

**ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE
JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

Programa de Complementación Académica



Marinera Limeña y criollismo

**Trabajo de Investigación para optar el grado de Bachiller en
Educación Arte y Cultura**

Presentado por:

Joel Enrique León Bendezú

Asesor:

Lic. Tania Trejo Serrano

Lima, 2020

ÍNDICE

<i>INDICE DE GRAFICOS Y FIGURAS</i>	3
<i>INTRODUCCIÓN</i>	5
DESARROLLO	8
1. Capítulo I. Antecedentes Históricos	8
1.1 Origen de La Marinera Limeña	8
1.1.1 Teorías	13
1.1.2 Características	17
1.2 De su música	24
2. Capítulo II. Sociedad y práctica musical	26
2.1 Criollismo y sociedad	26
2.2 Canto de jarana	32
2.2.1 Origen e historia	34
2.2.2 Características del canto	36
2.2.3 Importancia del canto en la Marinera Limeña	38
2.3 Intérpretes	42
3. Capítulo III. Evolucion y Marinera Limeña	48
3.1 Lima del siglo XX	48
3.2 Práctica popular	52
3.3 Composición coreográfica	56
3.4 Repertorio	63
<i>CONCLUSIONES</i>	67
<i>REFERENCIAS</i>	69

INDICE DE GRÁFICOS Y FIGURAS

FIGURA	DESCRIPCION	PAG.
• CAPITULO I. ANTECEDENTES HISTORICOS		
1	La Marinera Limeña _____	11
2	Concurso de Marinera Limeña _____	12
3	Acuarela de Pancho Fierro _____	16
4	Acuarela de Pancho Fierro _____	16
5	Estructura Literaria de la Marinera Limeña _____	19
6	Marinera Limeña Derecha tipo A o simple _____	20
7	Marinera Limeña Derecha tipo B o doble _____	21
8	El Amarre _____	22
• CAPITULO II. SOCIEDAD Y PRACTICA MUSICAL		
9	Fiesta de Amancaes _____	29
10	Fiesta criolla de antaño _____	31
11	Canto de Jarana en la práctica _____	40
12	Esquema de 1ra y 2da voz en la ejecución del Canto de jarana _____	40
13	Bartola Sancho Dávila _____	43
14	Grandes intérpretes del criollismo _____	44
15	Padres del criollismo _____	46
16	Gran reunión de intérpretes del criollismo (Siglo XX) _____	47

• **CAPITULO III. EVOLUCION Y MARINERA LIMEÑA**

17	Distrito del Rímac _____	50
18	La Catedral del criollismo _____	55
19	Estructura coreografica de la Marinera Limeña _____	57
20	Estructura coreografica de la Marinera Limeña _____	57
21	Estructura coreografica de la Marinera Limeña _____	58
22	Estructura coreografica de la Marinera Limeña _____	58
23	Estructura coreografica de la Marinera Limeña _____	59
24	Estructura coreografica de la Marinera Limeña _____	59
25	Estructura coreografica de la Marinera Limeña _____	60
26	Estructura coreografica de la Marinera Limeña _____	60
27	Estructura coreografica de la Marinera Limeña _____	61
28	Estructura coreografica de la Marinera Limeña _____	61
29	Estructura coreografica de la Marinera Limeña _____	62
30	Estructura coreografica de la Marinera Limeña _____	62
31	Letras de primera de jarana _____	64
32	Marinera Limeña, Canto a mi tierra _____	65
33	Marinera Limeña, Augusto dueño del santo _____	66

INTRODUCCIÓN

La presente monografía está referida al tema de la Marinera Limeña, que se puede definir como una manifestación musical y danzaria, la cual tiene como principal antecedente a la zamacueca, baile muy popular de la época Colonial en el Perú y América, dejando rastros imborrables en el folklore de países hermanos como Argentina y Chile. La marinera de Lima en particular es un género único, dadas sus complejas formas y reglas a seguir para su interpretación, además de ser producto de un sincretismo; circunstancia que daría inicio a una cultura criolla que se abrió paso en el nuevo mundo.

Hablar de criollismo es hablar de toda una corriente popular que en el transcurso de la historia del nuevo mundo tuvo distintos significados, propios de las distintas sociedades que albergaba. Precisamente en referencia a esto Gómez (2007) manifiesta que “así, de ser sinónimo de lo oriundo durante el virreinato, en la época de la república criollo paso a referirse a lo nacional” (p.115). Cabe mencionar que en la actualidad el término criollo se usa para definir a la persona según sus prácticas cotidianas culturales, al margen de sus rasgos étnicos, así también las manifestaciones ligadas a esta sociedad como la música, la danza y la comida, por mencionar algunas.

Precisamente la Marinera Limeña es una de las principales representantes de esta corriente cultural, ya que contiene en su esencia, ingredientes de lo hispano, afro e indígena, haciendo referencia al proceso de transculturación como un punto de partida de lo criollo. En obediencia a las distintas influencias que son parte de las distintas manifestaciones, que se han generado como producto de los aportes entre los pueblos que se congregaron en aquel tiempo.

Lo que motivó el desarrollo de este tema es brindar información relevante en función al desarrollo teórico de la Marinera Limeña como hecho folklórico propio del criollismo, con respecto a la ejecución de la misma. Es decir, en respuesta a la falta de preocupación por conocer de sus contenidos teóricos, en favor de una adecuada interpretación y difusión del género. Se debe precisar que, al margen de las distintas índoles por las que surge el interés por practicar este hecho folklórico, es

indispensable saber de su música y danza, dada la complicitad de ambas manifestaciones como un solo producto artístico.

Por todo lo expuesto, se debe plantear como un punto importante del estudio la práctica del Canto de Jarana como una herramienta fundamental para entender el desarrollo estructural de La Marinera Limeña desde su forma tradicional, lo cual brindara la posibilidad de un aprendizaje significativo en jóvenes y adultos, acercándolos a interesarse por las manifestaciones culturales de su país. Por ello es de vital importancia también, que las distintas instituciones culturales, academias y escuelas que se dedican a la difusión de este baile, puedan incidir en este aspecto dentro de sus estrategias de enseñanza-aprendizaje, para que no sean los concursos la principal motivación.

La estructura de la monografía está basada en poder brindar esta información básica para el entendimiento del tema de forma puntual y precisa. Así se tiene en el primer capítulo el desarrollo de los antecedentes históricos de La Marinera Limeña, por ello, se describe las distintas teorías que plantean algunas hipótesis en la búsqueda de explicar sus orígenes, además de las distintas características que la comprenden. Entre ellas se desarrollará de forma específica su ejecución musical, desde su composición y estructura. Todos estos aspectos tienen la finalidad de plasmar en las bases sobre las cuales se construirán los conocimientos previos de importancia para su aprendizaje. Todo esto lleva a la siguiente pregunta, ¿Cuán importante es poseer un conocimiento teórico y práctico de un hecho folklórico para su óptima ejecución?

En el segundo capítulo de la monografía se conocerá sobre el criollismo y los distintos estadios por los que pasó dentro del proceso histórico de las poblaciones del nuevo mundo, encontrando aspectos en común con la aparición de la Marinera Limeña entre sus principales géneros. Por lo mismo se consideró necesario puntualizar sobre el Canto de Jarana, tratando de impulsar su práctica en las nuevas generaciones del criollismo, manteniendo viva esta expresión. Así mismo se hará mención de los principales representantes del criollismo, principalmente de la Marinera Limeña, ya que no era destreza de todos, dado su complejo entendimiento.

En el último capítulo se centrará la información en la descripción de una Lima en el siglo XX, y algunas circunstancias relevantes para la continuidad de las prácticas criollas y las dificultades que tuvo que superar para mantenerse vigente. En ese trayecto se tocarán algunos puntos referentes a los sectores y lugares de difusión en la actualidad, dejando abierta la posibilidad de una constante evolución, guardando siempre las distancias con el tergiversar sus bases. Se concluirá con la presentación de un esquema de la estructura coreográfica que se debe respetar en la ejecución de la Marinera Limeña, así como algunas estrofas del repertorio que suelen cantarse definidos en los distintos momentos que comprenden a la misma; su majestad la Marinera Limeña.

DESARROLLO

1. Capítulo I. Antecedentes Históricos

1.1 Origen de La Marinera Limeña

El origen de la Marinera Limeña es un tema que hasta la actualidad no se ha podido descifrar con exactitud, puesto que los datos que promulgan los diversos historiadores e investigadores se basan en supuestos en su mayoría, o son relatos de algunos personajes de aquella época y que convivieron de cerca con el nacimiento de esta corriente cultural que brindo tanto a lo que hoy conocemos como criollismo limeño. Lo preocupante de esto es que no existe mucho material físico, donde se plasmara información que sirviera para certificar lo que describen algunos autores, que sirvieron de base para posteriores obras bibliográficas.

Antes de la existencia de la marinera, incluso de la zamacueca, ya se ponían de manifiesto otros bailes, que en esencia guardaban mucha similitud con los bailes que ejecutaban los españoles y de algún modo eran imitados por los esclavos negros e indígenas, quienes le agregaban características propias de su idiosincrasia, llegando incluso a ser prohibidos en algunos sectores por su carácter insinuante y provocador, lo que resigmo a que se dejaran de practicar muchas de estas expresiones perdiéndose en el tiempo y otras pasaran por un proceso de transculturación, fusionándose con aportes de otras culturas para dar paso a un nuevo baile.

Se encontraron referencias de algunos otros bailes que también podrían haber influido en el nacer de una nueva expresión, como relata Frezier, un viajero francés quien “anotó, en 1712, como expresión genuinamente limeña, la música de un baile llamado “zapateo”, cuyo ritmo se basa en la típica muñeira (molinería) gallega” (Zanutelli, 1999, p.8). Este hecho lleva a la reflexión de la irrefutable participación de la cultura hispana en el Perú, aunque se sabe históricamente que no fue de la mejor manera, lo resaltante aquí fue que el pueblo tuvo la capacidad para levantarse de la opresión y sacar lo bueno de todo lo malo que tuvo que vivir

durante esos siglos. Dejando de lado este episodio cabe resaltar que el zapateo es un elemento que podemos encontrar en distintas manifestaciones danzarias folklóricas de este país.

Al parecer la zamacueca adoptó varios nombres antes de llegar al que todos conocemos, como por ejemplo “zamba clueca” o “zamba cuca”, tal vez cada uno de ellos surgió en alusión a las características de los movimientos en similitud con el de algún animal en particular o incluso en la postura y actitud de los intérpretes con relación a algunos bailes cortesanos de aquella época. Todos estos aspectos influyen por lo general en la denominación de un hecho cultural, dándole la autonomía que requiere para establecerse como tradición. Esta es una de las características que presentan los ritmos y danzas de un determinado espacio geográfico.

De los pocos datos que se han podido comprobar con respecto a la zamacueca es sobre el lugar donde nació. Existen referencias de hechos históricos que cuentan los paseos de este baile por algunos países de América del sur, para luego volver al Perú. En relación a esto Domínguez, (1998), menciona que “la zamacueca tuvo origen en Lima, capital del Perú, en 1824. Naturalmente, que este sea el año de origen no significa que la zamba de entonces era tal cual hoy la conocemos” (p.8). Tomando esto como referencia se puede decir que lo más probable es que durante el trayecto de su viaje por otras culturas, haya podido recoger aportes de estas, así como dejó la influencia de una nueva propuesta danzaria, que con el tiempo cada pueblo difundiría con características propias.

Continuando con la historia, es relevante mencionar que incluso fue llamada por otros nombres durante ese proceso de adaptación en los vecinos países, como por ejemplo en Chile, que fue renombrada como Chilena y es coincidentemente el país con el que posteriormente nos veríamos en un conflicto territorial. Fue justamente en homenaje a la Marina de Guerra del Perú y sus valerosos actos en defensa del litoral peruano, que a la zamacueca o Chilena en aquel entonces, se le cambió el nombre a “Marinera”. Zanutelli (1999), en su revista Canción Criolla Memoria de lo nuestro, menciona:

Los chilenos (la) rebautizaron como **chilena**; pero en 1879 Abelardo Gamarra le puso el nombre de **marinera**, “tanto porque en aquel entonces la marina peruana llamaba la atención del mundo entero y el pueblo se hallaba sumamente preocupado por las heroicidades del ‘Huáscar’, cuanto porque el balanceo, movimiento de popa, etc. de una nave gallarda dice mucho del contoneo y lisura de quien sabe bailar, como se debe, el baile nacional” –dijo el recordado escritor y periodista (p. 11).

Ya con nuevo nombre, este baile nacional se posiciona como una de las manifestaciones culturales más importantes y populares de la época Colonial, su práctica y difusión, en un principio se dio en los sectores habitados por negros e indígenas, siendo el más frecuentado el distrito que hoy conocemos como el Rímac, que guarda en sus callejones mucha tradición de la cultura criolla que hoy es parte de un tesoro invaluable del Perú, pues aquí surgieron grandes intérpretes y compositores de marineras limeñas y resbalosas.

Es importante resaltar el hecho de que tanto la música como la danza se encuentran en constante cambio y evolución. Y esto talvez se deba a los intercambios culturales que se dan, cada vez con más frecuencia en la búsqueda de encontrar nuevos insumos que aporten y mas no distorsionen lo que sus predecesores dejaron como herencia. Bajo esta premisa, se puede deducir que la marinera es producto de ese proceso, que definitivamente se dio con el mestizaje, abriendo paso a una nueva nación pluricultural.

Hoy podemos afirmar que tanto la marinera como la zamacueca de manera individual, han sufrido una serie de cambios tanto en su estructura musical como en la ejecución danzaria. Esto precisamente debido a que se continúa con ese acto de tomar prestadas algunas influencias y recursos de otras culturas, tanto internas como externas. Tomando como punto de partida la práctica del arte y ponerla al servicio de la humanidad, sirviendo como un nexo en común para unir a los pueblos y naciones. Como se puede apreciar en la figura 1, la imagen de una pareja en plena danza nacional inmortalizada en una escultura para el deleite de quienes visitan esta tierra.

Figura 1

La Marinera Limeña



Nota. Escultura de una pareja en pleno baile de la Marinera Limeña.

Fotografía de Elba Vásquez Vargas.

La marinera en general ha pasado por un proceso evolutivo importante, en beneficio de su práctica y difusión, y es justamente en este sentido que se pueden mencionar algunos aspectos que describen las diferencias entre épocas pasadas y las actuales. Entre ellas podemos mencionar el espacio en el que se desarrolló la marinera en sus inicios que fue estrictamente entre negros, indios y cholos, además del aporte español remontándonos a la zamacueca, posteriormente llamada marinera. En específico la marinera limeña se ponía de manifiesto en escenarios populares como los callejones del Rímac y reuniones particulares en casas de músicos e intérpretes del criollismo, es decir tuvo sus restricciones por parte del

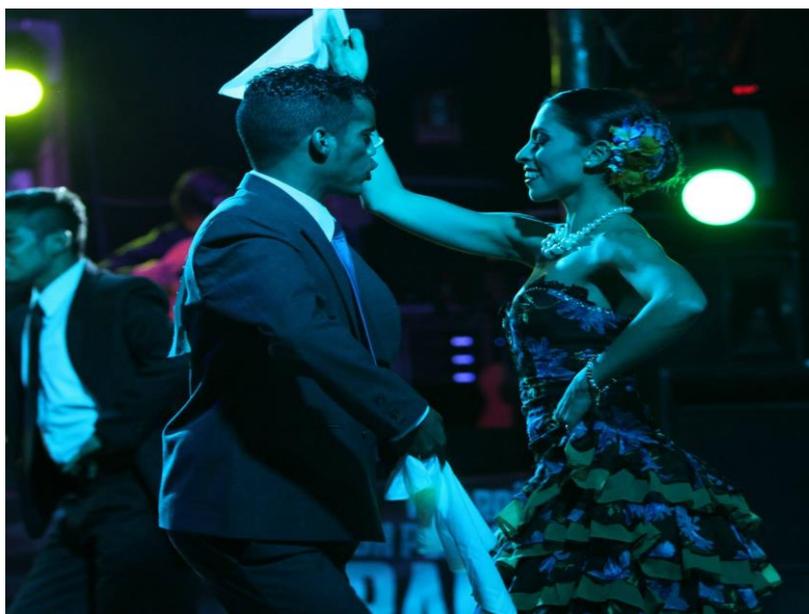
poder político y social que regía en esa época, como bien hace mención Mosquera, A.,(2000) refiriendo que:

Para sobresalir tuvo en sus orígenes que dejar atrás una estela de prejuicios y temores, fabricados por la hipocresía y el falso pudor de una oligarquía, que intencionalmente confundió lascivia con gracia y picardía para negar y despreciar un baile que se incubo entre negros, cholos e indios de los arrabales pueblerinos y en la Lima señorial (p.140).

Contrariamente a lo descrito por el autor, en la actualidad la marinera limeña se ha extendido a todo nivel sociocultural en su práctica y difusión, en la búsqueda de mantenerse vigente y no perderse en el tiempo, cabe mencionar que son pocos los espacios de difusión de este baile tradicional, entre ellos los centros culturales, peñas y academias que permiten dejarle este legado cultural a las siguientes generaciones. Una herramienta que ha servido como recurso motivador de su práctica, son los concursos organizados por distintas instituciones, que entienden la importancia de mantener viva la difusión de un baile tan significativo para el Perú y su pueblo.

Figura 2

Concurso de Marinera Limeña



Nota. Concurso organizado por La Peña Del Carajo en el año 2015.

1.1.1 Teorías

Sobre el estudio de la procedencia de la marinera limeña, la gran mayoría de historiadores coinciden en nombrar a la zamacueca como su antecesora, baile que pasó por distintas etapas y fue llevado a distintos países como Chile y Argentina, con otros nombres y características, propias del lugar y su gente. Por lo contrario si discrepan en el origen y procedencia de este baile tan popular del siglo XIX, es en relación a esto que surgen algunas teorías que buscan sustentar su aporte cultural en esta manifestación danzaría tan significativa, tales como la hispanista, africanista y la indígena.

Cabe mencionar que estas teorías, se plantean basadas en hipótesis que aún no han sido resueltas, es decir que no se puede atribuir la autoría a un determinado sector cultural que pobló la Lima de aquel entonces, lo que lleva a contrastar los fundamentos de los distintos historiadores y cultores, para llegar a propias interpretaciones, buscando relacionar los hechos históricos que dieron pie a esta transculturación en la Lima de todos, desencadenando un gran legado cultural para el Perú.

Al margen de cuál sea la explicación más acertada y lógica sobre el origen de este baile, es de orgullo nacional el contar con su presencia como símbolo de identidad de una cultura peruana tan diversa y majestuosa, además de pronunciarse como la madre del baile nacional. Así Domínguez, (1998), menciona que “la zamacueca de entonces era una variante exitosa de alguna danza tradicional en vigencia; empero la bella coreografía, la ingeniosidad, de la música; su ritmo y colocación de acentos la tornaban única, según un testimonio de la época” (p.8). Son estos los motivos que llevan a sentirse parte de un pueblo rico e inigualable. Sin embargo si es relevante para la investigación hacer mención de estas teorías que buscan dar un sustento respecto del origen de este baile.

La teoría africanista apoyada por algunos autores como Fernando Romero y Nicomedes Santa Cruz, habla netamente de un aporte africano en la música y danza que se puso de manifiesto desde siglos antes a la zamacueca, menciona Romero por ejemplo, “que la zamba, un baile peruano del XVIII que él considera predecesor directo de la zamacueca, estuvo, según él, invariablemente conectada con los negros e incluso tuvo un nombre africano” (Tompkins, 2011, p. 108). Es indudable

la influencia afro como un elemento de gran relevancia para el desarrollo de su herencia cultural, y no solo en el ámbito de la costa, sino que en todo el territorio nacional dejaron muestra de su legado.

Así mismo podríamos Nicomedes Santa Cruz, quien fue en su momento un defensor de la cultura afro en el Perú. Poniendo en valor los aportes de en la música, la danza y otras manifestaciones artísticas que marcaron una positiva influencia en el desarrollo del criollismo limeño. Con respecto a la zamacueca, este le atribuye su origen a la similitud con algunas danzas de África que habrían llegado al continente americano, de las que supuestamente nacieron otras como la samba, influencia del Lundú.

Existen distintas razones para apoyar esta teoría, tomando en cuenta que la gran mayoría, por no decir mejores exponentes de la marinera limeña tienen descendencia afro, sin dejar de mencionar que el proceso de mestizaje por el que pasó la población de ese siglo, fue de vital importancia para el nacimiento de una generación de oro para el criollismo. Por ello la marinera se convertiría a la postre en el baile nacional, ya que no hay un rincón del país donde no se practique y difunda.

Por otro lado, están quienes sostienen que la presencia del aporte hispano en la música y bailes que nacieron durante el siglo XIX, entre ellos la zamacueca, que tendría una gran similitud con los bailes cortesanos europeos de aquella época, como bien menciona el investigador Vega, sosteniendo “que la zamacueca tendría sus antecedentes directos en el fandango antiguo español -danza contemporánea a aquella- y en una danza peruana llamada zamba”. (Chocano, 2012, p.76), es en base a los estudios del autor en mención, que otros historiadores han podido realizar sus propias investigaciones, afirmando y en otros casos refutando lo descrito por él.

Se debe tomar en consideración la ardua labor de Carlos Vega por dar con el origen de la marinera y su antecesora la zamacueca, trabajo que se basa en especulaciones talvez, pero que a la postre desencadenaría una serie de investigaciones que tratan de explicar el origen de estos bailes populares y tan significativos para el Perú, y más allá de los datos insostenibles por un documento tangible que pueda probar sus hipótesis, aun es tomado en consideración para quienes continúan en la labor de difusión y revaloración de nuestra cultura.

Es justamente el investigador peruano Fernando Romero, quien tomaría como referencia la obra de Carlos Vega, para plantear sus propias hipótesis respecto al tema, realizando algunas críticas al trabajo de su colega y contemporáneo. Este atribuye gran parte del aporte cultural de la zamacueca a los afrodescendientes, sin hacer menos la participación del pueblo indígena como insumo importante en este proceso. Romero destaca los ritmos y bailes africanos que se establecieron en el Brasil, que devendrían en la zamba, dando pie a la zamacueca y posteriormente a la marinera.

Es importante destacar, que la forma musical de la marinera limeña, tiene poco o nada que ver, con estos ritmos y rituales afro, lo cual desestima en parte el análisis realizado por Fernando Romero, y al mismo tiempo haría sostenible el hecho de que existieron una serie de sucesos culturales e históricos que concluyeron en este proceso de transculturación, que como bien menciona el famoso escritor peruano Ricardo Palma (1833-1919), “el que no tiene de inga tiene de mandinga”(Tompkins, 2011, p.107), es decir que si no tienen de indígena, tienen de africano o hispano, enmarcados en una misma nación.

Se puede resolver que el origen de la marinera, es un tema bastante complejo de definir, y sería injusto darle el crédito a una cultura en específico, ante la falta de información fehaciente y concluyente que pueda inclinar la balanza hacia una de las hipótesis planteadas por los distintos historiadores mencionados, concepto que hasta la fecha se ha popularizado y ha permitido que la marinera se habrá paso sin discriminar raza y niveles socioeconómicos, como se aprecia en las siguientes ilustraciones de la figura 3 y figura 4, acuarelas de Pancho Fierro con parejas de baile de distintas características raciales y sociales en plena ejecución de la zamacueca.

Figura 3

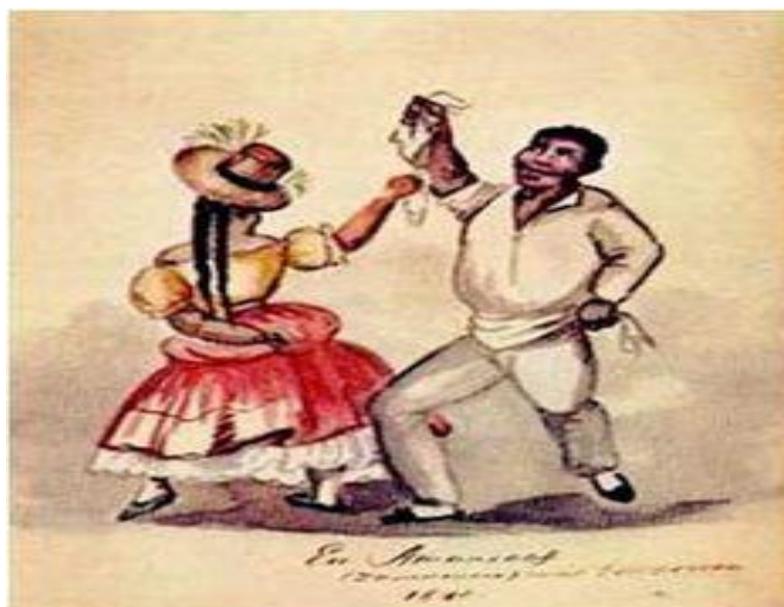
Acuarela de Pancho Fierro



Nota. Pareja ejecutando la zamacueca en el hospital militar de San Bartolomé. <https://url2.cl/74VL7>

Figura 4

Acuarela de Pancho Fierro



Nota. Pareja ejecutando la zamacueca en las pampas de Amancaes. <https://url2.cl/74VL7>

1.1.2 Características

La marinera limeña en específico posee una serie de características que la hacen ser única, a diferencia de las otras marineras que existen dentro del ámbito nacional, esta ha tratado de mantener su esencia musical y coreográfica desde sus inicios en el siglo XIX. Se dice que ha tratado porque definitivamente a sufrido cambios en el tiempo que han establecido una manera concreta de interpretarla, será por eso que no cualquiera puede o sabe cantar marinera limeña, así mismo para bailarla hay que saber escuchar, dada sus variantes y tipos de composición poética.

Como bien se ha venido mencionando en la monografía, se puede plantear como una de las principales características de la Marinera Limeña el hecho de ser producto de una mixtura de aportes culturales artísticos de las distintas poblaciones que llegaron al Perú para fusionarse con la indígena, dando origen no sólo a la Marinera Limeña, sino a una gran variedad de manifestaciones populares, que hoy forman parte del amplio repertorio musical y danzario costeño. Algunas de ellas desaparecidas como el agua 'e nieve, el socavón y la saña, así como otras en su lucha por no tener el mismo fin, como por ejemplo el canto de jarana y la Marinera Limeña. Referente a esto Ganoza, en una entrevista publicada por Patron, (2012) manifiesta que:

El Rímac con su barrio Malambo fue el primer lugar de Lima que albergo a los negros, y en consecuencia al juntarse con los indígenas también en el Rímac nacieron los primeros zambos. Ellos practicaban lo que habían visto a sus amos o lo que sus amos le habían hecho aprender, comenzaron a difundir el folklore. <https://url2.cl/gybke>

La marinera limeña tuvo una presencia muy preponderante en el distrito del Rímac, específicamente en el barrio de Malambo, en donde se instalaron un gran número de negros e indígenas que tras la delimitación de la ciudad de Lima de aquel entonces, quedaron relegados a ese lado del río, fue allí donde pusieron de manifiesto las costumbres y recreaciones aprendidas de los patrones. Entre sus

principales exponentes podemos mencionar a Bartola Sancho Dávila, bailarina experta de jarana (Patron, 2012).

Entonces podemos pasar a describir que una característica de este baile tradicional limeño, son los tipos de marinera limeña que podemos encontrar en relación a su forma de cantar, entre las que podemos resaltar marinera en menor y mayor, aunque los autores en sus obras las mencionan como “marinera derecha tipo A” y “marinera derecha tipo B”. Estas dos son las más comunes y representativas por su forma de versar, al mismo tiempo que ambas poseen sus propias reglas para ser consideradas de uno u otro tipo de Marinera Limeña. Para una óptima comprensión de lo referido, es de suma importancia describir la estructura literaria de la Marinera Limeña, que se puede apreciar en la figura 5, la cual se debe respetar siempre para cumplir con los cánones que caracterizan a este género musical y danzario.

En esta estructura es de considerar lo descrito por los autores, quienes definen que la Marinera Limeña está dividida en tres jaranas, un estribillo o cierre, completando la jarana la resbalosa y sus respectivas fugas. Cada una de las estrofas compuestas por versos “octosílabos”, “heptasílabos” y “pentasílabos” según corresponda, destacando siempre entre ellos el “amarre”, que más adelante describiremos con detenimiento. Cabe mencionar los términos bisílabos característicos que se utilizan para cumplir con la regla en el tercer verso, que inicia con el segundo verso de la segunda estrofa añadiéndole uno de estos términos, como: madre, samba, negra y niña.

Figura 5

Estructura literaria de la Marinera Limeña.

PRIMERA DE JARANA	V1	MO-RE-NO-PIN-TAN-A-CRIS-TO		OCTOSILABO
	V2	MO-RE-NA-LA-MA-CA-RE-NA (BIS)		OCTOSILABO
	V3	MO-RE-NOES-EL-SER-QUEA-DO-RO		OCTOSILABO
	V4	VI-VA-LA-GEN-TE-MO-RE-NA		OCTOSILABO
	V1	MO-RE-NO-PIN-TAN-A-CRIS-TO	AMARRE	OCTOSILABO
SEGUNDA DE JARANA	V1	MAS-VA-LE-LO-MO-RE-NO	}	HEPTASILABO
	V2	DE-MI-MO-RE-NA		PENTASILABO
	V3	QUE-TO-DA-LA-BLAN-CU-RA		HEPTASILABO
	V4	DE-LAA-ZU-CE-NA		PENTASILABO
	V1	MAS-VA-LE-LO-MO-RE-NO	}	HEPTASILABO
	V2	DE-MI-MO-RE-NA		PENTASILABO
TERCERA DE JARANA	V1	DE-MI-MO-RE-NA- MA-DRE	}	HEPTASILABO
	V2	TE-NER-QUI-SIE-RA		PENTASILABO
	V3	UN-RE-TRA-TO-QUEAL-TU-YO		HEPTASILABO
	V4	SE-PA-RE-CIE-RA		PENTASILABO
CIERRE	V1	LLO-RE-LLO-RE-LLO-RA-BA	}	HEPTASILABO
	V2	TE-DIE-RAEL-AL-MA		REMATE

Nota. Imagen extraída de la página de Facebook de la Jarana del Bicentenario. Imagen extraída de la página en Facebook de la Asociación Cultural Jarana del Bicentenario.

La Marinera Limeña derecha tipo “A” o también llamada simple, es aquella que va a respetar los principios básicos de la estructura literaria (figura1), como bien hace mención Tompkins (1999), “usa solamente los principios fundamentales del desarrollo, principios que también son utilizados por tipos más complejos” (p.87). Es decir contempla en su estructura las tres estrofas con sus respectivos versos de amarre indicando el final de dicha estrofa, además el estribillo o remate conformado

por dos versos que no siempre guardan relación con las estrofas anteriores. Lo cual pasamos a especificar en la figura 6 a continuación.

Figura 6

Marinera Limeña Derecha Tipo “A” o Simple.

PRIMERA DE JARANA	V1	MO-RE-NO-PIN-TAN-A-CRIS-TO	(BIS)	OCTOSILABO
	V2	MO-RE-NA-LA-MA-CA-RE-NA		OCTOSILABO
	V3	MO-RE-NOES-EL-SER-QUEA-DO-RO		OCTOSILABO
	V4	VI-VA-LA-GEN-TE-MO-RE-NA		OCTOSILABO
	V1	MO-RE-NO-PIN-TAN-A-CRIS-TO		AMARRE
SEGUNDA DE JARANA	V1	MAS-VA-LE-LO-MO-RE-NO	AMARRE	HEPTASILABO
	V2	DE-MI-MO-RE-NA		PENTASILABO
	V3	QUE-TO-DA-LA-BLAN-CU-RA		HEPTASILABO
	V4	DE-LAA-ZU-CE-NA		PENTASILABO
	V1	MAS-VA-LE-LO-MO-RE-NO		HEPTASILABO
	V2	<u>DE-MI-MO-RE-NA</u>		PENTASILABO
TERCERA DE JARANA	V1	<u>DE-MI-MO-RE-NA</u> -MA-DRE	AMARRE	HEPTASILABO
	V2	TE-NER-QUI-SIE-RA		PENTASILABO
	V3	UN-RE-TRA-TO-QUEAL-TU-YO		HEPTASILABO
	V4	SE-PA-RE-CIE-RA		PENTASILABO
CIERRE	V1	LLO-RE-LLO-RE-LLO-RA-BA	REMADE	HEPTASILABO
	V2	TE-DIE-RAEL-AL-MA		PENTASILABO

Nota. Estructura de la Marinera Limeña derecha tipo “A” según Carlos Jaire. Imagen extraída de la página en Facebook de la Asociación Cultural Jarana del Bicentenario.

La Marinera Limeña derecha tipo “B” o doble, se caracteriza porque al cantarse se interpreta cada verso por repetición, cumpliendo con repetir el primer verso de la estrofa al final de esta indicando el amarre, esta regla se da en la primera y segunda de jarana respectivamente, se inicia la tercera de jarana con el segundo verso de la segunda, más la añadidura de un término bisílabo tal como se da en la Marinera Limeña tipo “A”, todo esto se especifica en la figura 7. Se debe mencionar que los cantantes suelen adicionar algunos adornos que no alteran la estructura silábica,

como por ejemplo: “caramba”, “ayayay”, “morena”, “preciosa”; estos sólo cumplen con darle fluidez en el ritmo a la Marinera Limeña que se está interpretando.

Figura 7

Marinera Limeña Derecha tipo “B” o doble

PRIMERA DE JARANA	V1	MO-RE-NO-PIN-TAN-A-CRIS-TO	(BIS)	OCTOSILABO
	V2	MO-RE-NA-LA-MA-CA-RE-NA	(BIS)	OCTOSILABO
	V3	MO-RE-NOES-EL-SER-QUEA-DO-RO	(BIS)	OCTOSILABO
	V4	VI-VA-LA-GEN-TE-MO-RE-NA		OCTOSILABO
	V1	MO-RE-NO-PIN-TAN-A-CRIS-TO	AMARRE	OCTOSILABO
SEGUNDA DE JARANA	V1	MAS-VA-LE-LO-MO-RE-NO	(BIS)	HEPTASILABO
	V2	DE-MI-MO-RE-NA		PENTASILABO
	V3	QUE-TO-DA-LA-BLAN-CU-RA		HEPTASILABO
	V4	DE-LAA-ZU-CE-NA		PENTASILABO
	V1	MAS-VA-LE-LO-MO-RE-NO	AMARRE	HEPTASILABO
	V2	<u>DE-MI-MO-RE-NA</u>		PENTASILABO
TERCERA DE JARANA	V1	DE-MI-MO-RE-NA- MA-DRE	(BIS)	HEPTASILABO
	V2	TE-NER-QUI-SIE-RA		PENTASILABO
	V3	UN-RE-TRA-TO-QUEAL-TU-YO		HEPTASILABO
	V4	SE-PA-RE-CIE-RA		PENTASILABO
CIERRE	V1	LLO-RE-LLO-RE-LLO-RA-BA	REIMATE	HEPTASILABO
	V2	TE-DIE-RAEL-AL-MA		PENTASILABO

Nota. Estructura de la Marinera Limeña derecha tipo “B” según Carlos Jaire. Imagen extraída de la página en Facebook de la Asociación Cultural Jarana del Bicentenario.

Para continuar con los aspectos más saltantes de la composición literaria de la Marinera Limeña y sus características, se debe describir la importancia del *Amarre*. Se le da esta denominación a la “repetición de una estrofa o un verso ya cantado” (Chocano, 2012, p.39). Este acto determina el final o inicio de las estrofas o jaranas, como se especifica en el ejemplo de la figura 8, lo cual influye directamente con la ejecución coreográfica, indicando un cambio de lugar o rotación de los bailarines en el espacio, es una de las complejidades que contiene este género musical y

danzario, como bien mencionan los intérpretes entre dichos, “para bailar marinera hay que saber escuchar”.

Figura 8

El Amarre

	Marinera derecha tipo A		Marinera derecha tipo B	
Primer pie	1 Esta noche nomás canto		1 Se rompió la jarra de oro	
	2 y mañana todo el día;		1 <i>Se rompió la jarra de oro</i>	Repetición
	2 <i>y mañana todo el día;</i>	Repetición	2 que costó tanto dinero	
	3 Pasado mañana acaba		2 <i>que costó tanto dinero</i>	Repetición
Segundo pie	4 de mi pecho la alegría		3 Aunque la suelde el platero	
	1 <i>Esta noche nomás canto</i>	Amarre	3 <i>Aunque la suelde el platero</i>	Repetición
	2 que me querías		4 no queda del mismo modo	
	3 que solo con la muerte		1 <i>Se rompió la jarra de oro</i>	Amarre
Tercer pie	4 me olvidarias		1 Amores y dinero	
	1 <i>Para qué me dijiste</i>	Amarre	2 quitan el sueño	
	2 que me querías		1 <i>Amores y dinero</i>	Repetición
	3 cuando siento un mal pago		2 quitan el sueño	
Remate	4 de las mujeres		3 yo, como no los tengo,	
	1 Lloré, lloré mi suerte		4 qué bien que duermo	
	2 hasta la muerte		1 <i>Amores y dinero</i>	Amarre
			2 quitan el sueño	
	1 <i>Que me querías, negra</i>	Amarre	1 <i>Quitan el sueño, madre,</i>	Amarre
	2 cómo me duele		2 no te atolondres	
	3 cuando siento un mal pago		1 <i>Quitan el sueño, madre,</i>	Repetición
	4 de las mujeres		2 no te atolondres	
	1 Lloré, lloré mi suerte		3 Borricos como tú	
	2 hasta la muerte		4 hay hasta en Londres	
			1 A cómo son las tablas	
			2 son los bizcochos	

Nota. Ejemplo de la descripción del Amarre en el esquema literario de la Marinera Limeña. Imagen extraída de artículo Su majestad La Marinera de Pepe Barcenás.

Otra característica de suma importancia y que siempre se debe tomar en consideración para su interpretación, es que esta se debe dar a manera de contrapunto, es decir es necesaria la presencia dos o más cantantes que puedan entablar un diálogo preguntando y respondiendo entre ellos las estrofas que componen este baile. En la actualidad se suele escuchar y ver que no siempre se

da esto, ya sea por una cuestión de formato del show o por la falta de repertorio de los acompañantes musicales, como ya se mencionó no es sencillo entrar en ese campo y tener los recursos para salir airoso.

Como bien mencionan algunos cultores de la marinera limeña, “sin canto no hay baile”, enfatizando en lo trascendental del conocimiento teórico de esta manifestación cultural tan compleja. Lo que nos lleva a citar a Chocano (2012) quien manifiesta que, “en el estudio de la práctica social de la marinera limeña es pertinente prestar atención a los contenidos que se cantan y como son interpretados”. Algo que aplica no solo para este género, sino que para muchas de las profesiones que se elija seguir ya sea de manera profesional u empírica, son importantes los conocimientos previos.

Es posible que la Marinera Limeña sea tal vez la forma musical más compleja de interpretar, siendo de los géneros más populares durante casi dos siglos. En su momento conocido también como jarana de lima, posee entre sus características el hecho de que su canto se debe ejecutar en la misma tonalidad de principio a fin, es decir en menor o en mayor. Dada la dificultad que presenta este género no es virtud de muchos su canto tradicional, haciendo referencia al Canto de Jarana, de lo cual se hará mención más adelante. La marinera limeña guarda entre sus líneas mucha historia y tradición de un legado criollo forjado por un amor inmenso por lo nacional, al margen de los valiosos aportes culturales foráneos.

Una característica propia de las costumbres y hechos folclóricos, es que se transmiten de generación en generación, lo que implica un aprendizaje significativo basado en la sapiencia de los protagonistas respecto al tema. Esto es de suceder mucho en el ámbito artístico, donde se pueden mencionar grandes intérpretes autodidactas de gran valía para la cultura del país. La marinera limeña no es ajena a esta forma de emisión de parte de los conocedores, tomando en cuenta la falta de materiales bibliográficos que describan con exactitud lo que citan los cultores de forma oral.

2.4 De su música.

Al respecto del acompañamiento musical de la Marinera Limeña, se debe puntualizar que no era hecho primordial la cantidad de instrumentos, si no la calidad de sus exponentes. Es decir, la reunión de los intérpretes debe ser la idónea para la composición del marco ideal para poner de manifiesto la jarana. Entre ellos se deben encontrar instrumentistas y cantantes conocedores de la práctica de este hecho folklórico; respetándose incluso las jerarquías entre ellos. Todos estos detalles obedecen a las estrictas reglas que se deben tomar en cuenta para la construcción de los versos que componen cada una de las estrofas. Al respecto de este punto, Aguilar (1998), manifiesta que:

La orquesta la componen dos o tres guitarristas, un cajón y palmas. Instrumentos estos que pueden ser ejecutados por los mismos cantores, pues hay jaranistas que prácticamente no pueden cantar si a la vez no tocan el cajón o pulsan la guitarra o hacen palmas. (p. 250)

Otro aspecto a tomar en cuenta en relación a la música que acompaña a este baile tradicional, se puede tomar de referencias que describen algunos otros instrumentos que se utilizaron para interpretar distintos ritmos de la época colonial; destacando entre ellos la zamacueca, baile de pareja muy popular de la época. Se podría aseverar una preponderante presencia de las cuerdas en la composición rítmica de estas manifestaciones musicales. Es de importancia mencionar que algunos de estos instrumentos, han sido desplazados de las propuestas criollas, mas no así del todo de los distintos hechos folklóricos representativos de la región Sierra.

Es más, en la actualidad se pueden apreciar una serie de costumbres que presentan estas características, por ejemplo se tiene los atajos de negritos del departamento de Ica, en la provincia de Chincha. Donde notoriamente se aprecia cómo han logrado armonizar distintas culturas en un mismo contexto, violín, canto y zapateo; esto por mencionar una de las tantas pruebas de un pueblo pluricultural que se muestra con orgullo ante los demás. Precisamente en referencia a lo descrito al respecto de los instrumentos que intervinieron en la música de tiempos pasados, Romero (2019), puntualiza que:

Los instrumentos sobre los cuales hay más referencias son la caja o cajón, la guitarra y el arpa “ruda” según unos. Además, encuéntrase citados el rabel, una guitarra pequeña, las *tabletas* y muy raramente, instrumentos de viento. A veces se usa la caja del arpa para tamborilear, en lugar del *cajón*. (p. 132)

Por otro lado, se tiene el complemento de la percusión, de clara influencia de la cultura afroperuana; en muchos de los casos desaparecidos y en otros reemplazados por nuevas tendencias asemejados de los formatos originales, ya que no existen mayores referencias que sirvan de ayuda para duplicar a los mismos. “Se sabe por la literatura de la época que se utilizaron instrumentos tales como (...) tambores de botija de barro, tambores hechos con trancos huecos, tambores de fricción, raspadores de bambú, marimba y otros” (Tompkins, 2011, p. 63). Lo descrito por el autor, permite llegar a la conclusión de una valiosa participación de lo africano en esta parte del mundo, haciendo referencia a las naciones de Latinoamérica.

Volviendo al objeto principal de estudio, es trascendental mencionar como instrumento infaltable en la ejecución de la Marinera Limeña a las palmas. Las cuales sirven de referencia constante durante todo el baile, al margen de los juegos rítmicos que puedan realizar las guitarras o el cajón. Asimismo se debe manifestar que otro aspecto saltante que interviene en el desarrollo de la jarana, son los guapeos característicos de la idiosincrasia criolla, estos a manera de arengar a los bailarines, con frases como: *voy a ella, resbala o entra, etc.*

Concluyendo con esta descripción del acompañamiento musical de la Marinera Limeña, es debido hacer mención del instrumento más importante de este hecho musical y danzario, *la voz*. La cual se pone de manifiesto a través del canto; eje fundamental sobre el cual se rige el desarrollo de todo el baile, puesto que la comprensión de su composición poética, permite descifrar el tipo de Marinera Limeña que se está cantando, sea en una tonalidad menor o mayor, también conocidas como simple o de repetición. Es pertinente puntualizar que sea cual fuera el caso, este se debe mantener de principio a fin, guardando los cánones que la caracterizan. Para la resbalosa la instrumentación es la misma, solo se debe tomar en cuenta que es un ritmo más acelerado, con movimientos de caderas sugerentes.

2. Capítulo II. Sociedad y Práctica musical

2.1 Criollismo y sociedad

Históricamente el término criollo ha pasado por distintas etapas, que han ido modificando su uso, ya sea para calificar o determinar el origen y descendencia de una persona, animal o planta, así como también para ser objeto discriminativo por ser producto de una mezcla, símbolo de inferioridad. Esto lleva a analizar el hecho de que en algún momento del proceso de transculturación durante la conquista y posteriormente la colonia, se le nombro así a lo nacido en las Américas influenciado por países Europeos, además de las colonias africanas traídas como esclavos. Es decir se utilizó el término criollo para calificar un objeto o ser como oriundo u propio de un determinado lugar, como por ejemplo el Caballo de Paso Peruano, que hasta el siglo anterior aún se le denominaba como caballo de paso criollo, haciendo alusión al nacimiento de una nueva raza de la especie.

Otra acepción que se le dio a lo criollo, fue para calificar directamente a las personas de una determinada nación, pero procreada en el nuevo continente americano. Así a los hijos de negros nacidos en las haciendas del amo, incluso los hijos de los mismos españoles nacidos en esta tierra, como bien menciona el Inca Garcilaso de la Vega en 1617 citado por Delgado (2000), "Criollos llaman los españoles a los nacidos en el Nuevo Mundo, así sean de padres españoles o africanos" (p. 83), refiriéndose al nacimiento de una nueva raza. En su momento se les incluyo dentro de este grupo a los descendientes de indígenas y mestizos, enmarcando su pertenencia a una determinada región. Todo esto talvez con el propósito de comenzar a marcar diferencias entre unos y otros, estableciendo las diferencias raciales como un calificativo social dentro de la aristocracia peninsular, poniéndolos en otro nivel.

Era preponderante en ese entonces el gran número de descendientes afro en el Perú, algo que se vio reflejado en las distintas costumbres cotidianas que se ponían de manifiesto en la sociedad, marcando algunas tendencias en varios ámbitos culturales que a la postre quedarían registrados como marca nacional, que en algún momento de la historia tuvo en esta palabra el significado de lo criollo. Así pues podemos mencionar algunos hábitos como la forma de hablar y el vocabulario que utilizaban, además de su influencia en lo culinario y ni que decir de lo artístico,

a través de la música y la danza, dejando toda una herencia cultural con la que nace y se forma el peruano de hoy.

Precisamente en referencia a lo mencionado en el párrafo anterior, el verso criollo en su vocabulario popular y cotidiano, estaba compuesto por sobrenombres y frases cariñosas denotando familiaridad y respeto. Por lo general estas acepciones son herencia de un léxico coloquial, que de ninguna manera tiene un sentido ofensivo, sino que por el contrario busca hacer sentir en confianza a quienes comparten un mismo entorno de fiesta y jarana, ya que estas reuniones siempre tuvieron ese carácter, con la finalidad de celebrar y agasajar a quien correspondía. Usaban algunos apodos y acepciones que hacían referencia a la característica física del individuo como por ejemplo gordo, cabezón, chato, etc., incluso a su similitud con algún rasgo animal como conejo, gato, etc., además de la idiosincrasia racial propia del mestizaje, como por ejemplo negro, zambo, chino, cholo, etc., por mencionar algunos términos propios del criollismo.

Estas prácticas populares criollas no eran muy bien vistas por toda la sociedad, es decir que aún eran marcadas las diferencias entre las clases sociales y se tildaban de grotescos y mundanos los bailes que allí se daban entre la gente plebeya. Más haya de ser en algunos casos burdas imitaciones de algunos bailes ejecutados por los españoles, que los negros esclavos recrearon bajo su propia idiosincrasia, todo esto enmarcado dentro de un inminente mestizaje cultural. Como bien menciona Zanutelli (1999), en su revista Canción Criolla Memoria de lo nuestro, refiriendo que:

La música chola, la música zamba, era para los sectores considerados marginales. Fueron muy escasos los miembros de la denominada clase alta que se atrevieron a bailarla. Debieron de haber sufrido mucho con los casos que se presentaron. Pero el que unos cuantos “niños bien” bailasen la música popular de la costa (de la andina ni hablar), no quiere decir que fuese aceptada en el medio en que se desplazaban comúnmente. (p. 7)

A pesar de estas circunstancias sociales en las que el término criollo era utilizado para ubicar a cierto sector de la población, esto quedaría de lado con la llegada de la república, etiquetando sus prácticas y costumbres como un hecho nacional. Es decir, toma un valor importante para el desarrollo cultural del Perú, haciendo a un lado lo extranjero, hecho que resaltaron algunos escritores y costumbristas de la época en sus obras. En ellas buscaban exaltar siempre lo nacional por encima de lo foráneo, ya que existía una gran influencia de los países europeos en el ámbito socio-cultural, generando falta de identidad en el pueblo peruano, adoptando nuevas formas de vida y hábitos impropios de la anterior Lima colonial.

Es así que el término criollo fue pasando por distintos estadios a lo largo de la historia de la nueva América. Cabe mencionar que a pesar de cierta resistencia a lo extranjero, fue inevitable para el pueblo asimilar algunas modas y costumbres europeas, manteniendo de cierta manera la idea sentirse superiores unos sobre otros y criticando sus propias raíces. En mención a esto Gómez (2007) manifiesta que este “termino criollo se siguió usando a mediados del siglo XIX, como en la época colonial, para referirse a determinados personajes oriundos de Lima (sea cual fuera su color de piel), pero también para señalar determinadas conductas que supuestamente los caracterizaban” (p. 131). Esto quiere decir que continuaban asociando a los criollos con lo inferior, aunque se debe tomar en cuenta que dicha influencia extranjera llegó incluso a los barrios más pobres de Lima, entre ellos el barrio debajo del puente, más conocido hoy como el distrito del Rímac.

Hablar del Rímac, es hablar del barrio del Malambo, pues aquí nacieron grandes generaciones de intérpretes del criollismo limeño. Un barrio con mucha tradición, que albergó por muchos años a la población negra desde la época colonial; cabe mencionar que dentro de este grupo se encontraban inmersos los indígenas y mestizos, además de otras etnias, que se habían adaptado y compenetrado con las costumbres propias del pueblo afroperuano, sintiéndose uno más de ellos. Entre sus callejones y casonas se pusieron de manifiesto danza, música y una gran sazón culinaria, especialidad de los malambinos, además de su “profundo sentido religioso, expresado en sus innumerables cofradías” (Panfichi, 2000, p. 142). Una de las celebraciones más representativas que se daban en el Rímac, eran las del 24 de junio de cada año en honor al patrón San Juan en las

Pampas de Amancaes, fiestas muy concurridas por todo el pueblo limeño, como se puede apreciar en la figura 9 a continuación.

FIGURA 9

Fiesta de Amancaes



Nota. En la imagen podemos apreciar una perspectiva de lo que eran las fiestas en las Pampas de Amancaes según el pintor Mauricio Rugendas. Imagen extraída de la Revista Canción criolla Memoria de lo nuestro de Manuel Zanutelli R.

En la actualidad el término criollo se usa para enmarcar ciertas características y costumbres del hombre de la costa (de cierta manera), estereotipando a las personas por su color de piel y procedencia parental o regional, incluso para de algún modo calificar actitudes negativas de la persona, como bien menciona Gómez (2007), “la vemos transformada en sustantivos que aluden a actitudes circunscritas a las experiencias culturales de los habitantes de la costa peruana (e. g., *criollazo*, *criollada*)” (p. 116). Pero al margen de esta variedad de acepciones que se le ha

dado a esta palabra, es más importante resaltar lo que significa para todos los representantes del criollismo en el Perú. Cabe mencionar que es un término que encierra mucha tradición, ya que marcó una época y toda una corriente musical y danzaria que representa hasta el día de hoy la riqueza cultural de Lima de antaño, como se aprecia en la figura 10 más adelante, y que, con el pasar de las décadas, ha pasado por distintas transiciones de rescate, aporte y creación, tratando siempre de mantener la esencia que caracteriza a estas manifestaciones propias del criollismo.

En referencia al tema principal del trabajo monográfico en cuestión, se debe mencionar que la marinera limeña es una de las manifestaciones culturales propias del criollismo limeño, que se ha mantenido viva a pesar de la poca difusión y práctica de su canto y baile en las nuevas generaciones, lo que ha motivado la realización de la presente investigación. La marinera es el baile nacional, ya que su práctica se extendió a todo el territorio, adoptando las características de la zona en donde se ejecutaba, pero muchos coinciden, que la aparición de la marinera limeña (antes zamacueca) fue el inicio de esta manifestación.

Así pues debemos mencionar que la jarana no está completa sin marinera limeña, al margen de otras manifestaciones que son parte de este repertorio y que componen las fiestas criollas por así decirlo, ahí destacan los valeses, polkas, tonderos y festejos. Pero la marinera en general ha paseado su saber por todo el territorio nacional como bien describe Tompkins (1999), quien manifiesta que “la marinera es una forma criolla que, aunque surgida en Lima, tiene muchas variantes a lo largo de la costa y la sierra, tal y como su ancestro, la zamacueca” (p. 54). No se debe dejar de mencionar que en la región amazónica también se dio esta manifestación propia del mestizaje, y se puede encontrar entre sus costumbres danzarias a la marinera, con un carácter peculiar y propio del habitante de la selva peruana.

Una característica propia del criollismo y las fiestas que se dan entorno a esta corriente cultural en la actualidad, es que no hace distinciones generacionales entre sus seguidores, es un hecho que existe una mayoritaria concurrencia de personas adultas y adultos mayores en dichas jaranas, situación que se viene dando por años, siempre con la consigna de poder inculcar en los niños y jóvenes el apego por la música y danza nacional, en la búsqueda de mantener viva la cultura criolla.

Así pues se puede especificar a este grupo social entre los 20 y 70 años de edad, dejando de lado las brechas generacionales. Cabe mencionar que en estas reuniones se suele encontrar una mayoritaria presencia de varones en relación a las mujeres, esto talvez en respuesta a los interpretes del criollismo, que por generaciones destaca entre sus filas a ejecutantes varones; no obstante quiera esto decir que más allá de la cantidad, no se anteponga la calidad de las grandes mujeres representantes del criollismo en el Perú.

Se puede concluir que lo criollo y sus distintas definiciones históricas, culturales y literarias, ha sido de gran importancia para el pueblo de esta parte del mundo como un símbolo de identidad. Hoy se puede decir que van quedando de lado las limitaciones sociales y económicas respecto de la práctica de las costumbres criollas, género que no ha podido escapar de los aportes que le brinda el proceso evolutivo, siendo esta una característica innegable del folklore; cuidando mantener la esencia en cada una de sus manifestaciones, en ese sentido se puede mencionar que la marinera limeña que se baila en la actualidad no es la misma que se bailaba hace cien años atrás, pero si se mantiene dentro de los parámetros musicales y coreográficas por varias generaciones.

Figura 10

Fiesta criolla de antaño.



Nota. En la fotografía se aprecia una alegre celebración criolla con los atuendos de la época. Imagen extraída de la Revista Canción criolla Memoria de lo nuestro de Manuel Zanutelli R.

2.2 El Canto de Jarana

Esta manifestación cultural propia de nuestro criollismo limeño y eje fundamental para el estudio de la marinera limeña, es de los más tradicionales y complejos por su ejecución como ya se había mencionado con anterioridad. Así pues, por concepto “se conoce con el nombre de canto de jarana a la forma como se canta la marinera en Lima. La secuencia completa del canto de jarana consiste en tres marineras, una resbalosa y fugas” (Orlando 57, 2015, párr. 1). Lo cual lleva a la reflexión de que no cualquiera tiene el conocimiento para su interpretación, además se deben dar las condiciones propicias para realizar el Canto de Jarana, como por ejemplo la consideración de varios exponentes del género con un amplio repertorio y conocimiento del hilo conductor que se debe seguir para cumplir con los cánones que componen esta manifestación. Sería este uno de los motivos por los que transmitir su conocimiento a otras generaciones es una ardua labor, ya que con el transcurrir de los años van quedando muy pocos conocedores y exponentes del tema.

Al mismo tiempo es muy poco el interés de las nuevas generaciones por conocer y aprender el género, dejando de lado este punto tan importante en el proceso de aprendizaje de la Marinera Limeña. Siendo un baile tan particular en su composición musical y coreográfica, marca su distancia en relación a las otras marineras que existen en el territorio nacional, por ello ya las reglas están dadas desde hace muchas décadas atrás para que se pueda dar esta manifestación en toda su magnitud, como quien dice, que se arme la jarana como Dios manda. Bien suelen mencionar los intérpretes de Marinera Limeña entre frases y dichos que afloran en plena algarabía de la jarana; “sin canto no hay baile”, enfatizando en la importancia de este. En relación a esto Aguilar (1998) manifiesta que:

Cuando se reúnen jaranistas de verdad, es decir, cuando se juntan los auténticos cantores de “Marinera Limeña” que aún quedan, y si cantan en “contrapunteo”, es de reglamento que la pareja que por turno “pone” o “para” una jarana, marque en la introducción que ejecuta en la guitarra los tonos básicos así como los accidentes musicales por los que pasara la línea

melódica de la “marinera” que ha de cantar a continuación. (p. 249)

Cabe mencionar que este tipo de manifestaciones artísticas tiene antecedentes en la influencia hispana si se hace referencia a la música y danza propias de este hecho folklórico, y precisamente en referencia al folklore y a las diversas costumbres y tradiciones culturales que desaparecieron en el tiempo, se debe decir que a pesar de los drásticos cambios sociales a los que se ha visto expuesta la ciudad de Lima en específico, los espacios que albergaban dichas manifestaciones se han visto avasalladas por la modernidad y las rutinas a las que se ha tenido que adaptar el pueblo en estos tiempos en los que cada vez más el hombre se vuelve un ser individualista, pues muchas de estas surgen dentro de un entorno de vida de comunidad, de estar en contacto unos con otros, sin sentir a cada momento la presión de las problemáticas socio-económicas.

Consecuencia de todo esto, es que las reuniones y jaranas que se solían dar, -a veces con motivos y otras sin-, han quedado en la historia, es más, estas podían durar varios días entorno a la celebración de un onomástico u acontecimiento importante para ellos, es allí donde nacen varias canciones, versos y coplas propias de la improvisación y virtuosismo de los asistentes en la jarana. Ya avanzada la reunión se ponía de manifiesto el Canto de Jarana, encontrando el momento propicio para dar inicio al contrapunteo, respetando siempre las jerarquías entre los intérpretes. En relación a lo mencionado hay una frase muy popular que citaban los jaranistas: “Re Mayor y jarana, aunque no se almuerce mañana” (Bárcenas, 1989, párr. 19), justificando el hecho de que cuando se iniciaban estas reuniones, no había manera de saber cuánto duraría esta, sin importar tanto la carga laboral u otras responsabilidades más que disfrutar de la vida a ritmo de Marinera Limeña.

En la actualidad hablar de Canto de Jarana es hablar de Marinera Limeña, indistintamente de que se cante en su forma original o no; es decir que se interpreten solo una Marinera o tres, acompañadas siempre de su resbalosa y fugas. Pues como ya se mencionó no es cosa sencilla poner una jarana y luego tener los recursos y un vasto repertorio para responder cuantas veces se requiera durante el contrapunteo, pero como bien dicen, la práctica hace al maestro. Es precisamente en la búsqueda de mantener viva esta manifestación de tanto significado cultural para el Perú y todo lo que ello encierra, que se realiza este trabajo de investigación.

2.2.1. Origen e historia

El canto en el hombre, nace como una necesidad de expresión y se convierte en un medio, a través del cual se cuentan muchas historias y vivencias que tienen que ver con el cotidiano de la persona, en muchos de los casos haciendo referencia a hechos históricos y anecdóticos. Al igual que otras expresiones artísticas ha ido evolucionando y siendo de gran utilidad para la humanidad, primero como un medio de comunicación y posteriormente como un recurso e instrumento artístico de gran importancia para las distintas formas y corrientes musicales que fueron surgiendo en el nuevo mundo, todas ellas influenciadas por la cultura hispana y africana, lo cual no quiere decir, que en América no existieran ya algunas manifestaciones culturales que utilizaran de manera preponderante la voz como una herramienta para la contribución al arte. Así pues Montoya et al (2018), refieren que:

La música, la danza y la poesía, nos dice José María Arguedas, eran elementos fundamentales de la cultura incaica que se van a fundir con los elementos ibéricos que el conquistador – el de la cruz y el de la espada- imponen sobre la originaria civilización andina. Poesía, música y danza, añade el Amauta, tenían calidad telúrica en tanto que eran voz de la tierra y del paisaje, al mismo tiempo que eran voz del hombre. (p.342)

Lo relatado por Arguedas en el párrafo anterior deja en claro la imposición hispana sobre lo indígena, incluso mutilando ciertas prácticas lingüísticas que estaban lejos de su comprensión y significaban un peligro para sus intereses. A razón de la conquista y esclavitud del pueblo indígena, además de los negros afro que llegaron con ellos; el canto toma una nueva actitud, para transformarse en un medio de expresión de la tristeza y frustración de verse sometidos y relegados en su propia tierra. Todos estos actos fueron quedando en las mentes de ambos pueblos, para posteriormente muchos de estos lamentos unirse con lo hispano y concluir en grandes obras de mucha trascendencia para el Perú, como por ejemplo: “a zarzuela El cóndor pasa (1913) (música de Daniel Alomía Robles con libreto de Julio de la Paz). Obra que toma el tema de la explotación del indio en la minas” (Montoya et al, 2018, p.342). Así mismo, es posible que surgieran otras manifestaciones culturales que hoy son parte del legado histórico del folklore.

En ese sentido, por el lado de la población afro, se puede mencionar que el canto fue de gran utilidad para ellos, sirviendo como un medio de comunicación a manera de mensajes codificados que solo eran de su comprensión, de este modo encontraban consuelo a los abusos y maltratos cometidos por el amo. En actualidad se pueden ubicar varios de estos pasajes cotidianos impresos en las letras de canciones que forman parte del repertorio de manifestaciones afroperuanas, y así en otras culturas del continente. Nacen claramente con aportes de la cultura de los conquistadores, propio del proceso de mestizaje que se dio durante la colonia; entre estas podemos ubicar El Panalivio, sobre lo cual Delgado (2000), “describe que era una especie de lamento que cantaban los esclavos negros, sobre todo cuando el caporal de la chacra se alejaba y aprovechaban para descansar” (p. 92), en base a este género se han realizado infinidad de trabajos coreográficos de proyección, en los que se narran estos hechos entre cantos y lamentos alusivos a los momentos de sufrimiento y penuria vividos por los antepasados afrodescendientes.

Otra referencia en la historia del canto ligada a la cultura peruana, es a la que se encuentra específicamente en la Marinera Limeña y su similitud con la métrica poética. Para ello se debe mencionar a uno de los más celebres representantes peruanos del verso poético, Cesar Vallejo, quien al parecer mantuvo estrecha relación con la cultura criolla limeña, siendo un acérrimo seguidor de las jaranas de aquella época. Cabe mencionar que las comparaciones que se hacen con respecto a su obra, van en relación a un tipo de marinera Limeña en específico por la característica en particular que comprende a esta. Así pues Santa Cruz (1970) (p. 51-52) citado por Granados (2007) manifiesta que.

El encabezado de nuestro trabajo (“Trilce: muletilla del canto y adorno del baile de jarana”) alude a la relación del título del segundo poemario de César Vallejo, de 1922, con la marinera limeña (también llamada canto de jarana); específicamente con la denominada “marinera de capricho”, que, tal como lo explican los especialistas, es aquella a la que a los cuarentiocho compases regulares de una “marinera derecha” (24 de la primera estrofa, 12 de la segunda y 12 de la tercera) se le han añadido muletillas o términos literarios musicales que alargan su duración hasta, se ha dado el caso, 96 compases (48 para la primera de jarana, 24 para la segunda y 24 para la tercera). (p.153-154)

Ante todo lo expuesto en los párrafos anteriores, se debe insistir en darle el crédito de un Perú pluricultural, a los varios sucesos históricos que marcaron el rumbo del desarrollo socio-cultural enriquecido por la heterogeneidad de su población. Es decir que en la actualidad se goza de una innumerable cantidad de hechos folklóricos, producto del proceso de transculturación que se vivió con el mestizaje en su momento; claro está que también hubo consecuencias negativas que es mejor no evocar. La Marinera es una de las tantas tradiciones musicales y danzarias que tiene el Perú, por no decir que es la más importante y representativa, sin dejar de volver a mencionar que esta proviene de la zamacueca.

Es demás interesante el entramado que se logró entre lo indígena, lo hispano y lo afro en el Perú, ya que habla de la capacidad del ser humano para adecuarse a las distintas circunstancias que la vida le ha ido ofreciendo, ya sea con una problemática, un aporte o una oportunidad de continuar con el proceso evolutivo de la cultura folklórica; existiendo siempre de por medio el respeto de lo uno por lo otro, para delimitar ciertas pertenencias, puestas al servicio de la sociedad por cada una de las comunidades que comprenden a esta. Otro aspecto importante que remarcar, es respecto a su capacidad de asimilación e inventiva en el proceso de transculturación, es decir de cómo logró tomar prestados algunos elementos de otras culturas para la construcción de nuevas propuestas musicales y danzarias. Cabe mencionar que en el transcurso de los años han ido llegando aportes de otras poblaciones de migrantes al Perú, entre ellos países europeos y asiáticos.

2.2.2. Características del canto

En aspectos generales se puede mencionar que el canto ha estado presente en el ser vivo desde los inicios de su vida, siendo una cualidad innata de comunicación sonora oral, adoptando distintas características según a quien corresponda la emisión del sonido. Al centrarnos en el hombre como ejecutante de esta actividad, se debe ser específico en el aspecto del uso de la voz como herramienta primordial para cantar, de allí pues se pueden mencionar distintos contextos y modalidades en que se realiza esta práctica musical, ya sea de manera cotidiana como un entretenimiento personal o de manera profesional. Cual sea el caso, el canto está inherente en el hombre y es cualidad de todos, como bien menciona Jaraba (1989), quien manifiesta que:

El canto es una cualidad primaria del ser humano, inherente a su facultad de emitir sonidos. Todo el que puede hablar, en principio, puede cantar. De hecho, el lenguaje hablado es en cierto modo “cantado” si consideramos la cantidad de matices y sonidos diferentes que la emisión de la voz produce en el transcurso de una frase. (p.15)

Entrando al tema de estudio de la monografía, la Marinera Limeña tiene la característica de ser tradicionalmente cantada, y de una manera en particular. Así pues se debe citar el Canto de Jarana, que es una práctica musical grupal, muy lejos de ser un coro, requiriendo de más de un intérprete para su ejecución. Se puede decir que es más una conversación entre ellos, siendo de gran importancia la conexión y escucha para lograr una óptima interpretación, ya que las estrofas dispuestas por los cantantes deben engranar de tal manera que se mantenga la coherencia durante toda pieza musical, dando muestra de un amplio conocimiento y destreza para la improvisación.

Este hecho folklórico precisa para la competencia de más de un intérprete, y si fuera el caso de contar con más de tres, se opta por formar dúos, lo cual trae a detallar que unos a otros deben secundarse en la armonía de voces, haciendo primera y segunda según su criterio; de ser solo dos cantantes, quien espera su turno para entrar en el diálogo de la jarana deberá acompañar en la línea melódica a su contendor, y viceversa (Aguilar, 1998).

Un detalle a tomar en cuenta respecto al Canto de Jarana, es la autoría de las marineras limeñas que se suelen entonar en las tres marineras, resbalosa y fugas que comprenden al género, cumpliendo con la característica del 5-3, lo cual se describirá más adelante en las figuras Al respecto Cornejo (2007), puntualiza que; “los Cantos de Jarana no solían tener título, surgían del contrapunto espontáneo entre cantores, y tenían variantes interminables entre una ejecución y otra, producto de la alquimia entre tradición oral e improvisación”, lo que lleva a comprender lo complejo que sería establecer nombres específicos a las marineras limeñas en toda su extensión, más si, posiblemente atribuirle a algunos intérpretes la construcción de algunas estrofas propias de su inventiva.

En relación a lo expuesto en el párrafo anterior, se puede entender al Canto de Jarana como una práctica musical única y exclusiva, ya que no es de manejo

popular su interpretación. Implica estar inmerso en el ambiente de los entendidos y conocedores de la jarana, que suele ser de grupos cerrados, selectos y reducidos; situación que ha sido una constante hasta hace algunos años, talvez por el afán de salvaguardar las tradiciones criollas, temiendo al proceso evolutivo cultural que ha ido ganando terreno respecto de las manifestaciones folklóricas; permitiendo de manera involuntaria, que varias de estas tradiciones se vayan perdiendo ante la falta de difusión y difusores de las mismas. Algo que al parecer se ha superado en los últimos años, en el intento de rescatar a la Marinera Limeña, así como su sinónimo el Canto de Jarana. Cabe mencionar que al margen de lo descrito líneas arriba, tener la sensibilidad de poder establecer un dialogo, a través del canto, lo convierte en algo especial. A tal punto de generar emociones, que llevan al cantante y los espectadores a un estado sublime por la interpretación vocal.

2.2.3. Importancia del canto en la Marinera Limeña.

El canto es el ingrediente principal de este género musical y por ende de suma importancia para su práctica y difusión. A diferencia de las otras marineras que se ubican en el Perú, la Marinera Limeña es la única que no se podría ejecutar sin el canto, es más, mientras que en otras marineras se puede distinguir entre el acompañamiento musical a bandas y orquestas típicas, individualmente que posean además una composición literaria, la marinera de lima se acompaña con guitarra, cajón y las palmas, lo cual deja claro cuán importante es el canto y su íntima relación con la reina de la jarana de lima.

Otro punto de importancia al respecto del canto en la Marinera Limeña, es la calidad interpretativa de lo que se propone como repertorio en las estrofas de su composición musical, es decir que debe existir un conocimiento previo de la letra y la música que componen al género, pues hablar de improvisación en la jarana, no es sinónimo de cantar por cantar, o inventar lo que al cantante se le ocurra, sin un sentido común. Precisamente la improvisación e inventiva del cantante, habla de un vasto repertorio muy bien ejecutado en tiempo y espacio, guardando los lineamientos que se requieren para un óptimo desenvolvimiento del Canto de Jarana, evitando así llegar a un quebrar la marinera Limeña, lo cual sería un demérito para el intérprete. En referencia a lo manifestado Chocano (2012) menciona que:

En el estudio de la práctica social de la marinera limeña es pertinente prestar atención a los contenidos que se cantan y como son interpretados. Conviene, antes que nada recordar que la música es una práctica, y por lo tanto los contenidos de las letras no pueden ser estudiados sin tomar en cuenta la práctica musical en la que participan o el contexto en el que se desenvuelven. Es necesario, entonces estudiar no solo el contenido de las letras sino su contexto de interpretación. (p. 207)

En la búsqueda de una interpretación significativa y correcta de la Marinera Limeña, es de gran importancia incidir en el análisis profundo de la realidad en que se desarrolla la manifestación, para tomar los insumos idóneos en la construcción de la métrica literaria; y que esto vaya acorde con las formas musicales del hecho folklórico, que es objeto de estudio de la monografía. Así pues, ha sido de vital importancia para el arte y la cultura, la existencia del canto como un medio de comunicación y expresión en el hombre. A través del cual se han registrado hechos de gran trascendencia en la historia de la humanidad y cada uno de sus pueblos.

Figura 11

Canto de Jarana en la práctica.

1ra marinera

¡Celebremos esta casa
no por su merecimiento,
sino por la gente honrada
que esta de puertas adentro! (Dúo A)

La sotana del cura
se deshilacha,
por los ojazos negros
de esa muchacha. (Dúo B)

...
¿qué quieres que haga?

Que siendo, tu, la nieve,
¿yo me deshaga? (Dúo C)

¡Azúcar, canela y clavo,
que me deshago! (Dúo C)

2da marinera

¡Así como el río crece
cuando deja de llover,
así crece mi cariño
cuando te dejo de ver! (Dúo B)

¡Martela, martelita,
marteladora,
me amartelas el alma!
¡La vida toda! (Dúo C)

...
no nos moriremos,
que cuando no nos miren,
nos miraremos. (Dúo A)

¡Don, don, don, don dorete!
¡Dame tu arete! (Dúo A)

3ra marinera

¡Cielo Santo! ¡Peregrino!
¿qué quieres hacer de mí?
¿o quieres que yo por ti,
Cometa algún desatino? (Dúo C)

¡Desde que no te veo,
No veo flores
Ni los pájaros cantan
Ni el río corre! (Dúo A)

...
así cantaba,
un enfermo de amores
que suspiraba. (Dúo C)

¡Tan negra como mi pena,
así es mi suerte! (Dúo C)

Nota: Se puede apreciar en la figura la secuencia que sigue el Canto de Jarana.

Imagen extraída de artículo Su majestad La Marinera de Pepe Barcenás.

Cabe mencionar que lo descrito en la figura 11, también se aplica en el caso que fueran solo tres cantantes; se intercalaran los turnos cumpliendo con el mismo orden, tal cual si fueran dúos, con la particularidad de una mismo sentido de rotación entre ellos para la segunda voz que acompañara a quien esté poniendo, contestando o replicando en la jarana, como bien menciona Bárcenas (1989), quien manifiesta que; “en la primera de jarana cantan Juan (A), la primera voz, y Pedro (B), la segunda voz; luego al contestar la segunda de jarana, Pedro (B), hará la segunda voz y Ricardo (C), hará la segunda voz”. Este sentido de interpretación se dará hasta la conclusión de la marinera con la última jarana y su cierre, repitiéndose la misma operación en las subsiguientes marineras. Lo cual se detalla en la figura 12 a continuación.

Figura 12

Esquema de 1ra y 2da voz en la ejecución del Canto de Jarana.

Primera	Contestación	Replica	Primera	Contestación	Replica	Primera	Contestación	Replica
A	B	C	B	C	A	C	A	B
B	C	A	C	A	B	A	B	C

Nota: Las tres marineras que comprenden el canto de jarana seguirán el mismo patrón en este caso. Imagen extraída de artículo Su majestad La Marinera de Pepe Barcenás.

Para cumplir a cabalidad con todos los elementos que comprenden el Canto de Jarana, es importante mencionar a la resbalosa y sus fugas, las cuales siguen la misma secuencia que en las jaranas. Respecto a la resbalosa Durand (1979), citado por la Rev. Mensajes N° 19 describe que es “fresca, retozona, chispeante, de ritmo vivaz, esa animadísima danza rebosa animación, para gozo de los presentes” (pp. 8-14). Este género, al igual que la marinera tiene sus complejidades y normas para su ejecución, lo cual ameritaría una amplia explicación respecto de sus antecedentes, estructura y descripción musical, además de su coreografía.

Definitivamente de encontraran similitudes, en obediencia a su complementariedad, siendo de norma general que ambas estén siempre presentes en la jarana limeña.

2.3 Intérpretes

De los intérpretes de la jarana o Marinera Limeña, se podría enumerar una larga lista de ellos, desde los pioneros hasta la actualidad, tomando en cuenta que se consideran a estos a partir de las referencias que han podido quedar registradas. Es decir, que se podría de manera involuntaria, pasar por alto algunos nombres que habrían sido parte de esta legión de artistas, prodigios del criollismo. Por lo cual se opta por hacer mención de los más representativos del género, personajes que han sido de gran aporte para el desarrollo de una cultura que hoy goza de un rico bagaje de danza y música criolla, entre ellos valeses, polkas, festejos, etc., y por supuesto la marinera de lima.

Es sabida la preponderante calidad y dominio de los afroperuanos en la práctica de las manifestaciones propias del criollismo limeño. De allí que se destaquen algunos nombres y apellidos que se han mantenido hasta la actualidad como referentes de esta corriente popular, siendo fuente intelectual invaluable del repertorio quedó como principal referencia para los interpretes de las siguientes generaciones. Por mencionar a algunos tenemos a los Áscuez, los Sancho Dávila, los Vásquez y los hermanos Santa Cruz, con una marcada ascendencia afro entre sus raíces étnicas.

Se debe hacer la mención honorífica a Bartola Sancho Dávila, considerada por muchos la mejor bailarina de Marinera limeña de todos los tiempos, poseedora de un salero y talento singular para la interpretación de la jarana. Proveniente de una familia plagada de grandes músicos y cantantes del genero criollo, de los más representativos del barrio del Rímac. En relación a la bailarina, la agrupación Jarana del Bicentenario realizo una publicación en su página del Facebook, en donde menciona que:

El 24 de junio de 1927 ganó el concurso de marinera en la Pampa de Amancaes, el mismo que ganó en 1934 y por tercera vez en 1939, su pareja usual era Julio Peña "El Quemao". Según Rolando Áscuez fue

invitada a bailar a Palacio de Gobierno durante el segundo gobierno de Augusto B. Leguía.

<https://www.facebook.com/Jarana-del-Bicentenario-37652042986859>

Figura 13

Bartola Sancho Dávila.



Nota: En la imagen se aprecia a Bartola Sancho Dávila en la interpretación de la guitarra, de fondo observándola, su pareja de baile Julio Peña “El Quemao”. Imagen extraída de la página en Facebook de la Asociación Cultural Jarana del Bicentenario.

Continuando con la descripción de los principales exponentes de la Marinera Limeña, se debe destacar a las distintas agrupaciones criollas que se conformaron en las primeras décadas del siglo XX; a su vez estas solían ser representadas por intérpretes de un determinado barrio o distrito. Se debe mencionar, que en aquella época, los barrios aledaños a la ciudad de Lima republicana que albergaban a los grandes cantantes e instrumentistas de la jarana limeña, eran: El Rímac, La Victoria y Barrios Altos. Precisamente respecto al tema, el maestro Augusto Áscuez describe en una entrevista que una de las más destacadas “fue La Volante de las Cinco

Esquinas, contemporánea de Los Doce Pares de Francia, conformada por Guillermo Suarez, los hermanos Palomera, Albino Carrillo, los hermanos Villalobos, Alberto Ramírez, Zavaleta, Ibarra, “Chibiricoy”, Pedro Espinel padre y Braulio Sancho Dávila” (Chocano, 2012, p.135). Es de destacar que este conjunto criollo perteneciente a los Barrios Altos, tuviera entre sus filas a intérpretes invitados de otros barrios, es decir, existía cierta apertura entre los jaranistas, a pesar de ser grupos selectos, los conocedores de esta práctica popular.

Figura 14

Grandes Intérpretes del Criollismo.



Nota. En imagen se aprecia Braulio Sancho Dávila y Don Augusto Áscuez.

Imagen extraída de <https://url2.cl/xZWce>

Poder mencionar a todos y cada uno de los grandes intérpretes del criollismo, requeriría de un análisis más extenso y dedicado de manera especial a este tema, por lo que se ha querido puntualizar sobre algunos de los más destacados conocedores de la Marinera Limeña y otros géneros de la jarana criolla. Es propio mencionar, que la gran mayoría de estos personajes ilustres de la Lima de antaño, eran de barrios de un nivel socio-económico bajo, es decir, que en paralelo a su dedicación a la composición e interpretación de la música y danza –lo cual

realizaban con gran profesionalismo innato-, tenían profesiones distintas en su vida cotidiana, siendo este el sustento de sus hogares.

En esos tiempos, vivir del arte no era una opción razonable; y esto talvez por el hecho de que no existían aun los medios de difusión pertinentes, para lograr que estas joyas musicales pudieran llegar a más personas. Al respecto se puede decir, que en la actualidad esta situación es totalmente distinta pero no muy lejana, si bien es cierto ya se reconoce al artista como una profesión, y esto ha llevado a generar los espacios adecuados para desempeñar esta respetable profesión. Chocano (2012), hace referencia de esto y manifiesta que, “durante la primera mitad del siglo XX, los cultores de marinera limeña eran obreros o tenían oficios diversos, y la practicaban como una diversión cotidiana, para su propia distracción y para amenizar las reuniones y jaranas locales” (p. 129). Cabe mencionar que entre las muchas profesiones que desarrollaban, destacaban desde zapateros y carpinteros, hasta árbitros de futbol y porteros de lujosos clubs de la alta sociedad limeña.

A pesar de esta realidad, hubo quienes tuvieron el privilegio de emigrar y mostrar su arte en otros países como los Estados Unidos de Norteamérica; lo que sería un gran precedente para las postrimerías de la música popular del Perú. Esto significó una gran ventana para los intérpretes, procedentes de una realidad más discreta y humilde; llegarían a tener una mayor audiencia, quedando inmortalizadas sus voces y composiciones. Ejemplo de esta oportunidad invaluable, fue la del famoso dúo Montes y Manrique, de quienes Zanutelli (1999) describe que:

El 28 de agosto de 1911, se dirigieron a Nueva York con el propósito de grabar canciones peruanas —“en discos y cilindros fonográficos”— dos cantantes criollos limeños, Eduardo Montes y César Augusto Manrique. Solventó el viaje, para hacer realidad el propósito de la empresa disquera “Columbia”, la casa Holtig y Cía. (p. 69)

Esta debió ser la oportunidad más grande que tuvo un artista en aquella época, poder llevar su arte a un nivel mucho más profesional, les daría el prestigio y respeto que merecía la música criolla limeña; atrayendo las miradas de las grandes empresas musicales del momento. En la actualidad se puede distinguir un

amplio repertorio del criollismo, como obra y autoría de este afamado dueto, incluso haciendo mención de ellos como los padres del criollismo.

Figura 15

Padres del criollismo



Nota: En imagen Eduardo Montes y Cesar Augusto Manrique. Imagen extraída de <https://url2.cl/pvpMf>

Para concluir con este punto de la monografía, es pertinente destacar a algunos intérpretes y compositores criollos de las generaciones del año 50 en adelante, nacidos entre las primeras décadas del siglo XX. Así pues se tiene a Los Embajadores Criollos, Chabuca Granda, Augusto Polo Campos y Alicia Maguiña, entre tantos otros. Precisamente de la última en mención es de quien se ha considerado hacer una mención más dedicada, en relación a sus grandes aportes a la Marinera Limeña, con su canto y composiciones, entre ellas la que le compone al maestro Augusto Áscuez, denominada *Augusto dueño del santo*. “Se ha distinguido como cantante, pero también es exitosa compositora. Sus obras son

numerosas; sobresalen “Viva el Perú y sereno”, “Todo me habla de ti”, “Indio” e “Inocente amor” (Zanutelli, 1999, p. 85). Cabe puntualizar que estas solo son algunas de las tantas composiciones de la destacada interprete del criollismo, rodeada siempre de una gama de ilustres personajes del género, lo cual se visualiza en la figura 16.

Figura 16

Gran reunion de Interpretes del Criollismo. (Siglo XX)



Nota: De pie en el centro de la fotografía Alicia Maguiña. Imagen extraída de la Revista Canción criolla Memoria de lo nuestro de Manuel Zanutelli R.

3. Capítulo III. Evolución y Marinera limeña

3.1 Lima en el siglo XX

La ciudad de Lima en el siglo XX atravesó por una infinidad de cambios significativos en todos los ámbitos posibles; por un lado la expansión de su territorio, la modernidad de su infraestructura, la llegada a la capital de migrantes de las regiones andinas, elevando el índice poblacional de manera exponencial. Así mismo el proceso de mestizaje no se detuvo, a pesar de estar viviendo ya en la época de la república, con marcada hegemonía de los poderes políticos y económicos sobre la sociedad limeña, esto quiere decir, que las uniones conyugales entre habitantes de distinta población racial se convirtieron en una práctica cada vez más común.

Se debe recordar que uno de los principales insumos de este proceso de mestizaje o transculturación fue la población afrodescendiente, la cual fue exportada como materia prima de trabajo por los hispanos. Con la abolición de la esclavitud estos se establecen como comunidad en las zonas aledañas a la demarcada Lima de la época colonial, su población fue creciendo en número, sumándose a ellos los habitantes indígenas, siendo este un punto de partida para el nacimiento de una nueva sociedad. Respecto a este crecimiento exponencial de sus habitantes que Susan Stokes, citada por Panfichi (2000) describe que:

Trabajando con datos censales, muestra que ese tipo de mestizaje continúa. Así, entre 1908 y 1931, solo el 59% de los matrimonios de hombres negros era con mujeres de su mismo grupo étnico, mientras que el 79% de los matrimonios de mujeres negras era con hombres negros. (p. 139) (Congreso del Perú)

Según lo descrito por el autor, una característica de la sociedad del siglo XX con respecto de la población afroperuana, era una marcada preferencia de la población masculina por las mujeres de otras comunidades raciales; con una marcada diferencia respecto de la población femenina, quienes se casaban en su mayoría con hombres de su mismo grupo étnico. Esto lleva a reflexionar sobre una

posible sociedad machista, en la cual las libertades de los varones no eran las mismas que las de las mujeres, o talvez solo haya sido una simple cuestión de afinidad o preferencia por los suyos.

Como ya se había mencionado, otro aspecto a destacar del siglo XX en la ciudad de Lima, es su crecimiento territorial de manera significativa, si se hace la comparación al respecto de lo que abarcaba el denominado centro histórico, y lo que comprende en la actualidad Lima metropolitana, las diferencias son notables. Por ello cabe mencionar, que es en esta época que se realizan obras de gran infraestructura con el objetivo de modernizar a la ciudad capital, y al mismo tiempo acercarla a otros distritos y barrios marginados por el nivel social de sus habitantes. Es más, este proceso impulso la migración de la elite de la clase alta a algunos de estos distritos como Miraflores, Surco, Barranco, Magdalena; por mencionar a algunos.

Es de importancia mencionar, que muchos de los cambios territoriales de Lima, se le deben atribuir al gobierno de Augusto B. Leguía, quien no solo hizo realizo obras en la capital, sino también en distintos puntos del Perú; ahí se tienen a las grandes carreteras que permitieron la interconexión con las actuales provincias, en pro de la industria y la agricultura. Es en relación a lo mencionado que Chocano (2012) describe que, “durante su gobierno de construyeron las avenidas Arequipa, Petit Thours, Arenales, Brasil, Salaverry, Argentina y Venezuela; aparecieron los distritos de Jesús María y San Isidro, y crecieron los distritos de Miraflores, Breña y La Victoria” (p.127). Además cabe destacar la construcción de importantes centros hospitalarios que se encuentran en funcionamiento, siendo ejes importantes para el sector salud en la actualidad, además de las plazas Manco Cápac y San Martín, obras que han sido testigo de innumerables acontecimientos sociales, que han marcado un antes y un después en la historia de la nación.

Continuando con la descripción de la Lima de la república, no se puede dejar de mencionar a uno de los distritos más populares de la época, El Rímac, y no precisamente por el alto nivel socioeconómico de la gente que allí residía, sino por el gran bagaje cultural que albergaban sus callejones. Famoso por sus jaranas, era concurrido por personas de distintos distritos, incluso de las más altas sociedades

limeñas, así pues Panfichi (2000), menciona que “durante las primeras décadas del siglo XX se contabilizaron en Malambo 44 callejones, entre lo que hoy son las cuadras 4 y 5 del actual jirón Francisco Pizarro, y donde habitaban un total de 4,560 personas” (p. 142). De lo mencionado aún se puede apreciar este escenario en el distrito antes mencionado, mas no así el contenido artístico cultural que tanto aportó al criollismo, y en general al folklore de esta nación.

Figura 17

Distrito del Rímac.



Nota. En imagen, una fotografía del jirón Trujillo en el distrito del Rímac, en el año 1890. Imagen extraída de la Revista Canción criolla Memoria de lo nuestro de Manuel Zanutelli R.

Respecto de los criollos limeños y los distintos barrios en los que se desplegaron, fomentado un crecimiento importante de adeptos a este género musical y danzario, es debido mencionar que cada quien poseía en su interpretación características propias del barrio que lo vio nacer, por ejemplo la forma de rasguear o puntear las cuerdas de la guitarra, incluso distinguiéndose ciertas peculiaridades de la voz al momento de entonar las canciones, propios de los distintos géneros musicales del repertorio criollo, entre ellos, valeses, polkas, festejos y marineras limeñas.

Precisamente, ingresando al plano artístico de la población limeña del vigésimo siglo, se debe manifestar que paso por un crítico momento durante las primeras décadas. Con la adopción de costumbres y nuevas modas recogidas de culturas extranjeras que acaparaban el mercado de las industrias, ejemplo de esto fue la llegada del automóvil a las urbes limeñas, claro está, que era un privilegio de las clases altas de la sociedad. El proceso de modernización estaba causando impactos importantes en el cotidiano de las comunidades de la capital, generando cierta preocupación por estar dejando de lado las practicas nacionales.

Todo hacía indicar, que pronto esta corriente de influencias modernas de la cultura extranjera llegaría a la industria musical, implementada por los nuevos avances propios de la tecnología que iba tomando importancia en el primer mundo y EE.UU. Precisamente respecto a esto Llorens (1983) manifiesta que, “el uso de estos medios de difusión empezó a popularizarse en el mundo con la producción industrial del fonógrafo en los primeros años del siglo XX, marcando el comienzo de toda una nueva era en la propagación de la música” (p. 36). Este artefacto se presentó como un gran medio de comunicación y apertura para propagar las producciones musicales que se iban poniendo de moda, así mismo fue de gran utilidad para los artistas y su internacionalización, ya que les permitía llegar a más oyentes.

Ante la masiva preferencia por lo foráneo, crece la preocupación en los artistas criollos de la época, ya que las nuevas generaciones mostraban una fuerte inclinación por los nuevos ritmos que llegaban a la capital. Era momento de cambios y procesos de adaptación, para mantener vivas las tradiciones nacionales; algo que al parecer no fue de comprensión de los primeros maestros del criollismo limeño, marcando las distancias con las nuevas tendencias musicales, lo que delimitaría el final y el inicio de dos etapas en la música criolla.

Se abriría paso una nueva promoción de intérpretes del criollismo, destacando de entre ellos el maestro Felipe Pinglo, de quien perdura su obra hasta la fecha. Esta generación, tenía claro que para ganarse un espacio en el gusto del público, deberían ganar en versatilidad, incluyendo entre su repertorio los temas y ritmos foráneos que eran del agrado de los limeños y en paralelo continuar con la difusión de la música nacional. Así; “la Generación de Pinglo fue la expresión de una nueva modalidad en la producción y difusión musical que aparecía como

manifestación del desarrollo de nuevas condiciones en la producción cultural, inducidas por los cambios sociales” (Llorens, 1983, p.58). Adoptar esta posición, fue de vital importancia para la supervivencia de lo criollo ante una avasalladora corriente musical que llegó de otros países, entre ellos el tango Argentino, que incluso llegó a incluirse en el repertorio que se desarrollaba en las jaranas de los callejones de los barrios populares limeños.

A pesar de todos los esfuerzos, era inminente que la música popular criolla sería desplazada por las nuevas influencias modernas, provenientes del continente europeo. A medida que pasaban las décadas ha mediado del siglo, eran las mismas emisoras que en algún momento brindaron el apoyo a los cantantes criollos, las que le abrirían las puertas a las nuevas tendencias. Ya hacia los últimos años del siglo XX se mantuvo esta tendencia de imponer lo foráneo sobre lo oriundo o nacional, destacando entre estos ritmos la música tropical y la salsa, cada una de ellas en sus distintas versiones.

3.2 Práctica popular

En este acápite de la monografía, se ha considerado puntualizar al respecto de los espacios en los que se ha ido desarrollando la práctica musical y danzaria de la Marinera limeña, tanto en el siglo pasado como en el actual. Como ya se ha mencionado en capítulos anteriores, la Marinera Limeña desde siempre ha sido de exclusividad de los barrios populares limeños, relacionados con los sectores más humildes de la capital. Como bien menciona Panfichi (2000), manifestando que, “el barrio, entendido como el espacio local de socialización inmediata, tuvo un papel central en la definición de la identidad de los limeños” (p. 139). Esto lleva a definir a los callejones como los primeros espacios y escenarios de la jarana limeña, testigos de entrañables reuniones de distintita índole, desde onomásticos hasta celebraciones patronales.

Con el pasar de los años, se conformarían distintas agrupaciones criollas, conformadas por diestros compositores, cantantes y músicos conocedores de la jarana limeña, llevando su arte a distintos puntos de la sociedad capitalina. Sabiendo lo selecto de estos círculos de artistas, y ante la progresiva aceptación de los sectores medios y altos de la población, respecto a las tradiciones musicales del

criollismo, surgen nuevos espacios que albergarían a estas manifestaciones, conocidos como Centros Sociales y Musicales. Por mencionar a alguno, se tiene hasta la actualidad al Centro Social Cultural Musical Breña, que ha sido casa de grandes intérpretes. Estos “son inicialmente clubes o asociaciones donde se pretende conservar la tradición criolla entre sus miembros que se sienten unidos por la admiración a un compositor fallecido y quieren preservar su memoria en forma institucional” (Llorens, 1983, p. 74). Es coherente asociarlo a la creciente ola de influencias modernas foráneas, que a grandes pasos, iba dejando al margen los antecedentes más tempranos de la música nacional.

Estos espacios serían una gran oportunidad de profesionalizarse y adquirir mayor conocimiento en el compartir con grandes fuentes de inspiración, que se reunían en estos lugares, con el propósito de darle continuidad a un legado cultural, herencia de grandes compositores e intérpretes, viéndose disminuidos por los nuevos ritmos de moda y en su búsqueda por salvaguardar las tradiciones en su forma original. Sería precisamente ese recelo y desconfianza, las causales de pérdidas invaluable en información teórica respecto de manifestaciones que no trascendieron y se perdieron en el tiempo.

Un gran aporte de estas instituciones, fue que de manera conjunta entre sus representantes, lograron que se reconocieran las manifestaciones tradicionales del criollismo, como parte del bagaje cultural de la nación. Gracias a ello, hoy por hoy se celebra a la canción criolla 31 de Octubre de cada año, rindiéndole homenaje a una corriente musical de gran significancia para el Perú. Lamentablemente, muchas de estas casas de la cultura criolla fueron quedando en la clandestinidad, debido al ingreso de otras vertientes musicales como el género folklórico andino. El cual se posicionó y fue tomando fuerza en la capital con la migración de los pueblos de las zonas de la serranía peruana.

Dadas estas circunstancias, en la actualidad ha quedado una minoría de espacios en donde se mantiene la práctica tradicional de las jaranas criollas. Así pues, se puede mencionar a La Catedral del Criollismo; la cual suele reunir a los pocos intérpretes que van quedando de épocas pasadas, y que de algún modo tuvieron contacto con los primeros gestores de este hecho folklórico. Lugar que no es más que la sala de una casona ubicada en el distrito de Breña, perteneciente a

uno de los gestores de estas entrañables y enriquecedoras reuniones amicales. Es precisamente el maestro Wendor Salgado, quien en una entrevista realizada por La Cartelera Programa Cultural describe que:

La catedral del criollismo en realidad se está convirtiendo en un centro de acopio de alancal porque nosotros todas las semanas grabamos todo lo que se canta del repertorio y todo eso lo vamos guardando, y es un acervo que va quedar, (...) era un grupo de amigos que nos reuníamos, y éramos nosotros nada más y poco a poco fue cayendo gente a visitar, incluso del extranjero. <https://bit.ly/3fq6liU>

Es importante mencionar, que muchas de estas reuniones se encuentran publicadas en las redes sociales de actualidad, como por ejemplo en algunas páginas de You Tube. Esto ha servido para la difusión de repertorio inédito del criollismo, así mismo para guardar un registro de estas prácticas tradicionales que evocan a las que solían darse en los callejones de antaño, como se muestra en la figura 18 más adelante. Cabe destacar, que a pesar de estos factores modernos, que son una gran ventana para estos actos amicales; el círculo social que se reúne sigue siendo celosamente selecto, es decir, se reservan el derecho de admisión. Se suman a esta labor, los establecimientos de concurrencia masiva denominados Peñas, entre las cuales se puede distinguir los distintos formatos en los que se manejan, ahí se tienen a las tradicionales y las peñas show.

Otros espacios en los que se pone de manifiesto la práctica popular de la Marinera Limeña hoy, son los concursos organizados por distintas instituciones que buscan mantener a flote su difusión. Evento que son de interés de las academias que se dedican transmitir estos conocimientos a niños, jóvenes y adultos que gustan de las tradiciones musicales del folklore peruano. Así pues la población de la jarana limeña ha ido creciendo y tomando el protagonismo que merece; por mencionar a algunas de estas instituciones se tiene a Golpe, guitarra y cajón del profesor Néstor Vega Ravello, El sabor de la marinera de la maestra María Luisa Obregón, La Lima que yo quiero del profesor Fernando Hoces Varillas, la academia de la maestra Alicia Albornoz Mendoza, la academia del profesor Pedro Padilla Vásquez y La

jarana de los doce pares dirigida por el profesor Renán Montalvo Novella; y así otros tantos cultores que de manera particular imparten sus conocimientos.

Todo lo descrito en este sub título de la monografía, lleva a reflexionar sobre la falta de espacios adecuados para la óptima difusión de tan importante manifestación cultural, como lo es la Marinera Limeña. Así también el reconocimiento al trabajo de tantos años de compositores e intérpretes que le entregaron tanto a este país, y siguen viviendo en el anonimato, talvez porque así lo prefirieron, en su afán de salvaguardar la tradicionalidad de esta corriente musical. Esto resulta contraproducente para las nuevas generaciones que de algún modo se interesan por rescatar esta información; que en más de una ocasión talvez, se perdió en las mentes de personajes que dejaron este mundo.

Figura 18

La Catedral del Criollismo



Nota. En imagen el maestro Wendor Salgado en plena interpretación de su magistral guitarra. Extraído de <https://url2.cl/wSKaM>

3.3 Composición coreográfica

De la coreografía de la Marinera Limeña se puede decir que nace como un baile espontáneo de pareja en el que se evidencia el galanteo y cortejo del varón a la mujer, tal cual su antecesora la zamacueca. Sin embargo esta posee una estructura definida que se cree se estableció guardando las similitudes con la estructura musical para una interpretación armoniosa en música y danza. Esta ha servido de referencia para las demás formas de marinera que se pueden encontrar en las distintas regiones del Perú, manteniendo en esencia el mismo mensaje. En referencia a este punto N`gom (2008) precisa que:

La coreografía de la marinera, sus pasos y su diseño en el espacio, nos parece venir directamente de España. Se observa, en esta danza, las mismas mudanzas, paseos, vueltas y desplantes característicos de las seguidillas, las sevillanas, las tiranas y los boleros derivados del fandango y la cachucha, posibles descendientes de la zarabanda. (p.94)

Con lo descrito en la cita anterior, el autor puntualiza sobre la posible intervención del aporte hispano en las nuevas corrientes culturales nacidas en el nuevo mundo. Lo cual es una posibilidad ya mencionada de manera general en los antecedentes de la Marinera Limeña y otras manifestaciones culturales. Es de considerar el hecho de que una coreografía obedece al sentido de guardar un patrón o un esquema que se debe respetar, sin dejar de lado la creatividad y espontaneidad artística de los ejecutantes, en pasos, expresión y desplazamientos.

Tomando como referencia los gráficos que dispuestos por Tompkins (2011) en su obra *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*, en donde describe el orden coreográfico que se debe seguir para una óptima ejecución de la Marinera Limeña, se pasa a realizar una descripción precisa al respecto de la misma, para enriquecer la información monográfica; enfatizando en el carácter de cada una de sus partes o momentos. De igual manera, se describirá el desarrollo de la coreografía de la resbalosa, completando la jarana.

Inicia el baile el bordoneo de la guitarra, invitando al cajón se sume a la jarana, suenan las palmas invitando a la pareja al ruedo. Estos se colocan frente a frente, definiendo este tiempo como el momento de espera. Cabe mencionar, que la distancia entre los danzantes no debería exceder de los diez pasos de uno al otro; así mismo puntualizar que deben terminar el baile del mismo lado donde iniciaron.

Figura 19

Estructura coreografica de la Marinera Limeña.

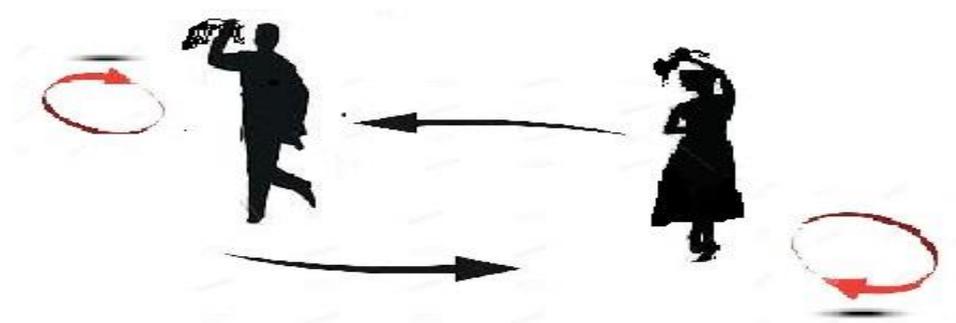


Nota. En imagen la pareja en momento de espera.

Entra el canto, poniendo la primera de jarana. En este momento de da pie al saludo y el paseo; es decir, el varón se presenta ante la dama con galanteos y cierta picardía, llamando su atención, en respuesta ella recibe de manera discreta la atención, al primer encuentro. Este proceso se da durante el primer cambio de lugar entre ellos, cerrando este traslado con una vuelta.

Figura 20

Estructura coreografica de la Marinera Limeña.

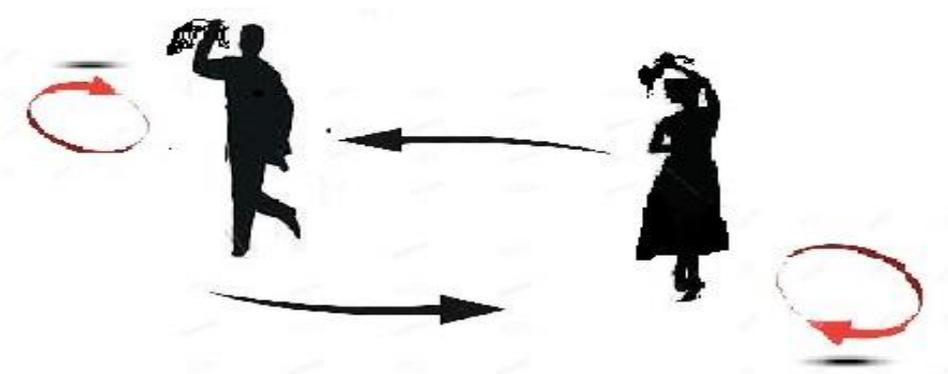


Nota. En imagen la descripción del momento del saludo.

Una vez situados nuevamente en su posición inicial, se dará paso a los careos, dándose el primer acercamiento directo del varón, siempre en su intento de cautivar a la dama. Seguidamente el amarre de la primera de jarana con una vuelta antes y después del traslado de lugar.

Figura 21

Estructura coreografica de la Marinera Limeña.

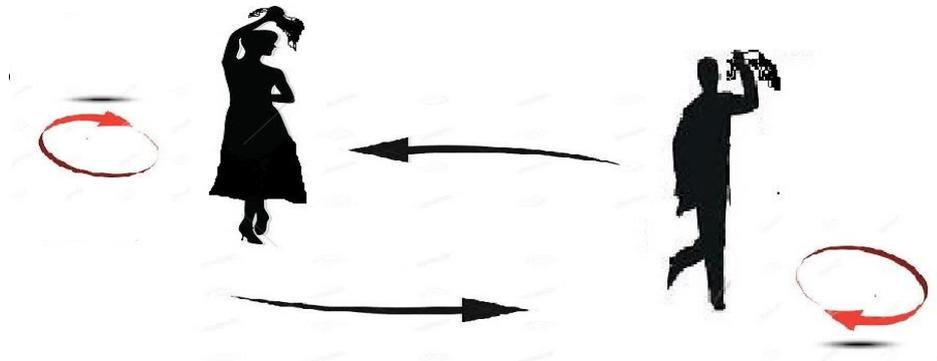


Nota. En imagen el desplazamiento a los careos.

Se abre la segunda de jarana, manteniendo el carácter del baile, con el asedio del varón, así también la dama mostrando su elegancia y coquetería, da indicios de aceptación al galanteo de su pareja. De igual manera, se cierra la estrofa con el amarre, definido con una vuelta antes y después de la transición.

Figura 22

Estructura coreografica de la Marinera Limeña.

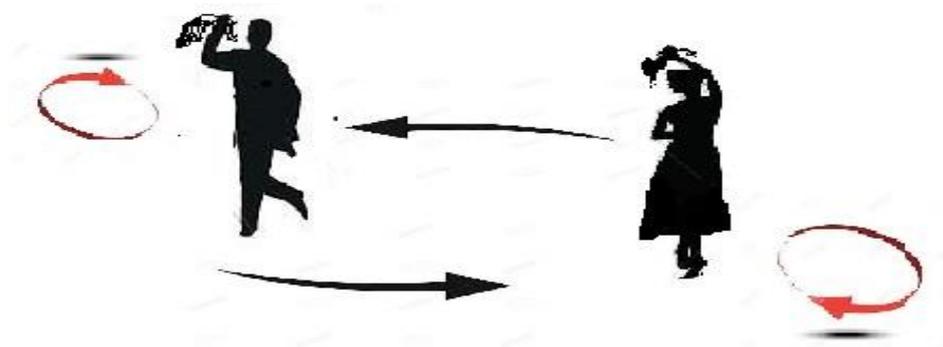


Nota. En imagen se describe el desplazamiento del primer cambio de lugar.

Se llega a la tercera de jarana, momento cumbre de la marinera limeña, mostrando ya cierta complicidad de la pareja, mostrando ambos lo mejor de su repertorio.

Figura 23

Estructura coreografica de la Marinera Limeña.



Nota. En imagen se describe el momento del segundo cambio de lugar.

Se culmina la jarana con el momento del cierre o remate, marcado con un acercamiento hacia el centro de la pista de baile, realizando un cepillado que antecede la vuelta final de la marinera limeña.

Figura 24

Estructura coreografica de la Marinera Limeña



Nota. En imagen el instante del remate y la vuelta final.

Culminada la marinera, la guitarra llama a la resbalosa con un ritmo más vivaz y acelerado, secundado por el cajón y las palmas, dejándose escuchar los guapeos a manera de alentar a los bailarines. Estos toman distancia en sus posiciones de inicio, generándose la espera de rigor mientras no entre el canto.

Figura 25

Estructura coreografica de La Resbalosa.

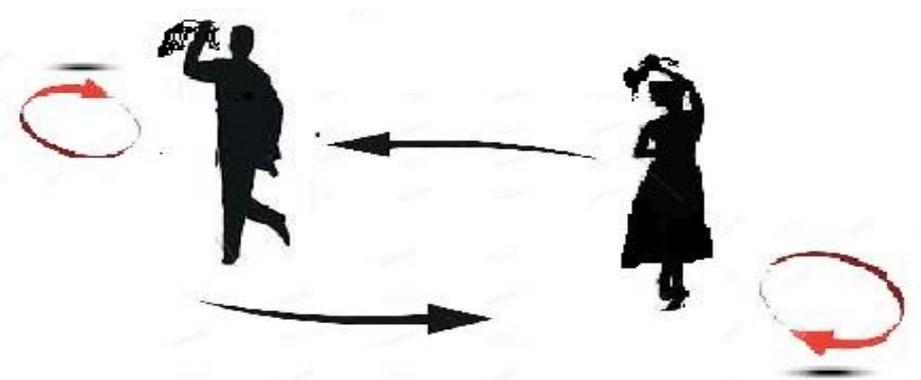


Nota. En imagen el momento de espera para iniciar la resbalosa.

El canto invita a resbalar; es decir, se inicia el paseo deslizando toda la planta del pie, adoptando una posición semi-sentada facilitando el sutil contonear de las caderas –más pronunciado en la mujer-, realizándose un cambio de lugar entre ambos, culminando en el caso de la resbalosa con una vuelta y contra vuelta.

Figura 26

Estructura coreografica de La Resbalosa.

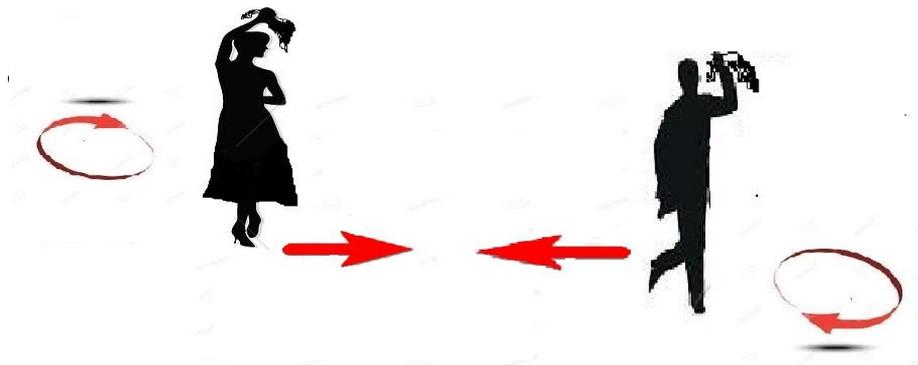


Nota. Se aprecia en imagen la descripción del primer cambio de lugar.

Ya habiendo trocado posiciones, se ponen de manifiesto los acercamientos a manera de careos y contrapunteos, desplazándose por el espacio con el resbalar, bartolas y laterales cortos, manteniendo sus ubicaciones. Este momento cerrara de igual manera con una vuelta y contra vuelta.

Figura 27

Estructura coreografica de La resbalosa.



Nota. En imagen se describe el primer acercamiento a los careos.

Se da pie al cepillado en contrapunto, ambos haciendo gala de destreza y devaneos sugerentes, dando paso a las fugas, que se caracterizan por ser frases cortas y alegres, indicando el trocar posición.

Figura 28

Estructura coreografica de La resbalosa.

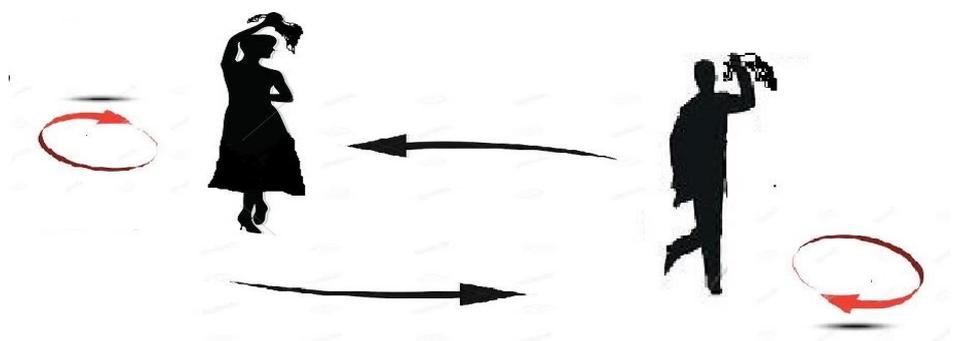


Nota. En la imagen se aprecia el momento del cepillado previo a las fugas.

Por lo general, cuando hay ejecutantes danzando, las fugas son de dos a tres, sin embargo, en una situación de contrapunto entre cantantes, las fugas son indefinidas –hasta que uno resulte vencedor-. Cada llamado a fuga significara el trocar posición para la pareja.

Figura 29

Estructura coreografica de La Resbalosa.



Nota. Se describe en la imagen el desplazamiento de la fuga.

Así como en la marinera limeña, este acto finalizara con un cepillado que antecede a la vuelta final. Cabe mencionar que en este ritmo de resbalosa y fugas, el carácter del baile se vuelve hasta propiciatorio y provocador entre la pareja.

Figura 30

Estructura coreografica de La Resbalosa.



Nota. En imagen se aprecia el último acercamiento previo a la vuelta final.

3.4 Repertorio

Como ya se ha mencionado en capítulos anteriores, existen tipos de Marineras Limeñas según su forma de cantar, respetando siempre la métrica silábica en cada una de las estrofas o jaranas. Se enfatiza en este punto, dados los casos en que los cantantes añadan términos u adornos a la interpretación de la misma; lo cual es a libre albedrío de los exponentes. Esto pone en total atención a quienes se animen a bailar la jarana, lo que nos lleva a citar uno de los tantos dichos que suelen pronunciar los conocedores; *para bailar marinera, hay que saber escuchar*. Así pues, esto refuerza la necesidad de poseer un conocimiento previo respecto de las bases teóricas de este hecho folklórico, único y particular.

Al respecto de las letras que componen los versos y estrofas de este canto tradicional, es relevante precisar, que en obediencia a una de las características de esta práctica musical, que puntualiza la necesaria participación de más de un cantante para que se dé el diálogo y contrapunto indispensable para la ejecución del canto de jarana, homónimo de la Marinera Limeña. Motivo por el cual mucho del repertorio que data de las primeras épocas en que se puso de manifiesto dicha práctica, era inspiración de varios intérpretes, por lo que atribuirle la autoría de toda una composición a uno sólo. Es decir, cada quien era poseedor de un variado repertorio, del que echaban mano según el requerimiento de lo que se iba poniendo en la propuesta de la jarana, teniendo en cuenta que estas guarden relación.

Por el contrario, si ha sido posible reconocer el aporte de los distintos compositores; quedando registradas como piezas invaluable de esta manifestación cultural del criollismo; ejemplo de esto se puede apreciar en la figura 31. Cabe mencionar que entre las letras se puede distinguir el manifestar cotidiano de los cantautores, refiriéndose a las situaciones vividas dentro de su entorno, haciendo gala de su creatividad y sapiencia para la construcción de tan originales versos. Es propio puntualizar que este acto es característico de las costumbres criollas; si se hiciera un análisis de las formas musicales nacidas de esta sociedad, entre ellas zamacuecas, valeses, polkas, festejos y marineras; se encontrarían notables coincidencias narrativas de los distintos acontecimientos vividos por los mismos protagonistas o sus antepasados.

Es importante manifestar que además se pueden ubicar algunas composiciones de carácter comercial, las cuales se han popularizado en el tiempo de manera conjunta con sus compositores. Estas piezas musicales si poseen un nombre propio, con el que se les identifica entre los temas más populares del repertorio criollo. Un ejemplo saltante de esto es la Marinera Limeña compuesta por el célebre guitarrista don Oscar Avilés, titulada *Canto a mi tierra*, del mismo modo la cantautora Alicia Maguiña, quien compuso una jarana en honor a uno de los principales referentes de este género, don Augusto Áscuez Villanueva, titulada *Augusto dueño del santo*. Letras que se pueden apreciar en las figuras 32 y 33 respectivamente.

Figura 31

Letras de primera de jarana.

<p>Primer pie</p> <p>1 Palmero sube a la palma y dile a la palmerita que se asome a la ventana que mi amor la solícita.</p> <p><i>Es una de las estrofas más conocidas con que se canta marinera. Es originaria de la Gran Canaria, archipiélago español, donde esta estrofa se canta aún como parte de su folclor.</i></p> <p>2 Moreno pintan a Cristo, morena La Macarena;¹ moreno es el ser que adoro. ¡Viva la gente morena!</p> <p><i>Estrofa típica del folclor andaluz, que se canta mucho como primer pie de marinera.</i></p> <p>3 Soy el toro Chumbirazo, soy el que bato bandera; quien quiera saber mi nombre² salga de puertas afuera.</p> <p><i>Versión de Ulderico Espinel Unanue del repertorio de su hermano Jesús Pacheco Unanue. Es una de las muchas estrofas de tema taurino.</i></p>	<p>4 Yo soy la campana de oro que en Malambo andan mentando; váyanme formando coro y yo los iré llamando.³</p> <p><i>Repertorio de los hermanos Augusto y Elías Áscuez.</i></p> <p>5 Palmero, sube a la palma y dile al alcalde Elguera⁴ que se asome a la ventana que su palmera lo espera.</p> <p>6 Mamita, mi señorita, mi regalado consuelo; préstame tus cariñitos⁵ que falta me están haciendo.</p> <p><i>Repertorio de Francisco Ballesteros Nole.</i></p> <p>7 Sable en mano y a la carga, dijo la primera voz, que, aunque lo pidas por Dios, no habrá santo que te valga.</p> <p><i>Repertorio de Manuel Quintana. Esta estrofa se canta igual como primer pie que como fuga.</i></p>
--	--

Nota. En la imagen se describen algunas estrofas de la primera de jarana de distintos autores. Imagen extraída de la obra de Rodrigo Chocano Paredes. Titulada ¿Habrà jarana en el cielo? (2012).

Figura 32

Marinera Limeña, Canto a mi tierra.

Quiero cantarle a mi tierra
Versos de mi inspiración
Ay! versos de mi inspiración
Y decirle a todo el mundo
La quiero de corazón
Ay! quiero cantarle a mi tierra
En esta tierra linda es donde ha nacido
La Flor de la Canela jardín florido
En esta tierra linda es donde ha nacido
Ay! aparte del festejo y las marineras
Ay! te debo resbalosas manda a quien quieras
Ay! Vamos Señora Rosa la resbalosa

Alza la voz pregonero y cuando pregones di
No hay plazo que no se cumpla
Ni amor que no tenga fin
Tumba, tumba, tumba vamos eso
Vamos así eso que bonito vamos

Hermosa Peruana andar color piel canela
Color piel canela piel de picaron
Arriba las palmas hunde la emoción
Cuando se baila al golpe de un cajón

Jacarandosa alegre y jaranera
Lindo dibuja tus pies la marinera
Hermosa Peruana muestra tu saber
Y que viva el suelo que te vio
Viva el suelo que te vio
Viva el suelo que te vio nacer

Nota. En imagen se observa la letra de la composición del cantautor Oscar Aviles.

Extraído de la página virtual Albus canción y letra. <https://url2.cl/RLMcb>

Figura 33

Marinera Limeña, Augusto dueño del santo.

Marinera, marinera para cantar para bailar
Caramba, traigo para; traigo para regalarte sí. (Bis)
Es lo más grande que tengo para cantar, para bailar
Caramba, qué otra cosa, qué otra cosa puedo darte sí
Caramba, marinera; marinera marinera sí
Cosa que no se compra ni que se vende, para cantar, para bailar
Caramba, de mi pecho; de mi pecho se desprende sí
Caramba no se compra, no se compra ni que se vende sí
Y que se vende madre lo que yo canto, para cantar para bailar
Caramba es para Augusto, Augusto dueño del santo sí
Caramba, muchos años celebremos tu cumpleaños sí

Resbalosa

Augusto Ascuez, dueño del santo, hoy te he venido a felicitar
Hoy día siete, siete de octubre fiel a tu puerta mi amistad
Media mampara, muda y cerrada me ha recordado que ya no estás
Siete, siete, siete de octubre te ve venido a saludar
Siete, siete, siete de octubre te he venido, he venido a festejar
Rompan filas sentimientos, salgan todos a cantar
Cabeza de comba, serenata, serenata te voy a dar. (Bis)
Rompan filas sentimientos, salgan todos a cantar
Cabeza de comba, serenata, serenata te voy a dar
Cabeza de comba, serenata, serenata ¿dónde has ido a celebrar?

Composición de Alicia Maguiña

Nota. En imagen, letra de la Marinera Limeña compuesta en honor de Augusto Ascuez Villanueva. Extraído de <https://url2.cl/SphBA>

CONCLUSIONES

Tomando en cuenta las referencias que se encontraron respecto al tema de la monografía, y que han servido como insumo y exposición de la misma, se concluye que:

La Marinera Limeña es poseedora de un vasto bagaje cultural, que va ligado al desarrollo histórico de una sociedad diversificada por el proceso de mestizaje. Por lo que se concluye, a través de los antecedentes, que existen posiciones diversas de los autores e investigadores de este hecho folklórico; específicamente sobre su antecesora, la zamacueca. Estos estudios se apoyan en los distintos sucesos que se dieron dentro del contexto del proceso de transculturación. Sin embargo, cabe puntualizar que sí encuentran coincidencia en aseverar que este baile popular de la época colonial es la madre del Baile Nacional del Perú.

Hablar de criollismo, es sinónimo de jarana, destacando en sus actores una personalidad característica, mostrando alegría y buen humor por lo general, además de su capacidad artística, esto en referencia a tiempos actuales. Por lo que es relevante concluir que este término ha adoptado distintas posiciones durante el proceso histórico de la sociedad, en obediencia a los rasgos étnicos y las costumbres de los pueblos que se establecieron en esta parte del mundo (América Latina). El término criollo pasó de ser un término despectivo y denigrante, a significar lo oriundo perteneciente a una nación, siendo un símbolo de orgullo, aunque siempre estuviera ligado a un nivel socio económico bajo o medio. Asimismo, el canto de jarana, una manifestación criolla requiere de conocimiento preciso para poder ser interpretado. Esta característica la hacía excluyente e incluso elitista, ya que no cualquiera lo podía cantar.

En el siglo XX, la cultura criolla en una Lima en proceso de expansión y desarrollo se estableció en ciertos sectores de la urbe, específicamente en distritos colindantes como el Rímac, Barrios Altos y La Victoria. Su manifestación musical fue tomando fuerza con el transcurrir de las décadas, ganándose un espacio entre tantas otras expresiones artísticas culturales que hoy son parte de un amplio repertorio folklórico de este país. Es por ello, que se concluye que a pesar de no ser una profesión que ofrezca grandes retribuciones económicas, ha significado una

fuentes de ingreso para muchos cultores e intérpretes del criollismo, marcado por un antes y un después de la década del 50. Cabe destacar que estos espacios de difusión eran pocos.

Todo lo descrito en los párrafos anteriores, también permite llegar a la conclusión de que tanto la Marinera Limeña y el criollismo nacional han ido de la mano con el proceso histórico cultural y social del Perú (entendiéndose que en ese tiempo Lima era el Perú). Como se suele manifestar en el cotidiano, *hay que ver siempre el lado positivo*. Históricamente se sabe que se perdió mucho, pero se debe pensar más en lo que se ganó, sería vano vivir pensando en el ayer, con resentimientos que sitúan a unos contra otros.

En este sentido, la jarana limeña es prueba fehaciente de la integración de varias culturas inmersas en una sola manifestación tradicional. Lo cual lleva a la conclusión de que es tiempo de pensar en una sola identidad nacional, dejando de lado las diferencias étnicas que tanto daño causa a la sociedad. Asimismo, pensar en la práctica colectiva que hace falta para la ejecución de la Marinera Limeña, deja la reflexión de que la suma de varias fuerzas orientadas hacia un mismo fin, resultan en grandes logros y satisfacciones para la humanidad. Recordemos que estamos sujetos de evolucionar como sociedad, lo cual involucra cambios; y estos a su vez requieren de adaptación y apertura responsable. El arte no es ajeno a estos procesos.

REFERENCIAS

Aguilar, C. (1998) *La Marinera Baile Nacional del Perú* (2da Ed.) Ministerio de Educación.

Bárcenas, P. (1989) *Su Majestad La Marinera* (1ra Ed.) ISBN.

Chocano, R. (2012) *¿Habrá jarana en el cielo?* (1ra Ed.): Ministerio de Cultura.

Cornejo, M. (16 de diciembre de 2017). Canto de Jarana y Marinera de Lima [El sonido (y el silencio) es creación]. Cantera de sonidos. Recuperado de <http://canteradesonidos.blogspot.com/2007/12/cantos-de-jarana-o-marineras-de-lima.html>

Delgado, L. (2000). La africanía en América. En Congreso del Perú (1ra Ed.), Lo africano en la cultura criolla (pp. 79-96), Fondo editorial del congreso del Perú.

Domínguez, S. (1998). *La música de nuestra tierra. La Zamba, historia, autores y letras* (1ra Ed.) GIDESA.
<https://bit.ly/2SvDuBi>

Durand, J. (1979) Rev. *Mensajes* N° 19: La resbalosa limeña pp. 8-14.

Fernando Patron (21 de julio 2012). *Tráiler de Documental La Marinera Limeña, en Malambo hay cosa buena* [Video]. You Tube. <https://bit.ly/2EP8E2z>

- Gómez, L. (2007). Lo *criollo* en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo. *Histórica*, 31(2),115-166. <https://bit.ly/30qXObg>
- Granados, P. (2007). Muletilla del canto de jarana. *Lexis, revista de lingüística y literatura*, 153-154. file:///C:/Users/Melody/Downloads/1897-Texto%20del%20art%C3%ADculo
- Jaraba, M. (1989) Teoría y práctica del canto coral (1ra Ed.): Ediciones Istmo, S.A. Y Editorial Alpuerto, S.A.
- La Cartelera (21 de junio 2018). Entrevista al Maestro Wendor Salgado, La Catedral del Criollismo [Video]. You Tube. <https://bit.ly/3fq6liU>
- Llorens, J. (1983). *Música Popular en Lima: Criollos y Andinos* (1ra Ed.) IEP ediciones.
- Montoya, L., Alves, S., Duarte, H. y Díaz, M. (2018). *México, Corazón musical de Latinoamérica* (1ra Ed.) D.R. Escuela Superior de artes de Yucatán (ESAY) <https://bit.ly/2WpNXiz>
- Mosquera, A. (2000). La Marinera: Un Baile Nacional. *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas*, 157, 139-144. <https://bit.ly/33nnQhv>
- N`gom, M. (2008). “Escribir” *La identidad: Creación cultural y negritud en el Perú* (1ra Ed.): Universidad Ricardo Palma / Editorial Universitaria.
- Orlando 57. (2015, Febrero). El canto de Jarana. Recuperado de <https://bit.ly/3i4cKC5>

Panfichi, A. (2000). Africanía, barrios populares y cultura criolla a inicios del siglo XX. En Congreso del Perú (1ra Ed.), Lo africano en la cultura criolla (pp. 137-156), Fondo editorial del Congreso del Perú.

Romero, F. (2019) El aporte de los afrodescendientes a la identidad nacional (1ra Ed.): Centro de Desarrollo Étnico – CEDET.

Tompkins, W. (2011) *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú* (1ra Ed.) CCSM. y CEMDUC.

Zanutelli, M. (1999) Del Cotillón a la zamacueca. *Canción Criolla, memoria de lo nuestro*, 11, 1-141.