palmera) y fuego. Los cuatro orificios están unidos mediante una ranura que se hace con machete. Los dos centrales, que están algo más separados que los otros, se unen con un corte curvo, formándose dos lengüetas, una de borde cóncavo (más chica) y la otra de borde convexo (más grande). La cara interna de la lengüeta mayor, por la forma en que se ha hecho la excavación en el tronco, tiene un aspecto cónico. El vértice de este cono, que recibe el nombre de kati, casi toca a otro cono que le enfrenta y que surge de la pared interior, interna, del Túntui. Para tañerlo, el instrumento es colgado de un extremo y se apoya el otro, que dando ligeramente inclinado. Este tambor único, que produce dos sonidos, se usa para transmitir mensajes a distancia, golpeándosele mediante un mazo. Existen los siguientes toques de comunicación: para anunciar la muerte de alguien, para convocar a fiestas y para llamar a las armas.

Localización Cultural: Aguaruna, Huambisa, Achual, JIBARO.

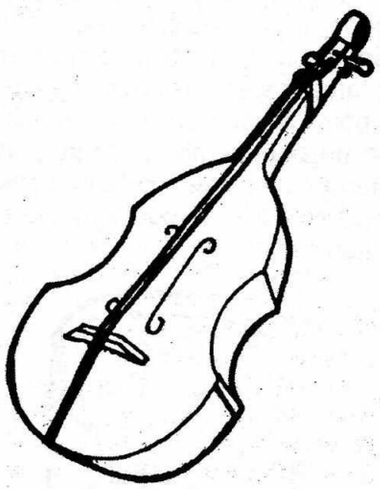


CORDOFONOS

Son los llamados instrumentos de cuerda, donde el sonido es generado por la vibración de una cuerda.

1. ARAVIR.- Instrumento cuyas dos cuerdas pueden ser de tripa de mono, algodón o nylon. El arco está hecho de las partes duras de la hoja de algunas palmeras y de hilos de chambira o algodón. Un instrumento observado tenia una caja de 40 cms. de largo, aproximadamente, con una ranura a cada lado de las cuerdas. La postura para tañerlo es como la aguaruna, y se tocan en él cantos de amor y brujería.

Localización Cultural: Achual, JIBARO.



2. CABAQUI.- Es un instrumento de cuatro cuerdas de fabricación local, cuyo aspecto es similar a la guitarra europea. Se toca con él todo tipo de canciones, a veces acompañado de flauta y guitarra.

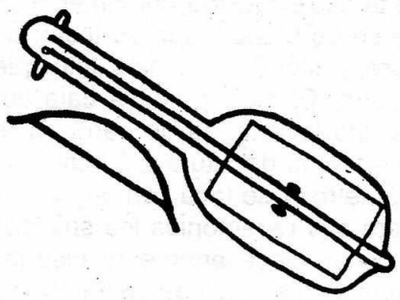
3. CITARA DE PALO.- Cordófono consistente en una caña grande, a cuyo largo se tiemplan cuerdas que se sujetan en ambos extremos de la caña por una suerte de puentes. El instrumento se tañe punteando las cuerdas.

Localización Cultural: Machiguenga.

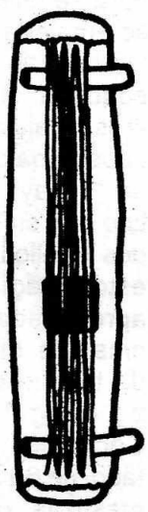
4. GUITARRA.- Es la guitarra europea de fabricación local usada por los mestizos.

5. KITAG o KITAN o GITAN.- Cordófono hecho de palo de balsa, topa o cedro verde, muy similar a un Violín. Consiste en una caja de resonancia formada por una pieza de madera ancha, ahuecada, cubierta con una tapa de cedro maduro en la que se hace uno o dos orificios. La tapa se clava con astillas de pona, madera dura, o en su defecto con clavos comunes y se rellenan las rendijas que quedan con leche caspie (brea negra). La referida caja de resonancia se prolonga con un mango sólido. Las cuerdas, que son dos, de chambira, se afinan en quintas mediante clavijas de madera pona que se colocan en el extremo superior del mango. El Kitán mide, en total unos 70 a 85 cms. de largo. El instrumento es tocado con un arco pequeño, de madera, de unos 30 cms. de largo, que es templado, en algunos, con una cuerda hecha de un pedazo de la misma caña desgajada y, en otros, con fibras vegetales amarradas a él. A estas cuerdas se les echa resina cuando se toca el Kitán. Una de las posiciones del ejecutante al tañer es echado, con las rodillas levantadas y el instrumento atravesado encima del ejecutante; otra es parecida a como se tañe el Violín. Los diferentes sonidos se producen presionando las cuerdas con los dedos.

Localización Cultural: Aguaruna, JIBARO.



6. OTTA.- Cítara de palo hecha de caña de Guayaquil, la cual posee cuatro cuerdas que son pulsadas. Estas se hacen levantando cuatro hilos de la corteza de la caña y son tensados por un puente en cada extremo. La caña es de unos 80 cms. de largo y 13 cms. de diámetro y en su centro se practica un orificio de forma rectangular que es la "boca" de la caja de resonancia constituida por dicha caña. El instrumento, que es sólo de uso masculino, tiene pocos días de existencia debido a las características del material con que está construido.



Localización Cultural: Campa del Gran Pajonal. ARAHUACA.

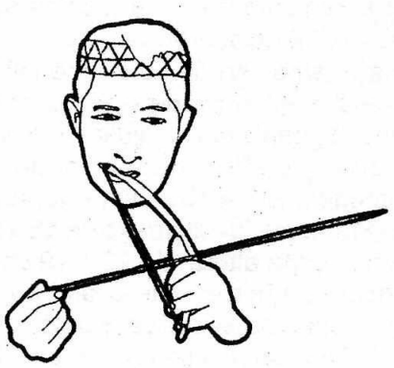
7. TUMAG O TUMAN.- Arco musical de boca usado especialmente por los hombres. Para tañerlo se puntea la liana o bejuco que sirve de cuerda y muy ocasionalmente se frota. Los sonidos se modifican con los labios y la cavidad bucal. El Tumán se toca en momentos de descanso, solo o para acompañar canciones amorosas y cómicas.

Localización Cultural: Aguaruna, JIBARO

8. VIOLIN.- Es el violín europeo de fabricación local. Entre los Ticuna lo denominan Oxri u Ori.

9. YOIRI o YOHIRI.- Arco musical de sección chata, de 20 a 35 cms. De largo, aproximadamente, hecho de pijuayo. La cuerda que posee se frota con un madero que se toma con la mano izquierda; éste mide unos 30 cms. De largo y es la vena central de una hoja de palmero. El madero se moja con saliva para tañer el instrumento y los sonidos se cambian por presión de los dedos sobre la cuerda vegetal de raíz aérea. El Yohiri es un instrumento solista y se toca en cualquier oportunidad. Según un informante sus melodías son de dos notas.

Localización Cultural: Amahuaca, PANO.



MEMBRANOFONOS

Los membranófonos son aquellos en los cuales el sonido es generado por la vibración de una membrana.

1. AKU.- Tambor hecho de madera de árbol aku, ahuecado, de 40 a 50 cms. de diámetro, cuya caja se pinta con diseños típicos. Es de doble parche, siendo éstos de piel de tapir o venado. Se toca con dos palillos.

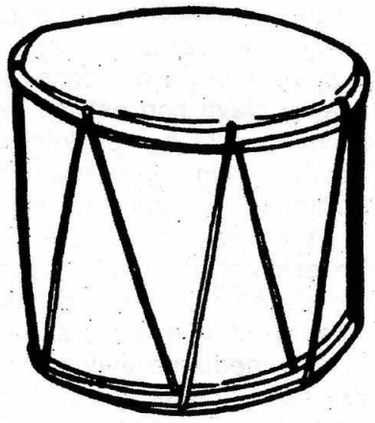
Localización Cultural: Cashinahua. PANO.

2. KON O CON.- Es un tambor de doble membrana, de uso masculino solamente, con tubo de guampo o palo de balsa ahuecado, de aproximadamente 33 cms. de largo y 25 a 30 cms. de diámetro; pero los hay de diferentes tamaños. Los parches son de cuero de huangana, majaz u otro animal, aún de vaca. La cuerda de tesado se amarra directamente a los cueros, en zig –zag, pues no tiene anillos de soporte. Dicha cuerda también rodea por su mitad al tubo del tambor. El instrumento no posee bordón y se tañe con una baqueta de madera. Hay otro Kon que tiene aro de ajuste y se toca con dos baquetas o con la mano. En estos instrumentos las amarras de la cuerda de tesado son en Y. El tambor puede llegar a tener 40 a 45 cms. de diámetro o ser mucho más pequeño. En el primer caso se toca sólo en fiestas de Carnaval y es siempre acompañado de violín.

Localización Cultural: Amuesha. ARAHUACA PRE – ANDINA.

3. RICHUVU O RICHUVU.- Tambor pequeño, de doble parche, tuvular, cilíndrico, cuyo tubo se fabrica de un tronco de cedro excavado. Uno de los cueros, el que se golpea, es de mono (blanco, negro o aullador) y el otro de un animal diferente. Si se usa piel de simio en ambos parches, éstos son de distinta clase de piel de mono, los cueros se tiemplan mediante cuerdas en Y, en zig – zag o en X, que sujetan aros de ajuste que presionan los anillos de soporte de los parches. El tambor tiene, aproximadamente, un diámetro de 15 a 21 cms. y una altura de 12 a 19 cms. Posee un bordón de chambira, al que algunas veces se le unta cera. También se usa como bordón una tira de cuero fino. El instrumento es percutido con una banqueta. Lo tañen sólo los hombres, al mismo tiempo se toca la Flauta de Pan o el Tsutyendyú (Flauta de Pico). Se tañe en fiestas y danzas, tales como las de Carnaval o del Poste. En ésta, los tambores y las flautas acompañan a la comitiva que trae el Poste del monte. También se tañe en fiestas de honor al Sol, que se celebra una vez al año, cuando hay mucha yuca.

Localización Cultural: Yagua. PEBA YAGUA.



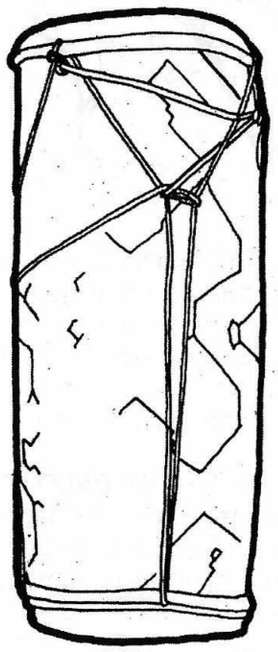
4. TAMBOR.- Tambor tubular, decorado, cilíndrico, de tronco excavado (cedro), doble membrana (piel de mono negro), amarras en Y, con aro de ajuste bajo (de liana), de 20 cms. de altura y 16.5 cms. de diámetro. Hemos visto otro cuyo tubo era fabricado con restos de una vasija de fierro. Sus parches eran de piel de sajino, templados mediante un aro de ajuste alto y cuerdas de fibras de chambira amarradas en Y. Media 27.4 cms. de diámetro y 24.2 cms. de altura.

Localización Cultural: Shetebo. PANO.

5. TAMPORA.- Es el nombre que reciben los Membranófonos de doble parche, tubulares, cilíndricos, de tronco excavado, corrientemente de cedro blanco, que se tocan en pareja, siendo uno más alto que el otro. El mayor, cuya caja tiene una leve forma de barril, mide hasta 1 m. de altura y 25 cms. de diámetro, y se toca con un mazo. Para sus ceremonias los shipibos le pintan, necesariamente, diseños específicos. El más pequeño se usa sólo en velorios, en visitas y para señales. El dúo de tambores se emplea para marcar el ritmo de las danzas. A veces, la Tampora pequeña, que posee bordón, tiene aros de ajuste, pudiendo ser éstos altos o bajos; los altos se hacen de "triplay". Instrumentos de este tipo han sido vistos tocándose con dos palillos, como un Redoblante; éstos medían 50 cms. De largo, aproximadamente, y de 20 a 30 cms. de diámetro. Las cuerdas de tesado estaban dispuestas en zig – zag. De los shipibos de Pao Cocha hemos visto un tambor pintado, de 60 cms. En las ceremonias mestizas, el tambor grande que emplean tiene la caja de forma recta y no es necesario pintar el tambor. Los cueros son de piel de mono o venado o piel de sajino o añuje o también de esófago de lagarto. Los parches se amarran en zig – zag o Y a los anillos de soporte, que son lianas tamishi, o a aros de ajuste bajos mediante cuerdas de fibra de palmeras chambira.

Localización Cultural: Shipibo Conibo. PANO.

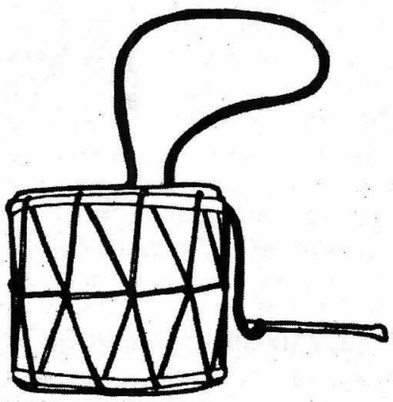
6. TAMPORRO o TAMPOR o TAMPORO o TAMPORA O TAMBOR.- Tambor de doble membrana de frecuente uso, tubular, cilíndrico, con caja de madera muena, cedro, topa o palo de balsa y con parches de piel de sajino, mono, añuje o cutpi, huangana, etc., que se tiemplan mediante amarras en Y o X o zig- zag aseguradas a anillos de soporte, y que se percute mediante una o dos baquetas con la mano. El nombre Tamporro o Tampor es dado al tambor de doble parche por los campas de Gran Pajonal, que lo tocan con otros tambores e instrumentos. Los ashaningas llaman Tamporo a este membranófono y los nomatsiguengas lo denominan Tampora, pero este mismo instrumento, que se construye de diferentes tamaños, es usado por los otros grupos Campa con denominación que no conocemos. Además de tañerlo en fiestas, celebraciones y rituales, lo usan como medio de comunicación.



7. TAMPUG O TAMPUN O TAMPUG.- Tambor de doble parche que se construye de diferentes tamaños, cuya caja se fabrica de madera de balsa o topa o cedro y las membranas de piel de pescado

(zungaro) u otro animal (sajino, venado, zorro, mono, huangana). Tres instrumentos estudiados medían, uno 30 cms. de profundidad y 48 cm. de diámetro aproximadamente; otro, unos 10 cms. de altura y 45 cms. de diámetro y un tercero 17 ½ cms. de alto y 20 cms. de diámetro. Los parches se sujetan a un anillo de soporte de tamish y se tiemplan mediante cuerdas de chambira dispuestas en zig - zag, Y o en X. Hay tambores con aro de ajuste de chonta y tiros de W (zig–zag). Sobre una de las membranas se tiende un bordón de chambira (palmera) con chaquiras, corrientemente enlazadas, o atravesado por una espina. En algunos casos no existe bordón. El Tampún, que se coloca bajo el brazo para tañerlo, se toca mediante una baqueta de unos 25 cms. de largo, que puede ser un palo con uno de los extremos envueltos en algodón o trapos, o un hueso de animal (mono aullador, jabalí), que se amarra al tambor. En el caso de un tampún analizado, el hueso para percutir medía 13 ½ cms. de largo. Durante las fiestas se utiliza, generalmente, un solo tambor, que se tañe para marcar el ritmo del baile.

Localización Cultural: Aguaruna Jibaro.



8. TINGYIA.-Tambor de doble parche, tubular, cilíndrico, cuya caja es un tronco ahuecado de madera liviana. Los parches son corrientemente de piel de sajino, mono o venado; uno de ellos está cruzado por una cuerda (bordón) anudada o en la cual se amarran pequeñas piedras o trozos de plomo. Las membranas se tiemplan mediante cuerdas en Y o zig-zag, atadas a los anillos de soporte. También puede tener aro de ajuste. Se fabrican instrumentos de diferente tamaño. Dos tambores vistos medían, uno, 7 a 8 cms. de altura y 17 cms. de diámetro y el otro 24 cms. de alto y 18 cms. de diámetro. Según Andrés Ferrero (1967) podría llamarse Tamboril a la Tambora pequeña y Bombo a la grande.

Localización Cultural: Machiguenga. ARAHUACA PRE- ANDINA.

9. TUTU.- Es un tambor de doble membrana cuyo tubo se construye, de diferentes tamaños, excavando un tronco, muchas veces de cedro. Un instrumento observado tenía una altura de 24 cms. y un diámetro de 23.5 cms.

El Tútu es un tambor cilíndrico, aunque en ocasiones adquiere levemente la forma de barril por las características del tronco empleado. Los parches, que se percuten con palillos, son corrientemente de piel de añuje, y sobre uno de ellos se tiende un bordón. Dichos parches se tiemplan con cuerdas de fibra de chambira, las que se amarran en Y a los anillos de soporte, que son lianas.

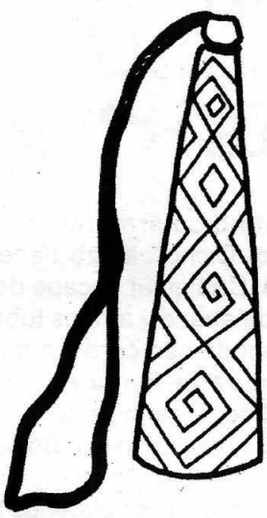
Localización Cultural: Cocama –Cocamilla. TUPI GUARANI.

AEROFONOS

Son los llamados instrumentos de viento, donde el sonido es generado por la vibración de una columna de aire.

1. ASU.- Palo zumbador de madera delgada, con forma de punta de lanza (triángulo agudo), decorada y amarrada por una cuerda. Un ejemplar visto mide 20 cms. De largo y 5 cms. De base y 1 cm. En su punta, que termina en una garganta donde se amarra la cuerda

Localización Cultural: Cashinahua, PANO.



2. DISCO ZUMBADOR.- Consiste en un disco con dos agujeros en el centro por los cuales pasa un mismo hilo. Este hilo tiene una punta atada a la otra. Ambas manos, por cuyo dorso pasa el hilo, extienden el doble tiro, y por un movimiento alternado de tensión y aflojamiento, el hilo se enrolla y desenrolla y el disco gira y zumba.

3. KACHU o CACHO o CONCOMBI o CALACORU.- Trompeta hecha con la concha de un caracol, que es llamado cunco o kungu, de unos 12 cms., cuyo ápex se abre para embocadura. Esta trompeta se usa para hacer señales, llamar a masatear.

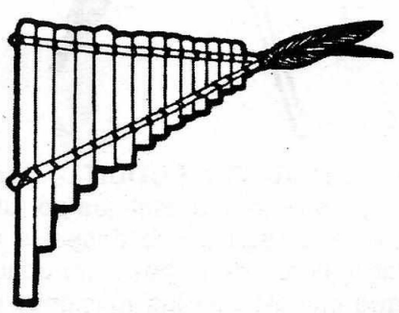
Localización Cultural: Aguaruna, JIBARO.

4. KINA O QUENA.- Flauta longitudinal con muesca, de carrizo o caña, de unos 25 a 30 cms. de largo, con 5 orificios de digitación anteriores y un orificio posterior, arriba, para el pulgar. Semejante a la quena andina. La quena se utiliza en fiestas y danzas y en horas de descanso. Suele acompañar al tambor.

5. NDUMUTÉ.- Flauta de pan de 10 a 24 tubos, cuyo tubo mayor mide 25 cms. de largo y el menor de 2 cms. Es fabricado de caña yupana, cuyos tubos se unen mediante una varilla del mismo material y chambira, en su parte superior, y en la parte media, a veces, se unen sólo con chambira. Los tubos están colocados en escalera y al final de la serie de ellos, sujeta a la tablilla que los afirma, le colocan una pluma. El instrumento tiene una soga para colgárselo del cuello. La flauta se tañe en fiestas.

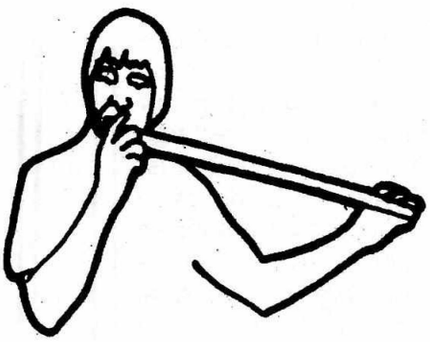


6. PIFANO.- Flauta con aeroducto hecha de madera perforada, de 6 orificios de digitación; 5 anteriores y 1 posterior. Se toca en fiestas acompañada del bombo.



7. PINKUI.- Flauta traversa de setico o chincán, de 53.5 a 81 cms. De largo, tapada en ambos extremos, en forma natural por los nudos de la caña misma, o brea, cera, etc. Posee 2 orificios de digitación en el remo distal, en la cara superior, y uno para embocadura en el proximal. También se le hace de plástico y de huesos de animales y seres humanos. Para tocarla se coloca la flauta hacia la derecha y se tapan los orificios con los dedos de la mano de ese mismo lado, colocando el dorso hacia la persona. En algunas ocasiones el pinkui se coloca hacia la izquierda. Este instrumento se toca muy corrientemente y siempre se le puede escuchar a la puesta del sol. También se tañe en fiestas y ceremonias, sin asociarse con otros instrumentos, aunque se toquen varias flautas juntas. Lo tocan sólo hombres y no se emplea en acompañamiento de danzas.

Localización Cultural: Aguaruna, JIBARO.



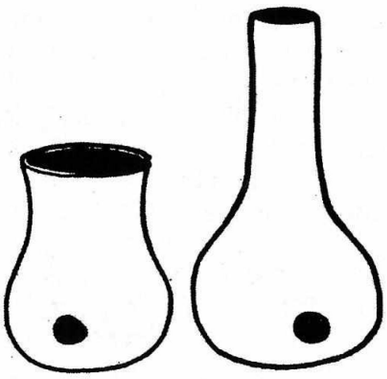
8. PLUMAS ZUMBADORAS.- Grupo de plumas de Penélope amarradas en una cuerda que al hacérseles girar producen un zumbido.

Localización Cultural: Huitoto, HUITOTO.



9. PURUTI o PUDUITI.- Trompeta travesera constituida por una vasija de arcilla que posee, a un lado, cerca de la base, un orificio que cumple con las funciones de embocadura. A veces, tiene un agujero para cambiar el sonido. Su tamaño es variable, como así también su forma, pues depende de la vasija que se elija.

Localización Cultural: Cashinahua, PANO.



10. RUUHUITU.- En el juego de este nombre se tañen cuatro tubos de caña de setico de 1.20 m. de largo y 3 cms. de diámetro; tres de estos instrumentos son tocados por hombres y el cuarto, casi siempre, por una mujer. Los tres instrumentos que son tocados por los hombres tienen un tutumo o calabaza al final, cerrando el extremo distal. En este tutumo se introduce, atravesándolo, un tubo de carrizo corto, sobresaliendo por ambos lados. El carrizo también atraviesa perpendicularmente al tubo de setico. Dicho carrizo tiene una lengüeta. Cualquier escape de aire entre el calabazo y ambos tubos se evita tapando con cera o copal. La embocadura la forma el extremo proximal de la caña de setico, que se introduce en la boca para soplar. El cuarto instrumento, el tocado por la mujer, posee tres pequeños tubos de carrizo de diversa longitud que están insertados en un mismo lado de la caña de setico. Dos varillas o un arco que están sujetos al tubo de setico, sostienen los tres tubos de carrizo. Los carrizos poseen una lengüeta practicada en ellos, cerca del extremo distal, por donde sale el aire. La embocadura del tubo de setico es como la de los que tañen los hombres, teniendo su extremo distal cerrado. Los cuatro ruuhuitú son tocados en conjunto.



Localización Cultural: Yagua.

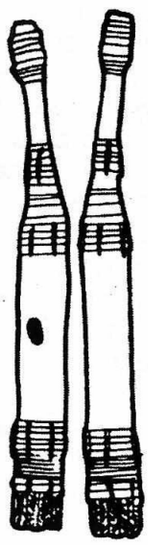
11. TIORENTSI.- Trompeta longitudinal de cuerno de res que se usa para señales.

Localización Cultural: Campa Ashaninga, ARAHUACA.

12. TOXCU O TOCU.- Megáfono tubular que se fabrica del tronco de una palmera vaciado, dentro del cual se habla y se canta.

Localización Cultural: Ticuna.

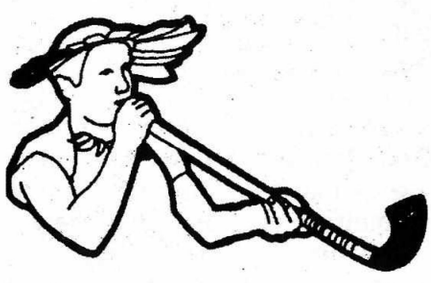
13. TROMPETA LONGITUDINAL.- Pieza de caña con embocadura de hueso, unida por hilos. El instrumento mide aproximadamente 60 cms. de longitud, teniendo el hueso algo más de 20 cms. y la caña algo menos de 40 cms. de largo y casi 5 cms. de diámetro. E el centro de la caña se observa un orificio de digitación. Esta trompeta es usada para llamar a fiestas, anunciar visitas importantes, etc.



Localización Cultural: Cashibo, PANO.

14. YAIX JINA.- Trompeta longitudinal fabricada de una caña a la cual se le agrega, mediante hilos, a manera de pabellón, la caparazón de un quirquincho. El instrumento mide de 55 a 80 cms. de largo. Es tañido por hombres y mujeres y se usa para llamar a distancia y en las fiestas.

Localización Cultural: Cashinahua, PANO.



"CHISPA" MELODÍA QUE SE VA AL CIELO

Joaquín García Sánchez

Julio Alberto Elgegren Pinedo, nació, como una cuerda, para la guitarra. Desde sus orígenes a la vida, no tenía otro camino. El alias de "Chispa" lo lleva tan incorporado a su cuerpo como las fibras más hondas del alma. Nacido en Iquitos el 16 de abril de 1928, la verdad es que el canto y las cuerdas pertenecen a sus más íntimos sentimientos. A buen seguro que cuando le llevó en las entrañas aquellas manos color trigueño ya le acariciaba con cantos a la tierra, al sol, al aire que él aprendió más tarde a mezclar con los ritmos criollos del Perú profundo. Casado más tarde, cuando ya era maduro, con su inseparable Estela Lao Alegría, que le ha dado cuatro hijos, ha pasado sus muchas vidas vendiendo todo lo vendible: radios, máquinas Singer, supervisor de ventas en Cosmana, Iquitos-Honda, vendiendo motos en el día y cantando en la bohemia de las noches largas y tropicales. Este hombre a los 15 años ya entonaba canciones de la tierra y bebía los ritmos. A los 18 aprendió a rozar con sus manos enternecidas las cuerdas. A los 22 había ingresado ya triunfante y glorioso en el escenario nimbo glorioso de los compositores. Y en todo lo que va desde que descubrió aquellas iluminaciones ha tenido tiempo, mucho tiempo de crear, nos ha hecho sentir que sin la música, sin su música, no sentiríamos que



Con el trio "Acorde"

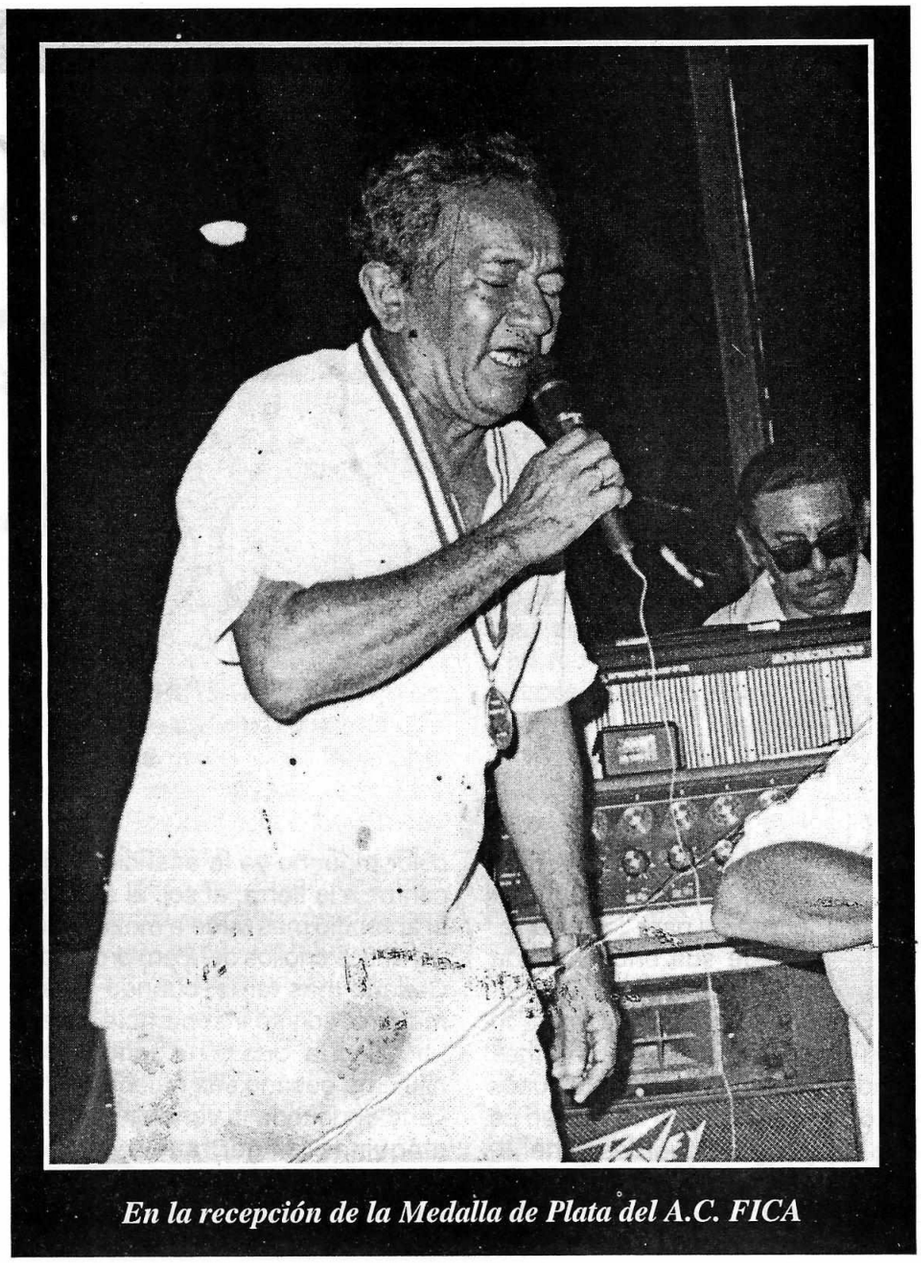
formamos parte de este mundo adorable.

¿Quién pudiera decir que pertenece a esta tierra sin que haya sentido correr por sus venas el vals Magdalena Primera, dedicado a una bella dama que llevaba el nombre de Magdalena Muñoz, elegida reina del Club Alianza Aguirre en los Carnavales de 1952? El tema, según narran los recuerdos nebulosos que no volverán, fue interpretado por el autor en la coronación, con el acompañamiento de la Orquesta del Maestro Benigno Soto Silva (Beni Soto), que le había escrito con trazo profesional el pentagrama.

Más tarde caerían como a chorro sus creaciones que han formado parte de nuestro patrimonio musical más esencial: Recordamos "Iquitos", "Amazonas", "Selva Majestuosa", "Perú eterno", "Manos de amor", "La Perla del Huallaga", y tantos otros que han quedado para siempre marcados como heridas abiertas en el corazón de los migrantes que fueron llegando desde mediado el siglo XIX a esta región. La "Perla del Huallaga" había sido compuesta en coautoría con Atilio Vásquez Alegría con ocasión del centenario de la ciudad de Yurimaguas y se escuchaba por los altavoces del Colegio San Gabriel, cantado por el Duo Loreto, y al reverso la "Minga", de Adolfo Sandoval, en un 45 RPM realizado por los organizadores de la fiesta.

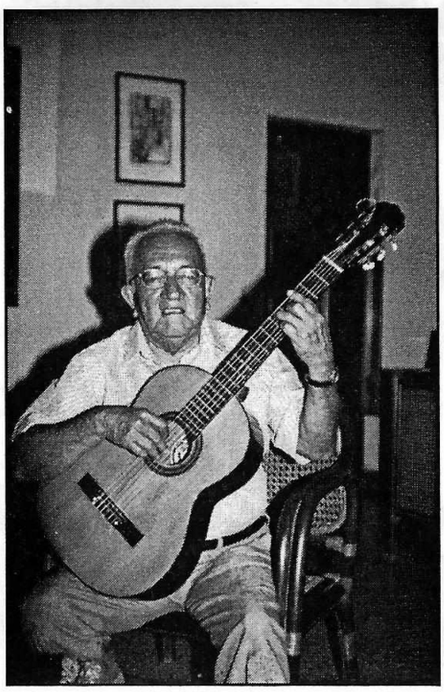
"Amazonas", su composición más emblemática, fue grabada por primera vez por Los Hermanos Rodríguez" en un disco de 78 RPM, estrenado en Radio Atlántida en el Programa "Selva Fantasía", dirigido por Manuel Iwamoto Pacaya, por aquel entonces director artístico de emisora.

Por aquel entonces cultivó una gran amistad con el Maestro Orlando Cetraro de Souza, que decidió incursionar en la producción discográfica. Para aquélla grabación había patentado el sello CETRO. Su primer aporte fue un 45 RPM, con los temas "La Contamanina" y "Guapo Marino", ambos de autor anónimo, que constituyó un rotundo éxito. El Maestro Cetraro comenzó por entonces a trabajar en su proyecto mayor: un LP, que toma prestado el título de otro gran músico y cineasta llamado Antonio Wong Rengifo que había tomado



En la recepción de la Medalla de Plata del A.C. FICA

el título de una película de larga duración estrenada en el salón de proyecciones de la Municipalidad de Maynas en 1936. En él incluye tres temas de la autoría de "Chispa", "Amazonas", "Iquitos" y "Perú eterno", además del resto de compositores.



Tanto mérito no podría ocultar su participación en el Trío Iquitos, Los Ruiseñores, Trío Acorde y Trío Latino.

De todos los reconocimientos que la ciudadanía ha registrado en sus anales debemos destacar dos: la Medalla de Plata de la AC FICA en el 1982, por su trayectoria en la interpretación de la música criolla; y el Premio Paucar del 2005, que cada año viene concediendo el Festival Regional del Libro por una vida entregada a la cultura musical de Loreto.

El año 2008 la Ordenanza Regional Nº 025-2008 y la Resolución Directoral del INC Nº 003-2008-INC-L, con ocasión de celebrarse el Día del Agua en el Mundo, acordaron declarar al Vals "Amazonas", del que es autor Julio Elgegren Pinedo, Patrimonio Musical de Loreto.

ÍNDICE

Una Vida para la Música
Joaquín García Sánchez 3

La Cultura Musical en Iquitos
Luis Alfonso Navarro Cauper 5

Breve Historia de la Música en la Selva
Francisco Izquierdo Ríos 8

La Música de la Selva Peruana
Enrique Pinilla 16

Intento de Aproximación de la Música Amazónica
Luis Salazar Orsi 33

La Música un factor de Evolución Social relevantes en el Ser Humano
Josué Ríos Macedo 38

Antología de la Música Loretana
Víctor Miguel Alvarado Díaz 42

Historia de la Escuela de Música
Juve Hilton Pinedo Rodríguez 86

La Música como Poder de Sanación, los Cantos Místicos, los Ícaros
Alberto Pérez Pérez 92

Festivales Internacionales de la Canción Amazónica (FICA)
Isaac Ocampo Yahuarcani 95

La Noche y la Cumbia Amazónica
Francisco Bardales Ramírez 106

Fusión y Experimentación en la Música Amazónica Contemporánea
Christian Bendayán Zagaceta 112

Breve Paseo Musical en Loreto. Bailando pandilla, cumbia y rock
Jorge Martín Moreno 116

La Música Alternativa en la Amazonía
Carlos Cook Morris 121

La Música Indígena más que un Arte
César Ching Ruíz 127

La Contamanina. Versión inconclusa de un vals emblemático
Luis Tafur Rengifo 132

Coro Polifónico de Loreto 135

Instrumentos Musicales de la Selva del Perú
Sofía Herrera Pinto Catalao 137

"Chispa" Melodía que se va al Cielo
Joaquín García Sánchez 145

