

ALICIA MAGUIÑA

# MI VIDA ENTRE CANTOS



**USMP**  
UNIVERSIDAD DE  
SAN MARTÍN DE PORRES

FONDO  
EDITORIAL



PERÚ

Ministerio de Cultura





Foto: Annemarie Heinrich (Buenos Aires, 1969).

# MI VIDA ENTRE CANTOS



ALICIA MAGUIÑA

# MI VIDA ENTRE CANTOS

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, TURISMO Y PSICOLOGÍA  
UNIVERSIDAD DE SAN MARTÍN DE PORRES



**USMP**  
UNIVERSIDAD DE  
SAN MARTÍN DE PORRES

FONDO  
EDITORIAL



PERÚ

Ministerio de Cultura

MI VIDA ENTRE CANTOS

Alicia Maguiña

© Alicia Maguiña

© Universidad de San Martín de Porres

Fondo Editorial

© Ministerio de Cultura

Av. Javier Prado Este 2465, San Borja, Lima

[www.gob.pe/cultura](http://www.gob.pe/cultura)

Primera edición, diciembre 2018

Jr. Las Calandrias 151 - 291, Santa Anita, Lima 43 - Perú

Teléfono: (51-1) 362-0064, anexo 3262

Correo electrónico: [fondoeditorial@usmp.edu.pe](mailto:fondoeditorial@usmp.edu.pe)

Página web: [www.usmp.edu.pe](http://www.usmp.edu.pe)

Facultad de Ciencias de la Comunicación, Turismo y Psicología

Av. Tomás Marsano 242 - 246, Lima 34 - Perú

Teléfonos: (511) 513-6300 Fax: (511) 242-5899

Edición de textos: Juana Iglesias

ODM Oficina de Diseño y Multimedia de la Universidad de San Martín de Porres

Diseño y diagramación: Charo Suárez

Retoque de imágenes: Luis Cabellos

Foto de carátula: Tazet-Menchelli

Foto de contracarátula: Javier Ferrand

Digitalización de imágenes: Rafael Alvarado

Universidad de San Martín de Porres

Año 2018 - Impresión: 1,000 ejemplares

Reservados todos los derechos. Queda prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en la ley, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos reprografía y el tratamiento informático.

Impreso en el Perú / Preprensa e impresión

Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5 - Perú

Publicado en diciembre de 2018

ISBN: 978-612-4391-11-8

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2018-19330

A la memoria de mi abuelo Alejandrino Maguiña Icaza  
cuyos pasos sin saberlo seguí.  
A la de mis padres que me educaron con el ejemplo y con el lema  
“no hagas a nadie lo que no quieres que hagan contigo”,  
despertando así en mí el sentido de la honestidad,  
el de la dignidad y el de la solidaridad.  
Con todo mi amor a mis hijos y a mis nietas Alicia y Camila.





# AGRADECIMIENTOS

Gracias a que mi querida amiga Isabel Álvarez Novoa -al enterarse de que yo estaba buscando un auspiciador para poder realizar un disco de marineras- tuviera la gran idea de presentarme al padre Johan Leuridan, y este me propusiera hacer un libro, se gestó este testimonio al que mi gran amigo el poeta Francisco García Silva ha bautizado “Mi vida entre cantos”. Mi eterna gratitud a los tres.

Gracias también a Johnny Lindley Taboada y a Jaime More por creer en mí y darme el apoyo sostenido necesario para mis conciertos, discos y viajes de investigación. Como comprobarás querido Jaime en este libro, lo que has hecho por mí no ha sido en vano.

Quiero recordar a Enrique Koch Schmel y a Óscar Bardales Vásquez de Velasco por hacer posibles, en algunas oportunidades, mi participación y la de mis músicos en la fiesta de la Virgen de Cocharcas de Sapallanga.

Nunca olvidaré a mis amigas Haifa Baruhmi, Marisa Guiulfo, Nicole Bousel, Anita Hurtado de Mendoza, Alicia Nicolini, Pilar Quenés, Eliana Elejalde y Rebeca Velasco por estar siempre allí.

Una mención especial a Alex Ciurlizza Maurer por su continua hospitalidad. Compartí en su casa momentos inolvidables con los sensibles artistas Carola Aubry, Pepe Cánepa, Elvira Luza, Doris Gibson, María Rostworowski, Sarita de Lavalle, las escultoras Cristina Gálvez y Amelia Weiss, Héctor del Busto, Mariano Soyer y Arturo Jiménez Borja.

Para finalizar, no quiero dejar de agradecer tanto a mis buenos amigos los abogados Sandro Fuentes Acurio y Dante Córdova, como al doctor Roberto Montalvo Man.



Retrato del prestigioso artista Mariano Soyer de la Puente (1973). Foto de Enrique Moncloa Arias Schreiber.

# ÍNDICE

## PRESENTACIÓN

Patricia Jacquelyn Balbuena Palacios   Ministra de Cultura	13
Johan Leuridan Huys   Decano de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Turismo y Psicología de la Universidad de San Martín de Porres	15

## PRÓLOGO

ALICIA MAGUIÑA LA ARTISTA PUENTE QUE EL PERÚ NECESITABA   Rodrigo Montoya Rojas	17
ALICIA MAGUIÑA: PENSAR Y SENTIR AL PERÚ   Rafo León	21

LOS SOLEADOS DÍAS DE LA DICHA	27
El piano soñado	35
Entre los más bellos cantos	35
La deslumbrante ruta del arte	36
Mi primer escenario	37
Sabores y olores inolvidables	40
En Ica conocí el Perú	46

EL TIEMPO DE LIMA	51
Por primera vez en la sierra	55
La mata del criollismo	57
Mi primera canción	65
Trujillo de mis amores	78
Por la puerta grande	82
Con los dioses de la jarana	96
Mi maestro fue Quintana	97
La verdad sobre “Dale, toma”	100
La marinera de Lima	103
Modalidades de marinera limeña	109
Marineras limeñas con término	110
Marinera tradicional de término y con término	111
La marinera de Lima se quiebra cuando...	113

Bartola la bailarina	132
El baile de la marinera limeña, una propuesta	142
Las voces altas	147
La jarana de Luciano	161
De la zamacueca a la marinera	168
El cante y baile limeño de la resbalosa	171
Sobre gustos y colores	173
Otra corriente de marinera	174
Recopilaciones de Alicia Maguiña	174
Por primera vez en el extranjero	180
LA SANTA TIERRA	199
Origen de la orquesta típica del centro	204
El esplendoroso <i>waylarsh</i>	208
Vestido original de la <i>wanka</i>	210
Los panes serranos	222
El canto de la servidumbre	223
Don Emilio Alanya y don Pablo Pastor Díaz	224
En el Coliseo	239
El encanto de Jauja	244
Soledad sola	254
La luz del cielo	261
La gran fiesta	263
La negrería o garibaldis	263
Los <i>ccarachaquis</i> o <i>kalachaquis</i>	263
La pandilla del inca o el <i>Apu Inca</i>	264
Un mundo fantástico	266
La tunantada	267
MI SAN MIGUEL DE PIURA	279
La cumanana	280
Por el tondero muero	283
El canto del tondero	283
Tristes y tonderos míos y los recopilados y grabados por mí	284

# PRESENTACIÓN

Patricia Jacquelyn Balbuena Palacios  
Ministra de Cultura

En octubre de 1957 se publicó en el diario *El Comercio* una pequeña columna escrita por Luis Felipe Angell. En ella se presentó por primera vez a Alicia Maguiña, describiéndola como una “sorpresa extraordinaria”. La gran expectativa creada en torno a su aparición en el panorama musical nacional se concretó al mes siguiente, cuando debutó a través de las ondas de Radio Nacional. En esa oportunidad Alicia estuvo acompañada por la guitarra de Luis Garland (Los Troveros Criollos) y con glosas de presentación escritas por César Miró, director de la radio y creador del recordado vals *Todos vuelven*. Poco después, Sono Radio lanzó su primer álbum titulado *La dueña del santo* con ocho temas de su propia creación, de Luis de la Cuba, Pedro Espinel y de la guardia vieja.

El álbum fue un éxito; consagró temas como *Viva el Perú y sereno*, *La apañadora* y *Serrana*. El disco también destacó por incluir en una misma producción la conjunción del wayno, el vals, tondero, marinera, polka y festejo. De esta manera, Alicia Maguiña delineó el matiz que cobraría su obra como autora, compositora e investigadora de la música popular peruana. Esto es, la capacidad y la sensibilidad para conjugar la compleja diversidad sonora de un país dentro de un mismo repertorio. En otras palabras, la consagración de la labor artística y creativa a la exploración, comprensión y representación de una identidad musical inacabable.

Fundada sobre la afirmación de lo auténticamente popular como fuente de belleza, y la valoración de la sabiduría de los maestros como fuente de conocimiento, Alicia Maguiña emergió y marcó para siempre la forma en cómo pensamos y escuchamos la música en el Perú. Se convirtió, en ese sentido, en un punto de convergencia a través del cual podemos, hoy en día, escuchar y sentir a nuestro país.

Agradecemos a Alicia Maguiña por su generosidad al compartir estas memorias. Sus apuntes, recuerdos y repertorio dan cuenta de una personalidad intensa, apasionada e irrepetible. De la misma manera, a la Universidad San Martín de Porres por su dedicada labor editorial en favor de la promoción cultural y, en especial, por la coedición de *Mi vida entre cantos*. Esta publicación contribuye al reconocimiento de la obra de una figura imprescindible para la cultura peruana. Así, se condice con la misión y compromiso del Ministerio de Cultura con la difusión y revaloración de nuestra música popular y tradicional.



*Johan Leuridan Huys*

Decano de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Turismo y Psicología  
Universidad de San Martín de Porres

Una de las características más destacadas y reconocidas de la cultura peruana es su inmensa diversidad. En ella han influido la variada geografía del Perú y su consecuente mega biodiversidad, así como el impacto que sobre las culturas andinas y amazónicas originales han tenido primero las culturas europeas y africanas, y posteriormente las asiáticas. La diversidad cultural resultante de la interacción de estos elementos es compleja y rica en sus innumerables expresiones, como por ejemplo en la música. De allí que la labor de los investigadores, autores e intérpretes de la música peruana suela estar enfocada en una región o en un tipo de expresión en particular. Una de las pocas excepciones a esta regla es la obra de Alicia Maguiña, que abarca regiones y expresiones diversas, y que ella misma describe y explica en este volumen que tenemos el agrado de presentar en coedición con el Ministerio de Cultura.

Se trata de un libro que recoge acontecimientos, trabajos, reflexiones e imágenes de la vida y obra de su autora, una de las más importantes cultoras de la música peruana, y una versátil y prolífica compositora, investigadora e intérprete. A lo largo de esta obra, la propia Alicia Maguiña narra cómo se produce su acercamiento a la música peruana y su relación con las expresiones musicales más genuinas de la costa y sierra de nuestro país, lo que la llevó a convertirse en la primera artista costeña en ahondar en el fascinante mundo del ande, dando a conocer expresiones musicales como el *waylarsh*, el *wayno*, la *tunantada* y la *muliza*. Este importante trabajo incluye sus impresiones y conclusiones con respecto a la marinera limeña, género que rescató y popularizó desde el inicio de su carrera musical; pero, a la vez, se consagra como el mejor testimonio de una artista cuya obra monumental va madurando a través del tiempo.

Desde hace más de 25 años, la Escuela Profesional de Turismo y Hotelería de la Universidad de San Martín de Porres, a través de su Instituto de Investigación, viene promoviendo de manera ininterrumpida el desarrollo de proyectos orientados a la investigación y difusión de la cultura y el patrimonio cultural del Perú en sus diversas manifestaciones, labor que ha quedado registrada en alrededor de 150 títulos publicados. *Mi vida entre cantos* es el resultado del trabajo que, como parte de este esfuerzo institucional, realizó la autora durante años, y que ahora se ha convertido en un libro gracias al invalorable y decidido respaldo editorial del Ministerio de Cultura. Estamos seguros de que esta obra contribuirá a comprender, valorar y difundir la riqueza e importancia de la obra de Alicia Maguiña y de la música peruana.





# PRÓLOGO

## ALICIA MAGUIÑA LA ARTISTA PUENTE QUE EL PERÚ NECESITABA

El libro que ustedes tienen ante sus ojos ha sido pensado, escrito y presentado por una puerta de entrada de privilegio: la libertad de Alicia Maguiña (AM) para desprender de su vida y su memoria las confidencias que nos ofrece ligándolas con los cantos, su modo de llamar a la unidad de los versos con su música. Se trata de un escenario por el que desfilan breves líneas autobiográficas, recopilaciones, referencias precisas y versiones varias de un mismo canto, fotos que cuentan sus propias historias, teoría, práctica y lecciones preciosas para bailar la marinera limeña, o una tunantada jaujina, procesos de investigación para fundar sus opiniones con la autoridad académica debida. Figura también con luz propia una antología de cantos ajenos que la conmovieron y conmueven invitándonos a disfrutar de su belleza.

Nacida en Lima, hija de padre chalaco, madre arequipeña, con abuelos y abuelas de Áncash y Arequipa, creció en Ica, cuyo recuerdo “está bajo el sol ardiente del desierto que llevo fijado en mí con sus arenas, médanos, dunas, huarangos, espinos y con sus casonas de perfumados huertos de pacaes, dátiles, mangos, uvas, cerezos y ciruelos”. No conoció la estrechez pero sí la frugalidad de su hogar y la abundancia de las casas-hacienda. En ese oasis de buen vivir, en el despertar de su adolescencia fue cautivada por dos encantos: el primero fue oír el vals “Todos vuelven” de César Miró en la voz de Jesús Vásquez, nuestra Reina y Señora de la Canción Criolla. Un tema en el que se reúnen la palabra poética y la melodía que se enriquece con la voz profunda y transparente de una cantante maravillosa. El segundo fue oír a Felicitas, una joven doméstica chalhuanquina, apurimeña desarraigada en Ica, cantando en quechua, con voz hermosa y sentida, unos versos que AM no entendió pero intuyó que expresaban algo muy hondo. Cuando la voz y las lágrimas se juntan producen una sinceridad capaz de conmover a los cielos. El paso siguiente luego de ser habitada por ambos encantos fue muy simple: acercarse a esos mundos nuevos a partir de los sentimientos, no de la razón y sus palabras, sin tener idea alguna del norte hacia el que ese camino la llevaría.

Fueron suficientes para convertir a AM en una gran artista, en proceso de ser peruana por primera vez. Sus lindos ojos, uvas grandes queriendo salir a recorrer el espacio, su gracia, su porte –no arrogancia–, su buen vestir, su voz y talento para crear versos y música, su respeto por todo lo que encanta que es la magia nuestra tan andina, tan amazónica, tan costeña, tan peruana.

Antes de los 15 años, AM empezó a descubrir y guardar para sí la alegría del canto, las danzas, las costumbres de la campiña de Ica. Sus ojos estaban ya preparados para disfrutar de la cosecha del algodón, una simple tarea del trabajo en las haciendas, que esconden secretos de amores, placeres y fiestas que nos ayudan a vivir. De allí nació su tondero “La apañadora”: *Cuando llega la cosecha/ con multicolor pollera/ y con sombrero de paja/ sale ya la apañadora/ a apañar el algodón/ ay, a apañar el algodón./ Los cholos con pecho al aire/ tostaditos por el sol/ le dicen: ay, Asunción/ vente a apañar a mi lado/ pero en caballo de paso/ llegó el apuesto patrón/ y se fue con Asunción/ y se fue en su Pegaso/ y se fue con Asunción/ a apañar el algodón/ a apañar el algodón.* Sin que entonces AM lo supiese, en tiempos coloniales los hacendados en Puno se llevaban a las mozas en la célebre danza del Qaqelo, como a las apañadoras de Ica.

La identificación de AM con Lima partió de la tradición colonial del Señor de los Milagros, la marinera y la cultura afroperuana, importantísima en la música criolla. Dos ejemplos mayores son su vals “Estampa limeña”, de 1955 (*Una mano morena/ teniendo un adobe por lienzo/ trazó con pincel de azucena/ la estampa del Señor*), y “Negra quiero ser”, de 1959, marinera limeña de término, con doble término, resbalosa y fuga, en honor a Manuel Quintana “El Canario Negro” (*La noche es morena y bella... negra quiero ser/ color del carbón, color del carbón... lo oscuro tiene su encanto / color del carbón, color del carbón... lo oscuro tiene su encanto*).

Como parte de su carrera artística en cada viaje descubrió siempre un encanto-camino, una identificación-amor por el Perú. En Tarma y en el Valle del Mantaro, Jauja, Huancayo, Sapallanga, Sicaya, Orcotuna, Marco y Huayucachi quedó fascinada con los waynos, mulizas, waylarshs, santiagos, chonguinadas, tunantadas, orquestas, bandas, coreografía, gastronomía y bellísimos vestidos. Trujillo y Piura, con la fuerza de sus tristes, tonderos, cumananas y marineras, fueron y son otros amores de AM.

Unir los fragmentos andinos, costeños y limeños del Perú a través de sus cantos fue la tarea que ella asumió con alegría y felicidad. Su frase: “Yo siempre aposté por lo peruano que fue mi más grande sueño”, me parece una confesión sincera y cierta porque lo peruano no se confunde con un fragmento andino o costeño o amazónico exclusivamente. Esta manera de ver el país, en el horizonte dejado por José Carlos Mariátegui y José María Arguedas, la asumió AM como un compromiso a partir de la música y la composición de canciones que forman parte de nuestra historia.

No hay encanto sin respeto, sin admiración e identificación. Desde sus propias experiencias, Arguedas y AM compartieron una misma aproximación ante los fragmentos del Perú: aprender, respetar, defender la creación artística sin ningún interés en modernizar, estilizar, desindigenizar, mejorar o embellecer lo indígena o lo popular. Se trata de verbos que reproducen el viejo espíritu colonial remozado con el neoliberalismo de hoy que no acepta lo diferente como es, sino como una mala copia, como una caricatura para que así moleste menos a quienes quieren que el Perú sea como Suiza<sup>1</sup>.

El talento artístico de AM brilló desde “Inocente amor”, su primer vals y primera composición, cuando ella tenía solo 16 años. Aprendí a cantar ese vals en Ica, en 1958, cuando era yo un estudiante puquiano en la Gran Unidad Escolar San Luis Gonzaga: *Un dulce despertar/ un nuevo amanecer/ ya tengo a quien amar/ ya tengo a quien querer/... Cada vez que tus ojos, sí/ se encuentran con los míos, yo/ siento que me sonrojo, sí/ siento intenso frío./ Mis mejillas al colorear/ con ese carmín de rubor/ te podrán demostrar/ este inocente amor.* Después compuso marineras, tonderos, waynos, tunantadas, mulizas, vales, mostrando una vena creadora de largo aliento, con las palabras cuidadosamente escogidas por su melodía propia, enriquecida con la música creada y trabajada con el mayor rigor. Son constantes en sus versos la descripción poética de los paisajes, la gratitud con los artistas populares de quienes tomó sus mejores lecciones y los sentimientos sencilla y tiernamente expresados.

Me parece pertinente señalar dos momentos claramente distintos en las composiciones de AM. En su vals “Indio” (1963) se expresa la identificación con el indígena desde fuera, desde su condición de iqueña-limeña que se aproxima respetuosamente al mundo andino, sin conocerlo aún, pero sintiéndolo ya: *La luz se hizo sombra/ y nació el indio,/ la puna se hizo hombre/ y nació el indio./ Prisionero en tu suelo,/ indio cautivo,/ sin luz en la mirada,/ indio sombrío...* Once años después en su vals “Wiñaytam kawsanki José María” (“Eternamente vivirás José María”), Alicia Maguiña ya no escribe desde fuera sino a partir de la magia andina: *Mamay doña Caytanaman / te espera a orillas del río/ despertarás en sus brazos abrigado en su cariño./ El tayta Felipe Maywa/ hará morir a la muerte/ y al pie de los maizales/ vivirás eternamente./ Ya no estará la madrastra/ ya no temblarás de frío/ ya las penas se acabaron/ todas te las has sufrido,/ ya las penas se acabaron/ todas te las has sufrido.*

<sup>1</sup> Alicia Maguiña escribe: “Aunque ya con anterioridad José María Arguedas y su obra habían llegado a mí para completar el mundo serrano que yo también conocí y conozco, entendí y entiendo; tanto al leerlo como al estar en la sierra se me movilizó todo lo visto y oído en Ica. Fortalecida por esas vivencias, con porfía y a contracorriente, sin pretender desde Lima ‘embellecer’ lo bello, sin ‘desindigenizar’ lo indio que todavía conserva el wayno ya mestizo, desde la visión de Arguedas y la mía, y el amor y respeto al ‘otro’, no traté de arrasar sino de hacer oír, tomándome –como en todo lo demás– el tiempo necesario para entender, para valorar y para cuidar de no perjudicar ni alterar lo andino. No lo hice por novelaría, como muchos ahora, sino para reconocernos”. Por otro lado, me parece respetable la posición de AM sobre la ausencia de la política en su trabajo: “Mis canciones no tienen que ver con la política pero sí con mi razonamiento. Tengo mentalidad crítica y libre. Nunca me subordiné al poder ni al dinero. Me salí de la horma. Tengo opinión. Tengo una posición en el mundo”.

AM es una artista plena, con una estética múltiple y heterogénea. A su talento en la música y en la composición se une su firme convicción de buscar y hallar a los guitarristas, músicos u orquestas que la acompañen. Cuentan además, decisivamente, el repertorio para sus discos, conciertos y presentaciones en teatros, coliseos y comunidades andinas y costeñas, su gusto personal por el vestuario, su dominio del escenario a partir de ella, y su traje-estampa, que es como una segunda voz que enriquece y hace brillar a la primera, cantando vales, tonderos, marineras, *waynos*, *tunantadas* o *mulizas*<sup>2</sup>. Reitero, su traje-estampa, su peinado o sombrero relucientes, provocan admiración, adhesión y respeto. Viéndola actuar en el Teatro Municipal cantando *waynos* y *mulizas*, tuve la extraña sensación de ver a una artista flamenca cantando y zapateando en quechua. Se trata, simplemente, de la universalidad del arte, escondida debajo de voces y polleras aparentemente lejanas. No por gusto hay mucho de común en el zapateo enérgico y fino en el flamenco y en el *wayno*, también en la marinera serrana. El zapateo fino y suave de Alicia es el mismo de las señoras mayores de las provincias ayacuchanas, particularmente en los *ayllus* de Lucanas y Puquio.

Tuvo AM el coraje de navegar río arriba, desde que era una *wawa*, de vivir como quería, oyendo solo a su corazón. Pudo más que las prohibiciones de sus padres y se mantuvo firme en encontrar belleza “en el canto de la servidumbre”, negra quiso ser, lo fue, y se casó con Carlos Hayre. Volvió los ojos y el corazón hacia los Andes sin dejar su querencia limeña. No tuvo vergüenza alguna de cantar en coliseos y comunidades andinas. Al hacerlo, mostró su respeto a las culturas nuestras y a todo lo popular. La respuesta fue muy sencilla: la declararon Hija Predilecta por donde pasó, y fue *Coya* de la Virgen de Cocharcas del Valle del Mantaro. Precioso honor.

Cierro este breve texto expresando mi gratitud a Alicia Maguiña por su contribución decisiva para abrir el camino de lo peruano sin renunciar a lo limeño. Lo limeño es solo un fragmento que no puede confundirse con el Perú.

*Rodrigo Montoya Rojas*

Profesor emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

<sup>2</sup> AM agradece a su madre y a muchas personas, modistos y peinadores por su contribución a que ella lograra así “todo un despliegue de estética y arte entre el temperamento, la postura, la actitud, el repertorio, la palabra, el movimiento de la falda, la mano, los brazos, los pies y la interpretación vocal en el escenario que me tocara. Con un soporte musical de primera, sin necesidad de contar chistes ni correr, ni gritar, sin cuerpo de baile, ni coro, todos los ojos y los oídos puestos en mí. ¡Qué gratificante!”.

# ALICIA MAGUIÑA: PENSAR Y SENTIR AL PERÚ

Cuando empezaba el verano de este año, 2018, y el sol tibio de enero disipaba nuestra segunda piel, la neblina, cumplí con un ritual anual de placer y bienestar: me senté a una mesa en la terraza de El Suizo de La Herradura, mirando el mar y nuestras islas, cuando de pronto sonó una firme voz masculina cantando un vals que, la verdad, no está entre mis favoritos: “Propiedad privada”. Era “Pimienta”, cantor de bares y restaurantes. Para ese entonces yo ya tenía el encargo –el orgullo– de haber sido convocado por Alicia Maguiña para que redactara unas líneas como prólogo a una publicación que sentí como mía desde la primera página: *Mi vida entre cantos*.

El libro de Alicia, una suerte de autobiografía pero pensada más como un recipiente de confidencias o hechos, está tejido con recuerdos y reflexiones que se alternan con letras de composiciones y recopilaciones, copias de partituras, de artículos periodísticos y excelentes fotografías testimoniales que dan cuenta de las varias décadas que viene trabajando con un empeño y una calidad que no han cedido un milímetro desde que, siendo una niña, mereciera el reconocimiento por un talento cuyo origen es muy difícil focalizar. Solo ella conoce el lugar donde nace ese magma, pero aun en esta publicación personal se lo guarda para sí.

Pues bien, escuchando a “Pimienta”, reparé en algo en lo que nunca antes había pensado. El género criollo a mediados de los años cuarenta pasa por una transformación importante. La radio lo masifica, con lo cual salta al gran público desde los reductos bohemios de conventillo, y ello trae cambios. La misma Alicia reseña cómo en 1945 Lorenzo Humberto Sotomayor, con sus valeses “Corazón” y “Burla”, inicia el empleo de melodías y armonías modernas para sus composiciones y las de otros autores. Siguió dicha tendencia Alberto Haro, Erasmo Díaz, Lucho Garland, Lucho Neves, Carlos Hayre, Manuel Acosta Ojeda, Mario Cavagnaro, Víctor Merino, José Escajadillo y Francisco Quiroz, entre otros.

Era el momento para la música criolla, especialmente para el vals, pues la bonanza económica de esos años hizo que en Lima y en otras ciudades peruanas surgiera una mesocracia cómoda, con sus propios valores, distantes tanto de los oligárquicos de terrateniente como de los del proletariado urbano. Y ni qué decir del campesinado.

Sin embargo, la euforia financiera y fiscal duró poco y poco duró también esa incipiente clase media, que es sin duda el hábitat de los procesos de transformación de la música de Argentina y Brasil, espacios de muy grandes e influyentes clases medias.

El vals, pensaba yo desde mi ignorancia y mis prejuicios, se encasilló en el costumbrismo, no se valió del trampolín porque el trampolín había desaparecido al venir la crisis económica, y sellaba así su destino como una expresión cultural muy valiosa, que habría de desaparecer con la generación que hasta el momento la reproducía.

Me devoré el original de Alicia que debía prologar, y al comprender el conjunto de una vida, una obra y una etapa de nuestra historia, mis prejuicios cedieron ante la evidencia de lo contrario a lo que yo suponía. Vale decir, si bien el vals no alcanzó el nivel internacional del *bossa* o el tango, el reto era otro, y personajes como Alicia Maguiña empezaban a rescatar en nuestra cultura musical y dancística un rasgo que ningún país puede exhibir tan fácilmente como el Perú. Me refiero a la inmensa diversidad de expresiones, géneros, danzas, bailes, canciones, modos de interpretación, simbología, vestimenta, lenguas y decires. Una pluralidad que tradicionalmente ha sobrevivido de manera fragmentada, como si de estancos separados se trataran los tonderos y marineras de la costa, las mulizas y *waynos* de la sierra central, las manifestaciones numerosísimas de la cultura musical altiplánica, los sonidos de la Amazonía. Mundos separados por los abismos sociales y culturales que nos definen con crudeza. El desafío consistía en integrar lo que no se toca aunque pertenezca al mismo país.

Entonces una manera distinta de modernizar se abrió ante mis ojos en las páginas de *Mi vida entre cantos*. La década de los cincuenta es extraordinariamente moderna y ya no solo en música, en cultura, en sus diversas manifestaciones, en ideología, en pensar y crear, en relacionarnos con el mundo.

Alicia Maguiña, desde su lugar, es parte fundamental de ese momento. Su trabajo personal impecable se seguía desarrollando, expandiendo, a pesar de los avatares que nos sacudían y nos llenaban de incertidumbre. Ella cantaba desde pequeña y comenzó a componer en su adolescencia. Muy rápidamente su talento inquieto y sobre todo, su afán por el rigor en la belleza, la llevaron a investigar, recopilar, crear e interpretar con su propio estilo, primero vals, luego marineras limeñas y tonderos como parte del criollismo negro, hasta su descubrimiento de la riqueza musical andina en el Valle del Mantaro, su integración como *Coya* a la festividad anual de Sapallanga donde participó durante 35 años, su empeño en dar a conocer el aire andino en una ciudad como Lima, donde lo serrano era despreciado. Alicia se presentaba con sus cantos y danzas tanto jaurinas como huancaínas y orquesta típica del centro, no solo en los teatros de la burguesía limeña, sino en el Coliseo del Puente del Ejército y en el Nacional, lugares de reunión de la provincia serrana en la capital.

Dos momentos epifánicos producidos en la infancia iqueña de Alicia crean el canon de lo que sería su obra en los años que siguieron hasta hoy. El primero, cuando escucha por la radio cantar a María de Jesús Vásquez y la invade una sensación de maravillosa irrealidad, el descubrimiento de algo que estando entre “lo nuestro” le resultaba a la vez alejado y propio. El segundo momento se dio como una interrupción al juego entre amiguitas bajo el sol calcinante del valle iqueño, cuando súbitamente los acordes de un son nunca escuchado rompieron el aire con una alegría y una energía sin parangón. Era la marinera. Quizás, sin palabras que no habrían correspondido a la edad de la niña, fue en estos episodios donde se forjó el compromiso de Alicia ya no solo con la cultura musical peruana, sino con el Perú como territorio, como espíritu, como lugar de dolorosas desigualdades y sanadoras creaciones.

Alicia combina facetas diversas dentro del culto musical. Compositora, cantante, bailarina, recopiladora, investigadora, gran promotora de géneros como la marinera limeña que en las décadas de los cuarenta y cincuenta estaban aún relegados a tugurios situados en los viejos barrios del centro limeño. En cada una de esas facetas ella siempre se ha mostrado como una artista y una intelectual extremadamente rigurosa. Su teorización sobre la marinera limeña es un claro ejemplo de una actitud que busca no solamente la supervivencia de una tradición, sino la vigilancia del código creativo, de lo esencial en términos de estructura y contenido, pues lo que en el arte no se conserva puro desaparece tarde o temprano en la decadencia. Alicia en su libro se asombra: “No entiendo cómo se puede renunciar a la belleza”.

Dos principios de trabajo guían la obra de Alicia desde que siendo una adolescente se dio a conocer como cultora de la música criolla, primero la negra y finalmente la de las danzas y sones andinos, las del Valle del Mantaro en particular. Un principio era que la música nuestra que no contiene el saber y el impulso de lo popular no tiene mayor valor, es hojarasca y se olvida. El segundo pilar consiste en que al momento de investigar y recopilar hay que ir a las fuentes más antiguas, especialmente a los autores. Haberlo hecho así es lo que asegura la pureza y autenticidad de los resultados de estas tareas, tanto como la fidelidad a creaciones que con el tiempo y el manoseo muchas veces han llegado a nuestros oídos distorsionadas y abarataadas.

Desde muy joven Alicia se dio cuenta de que era la habitante de un país sumamente complejo, con grandes abismos geográficos, culturales y sociales. Desde sus distintas tareas ella pretendía, como hasta hoy, reunir lo que por molde venía separado, escindido. El rico del pobre, el blanco del indio y del negro, el culto del ignorante, la élite y lo popular. Alicia, quizás desde que entró en contacto con las niñas serranas que eran forzadas a trasladarse desde Ayacucho y Huancavelica a Ica para trabajar como domésticas en las casas de las *buenas familias*, ingresó de lleno en el conflicto que está en la base de nuestra razón y nuestros dolores como sociedad: la inmensa posibilidad de incluir a todos y la no menos grande dificultad



de hacerlo. En el intento, Alicia crea, produce, recrea, investiga, enseña, no para evadir el conflicto sino para darle la cara con belleza, estilo, respeto y precisión. Es el punto en el que se hermana con José María Arguedas, el de *Todas las sangres*. La autora es enfática en el libro al afirmar: “Mis canciones no tienen que ver con la política pero sí con mi razonamiento. Tengo mentalidad crítica y libre. Nunca me subordiné al poder ni al dinero. Me salí de la horma. Tengo opinión. Tengo una posición en el mundo”.

Desde muy joven, merced a su talento, Alicia Maguiña se relacionó con lo más granado del arte y de la música, tanto en el Perú como en Latinoamérica. Personajes que desde lo popular la llevaban a las raíces vivas, ya fuera del vals, la marinera limeña, los géneros costeros –como Manuel Quintana “El Canario Negro”, Bartola Sancho Dávila, los Ascuez, Óscar Avilés, Luciano Huambachano, Luis Abelardo Núñez, Rafael Otero, Nicolás Seclén– o los andinos, como Agripina Castro, Zenobio Dagha, Juan Bolívar, Pablo Pastor Díaz y Emilio Alanya.

Junto a ellos alternó también con académicos y cultores de primer nivel, como José Durand Flórez, Ernesto More, César Miró, Pablo de Madalengoitia, Nicomedes, Victoria y César Santa Cruz Gamarra, Arturo Jiménez Borja, Alfonsina Barrionuevo. Amiga personal de Olga Guillot y de Estela Raval, conoció a Pedro Vargas, Toña La Negra, Gregorio Barrios, Daniel Santos, Leo Marini, Libertad Lamarque, Cantinflas, Hugo del Carril, Domingo Torroba, Nati Mistral, Atahualpa Yupanqui y Mercedes Sosa.

Es sin embargo José María Arguedas quien parece sellar en Alicia una manera de ver, pensar y sentir al Perú, desde el dolor y la alegría de la música, el canto y la composición. Se conocen en Puno, durante las celebraciones de la Candelaria; sin embargo un vínculo anterior, imperceptible, unía a ambos artistas sin que lo supieran: la sensibilidad hacia la gente de la sierra marginada y excluida. Alicia relata cómo siendo niña en Ica se acercaba a esas jovencitas obligadas a “bajar” a la costa y como conoció directamente por ellas el sufrimiento producido por el desarraigo y el abuso. Alicia les enseñaba a leer y les pedía que le cantaran canciones de sus pueblos, lo que ellas hacían con timidez y dulzura. La marginación por la disglosia de quechuahablantes era uno de los motivos de mayor penuria para las niñas serranas, y Alicia lo vivía a través de ellas, sobrecogida.

Años más tarde, cuando el vocal de la Corte Superior de Ica doctor Alfredo Maguiña Suero es trasladado a Lima, a la Corte Suprema, Alicia es rechazada en el colegio Sophianum con el argumento de que “las niñas de provincia traen malas costumbres”. Es así que termina matriculada en el plantel Santa Úrsula, donde la severidad de las monjas venía en paquete con una lengua como el alemán, áspera e incomprensible. De esta manera le tocó a Alicia sentirse discriminada por lengua, hasta que superó el obstáculo.

Cuando el adolescente José María Arguedas, también hijo de un magistrado itinerante, termina estudiando en la ciudad de Ica, padece exclusión por su origen serrano, por ser “motoso”, por su temperamento callado y aislado. El vínculo imperceptible fue cobrando forma. Al respecto escribe Alicia, reseñando la coincidencia con los puntos de vista de Arguedas: “Fortalecida por esas vivencias (las serranas), con porfía y a contracorriente, sin pretender desde Lima ‘embellecer’ lo bello, sin ‘desindigenizar’ lo indio que todavía conserva el *wayno* ya mestizo, desde la visión de Arguedas y la mía, y el amor y respeto al ‘otro’...”

El suicidio de José María provocó en Alicia Maguiña una reacción sentida que tomó cuerpo en un vals titulado en quechua “*Wiñaytamkausanki José María*” (“Eternamente vivirás José María”): “*Quisiera hundirme en la tierra/ para encontrarme contigo...*” Personalmente considero que este vals se acerca a lo clásico por su equilibrio entre emotividad, técnica y contenido. La versión cantada por ella es perfecta.

Resulta imposible referirse a Alicia Maguiña sin tocar el tema de la elegancia y del estilo. Estamos ante una artista integral, para quien su creación es indesligable de las formas y apariencias. En ese sentido Alicia –bella mujer– siempre ha cuidado que su aspecto vaya en concordancia con el rigor y la pulcritud que pone en sus trabajos. Así, en su relato nos hace saber que la vestían diseñadores y modistos de primer orden y la retrataban los mejores fotógrafos de cada momento, pues se trata de un solo ser: el que vemos, el que escuchamos y el que comprendemos. Sus principales enemigos son sin duda la vulgaridad, el exceso, el descontrol. Sobre todo si estos defectos impactan la pureza de la música popular.

*Mi vida entre cantos* es una publicación original, que no corresponde al género autobiográfico con exactitud, pues aunque su personaje principal es, sin duda, la mujer que se muestra, la diferencia está en que lo hace a través de su arte y de su creación. Un talento nuevo nos presenta Alicia, el de la escritura, con la inteligencia y la sensibilidad que pone en cada paso que da en su vida.

Rafo León

Escritor y periodista



Mis padres en Huacachina.



Alfredo Maguiña Suero, mi padre.



Mi mamá, Alicia Málaga Bedregal.



De la mano de mi madre en el Jirón de la Unión.



Mi hermano Alfredo, mamá, mi hermano Felipe y yo en la casa de Ica.

# LOS SOLEADOS DÍAS DE LA DICHA

Nací bordeando el verano bajo el cielo nublado de Lima el 28 de noviembre de 1938.

Mi padre fue chalaco y mi madre arequipeña, mis abuelos paternos ancashinos y los maternos arequipeños. Como mi padre era vocal de la Corte Superior de Ica, desde los dos meses de edad crecí en esa ciudad, donde fui inmensamente feliz.

Es por eso que el principio y casi la totalidad de mis primeros recuerdos están bajo el sol ardiente del desierto que llevo fijado en mí, con sus arenas, médanos, dunas, huarangos y espinos, y con sus casonas de perfumados huertos de pacaes, dátiles, mangos, uvas, cerezos y ciruelos. Así era mi Ica en la que viví con mi amada familia constituida por mis hermanos Alfredo y Felipe, menores que yo, y mis padres Alfredo Maguiña Suero y Alicia Málaga Bedregal que habían construido con amor y ternura un oasis para nosotros.

Mis primeras letras me las enseñó mi padre, quien previa parada a comprar tejas donde las señoritas García me llevaba por las mañanas y las tardes al colegio de Domitila, María, Mercedes y Clementina Arbulú, donde cursé hasta el sexto de primaria con compañeras, amigas inolvidables.

Nuestra promoción estaba conformada por alumnas de diferentísimas edades y procedencia social, y escasos varones. Nos sentábamos apretadamente de a cinco en carpetas que eran para tres personas, con una excepción: la de un niño a quien su padre, un rico hacendado, le había comprado una individual.

El colegio era una casa más o menos grande, con un patio bastante regular en donde jugábamos a la hora del recreo. El resto del tiempo lo empleábamos en estudiar bajo la calificada dirección de las señoritas Arbulú y de otras destacadas maestras.

Desde esa época escolar guardo conmigo apellidos iqueños de enorme significado para mí: Uculmana, Anchante, Euribe, Uchuya, Tipacti, Matute, Huasasquiche, Pecho, Junchaya, Escate, Aquije, Tipiani, Tataje, Chacaltana, Anicama, Mayurí, Pachas, Huallanca, Mayaute, Quijandría, Aparcana, Casavilca, Muñante, Chacaliaza, Moquillaza, Morón; apellidos entrañables que corresponden a rostros prietos, a gente sana, a gente buena, con la que además de amistad aprendí el sabor del tamarindo, de los mangos “chochojos”<sup>1</sup>, de los helados Gloria, del turrón de tabla, de la melcocha, de las paciencias, de los

<sup>1</sup> En Ica hay mangos llamados “chochojos” –que son pequeños y arrugados–, mangos cuaresmeros también chiquitos, de chupar, de comer, de trementina, de alcanfor, etc.

besitos; además del secreto para que no se acercaran las avispas, que consistía en morderse la lengua, y si en un descuido se producía la dolorosa picadura esta se mitigaba frotándola inmediatamente con tres hojas provenientes cada una de diferente planta.

Al volver de la escuela, desde una de las ventanas de la casa en la que vivíamos, mis hermanos y yo aguardábamos impacientes el retorno de mi padre que coincidía puntualmente con la hora del Ángelus anunciada por las campanas de San Francisco y la voz cristalina de mi madre que musitaba: “El Ángel del Señor anunció a María y concibió por obra y gracia del Espíritu Santo”.

Esa ventana del escritorio fue recordada por mí años más tarde en un vals que nació cuando mis padres me dejaron de ver por haber elegido lo que creí equivocadamente sería mi camino en la vida. Y desde la distancia más larga y a la vez más cercana que me tocó sufrir, el 7 de mayo de 1974 escribí:

### **Recordando a mi padre**

Vals de creación mía, grabado por mí para Odeón-IEMPSA en el ELD 02.01.179. Para Discos Independientes en el CD *Alicia Maguiña* y *Óscar Avilés juntos* y para Telefónica con el acompañamiento de la guitarra de Ernesto Vicuña.

*A mi amado y siempre presente padre.*

I

Bajo un sombrero marrón de fieltro  
un rostro serio de tez morena,  
los ojos verdes, mansos, serenos,  
mirada limpia del hombre bueno.

Vestía un traje gris, bien planchado,  
que ya los años habían gastado,  
bajo el sombrero marrón de fieltro  
¡mirada limpia del hombre honrado!

¡Ay, solo recuerdos el recuerdo puede dar!  
solo recuerdo  
¡y no me basta recordar!

¿En qué recodo nos separamos?  
¿qué es lo que hice que lo perdí?  
¡quiero abrazarlo y que me abrace!  
¡que me perdone si yo lo herí!

II

¡Ay, solo recuerdos el recuerdo puede dar!  
solo recuerdo  
¡y no me basta recordar!

Seis de la tarde, hora del Ángelus,  
hora en que vuelve de trabajar,  
en la ventana yo lo esperaba,  
yo lo recuerdo y no me basta recordar.

Era la hora en que llegaba mi padre de su trabajo para colmarnos de besos y golosinas, para jugar con nosotros, contarnos cuentos o historias, leer juntos los libros de Constancio C. Vigil, de Monteiro Lobato, las fábulas de Esopo o las de Samaniego, como también las revistas *Billiken* y *El Peneca*, en un mundo de perfecta armonía que parecía no tener fin.

Desde aquella amable ventana, que solo se clausuraba ante el coraje del viento del desierto llamado “paraca”, presencié tanto el “Baile de negritos”<sup>2</sup> en Navidad como el paso de Jesús yacente en una urna (“El Muertecito”); la procesión del Señor de Luren el Jueves Santo y el tercer lunes de octubre, con los devotos caminando hacia atrás sin dar la espalda al Señor, mientras lo alumbraban con enorme fervor de un lado los hombres y del otro las mujeres.

A estas ricas vivencias se sumaba una muy fuerte que compartía con mi madre, persona encantadora que irradiaba simpatía y cantaba como los dioses.

Ella, que era extrovertida –a diferencia de mi padre, que siendo tierno y bromista aparentaba ser parco y tímido–, con enorme sensibilidad y entrega se abocaba a organizar la Navidad del Preso y me llevaba en esa fecha a la cárcel a repartir chocolate caliente, pan de dulce, chancay –en esa época no se acostumbraba comer panetón–, overoles, camas, colchones, frazadas, radio, pelota y uniformes de fútbol a esos pobres hombres cuyos rostros demacrados forman parte del recuerdo recurrente que me acompaña. En Ica conocí el Perú.

Cuando el sol se retiraba para dar paso a la noche iqueña que iluminaban las estrellas, y mis hermanos y yo nos habíamos quedado dormidos, mi padre bajo la luz de las Tres Marías se dejaba arrastrar por el encanto de doña Alicia y la acompañaba a hacer música donde Carmencita Cabrera Darquea, Julita Bezada de Barboza o las hermanas Matienzo.

En esa Ica que por aquel tiempo era una ciudad chica donde todos nos conocíamos, la gente vivía prácticamente en el campo, metida en las haciendas que rodeaban la ciudad. Prueba de ello es que a

<sup>2</sup> *Baile de negritos*: Grupo de niños y jóvenes que recorría las calles de la ciudad con cantos y bailes acompañados por un violín y el tintinear de campanitas que llevaban en la mano. En la época en que viví en Ica (1938-1952) era una cuadrilla no de “negros” sino de “cholos” vestidos de blanco, con una cinta roja cruzada sobre el pecho, que bailaban al ritmo negro en modo menor cantando: “*En nombre de Dios comienzo / que es muy bueno comenzar / en el nombre de María / sin pecado original*”, zapateando de manera sencilla. Quiero señalar que no participaban mujeres.

dos cuadras de mi casa quedaba la chacra de los Ormeño a la que recipiente en mano, enviada por mi madre, acudía a pie la empleada para comprar la leche que iba directo de la ubre de la vaca al tazón. Ya en casa se le daba tres hervores hasta que formara gruesa nata que batida con sal se convertía en la deliciosa mantequilla que eventualmente comíamos dentro del pan y que otras veces mezclada con miel de chancaca saboreábamos como postre.

Nosotros no poseíamos auto porque, de acuerdo a sus principios y a las normas del Poder Judicial, mi padre vivía –como era en esa época y como debiera ser actualmente– de un solo sueldo: el de magistrado. Él, que no era juez y parte, nos remarcaba que había cosas de las que teníamos que prescindir “porque los ingresos de un vocal honrado no alcanzaban para más”. Así que cada vez que queríamos ir a al campo tomábamos el auto de alquiler del señor Valle y entre cantos íbamos a Tate, La Tinguña, Parcona, Los Molinos, Santiago, Los Aquijos, Saraja, etc.

La hacienda San José de los Malatesta Boza, con su capilla y hermosa casa de cuyos techos caían en abundancia flores de buganvilia, era la que más frecuentábamos. Carlos, uno de los miembros de esa familia, y su esposa Eleanor Spalding, “la tía Gringa”, tenían tres hijos: Betty, Carlitos y Jimmy, quienes al igual que Rosario y Julito Moyano eran nuestros primos de cariño. Los Maguiña Málaga, los Moyano Vélez –hijos de Julio Moyano Wuich y de mi tía Luz Vélez Pazos– y los Malatesta Spalding éramos como una familia.

Allí en San José jugaba con estos queridos amigos y mis hermanos en las “colcas”<sup>3</sup>, unos cuartos sobre los que pasaba un puente angosto desde donde los peones volcaban los capullos de algodón recién espulgados, recién apañados. Nosotros nos zambullíamos en esa blanda y blanca piscina tirándonos en ella desde el estrecho puente, lo que resultaba delicioso. Íbamos a los corrales a ver a las vacas para luego tener el placer de bañarnos en la acequia de agua limpia y fresca, por la parte de la compuerta. Es de aquel entonces que me viene el recuerdo del olor a tierra húmeda y guano, ese olor que amo y al que regreso cada vez que puedo agarrar carretera.

En unos ómnibus pintados de rojo, lindísimos, chiquititos, viajábamos a Huacachina<sup>4</sup> pasando por Comatrana, llevando una pequeña cesta con fruta que, después de las sabrosas butifarras que comprábamos en el mismo balneario donde Morón –gran hacedor del cebiche iqueño con naranja agria y ají molido–, comíamos en la falda de uno de los cerros de arena, y subiendo y bajando a la carrera las enormes dunas candentes éramos muy felices.

3 Colcas: Depósitos de aprovisionamiento, en este caso de algodón.

4 La Huacachina: Sobre el arenal iqueño, entre huarangos y palmeras, se encuentra la laguna de Huacachina. Sus aguas quietas poseen sustancias medicinales que curan diversos males. Cuenta la leyenda que en el centro indígena de Tacaraca, durante el período precolombino, vivía una ñusta bellísima, a quien le declaró su amor el apuesto joven Ajall Kriña que vivía cerca. La princesa Huacachina “porque desde que sus ojos se abrieron a la vida no hicieron sino llorar” correspondió el cariño, pero una orden del Cusco dispuso que todos los mozos salieran a combatir la sublevación de un lejano pueblo. Ajall Kriña murió en el combate y Huacachina desesperada huyó entre los cerros del desierto. Sus ojos volvieron a llorar y desbordaron su llanto sobre las arenas. Tanto lloró que las lágrimas corrieron hasta un hoyo “al que la entraña de la tierra las devolvió al no resistir el contagio del inmenso dolor”. Se cuenta que todavía en las noches, en medio de las sombras, sale la princesa a seguir llorando de ausencia y de amor. (Octavio Nieri. Extracto de la nota publicada en la *Revista del Museo Regional de Ica* N° 4, 1951).



A los seis años en Ica, vestida para echarle flores al Santísimo.



En brazos de mi padre en la campiña iqueña.



Con mi hermano Alfredo ingresando a la laguna de Huacachina.





Con mamá en la casa Badaracco.



En casa de Jenny Ruiz. De izquierda a derecha: Irma Echegaray, Lucrecia Lostaunau, Chana Claux, al centro Jenny Ruiz, Adita del Solar, Quicha Tello, Camincha Piccone y yo.



Mi cumpleaños. De izquierda a derecha, de pie: Irma Aguirre, Palmira Gotuzzo, Teresa Tello, Chela Bohórquez, Aidita Massa, Marina Soler, Charo Barboza, Gilda Gereda, Chana Claux, Raquelita Malatesta, Pilar Fernández Stoll y Batty Gotuzzo. De izquierda a derecha, sentadas: Lucila Ríos, Dorys Barco, Carmen Villa García, Maíta García, yo, Chela Piccone, Elena Soler, Cira Oliva, Betty Malatesta y Nélide García Gaveglio. Abajo, adelante: Lilly Cebreros, Elena Villa García, Quetty Quiñones, Carmen Gereda, Josefina Cockburn, Elsa García Gaveglio, Milín Panizo, Alicia Olarte, Aurora Aguirre, Lucha Durán, Martha Barco y Amanda Muñoz.



En el colegio Arbulú. De izquierda a derecha, de pie: Zoila Barco Massa, Nelly Tipacti, Elena Oliva, Chela Piccone, yo, Doris Barco, Elena Soler y Carmen Villa García. De izquierda a derecha, sentadas: Lucha Saponara, Charo Barboza, Lucila Ríos, Dora Tipacti, Irma Echegaray y Cira Oliva. Adelante: Martha Oliva, Elena Villa García, Matildita Ráez y Maruja Barco Massa.

Ahora me hacen mucha gracia los “salvavidas” confeccionados en casa que los niños de Ica usábamos en esa época para podernos bañar sin peligro: una calabaza forrada con lona, unida a una tira doble, también de lona, que nos ataban a la cintura, se convertía en el flotador que permitía que pudiéramos llegar nadando a la cadena que indicaba que solo hasta allí había piso.

Me acostumbré al olor penetrante de la laguna cuyas aguas verdes y espesas aclaraban el pelo. Era terrorífico ver a alguna persona que había muerto ahogada en ella. Mis hermanos y yo atribuíamos la tragedia a la creencia popular de que una bella sirena que habitaba en el fondo del traidor remanso absorbía a todo el que se atreviera a cruzarlo.

En verano, cuando estaban los Moyano que vivían en Lima, íbamos a pasar el día a su rancho –que quedaba frente al hotel Salvatierra y de allí, mirando a la laguna, a la izquierda del hotel Mossone y la pensión Casablanca– en Huacachina. Otras veces lo hacíamos al balneario de La Huega que tenía gran encanto.

Nosotros vivíamos en la ciudad con todas las comodidades, pero no teníamos los medios para veranear en Paracas o en San Andrés en Pisco, lo que en esa época implicaba tener o alquilar casa allí, pues como no había carretera asfaltada se empleaban por lo menos dos horas y media solo en el viaje de ida.

Una vez fuimos a Pisco por tres días y nos alojamos en el Estrella, acogedor hotel de madera que estaba frente al mar, muy cerca del muelle. Lo hicimos pues Heriberto, hermano mayor de mi padre, era comandante general de la Escuadra y llegó al frente de esta a ese puerto. Era la primera vez en mi vida que subía a un barco. La segunda fue entre cantos y éxito en el transatlántico “France” de Lima a Tahití, en su último viaje alrededor del mundo.

Nuestra casa, que era amplia y muy bonita como todo lo que mi madre tocaba, tenía dos dormitorios grandes en los que protegidos de los zancudos por enormes mosquiteros dormíamos entre sábanas de bramante –en uno mis padres y en el otro los tres hermanos–, el *hall*, el *living*, la sala, el comedor –de las inolvidables sobremesas, el vino dulce de convento previo al almuerzo y la sangría durante el mismo–, el interesante escritorio donde estaban guardadas las fichas de rocambor de mi padre –tan codiciadas por nosotros los niños–, los baños, la repostería, la cocina, los patios, el cuarto de ropa blanca en donde al igual que en otros espacios de la casa jugábamos con la entrañable “Piquito”, linda e inteligente paloma blanca que se escondía, la encontrábamos, corríamos a ocultarnos, nos buscaba y cuando nos hallaba nos daba suaves picoteos en los pies.

Su intempestiva partida, a raíz de la visita de un importante abogado limeño al que Piquito “encontró” y como señal de que lo había hecho se le paró en la calva, nos llenó de desconsuelo.

En esa inolvidable casa de mis años infantiles yo tenía mi reino: “mi cuartito de juguetes”, en donde racimo de uvas o abridor de la hacienda Los Pobres de Perico Cabrera en mano, caminaba sin zapatos y daba rienda suelta a la imaginación hablando, jugando sola y soñando –porque es alentador– con ser pianista y tener un piano.

En vacaciones, avanzada ya la tarde, iba a la Plaza de Armas –que en ese entonces lucía su belleza bajo la sombra de enormes y frondosos ficus– a jugar a ladrones y celadores con todo el grupo de niños de la localidad, teniendo como fondo musical la “retreta”.

Los chicos para molestarnos nos ponían en el pelo esos bichos que se prenden fuertemente con las patas, esos moscardones que revolotean en la noche alrededor de la luz, a los que en Ica llaman “capachos”.

## EL PIANO SOÑADO

Al lado de mi casa vivían con sus padres María y Dionisio, las laboriosas y hacendosas hermanas Matienzo Pardo, señoritas de provincia que hacían primores con las manos. Ellas eran las felices poseedoras de dos pianos que cuidaban con esmero. Uno estaba ubicado en la pequeña salita que daba a la calle, y el otro en la sala más grande. En ambos espacios Iralda y Luz Matienzo daban clases a un grupo de predestinados.

Mis padres, que percibían mi sensibilidad artística -cómo yo moría por el piano-, me pusieron a estudiar con Iralda, quien fue tan generosa conmigo que me permitió practicar en su casa por las noches a la hora en que ya no tenía alumnos, pero con la condición de que no tocara música popular. El premio eran unos *toffees* deliciosos que preparaban sus engraidoras hermanas Emma, Julia, Irma y Graciela, y las dos compotas de higos frescos, de duraznos, de cáscara de naranja o pomelo que de acuerdo a la costumbre iqueña acompañaba, en el mismo plato, delicioso manjar blanco casero.

A pesar de los años transcurridos no me he podido desprender de esos tradicionales sabores.

## ENTRE LOS MÁS BELLOS CANTOS

Un día que no he podido olvidar, escuché cantar pero lo que se llama cantar, a una mujer cuya voz y cuya manera de decir, de adornar y de frasear me zamaquearon e hicieron latir con más fuerza el corazón, a tal punto que sentí que esa música criolla que por primera vez escuchaba era mi razón de ser.

Estoy segura de que todo empezó ahí, con el vals “Todos vuelven” de César Miró puesto en la voz femenina más bella que ha tenido nuestro cancionero, la que me marcó, la que movió las fibras más íntimas de mi espíritu, con un repertorio extraordinario. La voz diáfana, afinadísima, la voz maravillosa de María de Jesús Vásquez<sup>5</sup> fluía de la radio de tal manera que me fascinó. Es evidente que allí descubrí mi vocación.

Mi recordada vecina Carmen Rocha, sabedora de la evidente preferencia que yo tenía desde aquella época por la Reina y Señora de la Canción Criolla, para complacerme trataba de imitarla y me cantaba “Todos vuelven” y los bellos vales del amplísimo repertorio de la inspirada Jesús,

5 Jesús Vásquez: Nació en Lima en la calle Pachacamilla del Cuartel Primero, el 20 de diciembre de 1921. Aprendió las canciones costeñas escuchando al conjunto Los Criollos –conformado por Luis de la Cuba, Ernesto “Centavito” Echeopar y Luis Aramburú Raygada, quien con posterioridad al escucharme quiso ser mi empresario para llevarme a España, lo que a mi corta edad era una locura– que ensayaba en una casa del barrio. La descubrió el artista chileno Eduardo Sierralta, por entonces director artístico de Radio Goicochea que después se llamó Radio Central. En 1939 Aurelio Collantes, “La Voz de la Tradición”, creó el concurso para elegir Reina de la Canción Criolla. Triunfó Jesús Vásquez, siendo coronada y proclamada en función de gala en el Teatro Apolo de la calle del Chirimoyo. (Datos tomados de Aurelio Collantes. *Historia de la canción criolla*. Lima, 1956).

a quien empecé a seguir. Fue así como por ella conocí las estupendas canciones de Pinglo<sup>6</sup>, el imprescindible bardo inmortal.

Quiero dejar en claro aquí que Jesús Vásquez no fue simplemente la mejor cantante de “El plebeyo”, como se dijo con tanta ligereza a su muerte. Ella –dicción, musicalidad, personalidad, dulzura, naturalidad– se expresaba con gran sentimiento, jugando con el tiempo de los diferentes géneros sin atropellarse, sin salirse del compás, sin golpear la voz en los agudos, sin quitarle el sabor, y si repetía una frase la adornaba de manera diferente.

Ella, que fue la mejor cancionista criolla que ha habido, no tenía una voz tradicional como también se dijo. Su voz y su estilo se convirtieron en tradición.

## LA DESLUMBRANTE RUTA DEL ARTE

Simpatiquísimo como todo guayaquileño, el profesor Farfán llegaba a mi casa dos veces por semana para darle clases de guitarra a mi mamá que era aficionada a Carlos Gardel, Mercedes Simone, Angelillo, el Niño de Utrera, Imperio Argentina, María Antinea –a la que me llevó a ver en el Teatro Piccone–, Asunción Granados y al baile genial de Carmen Amaya.

Flamenco, cante *jondo*, tangos, boleros, canciones de la compositora mexicana María Grever –como aquella de: “*si yo encontrara un alma como la mía*” que lleva por título “Alma mía”–, o “La casita” de Felipe Llera y letra del poeta también mexicano Manuel José Othón que dice: “*que de dónde amigo vengo, de una casita que tengo más abajo en el trigal*”, o “Una pena y un cariño”, canción chilena de Lily Pérez Freire que empieza diciendo: “*Me río porque me río / y esa risa de mi boca / es como el agua del río / que corre entre peñas locas*”; como también esa bella página española de Joaquín de la Oliva y los compositores Francisco Merenciano Bosch y Juan Mostazo Morales que lleva por título “Antonio Vargas Heredia” y cuya letra dice: “*con un clavel grana sangrando en la boca / con una varita de mimbre en la mano / por una vereda que llega hasta el río / iba Antonio Vargas Heredia el gitano (...)* de puente Geni a Lucena / de Loja a Benamejí / las mocitas de Sierra Morena / se mueren de pena / llorando por ti / Antonio Vargas Heredia / se mueren de pena / llorando por ti”. Todo ese bagaje de canciones estaba cerca de mí en la bella voz de mi madre, quien en el cuaderno de apuntes de sus lecciones había registrado, para acompañar su canto, las posiciones de la mano izquierda en el diapasón de su guitarra de doce cuerdas de metal, que a insistencia mía un día que estuve enferma y el doctor Alejandro Aguirre ordenó que guardara cama se vio obligada a prestarme. Tenía solo seis años y en esa tarde ya me acompañaba el vals de César Miró “Todos vuelven”. A partir de ese momento continué con otros acordes y otras canciones, como las peteneras “A un santo Cristo de acero”, el vals arequipeño “Bajaré silencioso a la tumba” –que con su voz ronquita cantaba la guapísima tía Bertha, hermana de mi mamá– y en solos de guitarra una farruca y malagueñas que me enseñaron mis primos hermanos Carmen y Manuel Ayarza Málaga.

<sup>6</sup> Mis referentes musicales en lo criollo fueron: Felipe Pinglo, María de Jesús Vásquez y Óscar Avilés.

## MI PRIMER ESCENARIO

En las ciudades provincianas se cultiva mucho el arte e Ica no era la excepción, así que en cuanto oportunidad había me escogían para recitar. Odiaba tener que declamar pues si algo detesto es hacer el ridículo y, por más que me aplaudían, sentía que lo hacía.

El doctor Pedro de la Riva Bazán –vocal de la Corte Superior de Ica– y su esposa Josefina Herrera eran quienes me proveían de material poético. Ellos, que fueron el destino de “Piquito”, me engreían tanto, pero tanto, que cuando mi mamá me reprendía yo pensaba que mi verdadera madre era Josefina.

En una oportunidad, las señoras iqueñas organizaron una función artística en la que participamos niñas que hacíamos el papel de muñecas. El escenario del Cine Dux fue convertido en la gran juguetería a la que ingresaban un señor y su pequeña hija, que eran atendidos cortésmente por el vendedor quien nos daba cuerda poniéndonos en acción. Era entonces cuando, entre cantos, cada una de las muñecas salíamos a hacer nuestra gracia que en mi caso –menos mal que no fue declamar– fue, vestida de española, cantar “La calesera”.

Yo soy la muñeca española  
y la preferida del bazar  
porque los muñecos al verme tan guapa  
con zalamería me suelen cantar:  
calesera, pinturera  
yo quisiera calesera ser tu amor  
yo quisiera calesera  
que sincero también fuera tu querer.

Como cuando recitaba o desfilaba en Fiestas Patrias me desarrollé de forma natural, por lo que me llamó la atención que Monina Cillóniz, amiga de la infancia, me comentara hace poco lo bien que estuve en mi papel de “Calesera”.

También en ese entonces me sorprendía que la gente me felicitara el 28 de julio diciéndome: “¡Qué garbo tienes para marchar! ¡Qué distinción!”.

Cabe recordar que en esa época era un atributo tener porte, a diferencia de la actualidad en que la mayoría lo considera arrogancia.

Por ese tiempo también me decían: “¡Qué ojos tan grandes tienes!”, y yo –que desde chica me vengo encontrando defectos– corría al espejo y al vérmelos normales, aunque en el fondo sabía que su respuesta no iba a ser imparcial, por si acaso le preguntaba a mi madre su parecer. Ella, como era de suponer, me dejaba más confundida aún, pues como vivía enamorada de mi padre que tenía enormes y lindos ojos verdes me contestaba: “¿Ojos grandes tú? ¡No! ¡Ojos grandes los de tu padre! ¡Ojos de caballo color uva Italia!”.

Ojos verdes  
verdes como la albahaca  
verdes como el trigo verde  
y el verde, verde,  
verde limón.  
(Copla española).

Crecí como una niña normal, mis padres no me trataban como a alguien especial ni mucho menos, aunque mi madre –tan sensitiva y tan inteligente como mi padre, pero más comunicativa– sin duda percibió algo en mí porque con frecuencia me decía: “Eres distinta y siempre tienes que ser tú”.

Ella, que a todo le daba proporción y línea, me confeccionaba –en piqué, etamina, hilo, percala, muselina, *broderie*, bichí o en viyela cuadrillé, telas compradas en La Mercantil de Ica o en Oechsle y en la Bon Marché de Lima– ropa como de alta costura, con buen corte, con buenos acabados, sin defectos, con creatividad, con bella armonía en los colores; ropa discreta y por lo mismo elegante, y sin yo saberlo ese hecho marcaba también mi diferencia con la mayoría.

Así fui criada, así he vivido, así he sabido lo que es el buen gusto; no la estrechez pero si la frugalidad de mi hogar y la abundancia de las casas-hacienda.

Que mi madre influyó en mí, ni dudarle, influyó tanto que ya cuando fui profesional me hice cómplice de la alta costura y sumé ese arte al mío, dándome el placer y también al público de presentarme ataviada, envuelta en Leonel, Leonard, Queta Proaño de Barboza, Emilio Pucci, Avagolf, Bellini, Valentino, Vicente March, Ruth la Modena, Orietta Fernández; y peinada siempre por el gran artista Guillermo Campos, logrando así todo un despliegue de estética y arte entre el temperamento, la postura, la actitud, la expresión corporal, el repertorio, la palabra, el movimiento de la falda, la mano, los brazos, los pies y la interpretación vocal en el escenario que me tocara.

Con un soporte musical de primera, sin necesidad de contar chistes ni correr, ni gritar, sin cuerpo de baile, ni coro, todos los ojos y los oídos puestos en mí. ¡Qué gratificante!

Hace cinco horas que las cortinas del Municipal que subieron y bajaron doce veces, señalaron el término del recital que dio Alicia Maguiña, y no me puedo apartar de esa jornada que ha señalado la dimensión auténtica de una artista que está lejos, muy lejos, en sus creaciones. En su aporte. Alicia es la creadora de un período aparte dentro de nuestra música. (Miguel Humberto Aguirre. *La Crónica*, 1975).

## ALICIA MAGUIÑA VIVE AQUÍ

Apasiona ser testigo, de cómo empieza a darse el antiguo rito del artista y su público.

Cuánto de sexo, cuánto de seducción, cuánto de lúdico, hay en esto de posesionarse del sentido de las gentes, sobre todo cuando es un público heterogéneo.

Alicia puede sentirse contenta, que ya logró la finalidad fundamental de todo artista: conmovier. (Mario Campos. "El Dominical" de *El Comercio*, 1977).

Fui una niña aplicada e indudablemente tenía talento, pero en esa época que fue la de la gloria de Ica no me daba cuenta de que en mis gustos y aficiones era diferente a los demás niños. Ahora veo que, sin saberlo, tomaba la vida de otra manera y me movían otras situaciones. Tanto es así que a los dos años de llegar a Lima, conversando en su hacienda Cieneguilla con don Luis Santisteban Tovar –tío de mi querida amiga Carmen María Porras– sobre la paña de algodón, me vino a la memoria una escena de mi más tierna infancia, cuando mi mundo estaba poblado de hadas, princesas, y en la hacienda San Ramón en Ica se me apareció, montado en caballo de paso, un príncipe. Fue en esa conversación con Santisteban que volvió a mí el paisaje iqueño con sus campos de algodón y el rostro bello de piel tostada y ojos verdes de Luis Camino Dibós, "el príncipe" de mi fantasía, quien ya acá en Lima pasó a ser el patrón de mi Asunción, mi apañadora<sup>7</sup>.

## La apañadora

Tondero creado por mí (1954).

*A las campesinas del valle de Ica.*

Un sábado por la tarde  
me propuso mi patrón,  
me dijo: ¡Ay, Asunción!  
¡ay Asunción chola china,  
sal pronto de la cocina  
ya no pelarás gallinas  
vas a apañar algodón!

Cuando llega la cosecha  
con multicolor pollera  
y con sombrero de paja  
sale ya la apañadora  
a apañar el algodón  
ay, a apañar el algodón.

Los cholos con pecho al aire  
tostaditos por el sol  
le dicen: ay, Asunción  
vente a apañar a mi lado

<sup>7</sup> Apañar: Recoger y guardar algo con la mano. En Ecuador y Perú también significa darse maña para ocultar algo, encubrir.



pero en caballo de paso  
llegó el apuesto patrón  
y se fue con Asunción  
y se fue en su Pegaso  
y se fue con Asunción  
a apañar el algodón,  
a apañar el algodón.

## SABORES Y OLORES INOLVIDABLES

No recuerdo haber comido potajes mejor preparados que los de la casa de los Badaracco Malatesta, gente muy refinada de Ica. Don Pancho, el papá, era un hombre cultísimo, y Chabuca su esposa, siendo mucho mayor que mi mamá, se hizo muy amiga de ella. Fue así como resulté ser la única niña, a la que “que por delicada y fina” –según dijeron– invitaban a compartir con los adultos la magnífica mesa que lucía finísimo mantel de hilo e importante vajilla y cubiertos de plata.

Me acuerdo también de que Blanquita –una de las hijas– preparaba unos maravillosos pastelillos de yuca rellenos con manjar blanco que, en una fuentecita de plata con tapa, llegaban a mi casa en las manos de Soledad, quien vestía de negro con delantal y cofia blancos, almidonados, impecables.

Hasta ahora se me hace agua la boca por el dulce iqueño de cáscara de naranja o toronja en almíbar, postre que en ninguna parte de la tierra lo harán como la “Mama María” de mi irremplazable amiga Isabel “Nini” Badaracco.

Las garzas en la pileta, los dátiles, los cerezos, los ciruelos, las palmeras y los tacones en flor de aquella casa espléndida, en la que brillaban con naturalidad el cariño y las buenas maneras, permanecen conmigo.

Y hablando de sabores inolvidables de la gloria de Ica, la mazamorra morada, los helados y la torta de finísima textura de mi cumpleaños eran preparados por las delicadas manos de Esther “La Morena” Malatesta Pellane, cuya casa tenía una huerta en donde saboreaba tanto las naranjitas de Quito como las uvas que cogía con mi propia mano de la parra, y los mangos verdes que comía con sal<sup>8</sup>, costumbre muy iqueña.

Desde aquella edad temprana me sentí atraída por el olor del dormitorio de esta inigualable y querida dama, ese perfume delicioso con el que me reencontré varios años más tarde en casa de Martha Zoeger y Constante Larco Hoyle, en la hacienda Chiclín en Trujillo: el aroma de L’Heure Bleue de Guerlain, que en cuanto empecé a trabajar volé a comprármelo, y hasta hoy me aroma con ese aroma, que se ha convertido en parte de mi piel. Mi aroma.

<sup>8</sup> Hace poco me enteré de que en otros países también comen los mangos verdes con sal, pero para mí seguirá siendo una costumbre muy iqueña.

Las casas iqueñas tenían y en mi recuerdo siguen teniendo un encanto enorme, una presencia imborrable. En un ángulo de la Plaza de Armas vivían los Cabrera Darquea, en otro estaba la Casa Picasso, en el opuesto el hotel Colón y junto al antiguo colegio San Luis Gonzaga, en la esquina con Bolívar y Libertad, la Catedral (antiguamente La Merced). La iglesia de San Francisco, la plazuela del mismo nombre, la notaría de Eduardo Laos, la Pensión Valle, el jardín El Edén, la casa de las Badaracco, la de las Matienzo y la mía –que era de construcción moderna y tenía el número 154– estaban en la calle San Martín.

En la calle Tacna, al igual que mi colegio, estaba la casa de mis queridas amigas Carmen y Elena Villa García Hernández –hijas de César y Carmela–, donde por primera vez escuché un disco del trío Los Panchos, que quién iba a pensar siquiera que más adelante iban a incluir mis canciones en su repertorio.

La de Cira, Elena y Martha Oliva en Municipalidad; en la calle Ayacucho la de Lucha “La Gorda” Durán Rossi y su hermana Chabuca. Cómo olvidarme de ellas, cómo no recordar aquellas tardes soleadas cuando en el patio jugábamos con los boliches que se usaban para lavar la ropa, o a Quetty Quiñones que vivía con sus tías las señoritas Vargas Prada en la calle Lima –en un caserón que tenía techos altísimos con ventanas teatinas que se abrían y cerraban con soguillas maniobradas desde abajo–, en donde disfruté del piano al igual que en la casa de Chela Piccone en calle Callao, Charo Barboza en Bolívar y Matildita Ráez que vivía en la casona de su abuela, la matrona iqueña Teodocia Villa García, que poseía tres pianos.

Al sur de Ica, pasando Cachiche en donde según la creencia las brujas están enredadas en los toñuces<sup>9</sup>, Leopoldo Elías, al que yo llamaba por cariño “Papá Polo”, y su esposa Dorila Balbín me aguardaban en su hacienda para engreírme.

En el amplio comedor, a la hora del lonche, nos sentábamos alrededor de una larga mesa cubierta con mantel de hule, mientras las gallinas paseaban entre nosotros.

En aquel cálido espacio de Papá Polo y Dorila, durante un almuerzo con orquesta, escuché por primera vez el vals de avanzada para su época “Hilda” de Alberto Haro, en la voz del vocalista “Chupón”<sup>10</sup>, al que llamaban así por la forma de sus labios.

En aquel entonces esa casa no tenía baño y, en lugar de él, solo había un silo en medio de los viñedos, lo que la hacía aún más original.

Mi evocación de la gloria de Ica me remite también a la señora Pepita Cavero de Ugaz, a sus hijas y nietas; a los Martínez Mosselli; a Rosita Arrieta de Lecca, que era de Tarma; a Maíta García y a su mamá, la poeta argentina Maíta Trovato, que me enseñaba entre otros poemas los de Gabriela Mistral; a Jenny Ruiz Alary y su fundo Palazuelos; a Pina Gotuzzo de Piccone y su hija Chela, a Batty y Palmira Gotuzzo y a su mamá Teresa Wufarden; a Quelo Gálvez de Massa y a su hijo Alberto, mi compañero de colegio y amigo; a mi entrañable amiga Angélica “La Gorda” Murguía Marañón; a Elena

<sup>9</sup> Toñuz: Planta silvestre rastrera, enredada, que crece en la arena y terrenos áridos. Alcanza unos 30 cm de altura.

<sup>10</sup> El gran compositor de vanguardia Alberto Haro en 1990 me informó sobre el nombre y apellido de “Chupón”: Roberto Infante.

Soler, a Amada Noriega, a las Lostaunau, a las Claux; a Alicia Álvarez de Olarte –que era cusqueña– y a sus hijas Nelly y Alicia; a Chela Oliva que me engreía tanto; a Zoilita, Maruja y Fenaco Barco Massa; a Martha y Doris Barco Montalva; a los Tijero Núñez del Arco y a los Tijero Caso; a Carmen y Gilda Gereda Moyano y a su mamá la señora Estela; a Lucila y Augusto Ríos; a Matucha del Solar, Manuelita Balbín de Benavides y su hija Gaby, a Toti Baiochi; a Quicha, Águeda y Charo Tello Campodónico; a Rosa Valle y a su mamá Isabel Cóquis; a Chela Goytizolo, a Irma Echeagaray, a las Mendiola; a las Bellido que vivían en su hacienda Caucato en Pisco; a la señora Graciela Mariátegui de Panizo y a sus hijas Ada y Milín; a Mary Ivanisevich de Camino, a las Pérez Palacio, a los Rubini, a Pilar Botto; a Micha, Rosita, Eugenio y Perico Gotuzzo Fernandini; a Guillermo Picasso Perata, a Dalila Donayre a Isaac y Mimí Barnechea, a Manuel Bernales y su hermana Margot, a Lucha Parra, a Rina y Martha Elías, a Octavio e Hilda Nieri, a Fernando León de Vivero y su esposa Anita Picasso, a la señora Miranda Nieto de Elías, a doña Gaudencia Elías, así como a la señora Rosa Amelia Cauvi de Dibós, a la señora Ernestina Quijandría, a los Cresci, a doña María Darquea de la Quintana de Cabrera y a sus hijas e hijos; a doña Florencia Ganoza de Cabrera, a Isolina Razzeto; a Chocho Elías y su esposa Rosita Arbulú; al doctor Geller y a los dentistas Cuéllar y Muñoz; a los Saponara, a la señora Gricelda Erazo, a Carlos Oneto “Pantufas”, a Rafael Chepote y a su futura esposa Rosita Malatesta; a Dacio Gutiérrez, que era el encargado de perennizar los momentos gratos en sus fotos; a la señora Enma Curotto que vestía a las damas de Ica, como el señor Mayurí a los varones; al señor Matute, artífice de los zapatos que calzaban las iqueñas; y al profesor del coro del colegio, que era nada menos que don Francisco Pérez Anampa, “Pancho Pérez”, autor y compositor de la polca “A la Huacachina”.

En Nasca, tras un pleito por aguas, el señor Bohórquez, dueño del fundo Soisonguito, se batió a duelo con otro hacendado. Tuvo que ir preso y por esa razón internó a su nieta Chela en mi colegio y solo la autorizó a salir los fines de semana a donde nosotros, los Maguiña.

Chela y yo teníamos claro que solo era factible ir a ciertas casas y a determinados barrios con previa autorización, como también sabíamos perfectamente que aunque no lo entendiéramos ni aceptáramos no nos permitirían asistir a una fiesta organizada por nuestras queridas compañeras de promoción, razón por la cual no encontramos mejor salida que mentir. Pedimos permiso para ir al Cine Ica a ver la serial de Fu Manchú y ya allí, en cuanto mi madre se fue, enrumbamos a la fiesta prohibida.

Timidonas, pues teníamos solamente doce años, permanecemos a un lado porque los muchachos de quinto de secundaria del San Luis Gonzaga solo sacaban a bailar a las mayores.

Calculando la hora en que terminaba la película, regresamos a casa con la seguridad de que al haber asistido a la fiesta a orillas del río habíamos honrado nuestro compromiso con nuestras amigas, las chicas de la promoción.

Mi mamá le tenía pánico a los temblores y tanto pero tanto era su miedo que, con todo lo que nos quería, al primer movimiento, cargada de frazadas y otras cobijas, corría sola como alma que llevaba el diablo a la plazuela de San Francisco.

También era enorme su pavor ante la lejana posibilidad de que se desbordara La Achirana<sup>11</sup>, y mientras los chacareros ansiaban que tuviera mucha agua para que el año fuera bueno para la agricultura, ella temía que hubiera demasiada y, como consecuencia, el río se saliera de su cauce y llegara a la Plaza de Armas que estaba a una cuadra de nuestra casa. La gente le decía que eso era imposible, pero pasaron los años y cayeron las lluvias torrenciales que ocasionaron el temido desborde y, tal como mi madre lo había presagiado, el río Ica llegó hasta la Plaza de Armas. Se cumplió su profecía. Sucedió la catástrofe.

## Achirana

Vals creado por mí, ganador del Festival de la Amazonía.

*A mi madre, fuente de vida.*

I  
Altiva moza arequipeña  
la del salero y el cante  
la del yaraví señoero  
la del hondo suspirar.

Bajaste desde tu cielo  
y en un barco marinero  
cargando tus ideales  
llegaste a la capital.

<sup>11</sup> *Achirana*: Voz que significa “lo que corre limpiamente hacia lo que es hermoso”. La Achirana es el principal acueducto que da riego a más de 11.000 hectáreas de la campiña de Ica, incluyendo las haciendas Chavalina, Belén, San Jerónimo, Tacama, San Martín, Mercedes, Santa Bárbara, Chamchajaya, Santa Elena, Vista Alegre, Sáenz, Parcona, Tayamana, Pueblo Nuevo, Sonumpe y por fin Tate.

*Tradición “La Achirana del inca”*: En 1412 el inca Pachacútec decidió iniciar la conquista del valle de Ica, pero antes de recurrir a las armas propuso a los iqueños que se sometiesen a su gobierno. Aceptaron estos y el inca y sus 40.000 guerreros fueron muy bien recibidos por los naturales que eran pacíficos.

Visitando Pachacútec el territorio que acababa de sujetar a su dominio, se detuvo una semana en el pago de Tate. La propietaria era una anciana a la que acompañaba su hija, una bellísima doncella. El conquistador de pueblos creyó que también sería fácil conquistar a la joven, “pero ella que amaba a un galán de la comarca tuvo la energía que solo el verdadero amor inspira para resistir a los enamorados ruegos del omnipotente soberano”.

Al fin Pachacútec perdió toda esperanza de ser correspondido y tomando entre sus manos las de la joven le dijo: “Quédate en paz, paloma de este valle, y que nunca la niebla del dolor tienda su velo sobre el cielo de tu alma. Pídemme alguna merced que a ti y a los tuyos haga recordar el amor que me inspiraste”.

La joven de rodillas le dijo: “Señor, grande eres y para ti no hay imposible. Venciérasme con tu nobleza a no tener ya el alma esclava de otro dueño. Nada debo pedirte que quien dones recibe obligada queda, pero si te satisface la gratitud de mi pueblo ruegote que des agua a esta comarca”.

“Discreta eres, doncella de la negra crencha, y así me cautivas con tu palabra como con el fuego de tu mirada. Espera diez días y verás realizado lo que pides. ¡Adiós y no te olvides de tu rey!”.

Durante los diez días los 40.000 hombres del ejército se ocuparon de abrir el cauce que empieza en los terrenos del Molino y del Trapiche, y termina en Tate, heredad o pago donde habitaba la hermosa joven de quien se apasionara Pachacútec. (Tomado de Ricardo Palma. “La Achirana del Inca”. En: *Tradiciones peruanas completas*. Edición y prólogo de Edith Palma (nieta del autor). Del Perú incaico y de la conquista. Madrid: Aguilar, 1953).

“Por amor a la hija de Anchante –de prosapia yunga–, Pachacútec construyó el cauce de la Achirana desde Los Molinos –cuna de la Achirana– hasta Tate en solo diez días y con la intervención de 10.000 soldados del ejército imperial”. (Tomado de Alberto Massa Gálvez. *Con ojos de cocodrilo*. Lima: Pájaro Azul, 1997, p. 252).

Doblegando los temores  
desafiando los rigores  
vencedora y no vencida  
llegaste para encantar.

¡Achirana! ¡Achirana!  
agüita de la Achirana  
reverdece tu recuerdo  
¡Achirana! ¡Achirana!

¡Achirana!  
¡Achirana! ¡Achirana!  
agüita de la Achirana  
¡dame flores en invierno!  
Achirana.

II  
Manantial dulce y sereno  
en ti bebí el sosiego  
y fue tu tierno regazo  
fresca sombra para el sol.

Estoy cantando en voz alta  
para que escuche en la gloria  
la que me diera la vida  
y la de ella también.

He crecido entre finezas  
al calor del sentimiento  
con su cuidado y aliento  
y su prodigioso afán.

¡Achirana! ¡Achirana!  
agüita de la Achirana,  
reverdece tu recuerdo  
¡Achirana! ¡Achirana!

¡Achirana!  
¡Achirana! ¡Achirana!  
agüita de la Achirana  
¡dame flores en invierno!  
Achirana.

Título de la Obra: Achirana

Transcriba la notación completa, armonizada o el citado con indicación del caso.

INTRODUCCIÓN:

INFORME Y OBSERVACIONES DE PERITOS MUSICALES POR APDAYC O DPTO. DE SOCIOS Y OBRAS  
(SOLO PARA SER LLENADO POR APDAYC)

NOMBRE COMPLETO DEL PERITO DE APDAYC \_\_\_\_\_

FIRMA DEL PERITO \_\_\_\_\_

Mamá le temía también y en grado sumo al renombrado bandolero Andrés Ramos<sup>12</sup>, quien asaltaba con frecuencia los autos en el por ese entonces largo y difícil camino a Lima, a donde nuestros viajes, que eran bastante espaciados –generalmente para visitar al dentista–, estaban cargados de suspenso por la posible aparición del asaltante.

La carretera, si así se podía llamar al arenal, estaba plagada de subidas y curvas al pie de barrancos que para nosotros, acostumbrados a la llanura, eran precipicios, como Quilmaná en Cañete y la quebrada de Caracoles. Aquel viaje interminable comenzaba días antes de empezar, pues incluía los preparativos para esa especie de mudanza enorme.

Desde el turbante que casi como una obligación usaba para esas ocasiones, mi madre, no porque gritara, sino porque se le notaba, reflejaba una angustia que yo asociaba con viaje y con el olor a gasolina. Yo decía “huele a viaje” y comenzaba a vomitar desde unos días antes y durante casi todo el camino.

<sup>12</sup> Andrés Ramos Fernández, nacido en Comatrana, fue un bandolero que en su caballo “Piojo Blanco” mantuvo en jaque a los viajeros y a la autoridad iqueña.

Ya en Lima, nos alojábamos en la Magdalena Nueva, donde las hermanas de mi padre, mis queridas tías Aída y Armida, cuya espaciosa casa –ubicada en una transversal de la Avenida del Ejército sobre el mar–, además del anhelado piano, tenía corral, huerta y celosía desde donde se veían tanto La Punta como Chorrillos.

Llegaba a ese lugar fascinante de los floripondios en el jardín de la entrada, el largo y ancho corredor que se llenaba con el canto de canarios, el comedor con el gong para llamar a almorzar y a comer, los numerosos dormitorios de paredes empapeladas y camas de bronce –que podían albergar alacranes entre las sábanas–, el amplio escritorio de enormes estantes copados por los libros de mi abuelo Alejandrino<sup>13</sup>, y desde que me despertaba hasta que me metía a la cama me la pasaba tocando toda la música que me fuera posible.

Era tal mi pasión por el piano que en mi casa ejercitaba las manos sobre la mesa del comedor, en el colegio sobre la carpeta, y en Lima un sinnúmero de veces fui al centro a la antigua casa Brandes, a probarlo y contemplarlo.

## EN ICA CONOCÍ EL PERÚ

Pero mi sensibilidad no solo estaba despierta para la felicidad. Hubo un hecho central para mí. Un hecho que, ya a esa tierna edad, me tocó la fibra más interna produciéndome indignación, además de dolor.

Me estoy refiriendo a una realidad: a la presencia imborrable, importante e impactante (repito, para mí) de las jóvenes quechuahablantes que con sus gastados y empolvados –por el largo viaje– vestidos tradicionales, llegaban a Ica desde los departamentos de Huancavelica, Ayacucho y Apurímac, repitiendo incesantemente en español: “no me hallo”. Y a pesar de expresarlo desesperadamente eran dejadas por sus padres o parientes con gente acomodada en cuyas casas, a diferencia de la mía, solamente se les proporcionaba comida, vestimenta y vivienda –mas no hogar– como único pago por su trabajo.

En la mayoría de los casos sus padres o parientes nunca más volvían, lo que provocaba que en medio de la noche ellas se fugaran por los techos. La incertidumbre de no saber si habían encontrado finalmente el accidentado y tenebroso camino de regreso a su tierra, me martirizaba.

13 Alejandrino Maguiña Icaza nació a mediados del siglo XIX. Perteneció a familias serranas cuyo linaje estaba vinculado a los antiguos caciques de Huaraz. Desde 1890, y durante casi treinta años, fue catedrático de filosofía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. A los 15 años asistió a la batalla de Huamachuco, librada contra el ejército chileno el 10 de julio de 1883. Fue, asimismo, vocal de la Corte Suprema entre 1922 y 1927. Uno de sus principales méritos fue la defensa de los campesinos indígenas, cuyo mejor testimonio fue el informe que sobre la situación de los indios de Puno escribió en 1902 y que mereció un comentario de Jorge Basadre dentro de su *Historia de la República del Perú*. “Maguiña es recordado como uno de los ministros del Oncenio leguista, pero en realidad, esa función solo representó el final de una larga carrera pública. Pocos hombres gozaron con tanta razón de un respeto tan generalizado en el Perú, tributado por amigos y adversarios”. (Datos tomados de: Pablo Macera, Alejandrino Maguiña y Antonio Rengifo. *Rebelión India* N° 22. Lima: Ediciones Rikchay Perú, 1988).

De esa gente callada y triste, a la que yo enseñaba a leer y escribir, aprendí muchas cosas, entre ellas a oír las canciones que sentadas en cuclillas, más que musitaban se podría decir que masticaban, canciones hondas con las que se acompañaban en su incomprendida orfandad.

Sentía el murmullo de sus cantos en quechua, tan tristes que, al borde del llanto, le rogaba a mi madre les pidiera que no cantaran. La música habla, penetra y en mi caso tanto que aunque no entendía el castigado y perseguido idioma ancestral, me estremecí, pues a mis escasos seis o siete años percibí, entendí la tragedia de los que hasta hoy están prisioneros en su suelo.

Quedé tan marcada que ya en Lima, cuando ingresé al colegio en el que de un momento a otro tuve que aprender a hablar alemán, al sentir que el mundo mágico que había vivido desaparecía bruscamente, asocié inconscientemente mi vivencia con la de las chicas serranas que llegaban a trabajar a las grandes casonas iqueñas. Fue así como en 1963, de improvviso, en un momento en el que no era fácil que se aceptara una canción con ese mensaje, afloró el grito de impotencia que había guardado desde niña.

## **Indio**

Vals de mi creación, grabado por mí para Sono Radio en 1963 y posteriormente por Olga Guillot, “Toña La Negra”, Daniel Santos, Miguelito Valdez, Mercedes Sosa, Julio Jaramillo, Hermanos Miño Naranjo, Luis Alberto del Paraná y todos los cantantes peruanos.

La luz se hizo sombra  
y nació el indio,  
la puna se hizo hombre  
y nació el indio.

Prisionero en tu suelo,  
indio cautivo,  
sin luz en la mirada,  
indio sombrío.

Ayer montaña,  
hoy solo escombros  
¡hierve mi entraña  
cuando lo nombro!

¡Serás otra vez montaña  
habrá fulgor en tus ojos!  
¡tu risa oíré y feliz serás  
y feliz seré!



En Ica lo social se me había revelado crudamente y en “Indio” protesté sin armas ni estridencias, y auguré justicia para los sin voz. En Ica conocí el Perú.

Su vals “Indio” es tal vez la primera canción peruana de un contenido social auténtico. Es valiente, sólida, compacta, y no una artificiosa creación intelectual prendida al vaivén de las conveniencias del momento. (Luis Felipe Angell, “Sofocleto”. Ojo, 1970).

No necesita vestir *lliclla* o poncho para mostrar su adhesión a los ideales populares; su proclama viene de tiempo no de oportunidad: recordemos su vals “Indio” de 1963. (Mildred Merino de Zela. *El Comercio*, 1974).

Pero todo tiene su tiempo y nuestro tiempo en Ica, sin que nosotros lo presintiéramos, estaba llegando a su fin.

En un abril que me ha sido y me será imposible borrar, llamaron de Lima a informar que mi padre había sido considerado en una terna para ocupar una vocalía en la Corte Suprema de la República. Abatida, rogué al cielo que no lo eligieran, pero días más tarde, como el destino es el destino... el destino me arrancó de Ica.

Ya se había iniciado el año escolar cuando se produjo la última mudanza, la temida mudanza con olor a viaje como todas las otras, solo que esta marcó un cambio total en mi vida.

Ante mis incrédulos y húmedos ojos se me fueron perdiendo en la distancia, pero no en el recuerdo constante, San Joaquín, Guadalupe, Cerro Prieto y las Pampas de Villacurí donde queda Pozo Santo.

## **Ica mañana voy**

Tondero de mi creación (1953), grabado por mí para Sono Radio en el LP 2044, para Discos Independientes en el CD *Juntos* con Óscar Avilés, y posteriormente por Jesús Vásquez con el acompañamiento de Alberto Haro para Sono Radio.

Ica mañana voy, mañana  
Ica tierra del sol, mañana  
al llegar...  
quiero ver la campiña  
que dejé, cuando era niña,  
adornada con mangos,  
salpicada de guarangos,  
de algodonaes alfombrada,  
Ica mañana voy, mañana.

Con aguardiente y cachina  
yo me quiero emborrachar  
y después en Huacachina  
un baño quiero tomar.

Con una bruja en Cachiche  
en escoba iré a pasear  
traeré tejas y en Luren  
por tu amor he de rogar.



Señoras y señores de Ica.



Martha Zimmerman Llosa, Carmen María Porrás Santisteban y yo en la fiesta de promoción.



Con mis compañeras de colegio durante la fiesta de promoción.

# EL TIEMPO DE LIMA

Devastada llegué a Lima.

Debíamos buscar casa y colegio, y como las hermanas de mi papá habían estudiado en el León de Andrade, hoy Sophianum, mis padres ingenuamente pensaron que si una de ellas me recomendaba a ese centro de estudios me admitirían; pero debido a los increíbles prejuicios que son ignorancia en el Perú, las monjas de dicho lugar, aun con mis buenas calificaciones y la recomendación del cardenal Guevara –que mi padre enemigo de pedir favores había conseguido– no me aceptaron, porque según dijeron: “niña de provincia traía malas costumbres”.

Me recibieron en el Santa Úrsula, pero aunque allí siempre me trataron muy bien yo me sentí disminuida por el idioma ajeno, igual que nuestras hermanas quechuahablantes. Fue duro adaptarme, integrarme a un centro de estudios tan distinto al colegio iqueño.

Las monjas alemanas de rostros severos, si bien no me inspiraban el miedo que me producía la presencia de la señora Domitila Arbulú, me marcaban una distancia que se hacía más evidente cuando me cruzaba en los anchos pasillos con una de ellas, pues era obligatorio cederles el paso acercándose a la pared más cercana, para desde allí hacerles una venia solamente con la cabeza y en silencio.

Definitivamente Lima era completamente diferente y en ella no había otra Iralda Matienzo que me permitiera su piano para practicar. Y como había cosas que no nos era posible alcanzar, pues de acuerdo a sus principios mi padre que no era juez y parte vivía de un solo sueldo, el de magistrado, aunque era lo que más quería hacer no me lo pudo comprar. Con desgarro tuve que dejarlo.

No lo volví a tocar más.

Acá en Lima, hasta 1959, vivimos en una simpática casa de techo con vigas de madera, en el 455 de Los Libertadores, por entonces una calle residencial con poco tránsito, llena de árboles de moras, que quedaba a escasas cuadras del colegio, y como este y los centros de trabajo funcionaban en horario partido, tenía el tiempo suficiente para –bajo insistente garúa– ir y regresar caminando a almorzar en familia y compartir con ella –aunque mis padres no eran criollos– los atractivos programas de música peruana que se transmitían por radio.

Así fue como me enteré de que la educadora Maruja Venegas Salinas –creadora, directora y acertada conductora del programa *Radio Club Infantil*– estaba convocando a los niños a un concurso para elegir a la mejor cantora o cantor criollo. Algunas amigas del colegio, que ya sabían que yo cantaba

y me acompañaba con una de las primeras guitarras construidas por el *luthier* Alejandro Huertas Virhuez –de la que se desprendió para obsequiármela Edgardo, hermano de mi mamá, que al igual que mi abuela materna tocaba flamenco–, me animaron a participar y decidieron ir conmigo a Radio Mundial que quedaba en la calle Baquijano del Jirón de la Unión, hasta donde llegamos el 2 de junio de 1954, ellas con el uniforme del Santa Úrsula y yo con ropa de calle, supuestamente de incógnito.

Era tan evidente nuestra procedencia que Maruja Venegas anunció: “Alicia, una niña alta y muy delgadita, de pelo negro lacio con cerquillo, que usa anteojos y que está acompañada por un buen número de ursulinas, es la ganadora, la campeona de la Canción Criolla 1954”.

Aunque mi emoción ya se había iniciado desde que ensayé con el maestro Reynaldo Cruz, quien me acompañó al piano el vals “Eres tú” del importante autor, compositor y guitarrista barrioaltino Augusto Rojas Llerena, se hizo inmensa cuando gané el certamen.

Feliz regresé a casa creyendo que nadie se había enterado, pero mi madre, muy fastidiada, me llamó seriamente la atención y me quitó el trofeo por un tiempo.

Ahora entiendo que no solo por no pedir permiso y mentir, sino por haberme atrevido a ir primero a una fiesta al barrio de Acomayo a orillas del río Ica, y luego a lo “mal visto”: una radio, mi madre tuvo miedo pues percibió que yo desde esa edad estaba rompiendo con arraigados convencionalismos sociales.

A pesar del castigo, por la noche me prendía otra vez de la radio a escuchar e imaginar a los artistas sobresalientes de nuestra canción costeña, aquellos que le dieron el color y el brillo, los forjadores de la época de oro del canto criollo.

Cada uno de ellos tenía su repertorio exclusivo, canciones de la Guardia Vieja<sup>14</sup>, del –repito– fundamental y atemporal Felipe Pinglo Alva, de Pedro Espinel (de estilo Pinglo<sup>15</sup>), de Alcides Carreño –por primera vez línea melódica con influencia andina y norteña–, de Víctor Correa Márquez, Francisco Ballesteros, Manuel Abarca, Agustín Falla, Pablo Casas (estilo del barrio de La Victoria), los dos estupendos creadores Alejandro Sáez y Manuel Covarrubias, Braulio Sancho Dávila, Abelardo Carmona, Guillermo Suárez, Miguel Almenerio, Óscar Molina, M. Arredondo, Pedro Arzola, Filomeno Ormeño y Luis de la Cuba (el vals estilo mazurca), José Bazán Barrantes, Melitón Carrasco, Samuel Joya, Pedro Bocanegra, Carlos Saco, Laureano Martínez, Jorge Huirse, Eduardo Márquez Talledo, Lorenzo Humberto Sotomayor<sup>16</sup>, Alberto Condemarín, Jaime Peña Lobatón –autor de la polca “María Delia” y de la música del vals “El guardián”, cuya letra es del colombiano Julio Flores–, Máximo Bravo, Manuel Garrido, Augusto Rojas Llerena, Manuel Raygada, Amparo Baluarte –de delicados y sentidos versos–, Nicolás Wetzell, Francisco Reyes Pinglo, César Santa Cruz, Miguel Correa Suárez, Eduardo

14 “(...) quienes se han interesado en la historia del valse, coinciden en que en el año 1920, se cerró la época de la Guardia Vieja, y todo lo que ocurrió después, habrá que considerarlo era moderna” (César Santa Cruz Gamarra. *El Waltz y el valse criollo*. Lima: Concytec, 1989).

15 Pinglo revolucionó la música criolla con letras y melodías bellísimas, con un fraseo distinto al de la Guardia Vieja, y así es como nace a partir de 1917 –cuando compone su primer vals “Amelia”– el indestructible estilo Pinglo. (Alicia Maguiña).

16 En 1945 Lorenzo Humberto Sotomayor, con sus valeses “Corazón” y “Burla”, es el iniciador del empleo de armonías modernas para las ricas melodías de sus canciones, como también para las de otros creadores que acompañó al piano. Prosiguen con esa tendencia Alberto Haro y Erasmo Díaz; Lucho Neves hace lo propio, pero más moderno si cabe. Lucho Garland, Carlos Hayre, Manuel Acosta Ojeda, Mario Cavagnaro, Francisco Quiroz, Víctor Merino y José Escajadillo siguen esa línea. (Alicia Maguiña).

Tasayco Soto, Alí Cáceres, César Miró, Salvador Oda, Adrián Flores Albán, Aurelio Collantes, Erasmo Díaz, Juan Criado, Pedro Durand Quevedo, Víctor Mendoza Escurra, Clemente Reynoso, Rómulo Varillas, Gina Dean, Alicia Lizárraga, Teresa Velásquez, Luciano Huambachano, Juan Sixto Prieto, Serafina Quinteras, Pablo Becaría, Pedro Miguel Arrese, Rafael Otero, el poeta Federico Barreto, Carlos Inga Segovia, Emilio Peláez Montero, Raúl Calle, Armando González Malbrán, Miguel Cabrejos, Amador “Parrita” Paredes, Luis Dean, Elsiario Rueda Pinto, Isabel Granda Larco, Mario Cavagnaro, Augusto Polo Campos, Enrique Borjas, Luis Abelardo Núñez, Emilio Santisteban, Albino Canales, Guillermo Riofrío, Boris Ackerman, Pepe Santiago, Boris Rozeznic, Javier Cisneros, Lucas Borja, Pedro Pasamar, Buenaventura Muñoz, Domingo Machiavello, Domingo Rullo, Rodolfo Coltrinari, Luis Gálvez Ronceros, Pepe Marini, Adalberto Oré Lara, Marjorie Villarreal, Felipe Coronel Rueda, Héctor Torres, Leonor García, Fermín Torres, Benigno Ballón Farfán, Sixto Recavarren, Fausto Florián (poeta), Miguel Paz, Luis Abanto Morales, Juan Vallés (autor de la letra del vals “Ana Paulowa”), Vicente Bianchi, Willy Hartmann, Germán Zegarra, Max Arroyo G., Hugo Almanza, Genaro Ganoza, Paco Maceda, Consuelo Saravia, Nicomedes Santa Cruz, Teresa Blas, Victoria Santa Cruz, Miguel Pérez Julián, Víctor Merino, el gran poeta Juan Gonzalo Rose, Nicolás Seclén, Ángel Aníbal Rosado, Adolfo Zelada, Juan Paz, Manuel Torres Girón, Gilberto Plascencia cuyos valeses yo sí los considero buenos, Rafael Amaranto, María Gladys Pratz, Óscar Avilés, Ana Renner, Juan Mosto, Pedro Pacheco, Andrés Soto, Miguel Ciccía, Francisco Quiroz, Alejandro Lara y los importantísimos José Escajadillo y Félix Pasache.

Aquí hay contribución colectiva, iniciada por creadores anónimos, por Pinglo, y continuada por todos los mencionados. Ha sido todo un proceso del que no se puede borrar a nadie. No podemos pues seguir permitiendo que cada vez que se toca esta historia, que –repito– no debe prescindir de ninguno de los que la labraron, quienes la ignoran, movidos sabe Dios por qué intereses, mencionen solo a uno o a dos.

¿Conocen acaso todo el repertorio para determinar una elección?

Todos somos frutos de una historia y hacemos historia. Negar la continuidad es como negar el aire. (Agustín de la Puente y Candamo. *El Comercio*, 26 de mayo de 2012).

Los cantantes estaban motivados por los compositores y por personas cuya razón de ser eran la canción criolla y el criollismo. Entre esos apasionados personajes destacaba don Aurelio Collantes<sup>17</sup>, “La Voz de la Tradición”, quien se presentaba en la radio y desde allí recordaba la Lima antigua de callejas, plazuelas y callejones jaraneros. Con el alma en la voz hablaba y versificaba sobre los Barrios Altos, Abajo el Puente, Trinitarias, las Cabezas, Monserrate, y sobre la famosa pelea chaveta en mano entre “Carita” y “Tirifilo”.

<sup>17</sup> Aurelio Collantes Rojas: Nació en Lima el 15 de octubre de 1915. Se le conocía como “La Voz de la Tradición”. Cuando pública y personalmente narra o declamaba, ponía mucha emoción que transmitía certeramente a quienes lo escuchábamos. Era un apasionado de todo lo nuestro y escribió los libros *Historia de la canción criolla* (1956), *Documental de la canción criolla: recopilaciones y glosas* (1972) y *Pinglo inmortal* (1977). También compuso los valeses “Monserrate”, “Abajo el Puente” y “Barrios Altos”. (Alicia Maguiña).

Ya en ese entonces –no es de ahora– el festejo formaba parte del repertorio de los cantantes criollos, en especial de las mujeres. No se le llamaba música negra. Lo que ahora se conoce como afroperuano se llamaba “criollo” y, bajo esa denominación, el festejo siempre estuvo incluido en el repertorio de las intérpretes. Fue Juan Criado “El Arquero Cantor”, quien lo difundió desde 1937, y luego en 1956, auspiciado por José Durand Flórez, fundó La Cuadrilla Morena, que estuvo integrada por el propio Juanito, Lito Gonzales, Humberto Samamé y los guitarristas Ricardo Ramírez y Ricardo Arce. En este conjunto, que fue el que en ese tiempo ejecutó con más acierto ese género, además de cantar fraseando, con voz aguda, vital y brillante, Criado tocaba la quijada de burro, rescatando así tanto ese instrumento de percusión como un repertorio hasta entonces inédito.

Porfirio Vásquez y sus hijos refuerzan con conocimiento todo lo anterior, destacando Vicente como guitarrista y Abelardo, como cajoneador, cantor y bailarín de marinera limeña.

En 1965 el genial artista Nicomedes Santa Cruz Gamarra, en su LP *Cumanana*, rescata y lanza bajo el título de “Samba malató” el landó –ritmo en ese tiempo desconocido por el público– que de niño había escuchado cantar a su madre mientras esta lavaba la ropa bailando alrededor de la batea. Es entonces que la respetable compositora, autora, directora de teatro y danza, la gran artista Victoria Santa Cruz Gamarra –su hermana–, crea páginas y coreografías de calidad con ritmo de landó, repito, hasta entonces desconocido. Como por ese desconocimiento se cree que todo lo ha hecho Chabuca, me siento obligada por ser de justicia a contar la verdad: tanto Victoria como Nicomedes fueron los que dieron a conocer el landó, y crearon y recrearon con acierto la música hoy llamada afroperuana. Al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios.

La música popular nuestra es el resultado de un trabajo sucesivo de los que vienen de atrás. Es una arbitrariedad e injusticia sostener lo contrario.

En 1955 compuse el festejo “El aguador” y posteriormente incluí en mi repertorio y grabé las páginas de Nicomedes “La raíz de guarango” y “No me cumbén”, que popularicé al igual que “Za, za, za” de Carlos Hayre y “Taita Mananguito” –recopilación mía– que también llevé al disco en 1959.

Con anterioridad crearon festejos:

- Eduardo Márquez Talledo: “Va a llover”, “Cantando te conocí” (1932) y “Pancha Remolino” (1942).
- Filomeno Ormeño hizo lo propio con “Negrita caracundé”, “Mi suegra”, “La tamalera”, y recopiló una versión de “El congorito” distinta a la que me enseñó Manuel Quintana con el nombre de “El congorico” que llevé al disco en 1958, con la guitarra de Óscar Avilés.
- Fernando de Soria: “El cañaveral”, “Son de los diablos” y “Chinito chicharronero”.
- Lorenzo Humberto Sotomayor: “Manongo se casa”.
- Carlos Hayre: “Za, za, za”, “Matalaché” y “Máquina”.
- José Villalobos Cavero: “Mueve tu cucú”, “La comadre Cocoliche”.
- Samuel Joya: “Me voy”.
- Juan Criado: “Don Luis Ernesto”, y recopiló “Ron de caña dulce”.
- Roberto Rivas: “Enciéndete candela”.

Mis años de estudiante en Santa Úrsula fueron muy bonitos. Fue grato tiempo de estudios, travesuras y juegos; tiempo de pertenecer al Club Pirata<sup>18</sup>, que integrábamos Gladys Zender, Rosario del Campo, Charo Roses, Marcela Ramos y Martha Mifflin; lindos tiempos también de tocar guitarra en el recreo con mi querida amiga Carmen Flórez, quien ya desde esa época cantaba muy bien boleros y páginas mexicanas, y me hacía segunda voz y segunda guitarra en lo criollo.

Mientras la mayor parte de mis amigas prefería las canciones en inglés y la música internacional, yo siempre aposté por lo peruano que fue mi más grande sueño.

Mis compañeras de promoción del Santa Úrsula fueron y son amigas entrañables, son “mis amigas” pero su vida ha sido diferente a la mía, pues yo sin planificarlo adquirí un compromiso con el Perú, compromiso que me llevó desde muy niña por un camino difícil pero fascinante, un compromiso que es vocación, y la vocación exige, acapara.

## POR PRIMERA VEZ EN LA SIERRA

Aunque desde el segundo piso de mi casa en Ica se divisaban a lo lejos los enormes cerros que anunciaban la cordillera, y desde allí yo ya presentía la serranía, recién la conocí a raíz de una excursión escolar de vacaciones de medio año, organizada por las madres ursulinas, de manera premonitoria nada menos que a Huancayo.

Entre el follaje de los eucaliptos y entre cantos llegamos en tren a Concepción. Nos alojamos en el hotel Huaychulo, desde donde nos desplazamos al criadero de truchas en Ingenio, al Observatorio de Chupaca, a la feria dominical, a la hacienda de las Escobar Angosto –queridas amigas de mi promoción–, pero lamentablemente no estuvimos cerca de las costumbres del lugar ni de sus originales música y bailes.

No obstante, al poco tiempo de retornar a Lima escribí para Huancayo, el *wayno* “Perla andina”, que no solo respondía a mi primer encuentro con el espléndido Valle del Mantaro sino que fue también una evocación de esas empleadas serranas que habían trabajado en mi casa de Ica, y que se habían metido en mis sentimientos con su mundo fantástico: el mundo andino.

Decía que empecé rompiendo arraigados convencionalismos sociales. Ninguna persona de la costa le cantaba a una serrana –esto es, a una “chola”– ni a una apañadora de algodón –otra “chola”–, ni al indio, y creo que esas composiciones más marcan un compromiso con el Perú criollo y andino.

<sup>18</sup> “Pirata”: Apodo del heladero que tenía un parche en el ojo que le faltaba, y con su carretilla se paraba en la esquina del colegio –Paz Soldán y Salamanca– y nos fiaba.



## **Perla andina**

Wayno de 1954. Lo grabé para Sono Radio (LP 1011) en 1957.

A Huancayo.

Como una rosa en botón  
como una azucena en flor  
como una bella aparición  
eres ¡oh tierra de amor!

Los Andes y el cielo azul  
en beso ardiente se han unido  
de nieve es el blanco tui  
que en la cumbre está prendido.

Eres la perla andina  
Huancayo, tierra tan divina  
eres la perla andina  
Huancayo, tierra tan divina.

Con alegría todos cantemos  
todas las penas olvidemos,  
con alegría todos cantemos  
todas las penas olvidemos.

Que el paisaje andino  
invita a cantar  
y con un cholito  
un *wayno* bailar.

Con alegría todos cantemos  
todas las penas olvidemos  
con alegría todos cantemos  
todas las penas olvidemos.

Descubrí lo indio, lo mestizo, cuando a los seis años de edad en Ica, escuché conmovida el canto desgarrado de Felícitas, una joven indígena quechuahablante recién llegada de Chalhuanca (Apurímac).

## Serrana

Wayno de mi creación (1954), que grabé en 1957 para Sono Radio con la orquesta de Manolo Ávalos, en mi primer LP *La dueña del santo*.

*Para Felicitas y su amada tierra Chalhuanca<sup>19</sup> en Apurímac.*

Serrana de labios rojos como el clavel  
humilde y bella como una oración  
tu voz es como el eco de la quena  
y tus trenzas son madejas de ilusión.

Suaves tonos de inocencia y de candor  
tu lindo rostro tiñen ¡es amor!  
la luz crepuscular allá en la puna  
colora la nieve con su resplandor.

Cholita serrana  
paisanita provinciana  
sombbrero con cinta eres  
eres prenda de amor.

] Bis  
] Bis

Wayno para cantar  
pollera pa' bailar  
ojotas pa' zapatear  
cholita, vamos a danzar.

] Bis ] Bis

## LA MATA DEL CRIOLLISMO

Bajo el nombre de “Pancho Fierro” se puso en escena en el Teatro Municipal un espectáculo criollo producido por el doctor José Durand Flórez y el gran escenógrafo Alberto Terry.

El haber asistido me permitió ver y oír tanto a don Porfirio Vásquez como a Vicente su hijo predilecto, a Nicomedes Santa Cruz –que recién se daba a conocer y con él, por primera vez, el público escuchaba una décima rezada–, a la por entonces joven Olga Vásquez, quien bailó una estupenda marinera limeña y resbalosa con Ronaldo Campos, al igual que a los niños de no más de seis años, Lucho y Juanona, hijos de Vicente Vásquez y de mi querida amiga Juanita Matamoros.

<sup>19</sup> *Chalhuanca*: Capital de la provincia de Aymaraes (Apurímac), ubicada en el estrecho valle que forma el río Pachachaca. Queda entre Nasca y Cusco, a 100 km de Abancay.

Fue una gran muestra del mejor arte criollo peruano: décimas, pregones, panalivios, festejos, las ya mencionadas marineras, resbalosas, zapateo y la canción “Toro mata”, que no era la que recopiló el gran zapateador “Caitro” Soto.

## **Toro mata**

Danza o habanera que cantaba Juan Criado.

Cómo puede usted torear, compadre,  
sí el toro mata  
el toro mata, compadre  
el toro mata.

] Bis

Ay, doña Juana Breña  
y el bravo Montellanos  
que ellos toreen compadre  
confórmese usted con mirarlos.

El toro mata, compadre  
el toro mata.

] Bis

En ese evento se vendió el libro de don Aurelio Collantes *Historia de la canción criolla*, en cuyas páginas me sumergí con la avidez de la pasión. Entre las biografías de las personalidades del criollismo que contenía aparecía la de Bartola Sancho Dávila y figuraba también su dirección. El fascinante mundo de los cultores de la música costeña peruana estaba allí, y como yo quería estar en él, comencé a pedir con insistencia a mis padres que me llevaran a visitar esos rincones que describía Collantes. Fue así como me acerqué a los barrios populares de Lima, tratando de adivinar lo que ocurría en cada casa.

## **Paraíso de amor**

Vals creado por mí en 1954. Lo grabé en 1959 para Sono Radio en el LP 1038, y posteriormente fue llevado al disco por Noemí Polo y Alejandro Cortez, “Los Favoritos”, para IEMPSA.

*A la Quinta Heeren.*

Busqué tranquilidad  
quería meditar  
busqué la soledad  
y la logré encontrar.

Con todo su caudal  
dulce paz me invadió  
ideas a raudal  
mi mente concibió.

Pajarillos cantores con  
plumaje de colores y  
perfumes deliciosos que  
prodigaban las flores sí.

En este paraíso de  
amor y de dulzura al fin  
mi alma pude encontrar  
pude hallar ternura.

En este paraíso de amor  
de amor y de dulzura que yo  
nunca podré olvidar  
pude hallar ternura.

Fui a la Quinta Heeren en Barrios Altos; a la calle El Prado 500, en donde el 18 de julio de 1899 nació Pinglo; a la calle Zepita en el Callao, en donde el 24 de marzo de 1924 había nacido Óscar Avilés; y a fuerza de ruegos convencí a mis padres para que me matricularan en su Escuela de Guitarra Peruana. No pedí un profesor sino ir donde Avilés, y esa gran experiencia me enriqueció muchísimo.

Tenía catorce años cuando comencé con las clases y aún siento la academia como un lugar criollísimo que funcionaba en el estudio fotográfico de don José Avilés Cáceres, padre de Óscar, en el segundo piso de la calle Boza 870, donde en el amplio recibo con sillas alineadas contra las paredes nada menos que Óscar Avilés Arcos se convirtió en mi maestro.

Si bien me inicié con la audición de los discos de Jesús Vásquez –secundada por el gran músico puneño Jorge Huirse y su orquesta–, el acompañamiento a mi manera del vals “Todos vuelven” y el toque de farrucas, peteneras y malagueñas, fue Avilés quien me dio la base en lo criollo, enseñándome acertadamente en la guitarra el acompañamiento clásico del vals nuestro con sus bordones y punteo, el rasgueo de la marinera norteña y del tondero, los tonos en sus modalidades de mayor, menor y relativos, y –repito– el vals con su importante tundete cortado.

Avilés me estableció el orden que más adelante, sin proponérmelo, me facilitó componer. Fue un acierto haber acudido a ese maestro.

En los últimos años, cuando juntos grabamos discos, fue grato refrescar ese aprendizaje inicial y reconfirmar que tanto en sus interpretaciones como cuando acompañaba respetaba la letra y melodía

de cada tema, y aplicaba la armonía exacta. Creaba, recreaba, jugaba con el ritmo, improvisaba con expresividad espontánea pero madura, hacía lucir al cantante, lo apoyaba, lo inspiraba, lo motivaba, lo dejaba expresar.

Su guitarra, como él, era franca, abierta, sencilla sin ser simple, amigable, pícara, intensa, consistente, certera. Se le reconocía en sus silencios, acentuaciones, notas fuertes o dulcísimas, y cuando hacía aparecer en el momento preciso el tundete cortado de nuestro vals criollo.

Tocara o cantara, desde la primera nota iba directo al corazón.

Creador y difusor de la forma criolla de la que todos partimos, Avilés, iniciador del punteo en el vals criollo, transformó nuestra música y la llenó de su espíritu. Tal era la fuerza de su temperamento que lo académico no mató lo mágico que había en él.

Con su personalísima pulsación, Óscar Avilés Arcos -para mí la Guitarra del Perú- creó su timbre, su sonido, el sonido Avilés, el sonido criollo. Nuestro sonido.

La música criolla es un sentimiento, no una postura, y las voces criollas como las de María de Jesús Vásquez, Javier González, Luis Abanto Morales, Delia Vallejos, Ángel Monteverde, Víctor Dávalos, José Catter Sosa y su padre, el gran cantor Alfredo Catter, Pedrito Otiniano, Rafael Otero, Panchito Jiménez, Carmen Montoro, Olga e Irma Avilés, Norma Wetzell, Lola Marchena y Bertha Campos tienen una dulzura, un color, que les da un “algo especial”, pues son livianas, flexibles y ágiles, permitiéndoles hacer requiebros, modulaciones y matices, lo que es indispensable para que sean criollas.

Escuché esa música, esas voces, en la academia de Avilés.

Esa escuela, en la que desde que llegué me sentí comprendida, fue para mí la mata del criollismo, pues en ella tuve el privilegio de oír -aparte de Avilés- tanto a sus amigos, los grandes cantores de los barrios populares, como también a cantantes e instrumentistas profesionales, todos ellos gente talentosa, espontánea, amigüera, respetuosa, educada, cariñosa, sentimental, pícara, ocurrente, con chispa, con ese decir criollo relacionado con el ritmo, con el sabor, con el Señor de los Milagros, con los toros, con los caballos de paso, con la cocina, con el trago... ¡con la fiesta!

En la academia pude apreciar también a las hermanas Avilés, quienes con las hermanas Wetzell, el dúo Wetzell-Campos, Las Criollitas y Las Limeñitas -en ese orden- son para mí las mejores conformaciones femeninas que ha habido.

En ese ambiente tan criollo fui testigo de los primeros ensayos del importante conjunto Fiesta Criolla, y del paso de la impresionante procesión del Señor de los Milagros, que vi por primera vez desde el gran balcón de la escuela, con la familia Avilés en pleno.

**Nota:** Los intérpretes actuales arrastran el vals quitándole lo medular: su ritmo y sabor.

## Estampa limeña

Nombre original “Lima de octubre”.

Vals mío (1955), grabado por mí para Sono Radio con el acompañamiento de Filomeno Ormeño en el LP 1038, con Óscar Avilés en el CD *Juntos* en 1996, y por Los Favoritos para IEMPISA.

Entre nubes de incienso y al son  
de trompeta, clarín y tambor  
entre sahumerio, fe y oración  
avanza lentamente el anda del Señor.

Su rostro es un milagro  
su pecho ternura  
su voz dulce consuelo  
y sus ojos piedad.

Una mano morena  
teniendo un adobe por lienzo  
trazó con pincel de azucena  
la estampa del Señor.

Octubre al despertar de su sueño feliz  
alfombra la ciudad  
desde el cerro hasta el mar  
con flor de jacarandá.

Perfume de anticucho y turrón  
de doña Pepa y picarón  
pregón de un cerillero ¡mi amor!  
ven préndele una vela al Señor.

Con un traje de luces  
se engalana la tarde  
un capote, un estoque  
y un coro de voces que gritan ¡olé!

**Nota:** Me he visto obligada a cambiar cerero por cerillero (vendedor de velas) porque al cantar se entendía sereno.



Con Nicomedes Santa Cruz en casa de Doris Gibson, 1968.



Óscar Avilés conmigo en el Teatro Porvenir en 1957.



Aurelio Collantes y yo, 1957.



Al finalizar un programa de televisión, de izquierda a derecha: Eduardo Bryce, Augusto Egoaguirre, Juan Bruno Tarraza, yo, Olga Guillot, Óscar Avilés y Alejandro Cortez, 1965.

En repetidas oportunidades, ante la ausencia de Avilés que seguramente estaba jaraneando, tuve como maestros nada menos que a Luciano Huambachano, a Humberto Cervantes y al genial creador Luis Abelardo Núñez, quien me enseñó su vals –en esa época inédito– “Con locura”. Varios años después me hizo madrina de su único hijo hombre y me recordó los momentos idos con estos sencillos versos:

Era el mes de enero  
no recuerdo el año  
pero Fiesta Criolla  
cantaba aquel vals  
el de un solo caño  
y fue en la academia  
de la calle Boza  
cuando ella llegó  
linda, primorosa.

Sus ojos tan grandes  
como dos planetas  
sus cabellos negros  
con lazo de seda  
color ilusión  
y todos los criollos  
de aquella academia  
casi sofocados  
fuimos al balcón.

Dos palomas eran  
sus manos tan blancas  
y con esas manos  
pulsó el diapasón  
cuando era una niña  
Alicia Maguiña  
y había guitarras  
en el jirón Unión.

Casi cuarenta años  
parece mentira  
un dale que dale  
siempre con la lira  
cantándole al pueblo



Alicia ya moza  
flor de marinera  
y de resbalosa.

El sol la conoce  
la luna la adora  
y cuando está ausente  
la guitarra llora.

Por aquella dama  
cuando me persigno  
en nombre del Padre  
recuerdo a esa niña  
Alicia Maguiña  
que gracias a Dios  
hoy es mi comadre.

Años después, en casa de mi compadre Luis Abelardo, estábamos celebrando el cumpleaños de mi ahijado y, de un momento a otro, se abrió la puerta de la calle y maleta de cartón con esquineros de metal a la antigua en mano, recién llegada de Ferreñafe, su hermana Teresa Takahashi Núñez se aventó al piso bailando ahí de rodillas como poseída, cantando a todo pulmón: “*marinera pacorana / a las cuatro de la mañana / marinera pacorana / chiquitita y palangana*”.

Era marinera viva, no espectáculo, marinera nacida. ¡Fuerte! pero ¡muy fuerte!, tan fuerte como las interpretaciones de mi gran amigo, el irreemplazable trovador Nicolás Seclén Sampén, cuya voz chola, primitiva, cruda y vigorosa traspasaba el alma.

Volviendo a la academia, con permiso de mis padres e incentivada por Luis Abelardo, Humberto Cervantes, Luciano Huambachano y sobre todo por Avilés –todos ellos presentes en la radio en todas las fechas–, participé acompañándome con guitarra en la competencia de canto “Luminarias Artísticas”, organizada por la primera voz de Los Troveros Criollos, el “Carreta” Jorge Pérez en Radio Lima, que quedaba en La Colmena derecha –hoy Nicolás de Piérola–, al lado del hotel Crillón.

En la primera fecha, que fue el 30 de abril de 1956, canté el vals de Jorge Pérez, “Cómo te quiero negra”, y quedé semifinalista.

El 14 de junio del mismo año canté el vals “Nuestro amor”, de Avilés y Núñez, y la marinera norteña “En el jardín de las flores”.

Para la etapa final quedamos solo dos concursantes: el conjunto tropical Yemayá y yo.

No asistí a la fecha definitiva porque mis padres, que respiraban juntos, incumpliendo el compromiso conmigo no me lo permitieron, pues dijeron que Avilés me estaba volviendo bohemia<sup>20</sup>.

Nunca más volví a la Escuela de Guitarra Peruana.

## MI PRIMERA CANCIÓN

A diferencia de los que se sienten autores y compositores sin serlo, como lo que nace crece, sin proponérmelo ni saber siquiera que tenía condiciones para crear canciones, mientras tocaba guitarra en la salita de música de mi casa comencé a cantar, pues me zumbaban en el oído tanto la melodía como la letra de un vals que tuve que repetir muchas veces con la guitarra para retenerlo. Recién entonces me di cuenta de que no lo había escuchado nunca y que era mío.

### **Inocente amor**

Vals de mi propiedad (1954), lo grabé para Sono Radio en 1957 con la Orquesta de Manolo Ávalos, y en 1996 con Óscar Avilés para el CD *Juntos* de Discos Independientes.

Un dulce despertar  
un nuevo amanecer  
ya tengo a quien amar  
ya tengo a quien querer.

]

Bis

Ni más, ni más mi bien sufrir  
ni más, ni más mi amor llorar  
solo por ti mi bien vivir  
solo por ti mi amor gozar.

Ni más, ni más mi bien sufrir  
ni más, ni más mi amor llorar  
solo por ti mi bien  
solo por ti gozar.

<sup>20</sup> Las clases eran de seis de la tarde a ocho de la noche e iba acompañada.

Cada vez que tus ojos, sí  
se encuentran con los míos, yo  
siento que me sonrojo, sí  
siento intenso frío.

Mis mejillas al colorear  
con ese carmín de rubor  
te podrán demostrar  
este inocente amor.

Bis

Después de este emocionante e importante descubrimiento nacieron “La apañadora”, los *waynos* “Perla andina” y “Serrana”, y el vals “Viva el Perú y sereno”, surgido como lo declaré públicamente desde mi inicio como compositora tras la lectura de las *Tradiciones peruanas completas* de Ricardo Palma, específicamente la titulada “Con días y ollas venceremos”(Madrid: Aguilar, 1953, pp. 958-960), y del libro que me obsequió su autor Aurelio Miró Quesada Sosa, *Lima: Ciudad de los Reyes* (capítulo “De la Colonia a la República”. Buenos Aires: Emecé, 1946, pp. 79-85), en el que estaba resumido también todo ese sabroso mundo limeño de principios del siglo XIX, cuando Lima era la ciudad de los pregones.

Debo dejar claro aquí que la talentosa señora Rosa Mercedes Ayarza de Morales nunca fue mi fuente de inspiración y menos de información, ni para “Viva el Perú y sereno” ni para nada.

“Expertos analistas” que sin duda alguna no están bien informados, sin habérmelo consultado, faltando a la verdad, sostienen dicha falsedad en el libro de Alonso Cueto, *Rosa Mercedes Ayarza: la música, su vida ser peruana, una pasión* (Lima: Edelnor, 2009), editado bajo la dirección de *El Comercio*.

En el mismo libro, en la leyenda de una foto donde aparece la mencionada señora con el gran cajoneador Víctor “Gancho” Arciniega<sup>21</sup> y con don Pancho Ballesteros –autor y compositor de “A La Molina”<sup>22</sup>, la polca “María Julia” y el vals “Ven acá muchacha”–, integrante del conjunto Ricardo Palma, se afirma que ambas personas son Augusto y Elías Ascuez. ¡Falso!

Solo una vez en mi vida me acerqué a doña Rosa Mercedes, y fue cuando a los trece años, recién llegada de Ica, en el colegio me escogieron para cantar su pregón “La chichera”. La busqué para aprenderlo de la propia autora. La amable señora me abrió las puertas de su amplia casona del jirón Moquegua, me enseñó su canción y me prestó –sin habérselo pedido– el vestido y el cántaro correspondientes a esa estampa, lo que agradecí sinceramente. Esa fue la única vez en mi vida que vi a la encantadora matrona, de la que guardo un buen recuerdo.

21 Víctor “Gancho” Arciniega nació el 18 de mayo de 1890 en Barrios Altos.

22 Teniendo como base la copla de esclavos: *A La Molina no voy más / porque echan azote sin cesar*, Pancho Ballesteros incluyó ese estribillo y creó el resto de la letra y música. (José Durand Flórez).



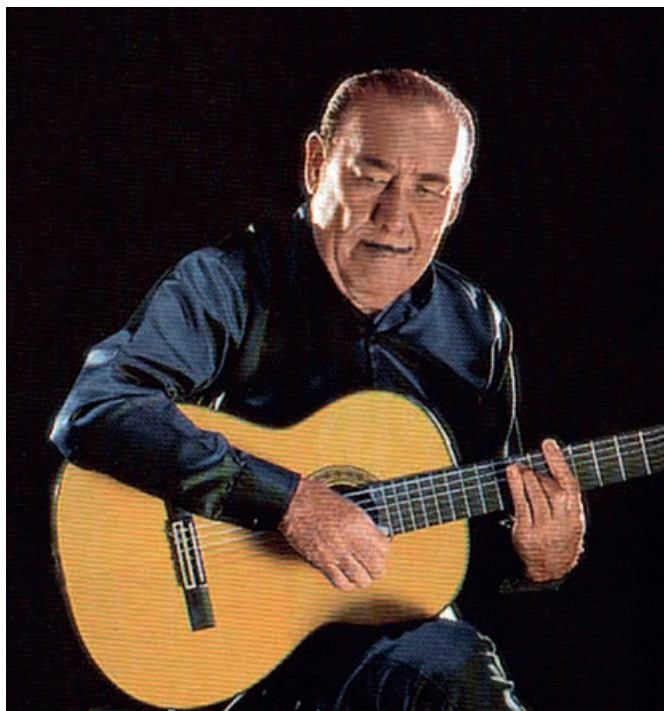
En el concurso "Luminarias Artísticas" en Radio Lima, 1956.



María de Jesús Vásquez, Reina y Señora de la Canción Criolla.



Durante ensayos con Óscar Avilés, 1996. Foto: Jorge Deustua.



“Figura de vital importancia dentro de la historia y evolución de la música costera del Perú. La trascendencia del señor Avilés no solo radica en sus increíbles dotes como instrumentista innovador sino en la capacidad de renovar adecuadamente nuestra música costera, enriqueciendo sus componentes más distintivos y haciéndola cada vez más criolla” (Eduardo Bryce Maguiña). Foto: Jorge Esquiroz, 1998.



Óscar Avilés y yo, 1996. Foto: Jorge Deustua.



Óscar Avilés, yo y Reynaldo “Canano” Barrenechea al final del primer concierto que dimos en 1996.



## Viva el Perú y sereno

Vals creado por mí en 1954. Lo grabé para Sono Radio en 1957. Posteriormente lo hizo Nati Mistral en su importante disco *Nuevos cantos y poemas*, como también el trío Los Panchos, Luis Alberto del Paraná y todos los cantantes nacionales.

I

Callejas polvorientas  
de acequias rumorosas  
bullicio, cierrapuertas  
menudo pie de mozas.

Caricias de recuerdos del ayer  
que el viento me regala al rezongar  
veo la saya y manto por doquier  
de un abanico escucho el murmurar.

La flor de esta Lima virreinal  
fue la limeña de ingenio al hablar  
de traviesa mirada, de fino corpiño  
y garbo al caminar.

Pregoneros que con  
potentes voces van  
marcando con afán  
del reloj el tictac.

A las seis es la lechera y a las  
siete la tisanera ¡catay!  
a las ocho el bizcocho ¡chumay!  
a las nueve el sanguito ¡compay!

A las diez los jazmines sí  
muchachita ¿no hueles ya?  
a las once la chicha ¡catay!  
a las doce el sereno ¡chumay!

¡Ave María Purísima!  
¡Viva el Perú y sereno!

II

Balcones y azulejos  
celosías, zaguanes  
en Amancaes festejos  
San Nicolás, sus panes.

Caricias de recuerdos del ayer  
que el viento me regala al rezongar  
veo la saya y manto por doquier  
de un abanico escucho el murmurar.

Beatas chismosas suelen figonear  
a través de un curioso mirador  
a la linda limeña  
de fino corpiño y garbo al caminar.

Pregoneros que con  
potentes voces van  
marcando con afán  
del reloj el tictac.

A las seis es la lechera y a las  
siete la tisanera ¡catay!  
a las ocho el bizcocho ¡chumay!  
a las nueve el sanguito ¡compay!

A las diez los jazmines sí  
muchachita ¿no hueles ya?  
a las once la chicha ¡catay!  
a las doce el sereno ¡chumay!

¡Ave María Purísima!  
¡Viva el Perú y sereno!



## **Mi corazón**

Vals de mi propiedad (1954), grabado por mí para Sono Radio con la guitarra de Óscar Avilés en 1958. En 1957 fue grabado por Los Chamas, para la misma disquera, y en 1996 con Óscar Avilés en el CD *Juntos*.

Mi corazón  
bella flor de ensueño y candidez  
con la lumbre de tu amor latió  
y aprendió a amar.

Mi corazón  
que es tan tierno como la niñez  
tiene miedo de vivir  
para después llorar.

Muy frágil es  
para el peso de la realidad  
es tan fuerte que lo agobiará  
sé que no resistirá.

Mi corazón  
que es tan tierno como la niñez  
tiene miedo al sufrimiento  
y sé que sufriré.

] Bis

La flor en el jardín marchitará  
al negarle el rocío su frescor  
su dulce beso le devolverá  
toda su lozanía y esplendor.

Así mi corazón no latirá  
si se apaga la lumbre de tu amor  
con su calor a él retornará  
la ilusión, se irá el dolor.

## **Horas vacías**

Vals creado por mí en 1954. Lo grabé en 1958 para Sono Radio con la orquesta de Manolo Ávalos.

Las horas que te espero  
transcurren lentas, frías  
en ese tiempo muero  
¡ay! son horas vacías  
las horas que te espero  
transcurren lentas, frías.

Si cuando tú no llegas  
muere en mí la alegría  
corazón ¿por qué niegas  
la vida al alma mía?

Si solo con mirarte  
se acaba este tormento  
ven quiero contemplarte  
contemplarte un momento.

Qué dicha si pudiera  
estar siempre a tu lado  
cariño, si supieras  
anoche te he soñado.

Qué noche tan hermosa pasé  
soñando con estar junto a ti  
en este sueño de amor te hablé  
y tú cerca de mí, me dabas tu calor.

Triste es la realidad ¡qué dolor!  
al despertar yo vi con horror  
que todo lo que anoche viví  
fue solo un sueño de amor.

## **Interrogación**

Vals de mi creación (1957). Lo grabé para Sono Radio en 1963 con el acompañamiento de Rafael Amaranto, Álvaro Pérez y Federico Dávila en el LP 2044.

El ayer a su paso  
deja huellas marcadas  
unas son dolorosas  
y otras solo pisadas.

La alegría cobarde  
se rinde al sufrimiento  
por una hora de dicha  
son siglos de tormento.

El desengaño arranca  
del pecho una ilusión  
y recoge triunfante  
una cruel decepción.

En su lenta agonía  
con desesperación  
qué más traerá la vida  
pregunta el corazón.

Qué más traerá la vida  
pregunta el corazón  
y el mañana es un signo  
de interrogación.

## **Reina de tradición**

Vals de 1957, creado y grabado por mí para Sono Radio y posteriormente por Alejandro Cortez para el sello IEMPISA.

Perla del Rímac  
reina de tradición  
tez de alabastro  
boquita de picarón.



En Huanchaco, en caballito de totora, mi querida amiga Ítala Loguercio y yo, 1956.



En el Teatro Municipal de Trujillo, 1956.



Grata reunión en Trujillo.  
De izquierda a derecha: Alfredo Hoyle, Susana Morante Larco, Enrique Maguiña Gálvez, Ruby Goycochea de Vásquez, Máximo Pinillos Goycochea, Alfredo Pinillos Hoyle, Sofia Cox Larco de Maguiña, Roberto Larco Vásquez, Consuelo Vásquez, Pedro Morante, Gustavo Pinillos Goycochea, yo, Gustavo Pinillos Llontop e Iris Cox Larco, 1956.

En la pupila  
picardía y recelo  
en el cabello y pestañas  
terciopelo.

Esbelto talle  
flor de abril  
alba sonrisa  
de marfil  
mano de seda,  
fino pie sin par.

]

Bis

Limeña sandunguera  
en ti quiero cantar  
al trapío, al donaire  
a la gracia al hablar.

]

Bis

Linda mazamorrera  
la del garbo al andar  
talle de palmera  
fino pie sin par.

]

Bis

## **Amor**

Vals de mi propiedad (1998), lo grabé con Óscar Avilés en el CD *Juntos. Vol. II* en 1998.

¡Amor!  
toda una vida te vengo amando  
toda una vida  
mi devoción por ti  
tiene mi edad  
tiene mi vida.

¡Amor!  
me reconozco en esta fiebre  
que tú generas en mí  
en los besos que  
yo me guardé  
toda una vida.

# Amor

Vals de  
ALICIA MAGUIÑA

INTRODUCCION:

1 yoz

¡Vuelvo a ser yo!  
regresó mi alma  
ahora soy fuego y alegría  
mi devoción por ti  
tiene mi edad  
tiene mi vida.

Aquí me tienes con lo mejor de mí  
todas mis flores y mi ternura  
aquí me tienes otra vez frente a ti  
yo que nunca agonice en otros labios  
muero en ti, muero por ti  
y resucito en tus brazos.

□ Bis

## TRUJILLO DE MIS AMORES

Enrique Maguiña Gálvez, notario, primo hermano de mi padre e hinchita mía, estaba de prefecto en Trujillo, y aprovechando las vacaciones de verano me invitó a esa bella tierra –“del frito, la sopa teóloga, el pepián de pava y el shámbar de los lunes”–, en donde viví tres meses realmente maravillosos con él y su encantadora esposa Sofía Cox Larco, nieta del filántropo Víctor Larco Herrera.

Los trujillanos, gente hospitalaria, querendona, que vive muy bien, abrieron las puertas de sus estupendas casonas para agasajarme y encantarme.

Una de esas distinguidas personas que celebraban mi arte fue el señor a carta cabal, criador de caballos de paso y gran criollo Jorge Juan Pinillos Cox, quien tenía rancho en Huanchaco muy cerca del muelle, desde donde –con él y sus acogedores esposa e hijos– gocé contemplando la belleza de los antiquísimos caballitos de totora al atardecer.

Que lo diga tía Pepa  
a todo aquel que no lo sepa  
que se lo diga Luchito  
Jorge Juan y don Panchito.  
(Parte de mi vals “Que lo diga tía Pepa”).

Moche, y en ese tiempo su natural sencillez, así como el embrujo de las noches guitarreras de Las Delicias, tanto en la pérgola como en las casas de Ivonne, Carlitos y Alexis Puente, y en las de Esperanza Salaverry, Carmela Meléndez, las “Victoritas” Pinillos Monteverde y su prima Emmita me cautivaron.

No existía todavía la Fiesta de la Primavera, ni la espectacular danza del pañuelo, que se ha creado y recreado en los últimos sesenta años.

Huanchaco con los caballitos de totora, Cartavio con los cañaverales meciéndose al ritmo que les marcaba el viento –que por ratos retumbaba y por ratos tronaba–, Laredo, Chiclín, Ascope, Chocope, Paján, la hacienda Chiquitoy que era de Guillermo de Orbegoso, El Milagro, Las Delicias –cuya extensa playa de arena en esa época, midiendo desde la parte trasera de las casas hasta el mar tenía como tres o más cuadras–, Malabrigo y la entrega sincera de la gente me movieron tanto, que estando allá, con gran cariño hice a Trujillo que me flechó y fue ideal para mi juventud esta canción.

### **Casi me desepito**

Marinera norteña creada en 1956, la grabé para Sono Radio en 1957 (LP 1011), acompañada por las guitarras de Paco Maceda y Modesto Pastor.

*A esa etapa en Trujillo que fue una de las más felices de mi vida.*

Qué bonito que es Trujillo ¡compadre!  
¡ay, qué bonito!  
cuando se baila un tondero ¡caramba!  
bien mecido.

Me invitó un mochero ¡mi negro!  
ay, un tumbito  
y casi, casi, casi ¡compadre!  
me desepito.

En un caballo e' totora  
allá en Huanchaco me fui a pescar  
en un caballo e' totora  
con mi cholito me fui a pescar.

Y muy juntitos los dos  
cruzamos el ancho mar  
y muy juntitos los dos  
cruzamos el ancho mar.

Ay, en un caballo e' totora  
allá en Huanchaco me fui a pescar  
en un caballo e' totora  
con mi cholito me fui a pescar.



Y muy juntitos los dos  
cruzamos el ancho mar  
y muy juntitos los dos  
cruzamos el ancho mar.

En el viaje de retorno a Lima, que al igual que el de ida fue por tierra bordeando la costa, lo último que me despidió fue el puerto de Salaverry, con sus lucecitas y el muelle larguísimo que se perdía en el mar. Lloré en el auto y perennicé los imborrables momentos idos en la letra de este tondero.

### **Puerto de Salaverry**

Tondero con letra mía y música de Luis de la Cuba. La melodía me la entregó Lucho, cuya especialidad era el tondero, para que le pusiera letra, lo cual fue y sigue siendo un honor.

*A los muelles, los embarcaderos, las distancias, las cruces de los caminos.*

¡Ay que sí!, salaverrino yo soy  
¡ay que sí! y a Salaverry me voy  
al amanecer,  
puerto de mi amor  
las casas de madera  
la rubia arena adornarán  
curtidos rostros prietos  
en las ventanas me esperarán.

Tan solo al verme llegar  
todos se van a alegrar  
las nubes ya se van  
no hay por qué llorar.

Para danzar pañuelo  
de espuma blanca  
levanta el mar  
y en suave movimiento  
sobre la playa empieza a bailar.

Cuando la tarde ya va  
a acostarse junto al sol  
regresa el pescador  
para celebrar.

Suenan ya los bordones  
y el contrapunto  
se va a iniciar  
con salero y guaraguas  
una pareja empieza a danzar.

¡Puerto de Salaverry allá voy!  
¡Válgame Dios!

Si bien durante mi estadía trujillana pasé buena parte del tiempo en las haciendas, en Las Delicias, en Huanchaco y en las grandes casonas, a mí y en grado sumo me atrajo también ese mundo paralelo que vivía a otro ritmo social.

El sonido tradicional me sedujo y lo asimilé. Siempre me he sentido compenetrada con ese ambiente y con su gente. Mi compromiso y respeto lo dicen todo, y eso está en mis canciones.

Muchas veces volví y siempre fui muy bien recibida y aplaudida por ese gran público, hasta el extremo de que mi hincha, el médico y melómano huancavelicano, doctor Hernán Miranda –quien me sugirió que incorporara a mi repertorio y luego me enseñó el *wayno* “Chullalla sarachamanta”–, mandaba alfombrar mi habitación del Hotel de Turistas con las cucardas que él mismo cultivaba.

¡Qué grato!

Inolvidable.

Ya en Lima, en un almuerzo en casa de Teresa Cox de De la Guerra, se hizo realidad mi anhelo de conocer a esa gran artista llamada Chabuca Granda.

En la sobremesa me pidieron que cantara, y para demostrarle mi enorme admiración escogí su precioso vals “Callecita encendida”. Los dueños de casa, a pesar de que Chabuca ni siquiera me sonrió, insistieron para que también escuchara mi vals por ese entonces inédito “Inocente amor”, que interpreté con la ternura de una niña provinciana ansiando alcanzar su aprobación, lo que muy a mi pesar no conseguí, pues cuando acabé de cantarlo Chabuca, a quien a partir de esa ocasión siempre sentí lejana y arrogante, con indiferencia solamente le comentó en voz alta a la persona que estaba a su lado: “Graciosita la chica”.

Los integrantes del trío Los Chamas, testigos de este singular hecho, cuando más adelante me encontraban en Sono Radio cobrando importantes regalías por el éxito de ese vals, dándome una palmadita en el hombro y con la risa en la mirada me decían: “Graciosita la chica”.

Crecí entre cantos en Ica y después en todas partes.

## POR LA PUERTA GRANDE

Al primer almuerzo de exalumnas del Santa Úrsula (1957) asistió como invitado el periodista Luis Felipe Angell “Sofocleto”, quien nos divirtió con un discurso de su especialidad: el humor, al que siguió mi intervención artística. Con entusiasmo, sencillez y natural sinceridad ofrecí mis canciones.

A la semana de este encuentro, mi querida amiga María Montalbetti, también ursulina, me dio el espaldarazo al ofrecer en mi honor una comida a la que asistieron don Luis Miró Quesada de la Guerra –director de *El Comercio*–, Clodoaldo López Merino –jefe de redacción de ese diario–, Avelino Aramburú Raygada –uno de los dueños de la disquera Sono Radio–, César Miró –director de Radio Nacional– y Luis Felipe Angell “Sofocleto”.

Aprovechando la oportunidad y el momento, Aramburú le habló a mi papá del enorme interés de Sono Radio para que yo grabara un disco con mis canciones, a lo cual, fastidiado solo con la idea, mi padre se negó cortésmente, pero al final, ante la presión de todos, accedió “siempre y cuando fuera por única vez y no se me pagara un centavo”.

Fue en esa reunión que César Miró, autor y compositor de “Todos vuelven”, al escucharme cantar “Viva el Perú y sereno” que yo había titulado “Pregones del ayer”, me sugirió que le cambiara el nombre por uno de los versos que ya estaba en la canción y, más adelante, me invitó a realizar un programa en Radio Nacional con glosas de él.

Las vueltas que da la vida: el autor y compositor de “Todos vuelven”, el vals que me condujo a la música criolla, se convirtió en mi padrino artístico. Al día siguiente de la significativa y elegante reunión, bajo el título de “Alicia Maguiña: una sorpresa extraordinaria”, aparecía en *El Comercio* la columna de “Sofocleto” con estas frases elogiosas para mí:

### ALICIA MAGUIÑA: UNA SORPRESA EXTRAORDINARIA

He tenido anteanoche la gran satisfacción de escuchar las canciones y la voz de una muchacha bastante maltona, sí que también encantadora y bonita, que se llama Alicia Maguiña (el ojo) y que está destinada a producir un despiporre musical en el país.

Alicia Maguiña tiene unos dieciséis años, pero viéndola tocar parece que tuviera lo mismo. Sus ojos grandes, su pelo chico y su guitarra que tiene cuerdas y todo, sirven de fondo a una voz fresca y clara, que nos hizo escuchar cinco maravillosas páginas suyas. De una picardía criolla elegante y fina, de una originalidad en los giros y en los versos y de una tónica que nos hace vivir los últimos años de la Colonia, esta muchacha ha sido una revelación para todos los que hicimos la platea en casa de la familia Montalbetti y nos ha llenado de un entusiasmo que me hace escribir estas líneas.

Está prácticamente arreglado que esta chica haga una presentación por radio para ofrecer sus canciones en vía de tarjeta de visita, porque esta chicoca les aseguro que va a dar mucho que decir. Por de pronto, anteanoche me quedé con la boca abierta.

Luis Felipe Angell, “Sofocleto”. *El Comercio*, 27 de octubre de 1957.

## PROGRAMA DE ALICIA MAGUIÑA Glosas de César Miró

### **Locutor**

Radio Nacional del Perú presenta canciones peruanas de la juvenil compositora limeña Alicia Maguiña Málaga, que serán interpretadas por esta misma cultora de la música peruana acompañándose de su guitarra y con la gentil colaboración del Trovero Luis Garland.

Alicia Maguiña es aún tan joven que nos atrevemos a augurarle un gran porvenir en el campo que ha iniciado con dulce y fresca inspiración. Sus canciones son sencillas y puras como las fuentes cristalinas de nuestros ríos, o como el alma sin malicia de la cholita norteña. A través de los valeses, el tondero y la marinera que escucharemos en el transcurso de este programa de primicias, descubriremos que estamos frente a un nuevo valor de la canción criolla y que mucho puede esperarse aún de su capacidad creadora y de su extraordinaria juventud.

*Primeramente tenemos el arpeggio de un wayno, con lo que se demuestra que Alicia Maguiña cultiva todos los géneros de la canción peruana, trasmontando por igual el ande solitario como los cañaverales de nuestra costa norteña.* (Las cursivas son de la autora). “Perla andina” se titula esta primera canción:

Que el paisaje andino  
invita a cantar  
y con un cholito  
un wayno bailar...

Hay ingenuidad y belleza espiritual en este wayno que Alicia captó sin duda en uno de sus viajes por Huancayo. Escuchemos:

#### 1. Perla andina

### **Locutor**

El amor cuando nace en un corazón tierno y primaveral es siempre inocente. Tiene la alegría sana y maravillosa del alba de la vida, cuando un dulce despertar tiñe de rubor las mejillas candorosas provocando el sonrojo de lo desconocido, pero que se presiente con íntimo goce interior. Tal es el tema del vals que Alicia Maguiña interpreta enseguida, surgido de las canteras aún inéditas de su inspiración: “Inocente amor”.

#### 2. Inocente amor

### **Locutor**

Teniendo como grandioso escenario los campos de algodón de Ica, escribió Alicia Maguiña la siguiente canción: un tondero descriptivo y alegre, y de profunda intención amorosa.

La chola china que se llama Asunción está en la cocina, pero el patrón la acecha y con falsas promesas le promete un ascenso en el trabajo con tal de ganar su amor. Y entonces ya la tenemos a Asunción cantando a la vida y apañando el algodón y “los cholos con pecho al aire tostaditos por el sol le dicen...” Bueno, dejemos que la misma autora nos lo cante, que esta es una de las mejores cosas que hemos escuchado en los últimos tiempos en este género de música peruana: el tondero de Alicia Maguiña, interpretado por ella misma: “La apañadora”.

### 3. La apañadora

#### **Locutor**

Como ya habrán podido apreciar nuestros oyentes, *nos encontramos ante un caso de límpida y tersa capacidad creadora, que encuentra sus motivos en el mismo pueblo, entre la gente de trabajo, y usando como telón de fondo el escenario encantador de la naturaleza, del campo y de sus propias gentes.* (Las cursivas son de la autora). Ahora viene el festejo que Alicia Maguiña ha recogido también de un personaje de la calle: el aguador con su burrito que pasa tocando el tintín de su campana. Pero este aguador enamorado y jaranista le anuncia a su negrita que mañana no tendrá su visita porque en la plaza de San Francisco por San Benito tomará su pisco. Toda una escena de provincia donde el aguador es un elemento de importancia.

### 4. El aguador

#### **Locutor**

A través del programa de canciones que estamos presentando ha desfilado ya una verdadera gama de colores de la paleta musical de Alicia Maguiña Málaga. El vals que viene a continuación es otra acuarela de barrio: esta vez la pintora se ha situado en nuestra Lima virreinal y describe el ambiente capitalino desde las seis de la mañana que llega la lechera y en otros tiempos la tisanera y la vendedora de sanguito y aun la florista pintoresca ya desaparecida por la vorágine del tiempo... y entonces surge en medio del vals... ese grito antiquísimo que llegó a captar don Ricardo Palma en sus tradiciones... “Viva el Perú y sereno”.

### 5. Viva el Perú y sereno

#### **Locutor**

Por último –y que debía ser lo primero–, la marinera, pero con un aire norteño que Alicia Maguiña se trae desde la tierra linajuda de Trujillo...

Allá por el distrito de Moche cuentan los versos traviosos de esta canción un mochero le convidó un tumbito... y casi, compadre... me despepito.

Y luego, la otra escena sencilla y no por eso menos bella cuando entre palmas y cuerdas de guitarra Alicia Maguiña cuenta cómo en un caballo de totora con su cholito se fue a pescar y así cruzaron el ancho mar.

¿Puede haber mayor candor en nuestra tierra? Pues oigamos el remate feliz de este programa con la marinera “Casi me despepito”.

## 6. Casi me despepito

### **Locutor**

Hemos tenido el especial placer de presentar, para los oyentes de Radio Nacional del Perú, a una nueva compositora peruana: Alicia Maguiña Málaga, joven intérprete de sus propias canciones que nos ha deleitado durante estos treinta minutos con las mejores expresiones de su fresca inspiración. Colaboró con Alicia Maguiña en la guitarra el Trovero Luis Garland. Al agradecer a esta flamante y exquisita pulsadora de la canción nacional, por su valioso aporte, la instamos a proseguir por este camino de éxitos, que dada su temprana edad le prometen muchísimas sorpresas, para bien de nuestra música y riqueza permanente de nuestros valores tradicionales.

César Miró

Poco tiempo después, Manuel “Manongo” Mujica Gallo, presidente del Instituto de Arte Contemporáneo, organizó bajo el nombre de “El callejón del gringo”, un gran evento criollo, una original reunión en la Granja Azul, en la que a las doce de la noche del 2 de febrero de 1958, por unanimidad fui elegida la reina de la fiesta, “La dueña del santo”.

La limeñísima Rosa “Mocha” Graña hizo para mí un lindo traje de piqué blanco con tiras bordadas y pasacintas que lucí en esa ocasión y que, a partir de ese momento, se convirtió –según dijo ella– en el vestido de criolla limeña.

Elvira Luza, sensitiva artista, pionera en la colección y puesta en valor de importante artesanía peruana, elaboró con sus propias manos una delicada corona de suches y jazmines naturales, que me colocó mi gran amiga Gladys Zender “Miss Universo 1957”.

En ese ambiente cálido, elegante y tan peruano, el gran señor Manuel Mujica Gallo –el único limeño que en esa época tomaba pisco– me obsequió un collar de plata esmaltada, una obra de arte, creación de la gran artista Graciela Laffi.

Por disposición de Avelino Aramburú –uno de los dueños de Sono Radio–, el director artístico de esa empresa, el gran compositor arequipeño Mario Cavagnaro –que tenía criterio comercial y donde ponía el ojo ponía la bala– y el músico y arreglista chinchano Manolo Ávalos me convocaron a esa disquera para sacar los tonos del acompañamiento de mi repertorio.

En esa época de oro de nuestra música solo grababa quien, de tener condiciones, era contratado con carácter de exclusividad por la fábrica de discos, pues esta invertía y no podía arriesgarse. No era como ahora que todo el que puede pagar, valga o no, hace su grabación.

Cavagnaro –repito–, gran autor y compositor, y Ávalos, importante músico y pianista que estuvo inspiradísimo en los arreglos instrumentales, querían que todas las canciones de esa placa de larga



En "El callejón del gringo" (Granja Azul), original reunión en la que fui elegida la reina de la fiesta "La dueña del santo". 2 de febrero de 1958.



En el mismo evento con Gladys Zender.



Con Eduardo Bryce, Juan Criado y Ulderico Espinel, primo del gran cantor Jesús Pacheco.

Para Alicia Maguiña,  
la incomparable autora  
de "Gudio" y de tantas  
otras joyas de la can-  
ción criolla, estos ver-  
sos brotados del alma,  
cariñoso homenaje a  
su bellera y talento.

Anuparo Baharte  
Lima, Abril de 1967.

#### ALICIA MAGUIÑA

Para la magnífica compositora nacio-  
nal, Alicia Maguiña, cariñosamente.

Alicia Maguiña, gentil hechicera,  
talle de palmera, ojos de zahorí;  
tienes el embrujo de la marinera  
y del vals criollo que llevas en tí.

Flor de aristocracia, sutil, elegante,  
das categoría a nuestra canción;  
tu voz de paloma, tierna y anhelante,  
vierte la dulzura de tu corazón.

Tus manos de seda pulsan el cordaje  
de una milagrosa guitarra de amor,  
mientras en tus ojos se pinta un paisaje  
de luz y de sombra, de dicha y dolor!...

Con la llave de oro de tu sentimiento  
abriste las puertas de la ensoñación,  
brindando a raudales, con cálido acento,  
todos los tesoros de tu inspiración.

Por sobre una alfombra de lirios y rosas  
bella y triunfadora, marchas siempre tú,  
y al oír tus versos, tus gemas preciosas,  
te decimos todos: ¡Vales un Perú!...

Lima, 7 de Enero de 1967.

Del libro *Alma Cancionera*, p. 247.

De izquierda a derecha: el cantor de  
marinera limeña Hernán "Carnero"  
La Rosa, Eduardo Bryce, yo y  
Nicomedes Santa Cruz. De espaldas  
Abelardo Peña y Los Vásquez.





duración se grabaran con orquesta, pero como uno sabe lo que quiere y sabe cuándo lo tiene, solo acepté realizar así: “Viva el Perú y sereno”, “Inocente amor”, “Serrana”, “Perla andina” y “Que lo diga tía Pepa”. Las otras páginas, entre ellas “La apañadora”, por presión mía, fueron acompañadas por el emblemático pianista Lucho de la Cuba, que tocaba muy criollo y cuya especialidad, al igual que el gran pianista Lucho Romero, era el tondero.

Además de ocho de mis canciones, *La dueña del santo*, que fue el nombre del disco<sup>23</sup>, contenía el vals de la guardia vieja “Amor, amor” –que nadie aparte de mí canta–, las polcas “Lamentos” de Luis de la Cuba y “Sonrisas” de Pedro Espinel, quienes me las enseñaron personalmente. Fue allí cuando continuó manifestándose esta exigencia mía –que ya se había iniciado con la señora Rosa Mercedes Ayarza– de aprender de las fuentes. Ir a los propios autores se convirtió en una responsabilidad, a tal punto que aunque “Sonrisas” ya había sido grabada por Jesús Vásquez, busqué a su autor y compositor para que me la enseñara. La aprendí tal como es, y algo importante para mí, a Espinel le gustó cómo la canté.

Se consagraron “Inocente amor”, “Viva el Perú y sereno”, “La apañadora” y “Casi me desepito”, que tuvo en el acompañamiento de guitarras a los distinguidos músicos Paco Maceda y Modesto Pastor. El disco batió récords de venta. La radio se desbordaba con mis canciones.

Fue realmente impresionante oírme en las voces de los mejores intérpretes de la música criolla, que ponían lo suyo a mis creaciones. No fue pues solo el triunfo de un cantante, se podría decir que fue el triunfo de mis composiciones en la voz de todos los cantantes.

Carmen Pinglo –hija de don Felipe, el maestro atemporal– me tomó en cuenta y me invitó a la misa de conmemoración de la muerte de su padre en la iglesia de La Buena Muerte, en Barrios Altos. Al finalizar el oficio religioso, como era usual en esos casos, nos trasladamos a tomar desayuno a la casa de los Pinglo, que quedaba al frente.

Todas las personas se sentaron en sillas que iban pegadas en estricta fila a las paredes de la sala, y ahí se les alcanzó las tazas de café con leche caliente. Mi madre y yo compartimos la mesa con Carmen y Felipe, los dos hijos del maestro, y con su viuda la señora Hermelinda.

Haber estado en la casa de ese gran creador de clásicos y que la familia de ese gran artista de raigambre popular y de vanguardia me considerara como una compositora y cantora de la música criolla, fue y sigue siendo un galardón para mí.

También por esos días el gran músico, el poeta y compositor chalaco Eduardo Márquez Talledo me honró con un vals que lleva mi nombre y apellido.

Así cómo no iba a entrar por la puerta grande.

<sup>23</sup> En este disco también grabé una marinera limeña con resbalosa y fuga, que fue acompañada al piano por Luis de la Cuba, las guitarras de Carlos Barraza y Miguel Pemberton, y el cajón de José Durand Flórez.

## **Alicia Maguiña**

Vals de Eduardo Márquez Talledo.

I

Alicia Maguiña, flor de primavera,  
tú le has dado vida a nuestra canción,  
sabes del secreto de nuestra vihuela  
y en sus trinos pones todo el corazón.

Tu voz melodiosa es eco de tu alma,  
es dulce armonía, emoción y amor,  
tus manos, palomas con alas doradas  
que riegan mensajes de tu inspiración.

Tus canciones dicen de la manta y saya,  
del fino corpiño, también del zaguán,  
de los olvidados pregones de antaño  
de esta bullanguera Lima que se va...

II

Muñeca preciosa, de los ojos tiernos,  
hada cantarina de nuestro folklore,  
de tu pecho brotan divinos arpegios  
y ondas musicales de viva emoción...

Tú sabes del ritmo candente del negro,  
de la vieja historia del “catay chumay”,  
de la marinera y su cajoneo  
y de la cadencia del vals popular...

Tus canciones dicen, etc.

ALICIA MAGUIÑA

VAIS PERUANO

DE: EDUARDO MARQUEZ TALBDO

The musical score is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score consists of seven systems of music. The upper staff contains a melodic line with various note values and accidentals. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Chord symbols are written below the bass line, including RE-9, SOLm, DO7, FA6, LA7, RE.m, RE7, SOLm, DO7, FA, LA7, SOL, DO7, SOLm, SOL# DIM., FA, SOL# DIM., DO7, FA, FA.m, DO7, FA.m, LA7, FA.m, REb, DO7, FA.m, REb, FA.m, and a final system with REb, FA.m, and a double bar line. The score is handwritten and shows signs of being a working draft.

## Noche limeña

Vals del gran autor, compositor y pianista cubano Juan Bruno Tarraza.

Es un balcón una calle plateada  
es el rumor de una sombra que pasa  
noche limeña y callada,  
por un temblor de oración  
vas buscando en una reja  
un suspiro de emoción.

Es una flor, una estrella perdida  
en el traslúcido tul de negrura  
noche que sube y que baja  
hasta perderse en la bruma  
tras las notas que se esfuman  
de un criollo y viejo vals.

Noche de mi bella Lima  
de jazmines perfumados  
noche de robar un beso  
a la vuelta de una esquina.

Es Chabuca que aparece  
con su Flor de la canela  
es Alicia con su Indio  
con tondero y marinera.

Noche de mi bella Lima  
de garúa fina  
Lima la señora del Perú  
Lima la señora del Perú.

Mis canciones pasaron a ser de todos, trascendí las fronteras. Desde Argentina me llegaban cartas y regalos, pues Hugo Guerrero, “El Peruano Parlanchín”, que tenía un escuchadísimo programa de radio en Buenos Aires, difundía mi música. Me escribían también de Ecuador y Chile, me enviaban álbumes para fotos, pañuelos, rosarios, etc.

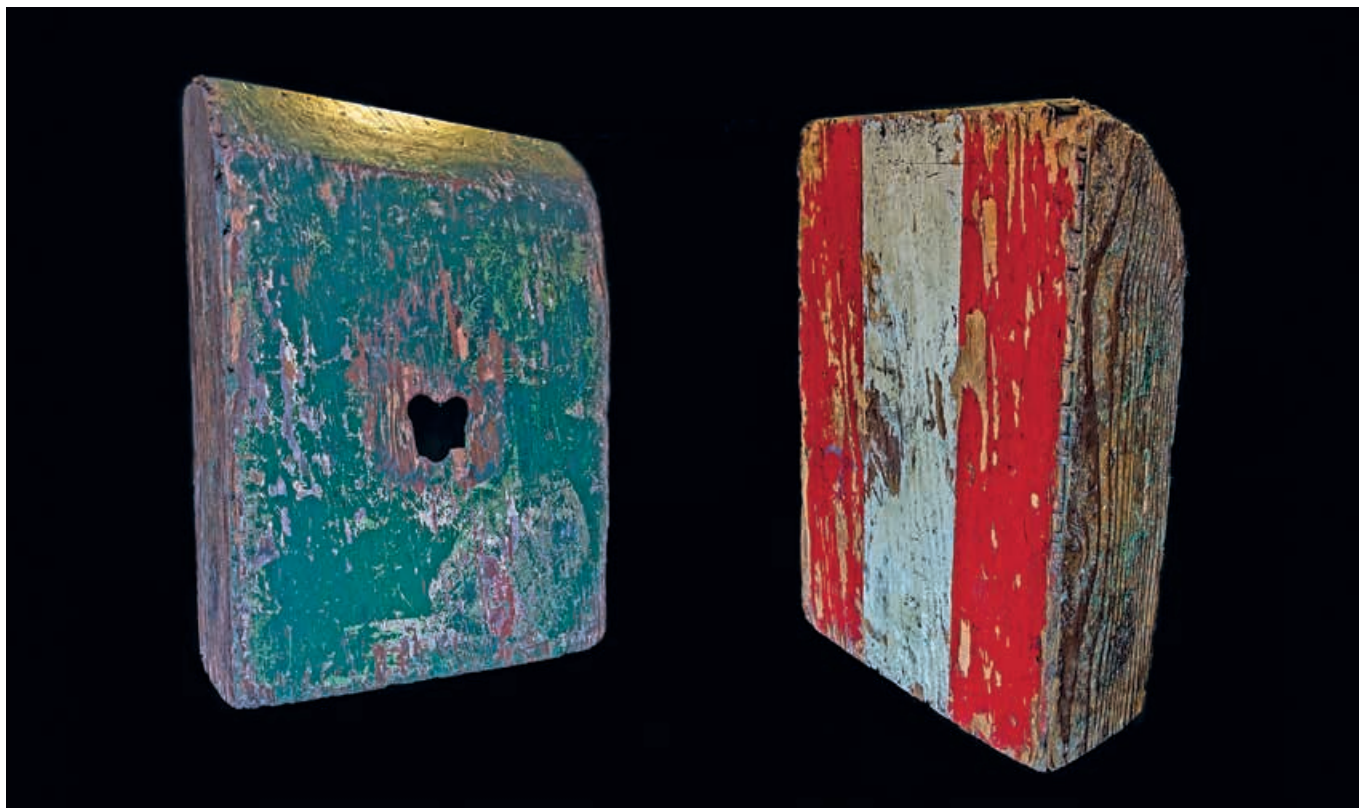
La gente empezó a coleccionar mis discos, mis canciones estaban en todas las emisoras, en las jaranas criollas, en las fiestas. Tenía lugar privilegiado en los diarios. Por la calle la gente silbaba mi música. Era el camino de lo que llaman éxito.



Manuel Quintana Olivares, el gran "Canario Negro".  
"Uno, dos, tres, cuatro, cinco y seis, conocemos la jarana, tú no  
entras en la cuenta, el maestro fue, mi maestro fue Quintana".  
(Alicia Maguiña).



Hugo Guerrero y la expresiva intérprete Rosa Dolores Ascoy, "La Limeñita", cuya voz  
casi rajada, criolla, audible y querible, con su manera tan peculiar de decir, de adornar,  
cumplía con creces su cometido: comunicar, 1958.



Cajón de Francisco Monserrate que guardo conmigo. Foto de Enrique Moncloa Arias Schreiber.  
"Retumba el Cuartel Primero / retumba el jirón Lucanas / retumban los Barrios Altos / y todo el barrio del Rímac". (Alicia Maguiña).



De pie, de izquierda a derecha: Mario Cavagnaro, Manuel Acosta Ojeda, Pedro Espinel, Washington Gómez de Los Chamas, Pablo de los Andes y Jorge Pérez. Sentados, de izquierda a derecha: Eduardo Márquez Talledo, Luis de la Cuba, yo, Filomeno Ormeño y Manuel Raygada, 1958.



Con los importantes artistas Victoria Santa Cruz, Pablo Casas y Manuel Acosta Ojeda, cuando en 1969 fuimos padrinos del restaurante "Callejón".



De izquierda a derecha: Carlos "Caitro" Soto y Vicente Vásquez, atrás Manuel Acosta Ojeda, luego Carlos Hayre, Nicomedes Santa Cruz, atrás Víctor "Huanca" Herrera, Juan de Dios Rojas, yo, Olga Vásquez, Ronaldo Campos, Noemí Polo, Abelardo Vásquez y atrás Felipe Maguiña Málaga hermano mío, durante el homenaje que el centro musical Pedro A. Bocanegra me rindió. Foto: Carlos Domínguez, 1967.



En la disquera IEMPSA con Lucho Neves y Óscar Avilés, 1968.



Durante un almuerzo en el Giuffra a Ricardo "Curro" Carrera, buen guitarrista y cantor victoriano, dueño de un estilo criollo muy personal, quien aparece al centro de pie, al lado de su esposa, mi amiga Carmela Herrera, ahijada de Pinglo, 1977.



## CON LOS DIOSES DE LA JARANA

La primera vez que escuché una marinera fue a los seis años, en una fiesta infantil de disfraces en Ica.

Estaba entretenida jugando con otros niños a la ronda “Doncella del prado que al campo saliste...” cuando, de pronto, el redoblante de una banda de músicos estremeció mi cuerpo y me sacó del juego sin pareja y sin pañuelo. A pesar de eso, y de no haber visto bailar la jamás, lo hice con entusiasmo tal que contagié a la gente que me rodeó y ovacionó tanto que el presidente del Club Unión Social Ica (USI) me premió con una linda muñeca.

Poco después, también en suelo iqueño, al tiempo exacto que le marcaba el cajón blanquirrojo de esa eminencia del ritmo y el sonido llamada Francisco “Máquina”<sup>24</sup> Monserrate –primer cajoneador que vi y oí–, por fin vi interpretar la danza del pañuelo, y nada menos que a la bella y salerosa Yolanda Vigil “La Peruana”, quien se desplazaba como una reina.

Acá debo señalar que después, ya en Lima, a través del disco y de la radio escuché marineras limeñas en las voces de cantantes profesionales, quienes le daban cierto aire de cueca chilena, acentuando la parte del compás que va a tierra. Esa era la marinera que conocía el público.

Fue entonces que en enero de 1957, cuando ya estaba por empezar a grabar mi primer disco, tuve la suerte de encontrarme con José Durand Flórez, historiador, garcilasista, escritor y gran conocedor e impulsor de nuestras más genuinas expresiones culturales, entre ellas la marinera de Lima.

En esa oportunidad, ese gran amigo me comentó que como yo –ya desde esa época– poseía una condición natural, un especial sabor para interpretarla, y el timbre de voz agudo necesario para cantarla, él tenía interés en prepararme en esa especialidad. Fue así como el propio Pepe me enseñó la estructura literaria de la marinera limeña, métrica en la que no había reparado nadie antes que él, y que posteriormente expliqué y difundí en disco, radio, televisión y teatros.

Recién cuando ya estuve lista, Pepe me presentó a don Manuel Quintana Olivares “El Canario Negro”, quien me ejercitó durante un año en el contrapunto de un amplio e inédito repertorio de ese género, que rescaté, recopilé y fui llevando al disco poco a poco, pues no era fácil que el público, los cantantes profesionales y bailarines entendieran que esa era la marinera de Lima, la marinera de la que entre cantos me hice cargo a partir de ese momento.

<sup>24</sup> Francisco Monserrate no se distinguía por su “velocidad”, como dijo un “intelectual” en televisión, sino por todo lo contrario: por ser el que sostenía el tiempo de lo que tocaba, que es la función de la percusión. (Alicia Maguiña).

Guardando las distancias, en orden de importancia voy a hacer un listado de los que, a mi juicio, son los cajoneadores más destacados: Francisco “Pancho” Monserrate, Víctor “Gancho” Arciniega, Reynaldo “Canano” Barrenechea, Aristides Ramírez, Eusebio Sirio “Pititi”, “El Pibe Piurano”, el “Morocho” Contreras, Ronaldo Campos, Abelardo, Juanchi, “Mangüé” y Andrés Vásquez, Roberto Porras, Marcos Mosquera Villegas, Belisario Mendoza, Víctor Marín, Pedro Díaz, Pepe Mantero, Pepe Mena, Gerardo Fernández “Pomadita” Lazón, Julio Vásquez y Hugo Dargent. (Alicia Maguiña).

## MI MAESTRO FUE QUINTANA

Manuel Quintana Olivares, mi maestro, nació en Malambo -hoy Rímac- en 1880. Era menudo, delgado, alegre, saleroso, vivaz, inteligente y muy ameno. Recuerdo que en una de las tantísimas veces que conversamos me contó que se bautizó en dos oportunidades, pues se le perdió su partida, y como no sabía dónde había recibido ese sacramento y requería el documento, en 1950 se presentó a la iglesia de San Lázaro en el Rímac y le dijo al cura: “Padre, soy moro”, y el cura lo bautizó; mejor dicho, sin saberlo lo volvió a bautizar.

Los entendidos de la época decían que nadie cantó marinera como él.

Yo no alcancé a oírlo en su plenitud, pero a pesar de los 77 años que tenía en 1957, y de adolecer de cáncer a la laringe, mantenía la voz con bonito timbre y aguda, como debe ser y siempre ha sido el registro vocal de los cantores de marinera limeña.

Su canto y encanto me subyugaron de tal modo que quise volverme negra para cantar así:

### Negra quiero ser

Marinera limeña mía (1959), de término, con doble término, resbalosa y fuga.

A Manuel Quintana “El Canario Negro”.

color del carbón, color del carbón...	La noche es morena y bella...	negra quiero ser	
color del carbón, color del carbón...	lo oscuro tiene su encanto		
color del carbón, color del carbón...	lo oscuro tiene su encanto		
color del carbón, color del carbón...	Fray Martín divina estrella...	negra quiero ser	
color del carbón, color del carbón...	siendo negro murió santo		
color del carbón, color del carbón...	la noche es morena y bella.		□ Amarre
color del carbón, color del carbón...	Sombra la marinera		
color del carbón, color del carbón...	sombra en mi canto...	negra quiero ser	
color del carbón, color del carbón...	te quiero tanto		
color del carbón, color del carbón...	sombra en mi canto.		□ Amarre
color del carbón, color del carbón...	Sombra en mi canto madre		
color del carbón, color del carbón...	y hasta en mi vida...	negra quiero ser	
color del carbón, color del carbón...	gente querida.		
color del carbón, color del carbón...	Te diera el alma.		□ Remate

## LA NOCHE DE LOS CONTRASTES

... Yo pienso que la música criolla, como la samba brasileña, tiene que ser compuesta por el pueblo, cantada por el pueblo y bailada por el pueblo; si no, pierde su sabor y su alma. Sin embargo, dentro de su sofisticado estilo la fiesta criolla del Casino Náutico de Ancón fue un éxito, aunque no faltaron los contrasentidos. Como por ejemplo el "twist" y la "Pachanga" alternando con la marinera y el vals criollo...

... El local del Casino había sido decorado con mucho gusto por la "Mocha" Graña, versos picantes adornaban las paredes. De los techos colgaban guirnaladas de papel y "quitasueños"; y como centros de mesas se habían puesto búcaros con flores y toritos de Pucará. A las diez de la noche el local estaba invadido y todas las mesas ocupadas, algunas por gente de Lima formalmente vestida de cuello y corbata y de anconeros con ropa sport. El doctor Alberto Sabogal había venido del Callao con toda su familia, para oír cantar a sus hijos. En una mesa al lado, otros médicos famosos, Pepe Vélez con su esposa Anita Romero, y Ernesto Bancalarai saboreaban un "puro de uva" de Alejandro del Solar que había traído de su hacienda "Esquivel".

... El "show" lo iniciaron un grupo de muchachos y muchachas anconeras, apuntalados por los Sabogal. Hay que felicitar la buena voluntad de chicas como Ita Anerson que siempre está lista a luchar por nuestra música y nuestrans danzas...

... Después de los muchachos, se presentó la gran compositora Chabuca Granda, y se sintió la ausencia de una buena instalación de parlantes. A Chabuca sucedió Alicia Maguifía de Brice la cual sostuvo una verdadera "Tour de Force" porque la obligaron a repetir 10 canciones... Enrique Aramburu recito uno de sus poemas, que tampoco llegó al gran público por el defecto del micro y los alto parlantes...

Terminado el "show" comenzó el "twist" en toda su furia. Mientras tanto en las mesas del Presidente del Casino Alfredo Hohagen,

varios generales de la Fuerza Aérea, brindaban con escocés puro, entre ellos el Ministro Salvador Noya, Fernando Paraud y Rolando Gervasi, quienes estaban con sus respectivas esposas.

Pasada la ola de "twist" salieron a tocar los famosos pianistas Lorenzo Humberto Sotomayor y Lucho de la Cuba, señores del criollismo de una generación que saliendo del salón fueron a vivir la música y el baile popular en sus mismas fuentes, en los barrios donde nace; y que luego lo cultivaran para retornar intacto este arte al salón. Esto demuestra que para toda expresión artística en la vida se necesita ante todo "experiencia humana".



Entregando el Disco de Oro al famoso bolerista chileno Lucho Gatica en el Teatro Porvenir, 1958.



Con mi entrañable amiga la personalísima y eximia artista cubana Olga Guillot, mi mejor intérprete, en Lima en casa del melómano Alfredo Aparicio Valdez en donde con el musicazo Juan Bruno Tarraza compartimos inolvidables momentos de poesía y audición de selectas canciones, 1965.

**Resbalosa**

Negra quiero ser  
color del carbón  
color de mi pena  
negra quiero ser.

]

Bis

Dos aceitunas los ojos  
la cadera bien torneada  
la cintura mil antojos  
y la bamba colorada.

Dos aceitunas los ojos  
la cadera bien torneada  
la cintura mil antojos  
y la bem...  
y la bamba colorada.

Arriba los corazones  
¡viva don Ramón Castilla!

]

Llamada

Azabache, azabache me estoy poniendo  
pero azabache y más azabache  
qué rico, rico, rico son  
le está gustando a mi corazón.

]

Fuga

... me estoy poniendo  
pero azabache y más azabache  
qué rico, rico, rico son  
le está gustando  
gustando a mi corazón, ja, ja.

]

Repetición de fuga

Al “Canario Negro”<sup>25</sup> –doce años mayor que Augusto Ascuez y quince que Elías, se le consideraba el sabio de la marinera y, por lo tanto, era muy temido en el contrapunto por sus contendores– le fascinó la canción que le dediqué. Festejó el respeto a las reglas, la originalidad y el sabor en la melodía, y la letra a pesar de lo difícil del género.

25 La guitarra del “Canario Negro” que guardo conmigo fue construida por el luthier Manuel Coyure en Malambito N° 736. (Alicia Maguiña).

Luego de estas valiosas apreciaciones hizo una advertencia sobre la primera de jarana: “A Fray Martín, que es un beato travieso, le falta hacer un milagro para ser canonizado, y como a ti ya te están saliendo lunares, a lo mejor te convierte en negra... y tu novio ya no te va a querer”.

## LA VERDAD SOBRE “DALE, TOMA”

Como creo en los milagros y no quería perder a mi prometido, estrené recién “Negra quiero ser” en una comida benéfica en el Casino Náutico de Ancón.

El público que abarrotó las instalaciones, y la gente entusiasta que se congregó masivamente en el malecón, esperaban ansiosos la aparición de las dos atracciones que habían sido convocadas para hacer el *show*.

Chabuca Granda le dio inicio interpretando dos de sus estupendas composiciones y fue muy aplaudida. Enseguida canté yo y, a decir verdad, creo que estuve iluminada pues me llevé la ovación de la noche.

Empecé con mi vals “Estampa limeña” y cerré con el estreno de “Negra quiero ser”, que ante la exigencia del público me vi obligada a cantar varias veces más.

Para regresar a mi sitio tuve que pasar inevitablemente por el lugar en que se encontraba Chabuca, pues la distribución de las mesas había dado origen a un pasillo, trayecto obligado que en esa oportunidad se convirtió para mí en un callejón oscuro porque la compositora, que estaba de espaldas, giró sobre su silla y sujetándome del brazo me dijo refiriéndose a mi pronunciación en “Estampa limeña”: “Es gritan y no gritam, y el anticucho no perfuma”<sup>26</sup>. Le di las gracias y cuando me disponía a avanzar a mi destino me fue imposible hacerlo, pues continuó reteniéndome del brazo, para terminar diciéndome en voz alta: “Te falta aprender a hacer y a cantar marinera limeña”.

Crecí entre cantos en Ica y después en todas partes.

Quintana no podía creer lo sucedido e indignado me dijo: “Contéstale con una marinera de desafío a ver si aprende”.

No pensé que esta fiesta daría origen a mi tercera marinera con resbalosa.

<sup>26</sup> *Perfume*: Lo que exhala buen olor, cualquier olor bueno o muy agradable.



La marinera, 1972. Foto: Tazet-Menchelli.

## Dale, toma

Marinera limeña (1961), de término, con doble término, resbalosa y fuga, creada y grabada por mí el mismo año para Sono Radio (LP 2044) con las guitarras de Rafael Amaranto y Álvaro Pérez.

Si tanto crees que sabes...	toma, toma, toma	
contéstame esta jarana...	dale, dale, dale, dale	
contéstame esta jarana...	dale, dale, dale, dale	
¿qué pasa que no respondes?...	toma, toma, toma	
te dije hoy y no mañana...	dale, dale, dale, dale	
si tanto crees que sabes...	dale, dale, dale, dale	] Amarre

Cántame marinera		
no tonterías...	toma, toma, toma	
a tu edad me parece		
que ya podrías...	dale, dale, dale, dale	
cántame marinera		
no tonterías...	dale, dale, dale, dale	] Amarre

No tonterías madre		
si eres limeña...	toma, toma, toma	
presta un poco de oído		
a quien te enseña...	dale, dale, dale, dale	

Ahora que el triunfo es mío		
cómo me río...	dale, dale, dale, dale	] Remate

## Resbalosa

Crees que sabes mucho  
y me causas risa  
pareces una beata  
cantando en misa.

Uno, dos, tres, cuatro, cinco y seis  
conocemos la jarana  
tú no entras en la cuenta  
el maestro fue Quintana.

Uno, dos, tres, cuatro, cinco y seis  
conocemos la jarana  
tú no entras en la cuenta  
el maestro fue...  
¡mi maestro fue Quintana!

Ahora que me has escuchado  
quiero ver si has aprendido

]

*Llamada*

Dale, dale, dale, dale  
toma, toma, toma, toma  
dale, toma, dale, toma  
toma, dale, toma.

]

*Fuga*

Dale, dale, dale, dale  
toma, toma, toma, toma  
dale, toma, dale, toma  
¡ya nadie puede conmigo sí!

]

*Repetición de fuga*

La marinera limeña, si bien es un diálogo, una conversación entre dos dúos de cantantes, básicamente es un canto de contrapunto, de desafío; por eso no entiendo a los que les molesta “Dale, toma”, cuando es algo natural retarse en ese género.

## LA MARINERA DE LIMA

La marinera limeña, sabiduría artística producto del mestizaje español y africano, es un canto de competencia que bien medido en su música y letra tiene tres pies o estrofas.

La primera es una cuarteta de versos octosílabos, y la segunda y tercera, que también son cuartetas, alternan versos de siete y cinco silabas. Se cierra obligatoriamente con el remate que consta generalmente de dos versos, el primero heptasílabo y el segundo pentasílabo, y se cantan con música de los dos últimos versos de la tercera de jarana.

*Después de un minucioso análisis puedo afirmar que toda la melodía de la marinera limeña está en el primer y segundo verso octosílabo de la primera cuarteta, y esa línea melódica se repite sucesivamente hasta en el remate. Su compás es de seis octavos. Carlos Hayre -el mejor y más inspirado guitarrista de todos en marinera limeña- la escribía en tres cuartos. (Las cursivas son de la autora).*



**Ejemplo****Primer pie o primera de jarana**

	1er. verso:	Octosílabo A	
	2do. verso:	Octosílabo B	(repetición forzosa)
Obligatorio cantar “morenita” o “preciosa”	3er. verso:	Octosílabo C	
	4to. verso:	Octosílabo D	
	1er. verso:	Octosílabo A	con música D <i>Amarre</i>

**Segundo pie o segunda de jarana**

1er. verso: Heptasílabo A	]	Se cantan de una sola tirada
2do. verso: Pentasílabo B		
3er. verso: Heptasílabo C	]	Se cantan de una sola tirada
4to. verso: Pentasílabo D		
1er. verso: Heptasílabo A	]	Se cantan de una sola tirada con música C y D <i>Amarre</i>
2do. verso: Pentasílabo B		

**Tercer pie o tercera de jarana**

1er. verso:	Al último pentasílabo de la segunda de jarana se le adjunta el bisílabo “madre”, con lo que se vuelve heptasílabo.	]	Se cantan de una sola tirada
2do. verso:	Pentasílabo B		
3er. verso:	Heptasílabo C	]	Se cantan de una sola tirada y no se amarra
4to. verso:	Pentasílabo D		

**Remate**

Consta de dos versos, generalmente el primero es heptasílabo y el segundo pentasílabo, y se cantan con música C y D del tercer pie o tercera de jarana.

La estructura de la marinera es clásica.

## Tun, tun, abre la puerta

Marinera limeña de Chabuca Granda.

1er. verso	Tun, tun, tun, tun, tun, tun. ¿Quién es?	Octosílabo
2do. verso	yo soy, abre la puerta	Heptasílabo
3er. verso	que te traigo para ti la flor	Eneasílabo (9 sílabas)
4to. verso	la flor de mi marinera,	Octosílabo
5to. verso	bordada con tu sonrisa	Octosílabo
6to. verso	y envuelta con mi pañuelo	Octosílabo
7mo. verso	tun, tun, tun, tun, tun, tun. ¿Quién es?	Octosílabo
8vo. verso	yo soy, abre la puerta.	Heptasílabo
1er. verso	Espera que me coloque	Octosílabo
2do. verso	mi camisa y mi calzón	Heptasílabo
3er. verso	no sea que me sorprenda	Octosílabo
4to. verso	me sorprenda un resbalón.	Heptasílabo
5to. verso	fustán de tira bordada	Octosílabo
6to. verso	zapatito con tacón	Heptasílabo
7mo. verso	espera que me coloque	Octosílabo
8vo. verso	mi camisa y mi calzón.	Heptasílabo
1er. verso	Pues juguemos a la ronda	Octosílabo
2do. verso	pa' no tener tentación	Heptasílabo
3er. verso	de mirar cómo se pone	Octosílabo
4to. verso	su camisa y su calzón;	Heptasílabo
5to. verso	que el toro de mi compadre	Octosílabo
6to. verso	ya se pone bravucón	Heptasílabo
7mo. verso	señora de imaginarle	Octosílabo
8vo. verso	me remueve el concolón	Heptasílabo
9no. verso	tun, tun, tun, tun, tun, tun. ¿Quién es?	Octosílabo
10mo. verso	yo soy, abre la puerta.	Heptasílabo

Ni la letra ni la música de esta marinera de Chabuca se ajustan a las reglas de la marinera limeña.

La métrica de los versos es incorrecta y su número excede lo establecido. La línea melódica no resuelve en el segundo verso de la primera de jarana como debe ser, y se expande y desarrolla quitándole la

característica de marinera de Lima, en la que –como repito– toda la melodía, que es corta, está en los dos primeros versos de la primera estrofa.

Este es el caso también de la bella página de doña Rosa Mercedes Ayarza, “La marinera”, que tampoco es marinera limeña, como no lo son “Negro tamborilero” del gran Alcides Carreño, “La flor de Lima” del inspirado Augusto Polo Campos, ni “Villa del Sol” de los buenísimos y clásicos autores y compositores de valeses y polcas Amparo Baluarte y Nicolás Wetzell.

Es pertinente señalar aquí que aunque la métrica y la línea melódica de la marinera limeña “Canto a mi tierra” de Óscar Avilés son correctas en lo musical, tienen una falla en lo literario.

Dice la segunda de jarana:

En esta tierra linda  
es donde ha nacido  
la flor de la canela  
jardín florido  
en esta tierra linda  
es donde ha nacido.

□ Amarre

En vez de la tercera de jarana, Avilés puso otra segunda.

Aparte del festejo  
y la marinera  
tenemos resbalosa  
para quien quiera.

Y la tercera debe decir:  
Donde ha nacido madre  
la marinera  
tenemos resbalosa  
para quien quiera.

A la primera quarteta de una marinera de Lima se le llama también “puesta” y la “pone” o la “saca” un dúo de cantores. La debe contestar otro dúo, dentro del tono, el modo y las normas.

Repito que la “puesta” consta de cuatro versos octosílabos, en los que se bisca el segundo y la letra del primero se repite al final de la quarteta, con la música del cuarto y después del cuarto. Ese verso es el “amarre”, el que indica que terminó la primera de jarana.

Amarrar en el caso de la primera de jarana es repetir el primer verso con la melodía del cuarto, después de haber cantado el cuarto.

**“Puesta” o primera de jarana**

preciosa  
Palmero sube a la palma  
y dile a la palmerita  
y dile a la palmerita  
que se asome a la ventana  
que mi amor la solicita  
palmero sube a la palma. ] Amarre

**Contestación o segunda de jarana**

Otro dúo debe contestar la primera, cantando la segunda estrofa, también de cuatro versos. El primero y el tercero son heptasílabos –de pie quebrado–, y el segundo y el cuarto son pentasílabos. Se amarra esa segunda cuarteta con la repetición del primer y segundo verso de ella, y con la música del tercer y cuarto verso de esa segunda cuarteta.

Más vale lo moreno  
de mi morena  
que toda la blancura  
de la azucena  
más vale lo moreno  
de mi morena. ] Amarre

La tercera estrofa toma el último verso del amarre –que viene a ser el segundo verso de la segunda de jarana– que es pentasílabo, y le añade un bisílabo que puede ser “madre”, “negra”, “china”, “zamba”, “chola”, “niña”, “mi alma”, etc. Esto es necesario para poder formar el primer heptasílabo de la tercera de jarana, que no amarra, pues finaliza obligatoriamente con el remate.

**Tercera de jarana**

De mi morena madre  
fuego violento  
la llama no se apaga  
ni con el viento.

### **Por último, el remate**

Consta de dos versos: el primero heptasílabo y el segundo pentasílabo.

Lloré, lloré, lloraba  
te diera el alma.

Repito, José Durand Flórez me enseñó la estructura literaria básica de la marinera limeña simple. Con la experiencia ya me ha sido posible conocerla a cabalidad, por lo que he detectado que cantantes profesionales han incurrido en el error de tomar el amarre de la primera y lo han unido a una tercera para crear una segunda.

Sin ir muy lejos, tenemos los siguientes casos de cantantes que todos creíamos que sabían de marinera, pero lamentablemente no era así. El primero de ellos es el de Las Limeñitas, quienes grabaron como primera de jarana: *Ya me voy a retirar / a vivir como ermitaño / qué más tengo que esperar / palpando mi desengaño / ya me voy a retirar* Amarre. Como segunda pusieron una tercera tomando el amarre de la primera: *A retirar mi madre / fuego violento / la llama no se apaga / ni con el viento.*

El segundo es el del conjunto Tradición Limeña, que en la primera canta: *Aprendan flores de mí / lo que va de ayer a hoy*, y en seguida “amarran”: *aprendan flores de mí*. Lo correcto hubiera sido: *Aprendan flores de mí / lo que va de ayer a hoy / ayer maravilla fui / hoy sombra mía no soy / aprendan flores de mí.*

El tercero es el del disco del Centro Musical Unión en el que se canta una marinera limeña y resbalosa. En la tercera de jarana ponen una segunda y, en lugar de poner un remate, “amarran”: *No llores ni suspires / dulce amor mío / que algún día tus penas / tendrán alivio / no llores ni suspires / dulce amor mío.*

Por su parte, La Limeñita y Ascoy cantan lindo la marinera “El palmero” en contrapunto con el delicioso dúo Costa y Monteverde, pero lamentablemente se contestan dentro de la misma cuarteta.

El último caso es el de la gran cantante Eloísa Angulo en la versión que realizó con Pepe Torres de la marinera “En nombre de Dios comienzo”. Ella puso dos segundas en vez de segunda y tercera.

## MODALIDADES DE MARINERA LIMEÑA

Tenemos las siguientes modalidades:

- En mayor
- En menor
- Las de término
- Las con término
- Las mixtas (que son de término y con término)
- Las de capricho

Las de término son las que tienen el mismo argumento de principio a fin. Ejemplo:

### Negra quiero ser

Marinera limeña de término de mi creación.

La noche es morena y bella  
lo oscuro tiene su encanto  
lo oscuro tiene su encanto  
Fray Martín divina estrella  
siendo negro murió santo  
la noche es morena y bella.

Primera de jarana  
Amarre

Sombra la marinera  
sombra en mi canto  
sombra: por ser morena  
te quiero tanto  
sombra la marinera  
sombra en mi canto.

Segunda de jarana  
Amarre

Sombra en mi canto madre  
y hasta en mi vida  
sombra de gente negra  
¡gente querida!

Tercera de jarana

¡Ay! color del carbón  
te diera el alma.

Remate

## MARINERAS LIMEÑAS CON TÉRMINO

En este caso se llama término al o a los estribillos que el dúo que pone la jarana agrega a la primera cuarteta de cualquier marinera limeña bien hecha. Al hacerlo, no solo se establece el estribillo o término que obligatoriamente debe incluirse en cada estrofa, sino también la música de ese término o estribillo.

A los que no conocen verdaderamente de marinera de Lima, que son la mayoría –incluidos cantores actuales– se les complica componer y contestar cuando el término es largo y con una melodía que no permite que se complete la cuarteta con su propia letra, sino que es el término el que la sustituye, como en el caso que sigue:

### Negra quiero ser

Marinera limeña de término y con término, creada y grabada por mí en 1959.

	La noche es morena y bella... negra quiero ser	
color del carbón, color del carbón...	lo oscuro tiene su encanto	
color del carbón, color del carbón...	lo oscuro tiene su encanto	
morenita	Fray Martín divina estrella... negra quiero ser	
color del carbón, color del carbón...	siendo negro murió santo	
color del carbón, color del carbón...	la noche es morena y bella	] <i>Amarre</i>
	Sombra la marinera	
	sombra en mi canto... negra quiero ser	
color del carbón, color del carbón...	te quiero tanto	
color del carbón, color del carbón...	sombra en mi canto	] <i>Amarre</i>
	Sombra en mi canto madre	
	y hasta en mi vida... negra quiero ser	
color del carbón, color del carbón...	gente querida	
color del carbón, color del carbón...	Te diera el alma	] <i>Remate</i>

## MARINERA TRADICIONAL DE TÉRMINO Y CON TÉRMINO

I

	Moreno pintan <sup>27</sup> a Cristo...	catay, catay	
	morena la Macarena...	chumay, chumay	
	morena la Macarena...	chumay, chumay	
preciosa	moreno es el ser que adoro...	catay, catay	
	viva la gente morena...	chumay, chumay	
	moreno pintan a Cristo...	chumay, chumay	] Amarre

II

	Más vale lo moreno de mi morena...	catay, catay	
	que toda la blancura de la azucena...	chumay, chumay	
	más vale lo moreno de mi morena...	chumay, chumay	] Amarre

III

	De mi morena linda tener quisiera...	catay, catay	
	un retrato que al tuyo se pareciera...	chumay, chumay	
	Rico, qué rico, rico dame tu pico...	chumay, chumay	] Remate

La marinera limeña tiene 48 compases que aumentan según la extensión del término.

La guitarra llama con punteo o bordones –yo prefiero los bordones– y da el tono sin cerrar la introducción. El que sabe cantar jarana debe entrar sobre los bordones sin que la guitarra cierre. A veces llama el cajón, apoyando el ritmo, y otras contragolpeando en juegos rítmicos.

En el remate se juntan todas las voces en alto, bajo y contralto.

<sup>27</sup> No es “píntame” como cantan algunos.



# Murió Manuel Quintana "Canario Negro"; 'Donde Está Quintana Hay Jarana', Decían



Manuel Quintana, "Canario Negro"

Por José Mujica Málaga

La voz de Manuel Quintana, el famoso "Canario Negro", se apagó para siempre. Viejo, pobre y enfermo, el criollo que deleitara a nuestros abuelos con sus marineras y resbalosas, murió ayer en el Hospital Dos de Mayo.

El sepelio de sus restos se efectuará hoy a las 3 p.m., partiendo el cortejo del Mortuorio de ese nosocomio.

Como un roble había luchado para vencer su mal, pero los años no lo ayudaron. Sus muchos amigos han desaparecido y sólo una corona de la compositora Alicia Maguiña acompaña los despojos de quien fuera considerado como reliquia viviente del criollismo.

Con la muerte del famoso cantor negro a la edad de 81 años, puede decirse que se ha extinguido la dinastía de los auténticos criollos de la guardia vieja. Quedará, sin embargo, el recuerdo de sus coplas y su popular dicho: "Donde está Quintana, hay jarana".

Manuel Quintana, en la actualidad casi desconocido por las mayorías, pero siempre respetado en el mundo de la jarana, hace poco volvió a ocupar las páginas de los periódicos, al anunciarse que por primera vez grabaría sus canciones.

Allá por el 900 Quintana fundó el conjunto los "Diamantes Negros", haciendo furor en Lima. Posteriormente formó pareja con otros jaranistas como Pancho Monserrate, Víctor Arciniega y Aristides ("Mono") Ramírez, Luciano Huambachano y Luis Pardo (hijo del legendario y discutido bandido).

En los últimos años fue atacado por un cáncer y se internó en el Instituto de Enfermedades Neoplásicas. Cerca de su cama guardaba celosamente los amarillentos cuadernos donde había escrito a lo largo de 30 años las canciones de un repertorio que lo llevó a la fama.

## Compositores Cargan el Ataúd con Restos del "Canario Negro"

Un grupo de compositores y cultores de la música criolla dio ayer el último adiós a Manuel Quintana, el famoso "Canario Negro", cuyos restos fueron inhumados en el Cementerio del Ángel.

El cortejo partió del Mortuorio del Hospital Dos de Mayo a las 3 p. m. Sólo una ofrenda floral, de Alicia Maguiña, había sido enviada a quien en vida fue considerado una reliquia del criollismo.

Al llegar al Cementerio el modesto ataúd que contenía los restos del famoso cantor de marineras y resbalosas, fue conducido en hombros por los compositores que fueron sus amigos.

Entre ellos se pudo distinguir a Luciano Huambachano, Nicomedes Santa Cruz, el "Gancho" Arciniegas y Juanito Criado. También estuvo la compositora Alicia Maguiña, quien velara por Quintana en sus últimos días.

## LA MARINERA DE LIMA SE QUIEBRA CUANDO...

1. Si al cantar la primera de jarana, en vez de repetir el segundo verso de la cuarteta se pasara nuevamente al primero.
2. Si al cantar la primera, segunda o tercera estrofa se deja uno o más compases de silencio entre ellas.
3. Si se toma el amarre de la primera y con ese verso se empieza la segunda.
4. Si en la contestación –o “segunda de jarana”– se varía la melodía a que obliga la “puesta” o “primera de jarana”.
5. Si el que contesta la segunda estrofa omite alguno de los términos a que obliga la primera.
6. Si se inicia la “segunda de jarana” con los versos de la tercera –que se distinguen por tener la palabra “madre”, “zamba”, “china”, etc.– a continuación del primer pentasílabo.
7. Si en la tercera estrofa –o “tercera de jarana”– se varía la melodía a que obliga la contestación o “segunda de jarana”.
8. Si en vez de la tercera estrofa se canta una segunda, pues muchos cantantes las confunden.
9. Si en la tercera estrofa o “tercera de jarana” se omite alguno de los términos fijados en la “primera” y “segunda de jarana”.
10. Si se amarra en la “tercera de jarana” en vez del remate.
11. Si en el remate se omite el término.

Terriblemente solo y enfermo, Quintana que estaba muy frágil, sobrevivía al abandono, en la oscuridad de una triste habitación de Cáritas –entidad de los jesuitas–, en donde lo visité y acompañé diariamente. Si no lo hacía yo, no lo hacía nadie.

Quise seguir apoyándolo económicamente, pero aunque lo necesitaba se negó a continuar aceptando mi ayuda porque el portero Tadeo y Ricardo, pintor de brocha gorda –pareja de la hija de otro gran cantor de jarana, a quien a pesar de ser anciano trató de pegarle–, se la quitaban.

Me pidió con insistencia que le guardara los valiosos cuadernos que contenían todo su repertorio, pero le hice saber que yo no iba por interés sino por él y me negué a recibírselos; lo cual ahora deploro, pues solo Dios sabe a qué manos habrán ido a parar.

Cuando finalmente descansó, esos dos individuos, esos facinerosos que fueron abusivos con él me buscaron para vendérmelos. No acepté.

En el velorio, que fue en el hospital Dos de Mayo, solo estuvimos él y yo, y a su entierro acudimos poquísimas personas, puedo asegurar que no llegábamos a ocho. Entre ellos no se encontraban los que tanto presumen de haberlo conocido, de haber sido sus amigos y de haber jaraneado con él.

Óscar Avilés, con sus casi noventa años, lamentaba no haberlo conocido.

Aprendí de Quintana, sabio y expresivo cantor letras y melodías que conservo, preservo y que en muchos casos he grabado, he dado a conocer, como la verdadera canción que lleva el nombre de “Zaña”.

## Zaña

La rescaté en 1957. La grabé en 1969 para Sono Radio en el LP 2260<sup>28</sup> *Perú Moreno*, acompañada por orquesta con arreglos instrumentales de Carlos Hayre. Más adelante para el sello Odeón-IEMPSA (ELD 02.01.538).

I

Vino que del cielo vino  
tú me tumbas, tú me matas (*bis*)  
tú me haces andar a gatas  
pero yo siempre me empino (*bis*).

Dime de dónde vienes a esta hora  
vengo de la pampa de segar  
toto y de segar totora  
de segar toto  
y de segar totora.

Dime qué sacaría yo con quererte  
hacerme desgraciado y hasta la muer  
al lundero le da  
al lundero le da jju, ju!  
al lundero le da  
al lundero le da jju, ju!  
al lundero le da.

28 Desde 1957 hasta 1968, cuando quebró Sono Radio, fui artista exclusiva de esa disquera, pasando posteriormente a IEMPSA en la misma condición. De acuerdo al contrato en Sono Radio, una vez al año le entregaba al director artístico Mario Cavagnaro el título y el repertorio del disco por grabar. Carlos Hayre era el contrabajista de planta de esa fábrica y en 1968, a pedido mío, Cavagnaro le encomendó las orquestaciones para la placa Perú Moreno, que contendría recopilaciones más de marineras limeñas, resbalosas y fugas, así como también festejos y la danza “La cotorrita” (todos temas inéditos). Hayre nunca fue artista exclusivo ni productor de Sono Radio ni de IEMPSA y, por lo tanto, nunca produjo mi LP Perú Moreno –como afirma Rodrigo Chocano en su libro *¿Habrá jarana en el cielo?* (Lima, Ministerio de Cultura, 2012, p.150)–, que desde su concepción fue mío. Lo mismo ocurrió con los discos *Alicia y Carlos*, y *La marinera limeña es así*, ambos producidos y grabados por mí para IEMPSA.

II

Estaba Santa Lucía  
bailando con San Alejo (*bis*)  
y el demonio le decía  
ajusta viejo cangrejo (*bis*).

In il nómine Patris ora pronobis  
seculum seculorum mi sere  
nobis, mi se, mi sere nobis  
mi sere nobis  
mi se, mi sere nobis.

Qué tienes en el pelo que huele tanto  
azafrán de Castilla romero san  
al lundero le da  
al lundero le da ¡ju, ju!  
al lundero le da  
al lundero le da ¡ju, ju!  
al lundero le da.

Respaldada por orquesta, llevé por primera vez al disco esta importante recopilación mía en 1969, para Sono Radio en el LP 2260. Nueve años más tarde también la incluí –esta vez acompañada por las autorizadas guitarras de Carlos Hayre y Vicente Vásquez, y por el cajón de Reynaldo “Canano” Barrenechea– en el ELD 02.01538 que hice para el sello IEMPSA.

Hace más de cincuenta años que rescaté la música y letra originales de esta canción, que se caracteriza por tener versos jacarandosos –en algunos casos sacrílegos– y el mismo ritmo y tiempo de principio a fin, con deliciosas acentuaciones y síncopas.

La señora Rosa Mercedes Ayarza había recogido la melodía antes que yo, pero no se ciñó a la “Zaña” original.

Desde muy joven ella se dedicó a la música lírica con merecido reconocimiento, pero cuando se interesó por lo popular sin previo aprendizaje, al no ahondar en ese campo, transcribió una “Zaña” cuadrada<sup>29</sup>, completamente alejada de la verdadera que es sincopada, poniéndole su ritmo interno, alterando así las raíces de lo negro.

Esa es la popular “Zaña” que todos hemos disfrutado en nuestra juventud y que –repito– fue transcrita por la señora Rosa Mercedes como una especie de triste con fuga de tondero en mayor, cosa que no existe.

<sup>29</sup> Cuadrado: Musicalmente significa ceñirse estrictamente a la partitura, sin interpretar, sin frasear.

Después de riguroso y minucioso análisis *puedo afirmar que toda la “Zaña”<sup>30</sup> original que aprendí de Manuel Quintana –importante fuente– está en tiempo de seis octavos de principio a fin.* (Las cursivas son de la autora).

Hasta el año 1920 era cosa común y corriente componer y aún improvisar una marinera. Hablo de la auténtica, legítima e incomparable marinera de Lima, con resbalosa y fugas.

En los últimos cuarenta años, son muy pocos los compositores que incursionaron en este difícil terreno y poquísimos (no llegan a los cinco dedos de la mano) los que lograron una técnica, originalidad y sabor.

Alicia Maguiña lo logró, creando estupendas marineras con resbalosa y fugas. Además, aires perdidos como la verdadera Zaña y la marinera limeña han sido rescatados por esta genial artista que es autora de la obra más representativa del ciclo que le corresponde (d. d. 1958) dentro de la historia de la canción peruana.

(Nicomedes Santa Cruz).

## El pecho se me ha cerrado

Marinera limeña con doble término, resbalosa y fuga, recopilada y grabada por mí para Sono Radio en 1959 (ELP1038), con las guitarras de Eduardo y Antonio Velásquez, y el cajón de Reynaldo “Canano” Barrenechea.

*Desde esta grabación mía, todo el torrente del flamenco de mi madre, que es parte de mí, se hizo presente en mi voz y en mi manera pregonada, con maña, y con “duende” de cantar marinera limeña: mi estilo, que ha servido de base a intérpretes contemporáneos. Me propuse develar, comunicar lo bello que los demás no conocían. Rompí moldes. No hice concesiones. Quise enseñar lo que no había sido visto ni oído y lo hice.*

	El pecho se me ha cerrado	al andar, andar	
trilalalalala	de haber comido membrillo		
trilalalalala	de haber comido membrillo		
preciosa	por eso canto bajito	al andar, andar	
trilalalalala	y un poquito desabrido		
trilalalalala	el pecho se me ha cerrado.		] Amarre
	Te vas y te diviertes		
	y luego vuelves	al andar, andar	
trilalalalala	qué amor me tienes		
trilalalalala	y luego vuelves.		] Amarre

30 En 1958, al hacerle oír en mi casa la grabación inédita de “Zaña” y marineras limeñas –que había hecho para mí Manuel Quintana– a Nicomedes Santa Cruz, este se interesó muchísimo en hacerme una copia en una cinta nueva. Acepté, pero sin yo saberlo Nico también se hizo una para él y la difundió. Esa grabación en la voz de “El Canario Negro”, esa grabación que me pertenece y que circula en Internet ahora, es una recopilación mía.





En la casa hacienda Maranga con el doctor José Durand Flórez a quien Augusto Ascuez le puso el apelativo de "Angelón", y Eduardo Bryce.



Libertad Lamarque cantando "Viva el Perú y sereno" en el Teatro Municipal en diciembre de 1958.

En las guitarras de izquierda a derecha Modesto Pastor, Alberto Luque y Luis Abanto Morales.



Después de juramentar como concejal de la Municipalidad de Lima, con la señora Viruca Miró Quesada de Roca Rey.



Eduardo Bryce, yo y Pablo de Madalengoitia en la Municipalidad de Lima.



**Mamita mi señoría**

Marinera limeña de término, con doble término, resbalosa y fuga, recopilada por mí en 1957. La grabé para Sono Radio en 1959, acompañada por la guitarra de Óscar Avilés, en el disco de 45 revoluciones EP-S-5001.

	Mamita, andar, andar, andar, mi señoría	sí	
ay, ay, ay	mi regalado consuelo		
ay, ay, ay	mi regalado consuelo		
mi vida	préstame andar, andar, andar, tu cariñito	sí	
ay, ay, ay	que falta me está haciendo	sí	
ay, ay, ay	mamita mi señoría.	sí	] <i>Amarre</i>
	A la mar de tu pelo andar, andar, andar		
	navega un peine	sí	
ay, ay, ay	olitas que hace		
	cómo se duerme	sí	
ay, ay, ay	de tu pelo		
	navega un peine.	sí	] <i>Amarre</i>
	Navega un peine madre andar, andar, andar		
	María del Carmen	sí	
ay, ay, ay	tu peineta		
	para peinarme.	sí	
ay, ay, ay	Canela y clavo andar, andar, andar		
	que me deshago.	sí	] <i>Remate</i>

**Resbalosa**

Centena  
de millar millón  
cuéntalas bien  
que las doce son.

Centena  
de millar millón  
cuéntalas bien  
que las doce son.

Oye valiente sereno  
dale cuerda a tu reloj  
que si te ha dado la una  
presto te dará las dos.

Oye valiente sereno  
dale cuerda a tu reloj  
que si te ha dado la una  
presto te dará...  
presto te dará las dos también.

Yo soy la campana de oro  
que en Malambo andan mentando.

]

*Llamada*

Una de dona de trena cadena  
rabo de duco de salseduco  
andar, andar, de millar millón  
cuéntalas bien que las doce son.

]

*Fuga*

Una de dona de trena cadena  
rabo de duco de salseduco  
andar, andar, de millar millón  
cuéntalas bien que las doce  
aquel que besó que no bese más.

## En la ciudad de Campeche

Marinera limeña de término, con doble término, resbalosa y fuga, que recopilé en 1957, y grabé para Sono Radio en *Perú Moreno* (LPL 2260). La canté en contrapunto con Abelardo Vásquez y Enrique “Borjitas” Borjas (1969), acompañada por orquesta con arreglos instrumentales de Carlos Hayre.

	En la ciudad de Campeche <sup>31</sup>
ay, ay, ay	se teje china chola con hilo'e cabra
ay, ay, ay	se teje china chola con hilo'e cabra
morenita	oido con lo que se dice
ay, ay, ay	cuidado china chola con lo que se habla

<sup>31</sup> *Campeche*: Capital del estado del mismo nombre en el sudeste de México.

ay, ay, ay	en la ciu china chola dad de Campeche.		]	<i>Amarre</i>
	Así son mis cantares			
ay, ay, ay	ecos perdidos			
	sin que sean por nadie	china chola		
	reconocidos			
ay, ay, ay	mis cantares	china chola	]	<i>Amarre</i>
	ecos perdidos.			
	Ecos perdidos madre			
ay, ay, ay	poco me importa			
	porque también el aire	china chola		
	seca la ropa.			
ay, ay, ay	Lloré fortuna	china chola	]	<i>Remate</i>
	dicha ninguna.			

### **Resbalosa**

La recopilé en 1958 y la grabé para Sono Radio en *Perú Moreno* (LPL 2260), en contrapunto con Abelardo Vásquez y Enrique “Borjitas” Borjas (1969), acompañada por orquesta con arreglos instrumentales de Carlos Hayre.

El bergantín velero “La Mariposa”  
 con rapidez  
 yo no le temo al campero  
 para postrarme niña a tus pies.

Vente conmigo al mar  
 Marucha  
 no me hagas más sufrir  
 Canducha  
 que si me quieres bien  
 dime que sí  
 dime que no.

Vente conmigo al mar  
 Marucha  
 no me hagas más sufrir  
 Canducha  
 que si me quieres bien

dime que sí  
dime...  
azucena de la mar ja, ja.

Para todos amanece  
el día claro y sereno.

] *Llamada*

Diente con diente  
voy dando, dando  
qué será del amor mío, mío  
porque estoy titiritando, tando  
titiritando de

] *Fuga*

Diente, diente, diente.

Diente con diente  
voy dando, dando  
qué será del amor mío, mío  
porque estoy titiritando, tando  
aquel que besó que no bese más.

## Soy el toro de Jarama

Marinera de capricho de término y con término, que recopilé en 1957 y grabé para Sono Radio en *Perú Moreno* (LPL 2260), en contrapunto con Abelardo Vásquez y Enrique “Borjitas” Borjas (1969), acompañada por orquesta con arreglos instrumentales de Carlos Hayre.

ay, ay, ay  
trilalalala, trilalalala  
trilalalala, trilalalala  
ay, ay, ay  
trilalalala, trilalalala  
trilalalala, trilalalala

Soy el toro, soy el toro de Jarama<sup>32</sup>  
de Jarama soy el toro  
de Jarama soy el toro  
levanto, levanto tierra en las astas  
y me la echo sobre el lomo  
soy el toro de Jarama.

] *Amarre*

ay, ay, ay  
trilalalala, trilalalala

ay a la plaza de Acho  
se va mi vida  
toreros

32 *Jarama*: Afluente derecho del río Tajo en España, que cruza las provincias de Madrid, Aranjuez y Guadalajara.

trilalalala, trilalalala	y la corrida de Acho se va mi vida.	]	Amarre
--------------------------	---	---	--------

ay, ay, ay trilalalala, trilalalala	Se va mi vida madre qué maravilla tres pares de banderillas.
--	---

trilalalala, trilalalala trilalalala, trilalalala	Pena sangre y arena.	]	Remate
--	-------------------------	---	--------

**Resbalosa**

Recopilada por mí en 1957. La grabé para Sono Radio en Perú Moreno (LPL 2260), en contrapunto con Abelardo Vásquez y Enrique “Borjitas” Borjas (1969), sostenidos por orquesta con arreglos instrumentales de Carlos Hayre.

Me gusta mi Pepa en bomba porque tiene mucha sal ella me hace suspirar si a la ventana se asoma ay toma, ay toma dame tu pico paloma y un granito de tu sal ¡oh! salero ven ¡oh! salero ven para acá también.	]	Bis
---	---	-----

Pobre soy porque no tengo la dicha del poderoso.	]	Llamada
---	---	---------

Mi marido me va a comprar ja, ja un vestido a lo priquití y de gusto le voy a dar un besito en la nariz.	]	Bis	]	Fuga
---	---	-----	---	------

Encantadora ya mi amor no será necio	]	Segunda llamada
---	---	-----------------

Se va mi china se va, se va con sus jazmines ay a dónde irá, qué pena me da.	] Bis ]	] Segunda fuga ]
Yo soy la campana de oro que en Malambo andan mentando.		] Tercera llamada ]
Trila, trila, trilalala, trilalalalalala, trilalala, uh, trilalala, uh trilalala aquel que besó que no bese más.	] Bis ]	] Tercera fuga ]

### Permita San Campurino

Marinera con triple término, recopilada por mí en 1957. La grabé para Sono Radio en *Perú Moreno* (LPL 2260), cantando en contrapunto con Abelardo Vásquez y Enrique “Borjitas” Borjas (1969), acompañada por orquesta con arreglos instrumentales de Carlos Hayre.

ay, ay, ay ay, ay, ay morenita ay, ay, ay ay, ay, ay	Permita San Campurino San Juan de Dios y los pobres San Juan de Dios y los pobres que lo que has hecho conmigo venga el diablo y te lo cobre permita San Campurino	Rosa qué risa me da y así será y así será Rosa qué risa me da y así será y así será	] Amarre ]
ay, ay, ay	Muchos con la esperanza viven alegres los borricos que comen verde muchos con la esperanza viven alegres	Rosa qué risa me da  y así será  y así será	] Amarre ]
ay, ay, ay	Viven alegres madre cachicandonga caiga el guante que se lo chante	Rosa qué risa me da  y así será	
ay, ay, ay	Media vuelta la vuelta entera	y así será	] Remate ]

## Cerrojos, puertas y llaves

Marinera y resbalosa que recopilé en 1972 y grabé para el sello Discos Independientes, con el acompañamiento de la guitarra de Óscar Avilés en 1998 (CD *Juntos*. Vol. II).

Ay a fuego mandan tocar  
las campanas del olvido  
las campanas del olvido  
cómo quieres que otro apague  
llamas que tú has encendido  
ay a fuego mandan tocar.

] *Amarre*

De qué sirven cerrojos,  
puertas y llaves  
cuando quedan abiertas  
las voluntades  
de qué sirven cerrojos,  
puertas y llaves.

] *Amarre*

Puertas y llaves madre  
juego a pie firme  
que solo con la muerte  
podré rendirme.

Lloré, lloré mi suerte  
hasta la muerte.

] *Remate*

### **Resbalosa**

En la torre de mi gusto  
donde tan alto me vi  
como el cimientito era falso  
uno subió, yo caí.

] *Bis*

Tienes unos ojitos  
mi vida y una mirada  
que roban los corazones  
negra del alma.

] *Bis*

Laralala, si es así  
laralala, ¡qué dolor!  
que cuando pido un favor  
se han de negar para mí.

]

*Fuga*

Laralala ¡qué martirio!  
laralala ¡qué dolor!  
que estando la niña enferma  
quiere que la cure yo  
no le llamen al doctor ja, ja.

]

*Fuga*

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

]

*Llamada*

Trilalalala, trilala, la, la, trilala, la, la, trilala,  
la, la, la, la, la, la, la, la  
tri la la la, tri la, la, la, la  
que lloré lloraba zamba.

]

*Fuga*

## **Malhaya el amor**

Marinera, resbalosa y fuga. La recopilé en 1972 y la grabé para el sello Discos Independientes, con el acompañamiento de la guitarra de Óscar Avilés en 1998 (CD *Juntos. Vol. II*).

Malhaya el amor malhaya  
y quien me enseñó a querer  
y quien me enseñó a querer  
que habiendo nacido libre  
yo sola me cautivé  
malhaya el amor malhaya.

]

*Amarre*

De los cien imposibles  
que el amor tiene  
ya llevamos vencidos  
noventa y nueve  
de los cien imposibles  
que el amor tiene.

]

*Amarre*



Que el amor tiene madre  
cachicandante  
al que le caiga el guante  
que se lo chante.

A la golondán, golondán, golontero  
porque me muero.

Remate

## El embrujo de mi paisano

Marinera, resbalosa y fugas de mi propiedad (1998), que grabé para Telefónica con el acompañamiento de la guitarra de Gustavo Urbina y el cajón de Pepe Mantero, en el CD *Tradición*.

A Javier Luna Elías.

preciosa

En punto de marinera  
se encuentra ya mi paisano  
del embrujo de este baile  
él es dueño y soberano  
en punto de marinera.

Amarre

Regresa Rosa Alarco  
desde el olvido  
resucita el pañuelo  
enardecido  
regresa Rosa Alarco  
desde el olvido.

Amarre

Desde el olvido vuelve  
para mirarlo  
que baila Javier Luna  
para contarle.

Danza de maravilla  
y ahora escobilla.

Remate

**Resbalosa**

Empezó la resbalosa  
se contagia mi paisano  
la sangre se le alborota  
pañuelo en mano.

Entro al ruedo salerosa  
pura quimba es mi paisano  
la sangre se le alborota  
con lo peruano.

¡Celebremos esta hora  
por nuestros merecimientos!

] *Llamada*

La sangre mora  
de aquí para allá  
la sangre mora  
bailando va.

] *Fuga*

La sangre mora  
de aquí para allá  
la sangre mora  
bailando va.

¡Eso mismo que tú sientes  
eso mismo siento yo!

] *Segunda llamada*

La sangre mora  
de aquí para allá  
la sangre mora  
bailando va.

] *Segunda fuga*

La sangre mora  
de aquí para allá  
la sangre mora  
bailando está.



ENRIQUE FERREYROS Y CIA., S. A.  
PRESENTA HOY  
en TV. Canal 13 a las 10 p. m.  
"LA MARINERA LIMEÑA TRADICIONAL"

Bajo la dirección de:

José Durand

en homenaje a la Reina de la Marinera

Doña BARTOLA SANCHO DAVILA

quién recibirá el PREMIO "CRISOL"

Participación Especialísima de:

Alicia Maguñá y

Oscar Aviles.

y de los más famosos cantores y bailarines de la  
auténtica marinera Limeña.

AUGUSTO ASCUEZ, ELIAS ASCUEZ, LUCIANO HUAMBACHANO,  
VICTOR ARCINIEGA, ULDERICO ESPINEL Y ABELARDO PEÑA

ENRIQUE FERREYROS Y CIA. S. A.

"Progresando Haciendo Progresar"



Aviso publicitario del homenaje a Bartola Sancho Dávila, durante el cual se le entregó el premio Crisol en Panamericana Canal 13.

## El sol no tiene reemplazo

Marinera limeña, de término, con término, resbalosa y fuga creadas por mí (1998). La grabé ese mismo año para el sello Discos Independientes, con el acompañamiento de la guitarra de Óscar Avilés, en el CD *Juntos. Vol. II*

Caramba	Tengo el sol, tengo la luna	
tralalala, tralalala	me sonrío la fortuna	
tralalala, tralalala	me sonrío la fortuna	
caramba	desde aquí poseo el cielo	
tralalala, tralalala	alcancé mi gran anhelo	
tralalala, tralalala	tengo el sol, tengo la luna.	] <i>Amarre</i>

Caramba	Siempre has sido y	
	serás mi dueño	
tralalala, tralalala	mi quita sueño	
tralalala, tralalala	serás mi dueño.	] <i>Amarre</i>

Caramba	Dueño mío	
	en todo instante	
Tralalala, tralalala	mi amor, mi amante.	
Tralalala, tralalala		
nada más pido		] <i>Remate</i>

## Resbalosa

Es el destino, nuestro destino  
yo junto a ti, tú junto a mí  
el mismo rumbo en el camino  
ya estaba escrito, Dios es así.

Cuento hasta mil, llego al millón  
pagan en oro, también me ofrecen diamantes  
ya se amarró, ya se hizo lazo  
yo no te cambio ni por oro, ni por...  
¡el sol no tiene reemplazo!

Es la mano de Dios		
la que todo determina.	] <i>Llamada</i>	

### **Fuga**

Tus ojitos me saben pedir  
tus ojitos me saben tentar  
dulce dulce me saben besar  
caramelo tus ojitos.

Tus ojitos me saben pedir  
tus ojitos me saben tentar  
dulce dulce me saben besar  
caramelo...  
el sol no tiene reemplazo.

### **BARTOLA LA BAILARINA**

Conocí a Bartola Sancho Dávila<sup>33</sup> en 1957, cuando ella ya frisaba los 74 años. Ávida por gozarla en lo suyo la recogí y, con egoísmo inusual, me la llevé solo para mí. Ya en mi casa, con gran ingenuidad, le puse un disco a ver si se animaba a bailar, y lo hizo, y... de tal forma que despertó mi inspiración. Así nació la primera marinera limeña con resbalosa y fuga que hice en ese mismo año y que le canté acompañada por Luciano Huambachano y Elías Ascuez, ante un jurado de lo más exigente: Manuel Quintana, Augusto Ascuez y José Durand Flórez, quienes la aprobaron.

Al oírla, la septuagenaria y espigada Bartola –que en su juventud había cantado jarana con su prima Isabel y tocado ambas muy bien el cajón– saltó como impulsada por un resorte, sacó de un bolsillo de su ropa los zapatos negros chatos, estilo bebé, que usaba para las marineras, y paseó, giró, dibujó y escobilló con gracia y donaire que no se han vuelto a ver.

Ella compartía con su esposo Goyo y muchísimos cuyes un humilde cuartito de suelo de tierra apisonada, en un lúgubre callejón de la cuadra cinco del jirón Cajamarca en el Rímac. Como por la estrechez en la que vivía no le era posible adquirir un radio, con gran cariño le proporcioné uno para que escuchara su canción y todo lo que la pusiera contenta, y feliz y amorosa, cuando me veía llegar a su casita me cantaba bailando en la vereda:

<sup>33</sup> Bartola nació en Malambo el 24 de agosto de 1883. Sus padres fueron don Zenón Sancho Dávila y doña Eulalia Novoa.

Te quiero más que a mi vida  
más que a mi vida te quiero  
y si no fuera pecado  
más que a la Virgen del Carmen.

Fue una relación entrañable.

## **Bartola**

Marinera limeña derecha creada por mí en 1957.

Ya salió a bailar Bartola  
toda ella es marinera  
toda ella es marinera  
qué gracia la que enarbola  
qué donaire, zalamera  
ya salió a bailar Bartola.

] *Amarre*

Salmuera malambina  
brota en su risa  
revuelve su pañuelo  
y cómo hechiza  
salmuera malambina  
brota en su risa.

] *Amarre*

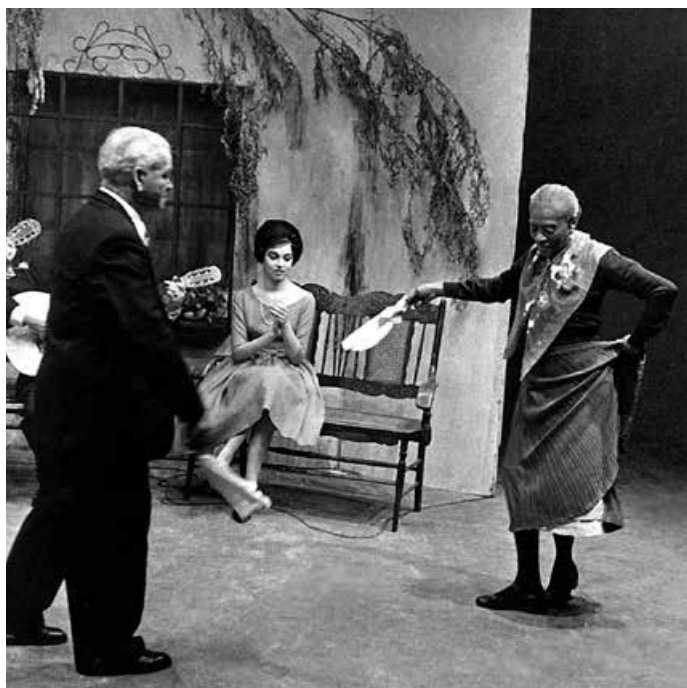
Brota en su risa negra  
quimba y guaragua  
recoge la pollera  
luce la enagua.

Cepilla el suelo finito  
¡ay! qué bonito.

] *Remate*



Bartola Sancho Dávila, yo, Víctor "Gancho" Arciniega, Abelardo Peña y Luciano Huambachano, en el homenaje a Bartola en Canal 13.



Tras la muerte de su pareja Julio "El Quemao" Peña, doña Bartola Sancho Dávila continuó bailando marinera limeña tradicional con don Abelardo Peña, genuino bailarín de este canto de contrapunto.



Bartola Sancho Dávila en el programa de televisión sobre la marinera limeña presentado por el doctor José Durand Flórez. Atrás, el cantor Ulderico Espinel.



De izquierda a derecha: Óscar Avilés, José Durand Flórez, Abelardo Peña, Bartola, Elías Ascuez, yo, Eduardo Bryce y Luciano Huambachano.



Con Porfirio Vásquez.



Bartola Sancho Dávila y Augusto Ascuez.



**Bartola**

Marinera limeña creada por mí en 1957, de término y con tres términos. La grabé para Sono Radio en el LP 2195. Con posterioridad la incluí en el ELD 2106 para Odeón-IEMPSA y más adelante en el CD *Juntos*, con la guitarra de Óscar Avilés.

	Ya salió a bailar Bartola		
ay, ay, ay	toda ella ¡caramba! es marinera	Bartola, Bartola	
ay, ay, ay,	toda ella ¡caramba! es marinera	Bartola, Bartola	
morenita	qué gracia la que enarbola		
ay, ay, ay,	qué donaire ¡caramba! qué zalamera	Bartola, Bartola	
ay, ay, ay,	ya salió a bai, ¡caramba! a bailar Bartola	Bartola, Bartola	] <i>Amarre</i>
	Salmuera malambina		
	brota en su risa		
ay, ay, ay <sup>34</sup>	su pañuelo		
	¡caramba! y cómo hechiza	Bartola, Bartola	
ay, ay, ay,	malambina		
	¡caramba! brota en su risa	Bartola, Bartola	] <i>Amarre</i>
	Brota en su risa negra		
	quimba y guaragua		
ay, ay, ay	la pollera		
	¡caramba! y luce la enagua	Bartola, Bartola	
ay, ay, ay	Suelo finito,		
	¡caramba! ay, qué bonito	Bartola, Bartola	] <i>Remate</i>

**Resbalosa**

Aún me parece un sueño  
 aún no sé si es realidad  
 yo vi bailar a Bartola  
 ¡por Dios qué preciosidad!

<sup>34</sup> Acá los términos sustituyen parte de la letra.

En el paseo ¡qué garbo!  
¡qué manera de bailar!  
¡qué señorío, qué ritmo  
por Dios qué preciosidad!

Cómo quiebra la cintura  
¡ay señor! qué agilidad  
ya quisiera por ventura  
alguien como ella bailar

Cómo quiebra la cintura  
¡ay señor! qué agilidad  
ya quisiera por ventura  
alguien como ella  
alguien como ella bailar, ja ja.

¡Que viva la mazamorra  
y la gracia de mi tierra!

]

*Llamada*

Como Bartola con donosura  
sin sanguarañas ¿quién bailará?  
¿quién dijo yo? ¡guá qué lisura!  
otra Bartola ya nunca habrá.

]

*Fuga*

Como Bartola con donosura  
sin sanguarañas ¿quién bailará?  
¿quién dijo yo? ¡guá qué lisura!  
otra Bartola...  
¡como Bartola no habrá!

Un mal día, su único nieto Ricardo Rodríguez –hijo de Herminia Romaní, hija única de Bartola– me llamó angustiado para darme una mala noticia que fue el comienzo del fin: la gran bailarina se había roto un brazo.

Inmediatamente la llevé a la Asistencia Pública de Grau, donde la atendieron y enyesaron, pero el caso no quedó allí, siguió la mala racha y casi enseguida Goyo, su marido, que era pintor de brocha gorda, se cayó de una escalera y para mala suerte quedó inválido.



Durante el baile de marinera limeña Abelardo Peña y yo amarrando por la izquierda.



Imponiendo el paseo de la marinera de Lima.

Musi Hunt, hija de Rosita Alarco, con Enriquito Aramburú Ferreyros. Obsérvese que el hombre no baila moviendo el tronco, como equivocadamente lo están haciendo ahora. (Alicia Maguiña).



Rosa Alarco Larrabure bailando marinera limeña con Enrique Aramburú Raygada.  
"Regresa Rosa Alarco / desde el olvido / resucita el pañuelo / enardecido". (Alicia Maguiña).



El notable autor y compositor del vals "La cabaña" Alejandro Sáez León y Augusto y Elías Ascuez de jóvenes. Archivo: Rosaura Sáez. Cortesía: Fred Rohner.



Augusto y Elías Ascuez Villanueva.

"Alicia Maguiña es la expresión verdadera de lo criollo". (Augusto Ascuez en el programa *El Señor de la Jarana*).



Durante el programa de televisión *El Señor de la Jarana*, realizado por José Durand Flórez en homenaje a Augusto Ascuez, podemos observar que este canta acompañado por Vicente Vásquez Díaz, especialista –entre otros ritmos de nuestra costa– en marinera limeña, lo que prueba que Augusto, a la muerte de Elías y Huambachano, nunca cantó acompañado por cualquier guitarrista. No lo sobrevive ninguno.



Elías Ascuez Villanueva.  
 “Con la piel encrespada / y los sentidos / escucho al cantor  
 criollo / sobrecogido”. (Alicia Maguiña).



Augusto Ascuez Villanueva.  
 “Voz de pecho enronquecida / voz quebrada / voz sentida /  
 canto vivo y descarnado / de amanecida”. (Alicia Maguiña).

Como amiga cercanísima de ellos me interesé, y por medio de la señora Lucila Belaunde de Cruchaga –que era la primera dama de la Nación–, conseguí la silla de ruedas que requería Goyo, a quien con autorización de Bartola, para que tuviera atención especializada, interné en el Asilo de Ancianos de la avenida Brasil, al que lamentablemente poco tiempo después tuvo que ingresar también la emblemática artista, que cada 24 de junio triunfara con su pareja Julio Peña y su conjunto La Flor de Malambo<sup>35</sup> en la memorable Pampa de Amancaes. Años más tarde, el 3 de junio de 1967, salió también en hombros, pero para dirigirse a su destino final.

## EL BAILE DE LA MARINERA LIMEÑA, UNA PROPUESTA

Llevando cada uno un pañuelo en la mano derecha, hombre y mujer se colocan frente a frente, a una distancia de más o menos dos metros uno del otro, sin bailar.

Recién cuando empieza el canto inician el paseo con garbo, cada uno por su derecha, avanzando hasta encontrarse. Hacen el “saludo” opcional que no es venia, y que Bartola y su pareja no hacían, y prosiguen en direcciones opuestas, hasta volver al sitio donde comenzaron, para allí, sobre su eje, dar una vuelta a la derecha, y al estar nuevamente frente a frente ir al encuentro del otro, con pasos menudos y ligados –sin arrastrar los pies–, “pisando la jarana”, sin saltar ni cojear.

El pañuelo, que mueven con cadencia y agitan con prudencia por momentos, es portador del mensaje que cada uno de ellos quiera darle.

El hombre galante se rinde ante su pareja, no la acosa: “la hace lucir”. La mujer acompaña la danza con el movimiento de la falda, coquetea y esquiva sin apresuramientos ni exageraciones. Parece que se queda pero se va, allí está la gracia, allí está el coqueteo, no en entornar los ojos ni en poses. Cuando amarra el canto de la primera quarteta cambian terrenos por la derecha<sup>36</sup> y dan la vuelta siempre sobre sí mismos para quedar otra vez frente a frente, sin tocarse ni rozarse.

Vuelven hacia el centro bailando, dándose otra vez el encuentro. La mujer insinúa con los pasos, pero no se muestra abiertamente. La moderación hace la elegancia, que consiste en no caer en excesos<sup>37</sup>. Preferible es que le falte a que le sobre. Recordar que una cosa es ser aparatosa y procaz, y otra elegante.

Al amarrar el canto de esta segunda de jarana o “contestación” cambian otra vez de terreno y dan una vuelta sobre sí, quedando frente a frente. En el remate terminan al centro con el suave y menudo escobillado o cepillado, dan una vuelta y finaliza cada uno donde comenzó. Allí termina la marinera.

Recalco: cuando los cantores amarran el verso –en ese amarre literario musical–, allí lo hacen también los bailarines intercambiando terrenos.

35 El conjunto La Flor de Malambo estaba integrado por los primos de Bartola, Augusto y Elías Ascuez, el gran cantor Jesús Pacheco, el muy buen compositor y guitarrista Alejandro Sáez y el cajoneador Norberto Mendieta.

36 Los Peña y Bartola, además de hacerlo por la derecha, algunas veces también pasaban por la izquierda. (Alicia Maguiña).

37 “Ahora no hay más que movimiento de traste. No se ve juego de pies” (Augusto Ascuez, *Caretas*, 1972). Bartola tejía con los pies.

“Actualmente los que presumen de saberla bailar, dan rienda suelta a lo sobreactuado quitándole el aplomo y la sobriedad que es la elegancia que la caracteriza”. (Alicia Maguiña).

Un buen bailarín debe conocer cuándo amarra la cuarteta, pues aunque esta tenga término la coreografía se mantiene dentro del mismo esquema. Con la marinera limeña no funciona contar los pasos.

En resumen, en la primera cuarteta se repite el segundo octosílabo, y luego de cantar los versos tercero y cuarto se amarra cantando el primero con la música del cuarto y después del cuarto.

En la segunda cuarteta, cuando después del cuarto verso se repiten el primero y el segundo, ahí está el amarre.

La tercera estrofa solo tiene tres versos, por lo que se inicia cantando el segundo verso de la segunda cuarteta –pentasílabo– más un bisílabo –dos sílabas–, que como ya lo hemos visto puede ser “madre”, “zamba”, “china”, “linda”, “negra”, “reina”, etc.; con lo que se forma el heptasílabo que falta. Luego se cantan los tres versos que la conforman, pasando a un remate de heptasílabo y pentasílabo.

En los amarres los Vásquez –incluidas María Julia y Olga–, cuya procedencia era de Aucallama (Chancay), giraban sobre sí mismos a la derecha antes de intercambiar terrenos y pasaban bailando. En cambio Bartola y los Peña pasaban caminando con el pañuelo abajo, tanto por la derecha como por la izquierda, sin dar previamente el giro sobre sí mismos.

Bartola y los Peña hacían el paseo sin saludar, y solo cuando volvían adonde habían empezado, recién allí daban un giro sobre la derecha, o sea que daban un solo paseo pero más largo que el de los Vásquez, quienes apenas llegaban al extremo opuesto daban una vuelta sobre la derecha para continuar paseando hasta el punto de partida, adonde daban otra vuelta a la derecha.

Los Vásquez doblaban el codo del brazo derecho y llevaban el antebrazo y la mano hacia el hombro opuesto para dar la vuelta. Bartola no. Ella lo hacía con el brazo y la mano en alto.

Observé también que Julio Peña, sin amarrar todavía, rodeaba a Bartola caminando, casi corriendo, con pasos pequeños alrededor de ella, cosa que también hacía Óscar Avilés.

Ni la marinera limeña, ni la resbalosa se bailan en grupo.

Me costó mucho (56 años) que me entendieran que la marinera limeña es como me la explicó Durand, como me la confirmó Quintana, como la bailaban Bartola Sancho Dávila y Rosita Alarco Larrabure, y como la cantaban los Ascuez, Manuel Covarrubias, Samuel Márquez y Pedro Santa Cruz. Nadie me creía pues ya estaban difundidas las bien intencionadas pero equivocadas versiones de la señora Rosa Mercedes Ayarza y de Rosa Elvira Figueroa, quienes no tenían idea de cómo era el contrapunto del canto y menos que este tenía íntima relación con el baile.

Ellas enseñaban contando los pasos y no sabían lo que era y es un amarre, ni que esa palabra es la que se utiliza para determinar el cambio de cuarteta y de cantores en el canto, lo que indica el cambio de terrenos en la danza.

Yo me pronuncié públicamente, terminante pero alturadamente a favor de la verdad, y refuté con pruebas y válidos argumentos la entusiasta versión de dichas señoras y sus alumnos, por lo que me gané enemigos y el calificativo de conflictiva.



En una sociedad en la que la mujer estaba acostumbrada a guardar silencio, yo era la oveja negra de mal carácter.

Desde 1957, como ya lo he mencionado, me sumergí en las coplas populares que conocí, exploré, expliqué y difundí como nadie, en discos, teatro, radio y televisión, surtiendo de marineras, remates, resbalosas, llamadas y fugas a toda la comunidad criolla, incluidos cantantes profesionales.

Antes de mí el público conocía que para cerrar la fuga de la resbalosa siempre se cantaba “para gusto ya está bueno, ya” o “la de a mil para mañana”.

Fui yo la que rescató los versos siguientes para cerrar la resbalosa antes de la llamada a fuga, así como las resbalosas y fugas que están páginas atrás. Ahora es natural saberlas.

### ***Los cierres de resbalosa que van antes de la llamada a fuga***

Aquel que besó que no bese más.  
Por oriente sale el sol de abril.  
Azucena de la mar, ja, ja.

### ***Las primeras de jarana***

En la ciudad de Campeche.  
Permita San Campurino.  
Mamita mi señoría.  
El pecho se me ha cerrado.  
Soy el toro de Jarama.  
Si juego a la pinta.

### ***Las segundas de jarana***

A la mar de tu pelo  
navega un peine  
con las olitas que hace  
cómo se duerme.

A la mar marineros  
y al agua patos  
que se quema el castillo  
del rey de bastos.

Muchos con la esperanza  
viven alegres  
muchos son los borricos  
que comen verde.

**Las terceras de jarana**

Cinco y un cero  
así sacan su cuenta  
los extranjeros.

María del Carmen  
préstame tu peineta  
para peinarme.

Poco me importa  
porque también el aire  
seca la ropa.

La consejera  
no se acuerda la vaca  
que fue ternera.

Fuego violento  
me aviolentas el alma  
y el pensamiento.

Harélo, harélo<sup>38</sup>  
anoche fue en la cama  
ahora en el suelo.

Cachicandongga  
al que le caiga el guante  
que se lo ponga.

Cachicandante  
al que le caiga el guante  
que se lo chante.

<sup>38</sup> Los antiguos cantores frente a las damas cambiaban esta tercera de jarana y en vez de decir: *anoche fue en la cama/ ahora en el suelo*, cantaban: *por eso es que te llaman / la flor del cielo*.

### ***Llamadas para las fugas de resbalosa***

Para todos amanece el día claro y sereno.  
Yo soy la campana de oro que en Malambo andan mentando.  
En Cartagena cuando mi amor la recuerde.

### ***Los remates de marinera***

Azúcar, canela y clavo que me deshago.  
Date la media vuelta, la vuelta entera.  
A la golondán, golondán, golontero porque me muero.  
Apuesto que si me muero me voy al cielo.

A decir verdad, me hice cargo de la marinera limeña, que rescaté, compuse, canté, bailé, defendí y transmití por los medios antes mencionados hasta en la manera de llevar el ritmo con las palmas – pues antes se hacían a la norteña–, el paso de punta, el de taco y pique míos, la vuelta y contravuelta de Rosa Alarco<sup>39</sup>, el paseo llevando abajo el pañuelo y caminando en los amarres como lo hacía Bartola Sancho Dávila, los pasos, amarres y vueltas que yo he creado, así como la palabra “tumba” para llamar a resbalosa como lo hacía Quintana, rompiendo así con el recitado de una cuarteta que usaban los cantantes de radio y disco.

También desaparecí de la fuga de resbalosa el momento coreográfico conocido como “la triunfadora”, de Rosa Elvira Figueroa.

Es muy agradable para el que habla decir algo sobre Alicia Maguiña, quien sí se preocupa realmente porque este baile, porque este canto, porque este ritmo tan nuestro: la marinera, no desaparezca.

(Óscar Avilés. Programa de televisión *El Señor de la Jarana*).

Voy a agradecerle la marinera que me ha dedicado hace cuatro años Alicia Maguiña y al mismo tiempo voy a decirle que es la expresión verdadera de lo criollo y que las marineras hechas por ella son muy bonitas.

(Augusto Ascuez. Programa de televisión *El Señor de la Jarana*).

39 Rosa Alarco Larrabure nació en Lima el 3 de noviembre de 1911. Aunque estudió música clásica y composición en los conservatorios de Chile, España y Francia, su vocación por la música de raigambre popular la hizo acercarse a destacados representantes como Luis de la Cuba, el gran pianista criollo, y a la bailarina Bartola Sancho Dávila. Fue una gran conocedora de la marinera de Lima y la bailaba con carácter de excelencia. Hizo importante trabajo en ese género para coros, que dirigió con acierto desde la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Asimismo investigó intensamente sobre la fiesta del agua en la comunidad de San Pedro de Casta (Huarochiri), donde –a su solicitud– fueron enterrados sus restos el 19 de enero de 1980.

## LAS VOCES ALTAS

Los hermanos Ascuez, que fueron los primeros en grabar marineras contestadas, nacieron igual que Bartola y Quintana en el criollísimo barrio de Malambo, hoy jirón Francisco Pizarro, Abajo el Puente, actual distrito del Rímac. Augusto el 7 de octubre de 1892 y Elías el 20 de junio de 1895.

Augusto, dueño de una voz afinadísima, de registro amplio y bello color -podría afirmar que tenía voz de tenor sin afectación-, la más bonita de todos los cantores de marinera que he escuchado, tenía una estatura de más o menos 1,78 m. Era delgado pero de contextura fuerte.

Lo recuerdo serio, reposado, prudente, educado, oportuno y certero en las improvisaciones.

### **El Señor de la Jarana**

Versos de José Durand Flórez

Que ninguno se me atreva  
ni se me haga el buen doctor  
porque yo soy el señor  
Augusto Ascuez Villanueva.

Con Sáez y con Elías  
y con Víctor Regalado  
le respondí al más osado  
en las más altas porfías.

Cantaba por cuatro días  
saliendo con la voz nueva  
y para dar otra prueba  
tuve en segunda a Quintana  
soy señor de la jarana  
Augusto Ascuez Villanueva.

Cuentan que un día estaba cantando con Mañuco Covarrubias, y al quedarse este dormido Augusto lo despertó con esta cuarteta:

Manuelito de mi vida  
tu criado es el que canta  
es la tierra que usted pisa  
y el polvo que usted levanta.

Elías, “El Cholito”, era chiquito pero de porte distinguido y vestir elegante. Cuando caminaba garboso por el Jirón de la Unión con terno y sombrero parecía un rey, por lo que sus amigos cuando se referían a él también lo llamaban “El Marqués”. Se acompañaba tocando la guitarra y poniendo mucho sentimiento a su voz, cantaba “llorados” el amor fino, el tondero y el siguiente panalivio que no era zapateado, pues se trata de una canción lamento que en su letra pide pan de alivio: panalivio, y se cantaba sin llevar ritmo.

## **Panalivio**

Recopilación mía.

I

Ahí viene mi caporal  
con su caballo overo  
se parece al mal ladrón  
capitán de bandoleros.

Panalivio zambé  
panalivio malivio, zambé,  
panalivio malivio panalivio  
zambé, zambé, zambé.

II

Ya rayó la luz del día  
compañeros a la pampa  
el uno agarre su “joz”<sup>40</sup>  
propiamente con su lampa.

Panalivio zambé  
panalivio malivio, zambé  
panalivio malivio panalivio  
zambé, zambé, zambé.

III

Terminó nuestra tarea  
ya volvamos al galpón  
camote “asao” nos espera  
“frijó”<sup>41</sup> y un trago de ron.

40 Joz: Pronunciación negra de hoz.

41 Frijó: Pronunciación negra de frejol.

# Panalivio

Panalivio

INTRODUCCION:

Handwritten musical score for guitar introduction of 'Panalivio'. The score is written on ten staves. The first staff is labeled 'Guitar' and 'INTRODUCCION:'. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'ff'. The second staff continues the melody. The third staff features a double bar line, a 'G' chord, and a 'Voz' section marked 'atempo' and 'lento'. The fourth staff includes a 'C' chord and a boxed section with 'I' above it and 'G D G D' below it. The fifth staff starts with a 'G' chord and a 'II' section. The sixth staff continues the melody. The seventh staff has 'C G C' above it. The eighth staff has 'G D G' above it. The ninth staff ends with a double bar line and a 'DC' marking.

Panalivio zambé  
panalivio malivio, zambé  
panalivio malivio panalivio  
zambé, zambé, zambé.

Los Ascuez, que cantaban con alta calidad y aflatamiento y que siempre vestían terno y corbata, inspiraban el mismo respeto que ponían a lo que interpretaban. Ellos no toleraban disfueros ni excesos, ni la mentira o las poses. Tras la muerte de Sáez, sus acompañantes habituales en la guitarra fueron el propio Elías y Luciano Huambachano; cuando este no lo hacía su reemplazo era Fernando Loli.

Atentos a esa conversación que es la marinera de Lima, ante su excelencia, en las antiguas jaranas los asistentes aplaudían sus inspiradas intervenciones. Caballeros a carta cabal, no se picaban si les ganaban, lo que era prácticamente imposible.

## **Nido vacío**

Pasillo peruano de Alejandro Sáez León recopilado por mí

I  
Mi nido está vacío  
mi hogar está sin flores  
en él ya no fulgura  
la luz de mis amores  
no resplandece en él ya  
el sol de mi alegría  
la dicha de mi alma  
mi casa está vacía.

II  
Cuando el retorno emprendo  
después de mi trabajo  
en ella el pensamiento  
la llamo por lo bajo.

La llamo desolado  
la busco y no la encuentro  
y el eco de mis penas  
responde muy adentro.

# Nido vacío

Pasillo

INTRODUCCION: *Solo GUITAR.*

Chords: B7, E7, Am, G#11, E7, Am, F, E7, G7b9, C7, F, C, E7, Am, (Voz) (A) Am, E7, Am, G#11, C, F, E7, E7, Am, E7, Am, (Guitar), Am, (Guitar), F, (Voz) (B) F, D7b9, Gm7, C7, F, A7, Dm, E7b9, A7, Dm, D7, Gm7, C7, A7, Dm, A7, D, (Guitar), (E) D, D7, G, D, A7, D, (Voz) D, D7, G, Em7, A7b9, D, Dm, E8, A7, Dm, A7, D, D7, G, Gm7, A7, F#D, (E) D, (Guitar), A7, E, c/r

Ritar: A7, D, G



Ya se murió tu amada  
no busques el consuelo  
en estas soledades  
búscala allá en el cielo.

Y loco sin sentido  
retorno a mi morada  
y el eco me responde  
no busques aquí nada.

III  
Aquí y allá sus ropas  
sus galas y atavíos  
pulseras y aderezos  
todos recuerdos míos.

Aquí y allá ordenados  
por ella mil primores  
que sus divinos dedos  
labraron bordadores.

Y más allá un adorno  
sus galas de doncella  
con la labor de encaje  
y todo hecho por ella.

Absorto y silencioso  
llorando amargamente  
quiero olvidar mis penas  
y todo inútilmente.

IV  
Me alejo de mi casa  
por ver la luz del día  
y miro la ventana  
donde ella se ponía.

Tan solo para verme  
y darme allí el adiós  
era allí donde siempre  
mirábamos los dos.



Conferencia sobre la marinera de Lima dictada por el doctor José Durand Flórez en televisión. De izquierda a derecha: Elías Ascuez, Augusto Ascuez, Óscar Avilés, Francisco "Pancho Caliente" Flores, Víctor "Gancho" Arciniega, Abelardo Peña, Luciano Huambachano, yo y el conferencista. Como se puede observar, los verdaderos acompañantes en guitarra de los Ascuez tras la muerte de Sáez fueron el propio Elías y Luciano Huambachano.



Antes de conferencia del doctor José Durand Flórez en la casa-hacienda Maranga. De pie, de izquierda a derecha: Augusto Ascuez, Luciano Huambachano, Elías Ascuez. Sentados, de izquierda a derecha: yo, Abelardo Peña y Víctor "Gancho" Arciniega.



Participando con mi marinera y resbalosa "Valentina", que obtuvo el premio a la mejor canción costumbrista en el Festival de la Canción de Trujillo. De izquierda a derecha: Carlos Hayre de espaldas dirigiendo la orquesta, Roberto Porras al cajón y Vicente Vásquez en la guitarra, setiembre de 1976. Vestido diseñado por Vicente March y confeccionado por Ruth La Modena.



En la guitarra Vicente Vásquez y en el cajón el gran zapateador y bailarín Ronaldo Campos, posteriormente director del conjunto Perú Negro, conmigo en el Teatro Municipal.

Y miro tristemente  
donde antes la veía  
y ya no la contemplo  
mi casa está vacía.

Mi hogar está sin flores  
mi nido está deshecho  
en él ya no fulgura  
la luz de mis amores.

En la madrugada del 22 de mayo de 1967 desperté súbitamente, y como no podía volver a dormir me puse a tocar guitarra con suavidad para no despertar a mis hijos. Una hora después –a las cinco de la mañana– timbró el teléfono, contesté, y la voz llorosa de Augusto me dijo textualmente: “Alicita, hace una hora que nuestro Elías se nos ha ido”.

Dieciocho años después, el 17 de agosto de 1985, a la edad de 93 años, nos dejó Augusto, y con él desapareció el último gran cantor de marinera limeña.

La noche del 6 de octubre de 1978, siete años antes del que sería su último cumpleaños, le llevé una serenata de regalo. En la puerta de la casa de su hijo Pedro le canté la marinera de término y con doble término en menor, que con tanto cariño y reconocimiento le hice.

### **Augusto dueño del santo**

Marinera limeña creada por mí el 6 de octubre de 1978. Versión sin término.

Marinera, marinera  
traigo para regalarte  
traigo para regalarte  
es lo más grande que tengo  
qué otra cosa puedo darte  
marinera, marinera.

] *Amarre*

Cosa que no se compra  
ni que se vende  
el sentir de mi pecho  
hoy se desprende  
cosa que no se compra  
ni que se vende.

] *Amarre*

Ni que se vende madre  
lo que yo canto  
es solo para Augusto  
dueño del santo.

Muchos años  
celebremos tu cumpleaños.

Remate

## Augusto dueño del santo

Marinera limeña creada por mí el 6 de octubre de 1978. Versión de término y con triple término en menor. La grabé con la participación de Óscar Avilés en el CD *Juntos. Vol. I*, y en CD de Telefónica *Tradición* con la guitarra de Gustavo Urbina.

	Marinera, marinera	para cantar, para bailar	
caramba	traigo para, traigo para regalarte	sí	
caramba	traigo para, traigo para regalarte	sí	
	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	Amarre
	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		
	se compra ni que se vende	sí	Amarre
	Ni 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	Remate

La resbalosa la hice el 7 de octubre de 1986, fecha del primer cumpleaños después de su muerte.

**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 he venido a saludar  
siete, siete, siete de octubre  
te he venido... he venido a festejar.

¡Rompan filas sentimientos  
salgan todos a cantar!

]

*Llamada*

Cabeza e' comba serenata  
serenata te voy a dar  
Cabeza e' comba serenata  
serenata te voy a dar.

]

*Fuga*

¡Rompan filas sentimientos  
y volvamos a cantar!

]

*Segunda llamada*

Cabeza e' comba serenata  
serenata te voy a dar  
Cabeza e' comba serenata  
serenata  
¿dónde has ido a celebrar?

]

*Fuga*

Los Ascuez, que vivían del oficio de albañiles, a pesar de no ser cantores profesionales, pertenecieron al grupo de trovadores como Pancho Ferreyros, César Manrique, Eduardo Montes, Alejandro Sáez, Guillermo Suárez, César Andrade, Julio Vargas, Braulio Sancho Dávila, Nicanor Casas, Justo Arredondo, Manuel Covarrubias y Víctor Correa Márquez. (José Durand Flórez).

Desde que yo tenía 18 años Augusto y Elías frecuentaban mi casa y allí armábamos entre nosotros jaranas en las que me ponían marineras que yo deslumbrada contestaba, aunque cantar en contrapunto siempre ha sido cosa de hombres.

Tanto para ellos como para Quintana y los cantores de antes, la marinera era algo *sagrado* que no enseñaban así nomás. En mi caso me dieron cabida porque les entusiasmaba el hecho de que una persona tan joven –pues no era usual que sucediera– y mujer, se interesara tanto en ese difícil y casi exclusivo género, y que lo respetara y captara, así que no desperdiciaban minuto conmigo ya que veían en mí a la fiel intérprete y depositaria de lo que tanto amaban, por lo que me pidieron que a su muerte siguiera en la defensa y difusión de esa expresión, de ese culto, de esa casi religión que es la marinera de Lima, que es lo que entre cantos y bailes con perseverancia sigo haciendo.

Hasta sus últimos días Augusto almorzaba en mi casa los miércoles, y cuando en 1969 le propuse grabar en contrapunto conmigo dos marineras y resbalosa en menor, recopiladas por mí, aceptó gustoso, entusiasmado.

Ensayamos, pero la expectativa lo puso muy ansioso, por lo que se internó en el hospital Dos de Mayo para hacerse “limpiar los bronquios”. Cuando salió, grabamos y logramos la siguiente joya que estaba inédita:

## Tirano amor

Marinera limeña de término y con doble término en menor, recopilada por mí en 1957. La grabé a dúo con Augusto Ascuez en 1969 para Odeón-IEMPSA (Stereo ELD 1916), con acompañamiento de la importante guitarra de Carlos Hayre y el cajón de Eusebio Sirio “Pititi”<sup>42</sup>.

Preciosa	Ya no más tirano amor	andar, andar	
ay, ay, ay	ya no más desdicha mía	caramba	
ay, ay, ay	ya no más desdicha mía		
morena	yo dejo de hablar un año	andar, andar	
ay, ay, ay	para hablar de golpe un día	caramba	
ay, ay, ay	ya no más tirano amor	caramba	] <i>Amarre</i>
ay, ay, ay	Cien imposibles		
	que el amor tiene	andar, andar	
	ya llevamos vencidos		
	noventa y nueve	caramba	
ay, ay, ay	cien imposibles		
	que el amor tiene	caramba	] <i>Amarre</i>

<sup>42</sup> Rodrigo Chocano afirma en una semblanza escrita con ocasión de la muerte de Carlos Hayre (portal sonidos.pe, 8.8.2012) que el trabajo de Eusebio Sirio “Pititi” “puede apreciarse en el disco Perú Moreno (Sono Radio)”. Esto es un error ya que no fue sino en 1969 que conté con la colaboración de este destacado percusionista en el disco *Alicia y Carlos* (IEMPSA).

ay, ay, ay	Tiene madre juego a pie firme que solo con la muerte podré rendirme	andar, andar  caramba
------------	--	-----------------------------

ay, ay, ay	Si me muero me voy al cielo caramba	} Remate
------------	--	----------

### Lita que le da

Marinera limeña de capricho con triple término en menor. La recopilé en 1957 y la grabé a dúo con Augusto Ascuez en 1969 para Odeón-IEMPISA (Stereo ELD 1916), con acompañamiento de la importante guitarra de Carlos Hayre y el cajón de Eusebio Sirio “Pititi”, quien fue descubierto por Alicia y Carlos en 1968.

ay, ay, ay	Si a todas les llaman china cómo nos entenderemos	Lita que le da, Lita que le da
ay, ay, ay preciosa	cómo nos andar entenderemos unas son chinas de azúcar	Lita que le da, Lita que le da
ay, ay, ay ay, ay, ay	y otras son de caramelo si a todas andar les llaman china	} Amarre

ay, ay, ay	Martelita, marteladora me amartelas el alma la vida toda martela, martelita andar marteladora	Lita que le da, Lita que le da
		} Amarre

ay, ay, ay	Dora madre tan buena moza con la cinta y sin ella perla preciosa	Lita que le da, Lita que le da
------------	---	--------------------------------

ay, ay, ay	Canela y clavo andar que me deshago	} Remate
------------	--	----------



**Resbalosa**

La rescaté y recopilé en 1957 dándola a conocer cuando la grabé a dúo con Augusto Ascuez en 1969 para Odeón-IEMPSA (Stereo ELD 1916), con acompañamiento de la importante guitarra de Carlos Hayre y el cajón de Eusebio Sirio "Pititi".

María Manuela la caporala  
se fue a la pampa y a trabajar  
no muele caña ni vende azúcar  
ni tiene tiempo pa' enamorar.

Yo fui a la plaza, compré cebolla  
compré tomates y perejil  
no sabes china, blanca, mulata  
la burundanga que tengo aquí.

Plirimplimplín  
plirimplimplán  
yo tengo una botijuela  
que ya está por la mitad.

Plirimplimplín  
plirimplimplán  
yo tengo una botijuela  
que ya está por  
que ya está por la mitad, ja, ja.

Oh sirena encantadora  
ya mi amor no será necio.

]

*Llamada*

Como miras con desprecio  
al amante que te adora  
oh sirena encantadora  
ya mi amor no será necio.

]

*Fuga*

Como miras con desprecio  
al amante que...  
aquel que besó  
que no bese más.

## LA JARANA DE LUCIANO

En 1959, el gran autor, compositor, muy buen guitarrista y cantor Luciano “Chapana” Huambachano Temoche<sup>43</sup> –a quien yo ya conocía desde la escuela de Avilés– me pidió que fuera madrina de aros de su hija Betty, lo que gustosa acepté. Asistí con mis padres y esa sabrosa reunión quedó en mí para siempre. Desde la vereda del complejo habitacional de Caquetá escuché las voces brillantes y fervorosas de los Ascuez. Las escuché con la piel. A medida que avanzaba a la casa de mi querido compadre Luciano se hacían más fuertes.

Era la primera vez que concurría a una jarana fuera de mi hogar. Estaban allí Alejandro “El Manchado” Arteaga, muy buen cantor de marinera, que era negrísimo, y como hablaba tan rápido y resbalado que no se le entendía nada lo llamaban “Agua Hirviendo”. Cuando cantaba pronunciaba perfecto.

También asistieron los primerísimos Augusto y Elías Ascuez; Bartola con su pareja de baile Julio “El Quemao” Peña; el hermano de este, Abelardo –genuino y notable bailarín de marinera–; Valentina Barrionuevo de Arteaga; Nicolasa, hija de Augusto; el correcto periodista e inolvidable amigo Rodolfo “Flaco” Espinar, quien comentaba que yo “pisaba” muy bien la jarana; y mi comadre Sabina Medrano Hernández, esposa de Luciano, con quienes en esa oportunidad en ronda y con una almohada bailé el “Ingá”, que todavía no conocían ni los intérpretes profesionales ni el público; ni siquiera Nicomedes Santa Cruz que lo recopiló años después. Estuvieron también el gran cantor José Moreno, los chistosos de esas fiestas Demetrio Flores “Chocolate” y Carlos Bahamonde, así como el cantor y compositor de vales Teodoro Ernesto “Chino” Soto Agüero.

### Canto criollo

Marinera limeña mía –de término, con doble término en mayor– y resbalosa grabadas por mí con el acompañamiento de la guitarra limeñísima de Gustavo Urbina en el disco *Tradición* (2001), auspiciado por Telefónica.

	Entrego yo la primera	cantando
ay, ay, ay	me queman me queman las emociones	
ay, ay, ay	me queman me queman las emociones	
	que a golpe de marinera	cantando
ay, ay, ay	fuego son fuego son los corazones	
ay, ay, ay	entrego entrego yo la primera.	] Amarre

<sup>43</sup> Luciano Huambachano nació el 23 de mayo de 1910 en Malambo y dejó de existir el 4 de julio de 1983.

	Llámame con bordones de los de Lima	cantando
ay, ay, ay	responde responde Gustavo Urbina	
ay, ay, ay	bordones, bordones de los de Lima.	] <i>Amarre</i>
	De los de Lima quiero con la tercera	cantando
ay, ay, ay	remate remate de marinera.	
ay, ay, ay	Salero y más salero	] <i>Remate</i>

**Resbalosa**

Resuena el canto criollo en los solares,  
resuena en Maravillas y Cinco Esquinas  
se prenden los Barrios Altos y Monserrate  
y se enciende Malambo, barrio del Rímac.

Con la piel encrespada  
y los sentidos  
escucho al cantor criollo  
¡sobrecogido!

Voz de pecho enronquecida  
voz quebrada ¡voz sentida!  
canto vivo y descarnado  
de amanecida.

Fiel expresión de barrio  
¡canto criollo!  
fiel expresión de Lima canto  
¡canto criollo!

¡Incendio en las gargantas pitean las voces altas!	] <i>Llamada</i>
---	------------------



Valentina Barrionuevo de Arteaga. Foto: Archivo Carlos Domínguez. Editorial de la Universidad Alas Peruanas.



En el Callejón del Buque, La Victoria 1974.  
Foto: Diario *El Peruano*.



De izquierda a derecha: yo, Augusto Ascuez, Carlos Hayre y Valentina Barrionuevo de Arteaga en el Callejón del Buque, 1974. Foto: Diario *El Peruano*.

Retumba el Cuartel Primero  
retumba el jirón Lucanas  
retumban los Barrios Altos  
y todo el barrio del Rímac.

*Fuga*

Retumba el Cuartel Primero  
retumba el jirón Lucanas  
retumban los Barrios Altos  
y todo el barrio del Rímac.

¡Incendiadas las gargantas  
se queman las voces altas!

*Segunda llamada*

Retumba el Cuartel Primero  
retumba el jirón Lucanas  
retumban los Barrios Altos  
y todo el barrio del Rímac.

*Fuga*

Retumba el Cuartel Primero  
retumba el jirón Lucanas  
retumban los Barrios Altos  
y todo el ba...  
y todo el barrio del Rímac.

## Valentina

Marinera limeña de mi creación, sin término.

preciosa

No hay jarana que no encienda  
con el fuego de sus ojos  
con el fuego de sus ojos  
ni alegría que duerma  
si ríen sus labios rojos  
no hay jarana que no encienda.

*Amarre*

Gracia con que se nace  
que no se enseña  
gracia que hace y deshace  
desde pequeña

gracia con que se nace  
que no se enseña. ] *Amarre*

Que no se enseña madre  
señora y dueña  
de la gracia limeña  
señora y dueña.

Tin, tin, tin, tin, Tina, Tina  
Valentina, Valentina. ] *Remate*

## Valentina

Premio a la mejor canción costumbrista del Festival de la Canción de Trujillo, 1976.

Marinera limeña tradicional de término, con término, resbalosa y fuga que hice en 1973 y grabé ese mismo año para Odeón-IEMPSA (ELD 02.02.179), con las guitarras de Carlos Hayre y Vicente Vásquez. Reynaldo “Canano” Barrenechea al cajón.

*A Valentina Barrionuevo de Arteaga.*

preciosa	No hay jarana que no encienda		
	con el fuego de sus ojos	Valentina, Valentina	
	con el fuego de sus ojos	Valentina, Valentina	
	ni alegría que duerma		
	si ríen sus labios rojos	Valentina, Valentina	
	no hay jarana que no encienda.	Valentina, Valentina	] <i>Amarre</i>
	Gracia con que se nace		
	que no se enseña		
	gracia que hace y deshace	Valentina, Valentina	
	gracia que no se enseña.	Valentina, Valentina	] <i>Amarre</i>
	Que no se enseña madre		
	señora y dueña		
	de la gracia limeña.	Valentina, Valentina	
	Tin, tin, tin, tin, Tina, Tina		
	Valentina, Valentina.		] <i>Remate</i>

**Resbalosa**

Ponía el “Manchado” Arteaga  
guapeaba el “Flaco” Espinar  
Augusto y Elías Ascuez  
listos para contestar  
pañuelo en mano Bartola  
bailaba con el “Quemao”,  
también Abelardo Peña  
y Nicolasa le han entrao.

Valentina baila aquí  
Valentina ríe allá  
tiralalá, tiralalá.  
Valentina baila aquí  
Valentina ríe allá  
tiralalá, tira...  
tin tin Tina Valentina.

Vestido de quitasueños  
canta el Callejón del Buque.

]

*Llamada*

Traviesa, dicharachera  
Valentina, Valentina  
juguetona, zalamera  
Tina, Tina, Valentina.

]

*Fuga*

Traviesa, dicharachera  
Valentina, Valentina  
juguetona, zalamera  
Tina, Tina...  
tin, tin, Tina Valentina.

Los que nunca estuvieron, ni oyeron, ni vieron –que son casi todos y que ahora no solo sostienen lo contrario sino que hasta escriben sobre la canción criolla y el criollismo– inventan que Valentina bailaba la marinera y la cantaba. No hay nada más falso.

Lo que ocurría era que cuando los cantores de jarana tenían que hacer un intervalo para cenar, tanto Sabina Febres Gadea “La Gata” como Valentina, que eran animadísimas, cantaban a manera de gracia, con exageración en los agudos, el tondero que dice:

Mi marido está en la cama mamacita  
enfermo y de gravedad mamacita  
tú chupas y te diviertes mamacita  
y a mí nada se me da mamacita.

Yo no soy de aquí  
soy de más allá  
yo no soy de aquí  
soy de más allá.

Ahora no te vas  
ahora no te vas  
ahora no te vas  
si tienes plata  
ahora no te vas.

Ahora no te vas  
ahora no te vas  
ahora no te vas  
y si no tienes  
mándate mudar.

Cuando conocí a Valentina en 1958 era gorda, bien enjoyada y con una sonrisa que era un farol. Era muy ocurrente, se caracterizaba por sus originales guapeos y por tirar fideítos de letras y de munición a los asistentes a las jaranas. Se dio a conocer al público por la marinera que le hice.

En la actualidad no pasan de cinco las personas en todo el Perú que conocen a cabalidad la auténtica marinera limeña tradicional, cosa que es indispensable señalar. Sin embargo todos hablan del asunto y creen conocerlo.

Los más inteligentes viajeros, por muy cuidadas que sean sus descripciones, difícilmente podrían merecer el título de conocedores. Y en cuanto a los costumbristas peruanos, la mayoría da señales de no dominar ni conocer de este arte. Basta observar que la mayor parte de ellos no distingue el metro típico de los versos. Tampoco advierten que la marinera tiene solo tres pies o cuartetas más un remate, pese a que ello es indispensable no solo para cantar correctamente sino para bailar la marinera (José Durand Flórez).

**Nota:** Mi marinera limeña tradicional con resbalosa y fuga, llamada "Valentina", fue inscrita por mí en los setenta en el Festival de Trujillo, en el rubro criollo que era el que le correspondía. La canté con orquesta dirigida por Carlos Hayre, con la participación en primer plano de la guitarra de Vicente Vásquez. En el cajón estuvo Roberto Porras. La respuesta favorable del público fue contundente. "Valentina" pasó a la final, lo que preocupó enormemente al organizador del festival y al presidente del jurado, quienes ya tenían decidido qué canciones criollas ocuparían los tres primeros lugares. Fue entonces que encontraron la solución: crearon el rubro de costumbrista y ahí ubicaron mi marinera argumentando que no era criolla. Crecí entre cantos en Ica y después en todas partes. (Alicia Maguiña).



## DE LA ZAMACUECA A LA MARINERA

José Durand Flórez

Los orígenes de la vieja zamacueca colonial resultan hasta hoy misteriosos, y quienes afirman haberlos resuelto, parecen ignorar las dificultades existentes.

Los testimonios más antiguos que hemos visto se remontan al siglo XVIII y se hallan en la Biblioteca Nacional de Madrid. Esa deliciosa danza peruana resulta así contemporánea del fandango antiguo, por entonces de moda en España y América. La música y el baile fueron adquiriendo, en proceso todavía mal conocido, las complicadas características y la animada gracia con que llegó a nuestros días.

Ya sabemos que se trata de un canto y danza de competencia, sometido a severas reglas cuyo conocimiento exige *paciente iniciación* (las cursivas son de la autora).

Convertida en marinera, a la cual es idéntica salvo en el nombre, se convirtió en nuestro baile nacional.

Aclarar plenamente su historia es tarea ardua e incierta.

Las querellas sobre su índole negra o hispánica no suelen ir acompañadas de documentación segura. Y no cabe reemplazar el análisis musicológico, ni las pruebas históricas, con afirmaciones tan rotundas cuanto carentes de solidez.

### **Origen mixto**

Los viejos estudios del folklorista argentino Carlos Vega y los del peruano Fernando Romero, entre otros, aportan noticias y observaciones útiles pero no definitivas. El estilo melódico y su empleo de la tonalidad presentan a la zamacueca, sin sombra de duda, como parte de la música hispana. El uso armónico de instrumentos como la guitarra y el arpa resulta evidentemente europeo. Asimismo la forma métrica aparece dentro del más típico modo popular y tradicional español de versificación: así el cuarteto octosilábico (consonante o asonante) como las dos estrofas de seguidillas en la forma más usual de estas (heptasílabos y pentasílabos).

Y apuntemos que la combinación de coplas octosilábicas y seguidillas se encuentra en danzas españolas actuales, por ejemplo en *las alegrías*. El simple enunciado de estas noticias basta para eliminar cualquier disputa sobre la fuerte base hispánica de la zamacueca o marinera, pero ello no excluye la presencia de un influjo importantísimo: el negro africano, bien visible en el repiqueteo rítmico del cajón o en ciertos movimientos eróticos de la danza, por solo citar dos aspectos; a los cuales debe añadirse el nombre mismo, derivado de zamba.

Afirmar que en la zamacueca se da un fruto mixto, proveniente de un mestizaje cultural afro español, parece lo más sensato y lo más probable. Para nosotros ello admite poquísimas dudas. Lo que ya no resulta tan claro es el proceso según el cual lo negro penetró e impregnó esas melodías de corte hispánico y esa característica “danza de pañuelo” cuya coreografía y ceremonial resultan a todas luces occidentales. Los factores históricos que en ello parecen contar son muchísimos más de cuanto suele imaginarse.

Muchos indicios se juntan para descartar cualquier tesis sobre un origen puramente africano de la zamacueca. A fines del XVIII esta danza debía ser popular entre mulatos, zambos y negros libertos en la región costeña central (aproximadamente en la zona de la antigua Intendencia de Lima). Pero no consta que fuese un baile de esclavos recién venidos.

En 1791, al estudiarse en el *Mercurio Peruano* las costumbres de los negros bozales, para nada se menciona la zamacueca; se alude, sí, a otras danzas, y al uso rítmico de quijadas, tambores y otros instrumentos de percusión. Ya en 1858, en su *Estadística de Lima*, Manuel Atanasio Fuentes recoge estos datos, por entonces muy viejos; luego vuelve a transcribirlos en su *Lima*. Pero en ningún caso añade Fuentes la zamacueca –que conocía muy bien– al folklore de los bozales. Cuándo y cómo influyó lo negro pues en lo español resulta hasta hoy asunto difícil.

### **Los negros en el folklore español**

Carlos Vega piensa que el fandango antiguo debe ser el antecedente más probable de la zamacueca. Ello es muy posible pero no seguro. En todo caso, como lo dijimos hace once años, el fandango a semejanza de la chacona o la zarabanda fue una danza popular que de América pasó luego a España. El doble movimiento de influencias empieza, como se sabe, en el siglo XVI, y dura hasta hoy, según se ve en el moderno arraigo de la rumba flamenca, venida como las guajiras de Cuba.

No parece raro, pues, que bailes americanos algunos con influjos negros, cruzaran el océano y se implantaran en la Península. Ello ocurrió precisamente con el viejo fandango, lo cual explicaría la facilidad con que este parece haberse transformado en la zamacueca. Pero hay mucho más. Los historiadores y antropólogos saben perfectamente que en España, sobre todo en el sur, abundaron los negros esclavos, y que se mezclaron con la población blanca.

Sin contar con la probable influencia africana en la música negra, hay que pensar en la huella que debieron dejar los negros andaluces en el folklore regional. En los siglos XVI y XVII había en Sevilla, Cádiz y otras ciudades, no una sino muchas cofradías de esclavos y libertos u horros. Negros y moros aparecen en el siglo XVI en las expediciones descubridoras y de conquista; muchos de ellos parten con toda la hueste desde Sevilla, y se registran en la Casa de la Contratación. Estos negros y morenos españoles desfilan por la literatura del Siglo de Oro. Y uno, gran amante de la música, figura en pluma de Cervantes como guardián de la casa del Celoso Extremeño.

Hasta dónde sea fruto de moros y africanos y de negros esclavos, la riqueza rítmica del folklore andaluz es cuestión que no estamos en medida de discutir, pero que resulta indispensable tener en cuenta.

### **Los negros limeños**

Fundada Lima en lugar poco importante dentro del mundo indígena, durante la Colonia y primeros tiempos republicanos el sector popular más denso lo constituían negros, mulatos y zambos.

Los negros costeños adoptan y adaptan la cultura española y se distinguen en ella. Cantan décimas carolingias y representan el viejo auto renacentista de “Moros y Cristianos”, el cual se conserva también en otras partes de América.

Nada más natural que asimilasen el zapateado hispánico y que practicasen, dándole su sello propio a bailes que se convirtieron en la zamacueca y en la mozamala.

De hecho, todos los testimonios del siglo XIX muestran a la zamacueca como un baile popular, frecuente en negros y mulatos, aunque aceptado a veces en círculos sociales criollos de las clases media y alta.

Junto a la sensual “zamacueca borrascosa”, los álbumes costumbristas con acuarelas de Pancho Fierro, o bien la *Lima* de Fuentes, recogen también la “zamacueca decente” bailada por criollos blancos.

Este carácter de folklore no limitado a un solo grupo social, persiste hasta nuestros días, en los cuales la auténtica marinera tiene como principales intérpretes a negros y morenos, pero también la cultivan blancos y mestizos.

Sean cuales fueren sus orígenes, representa una cordial comunidad cultural y nada en ella puede llevarnos a odiosas divisiones raciales, sino a la unión de castas y clases, hermanadas por gustos y tradiciones.

### **“Chilena” y “Marinera”**

Pasada a Chile y a Bolivia, y a la Argentina, como zamacueca, zamba y cueca, su éxito había disminuido hacia 1835.

Venido a luchar contra Santa Cruz y la Confederación, el ejército peruano-chileno de Bulnes, Gamarra y otros, la vieja danza adquirió nuevo impulso por obra de los soldados sureños y empezó a llamarse chilena en vez de zamacueca.

No vaya a pensarse que fueron los únicos nombres, pues también se ha conocido como “palmero” y hasta hoy como “jarana”. Tras la guerra del Pacífico, y las hazañas de Miguel

Grau, todos recuerdan que Abelardo Gamarra, “El Tunante”, decidió suprimir el nombre de chilena y adoptar el de marinera, usual hasta hoy. Pero musical y estróficamente no hay diferencias entre la zamacueca y la marinera. Es cuestión puramente de nombres.

Cuando doña Rosa Mercedes Ayarza compuso la “Concheperla” sobre un tema musical ya existente, que estilizó y armonizó de manera personal, no creó la primera marinera de la historia, sino que presentó por primera vez una obra que llevase ese nombre.

José Durand (*Mensajes* N° 15. Lima, Southern Perú Copper Corporation, 1971).

## EL CANTE Y BAILE LIMEÑO DE LA RESBALOSA

Siguiendo la tonalidad mayor o menor en que se cantaron la o las jaranas, cuando se llama a tumbar comienza la resbalosa, que consta de pies o estrofas de número variable, cuyos versos pueden ser irregulares y de rima libre. Cada resbalosa tiene su propia melodía.

Siempre en compás de seis octavos pero más vivaz y sincopada que la marinera, tras la jacarandosa resbalosa siguen las alegrísimas fugas, idénticas rítmicamente pero más breves. Obligatoriamente dichas fugas tienen que ir precedidas de la “llamada”, conformada por los dos primeros versos de una primera de jarana o por dos de una segunda, a los que se agrega la palabra “caramba”.

En 1952 –año en que llegué a Lima– como hasta hoy, las resbalosas que se difundían por radio y discos aparte de tener la progresión de acordes acentuados del malambo argentino en la introducción, también tenían ritmo de “chacarera”. Así la tocaban Avilés, Ormeño y De la Cuba. Esa era la resbalosa que conocía el público.

Si bien, como he mencionado, cada resbalosa tiene su propia línea melódica y permite libertad en los versos, no es libre –como sostienen los improvisados– ni en el canto ni en el baile.

Repito: debe cantarse en el mismo modo –mayor o menor– que la marinera.

El cantor que la saca determina cuál va a interpretarse, y el que contesta debe cantar la segunda parte de la resbalosa que le han puesto. Por lo tanto las dos parejas de cantores tienen que ser conocedoras de resbalosas para poder contestar la segunda parte de las mismas, pues –repito– cada resbalosa, a diferencia de la marinera, tiene su propia música.

Cuando empieza el canto de la resbalosa se inicia el paseo igual que en la marinera, y al terminarlo, como es permitido dar dos vueltas, estas se realizan para luego dirigirse al centro resbalando, sin levantar los pies del suelo, con las rodillas algo flexionadas y casi juntas, alternando el resbalado con pasos de marinera.

Después del canto de la resbalosa propiamente dicha, por unos pocos compases quedan solos los instrumentos. Es allí, en ese preciso momento, cuando se realiza el primer cambio de terreno de la pareja.

El indicador en el canto de que termina la referida resbalosa es por ejemplo:

Yo vivo triste  
y el corazón me duele  
me duele tanto  
que ya no puedo más  
no hay en el mundo  
un ser que me consuele  
ni que mitigue mi dolor fatal.

En la repetición se canta:

No hay en el mundo  
un ser que me consuele  
ni que mitigue...  
ni que mitigue mi dolor fatal.

Al quedar los instrumentos solos y al cambiar de terreno, la mujer lo hace con el paso de la “gallina clueca” que hacía Bartola, que no es otro que avanzar escobillando con las rodillas flexionadas, para al llegar al lado opuesto dar vuelta y contravuelta.

En la primera llamada y fuga canta el dúo que inició la resbalosa, en la segunda llamada y fuga el otro dúo, y así, siempre alternándose los cantores, se sigue con más llamadas y fugas hasta el final. En el baile, en cada llamada se cambia de terreno.

Repito: obligatoriamente el cantor, o el dúo de cantores, tienen que interpretar una llamada para luego cantar la fuga enseguida, sin dejar ni un compás libre entre llamada y fuga. En cada fuga –como ya dije– siempre se escobilla al centro, frente y cerca de la pareja, con la variedad de cepillados que existen.

El número de fugas depende del conocimiento, memoria y estado de ánimo de los cantores.

Por último, la resbalosa no es la segunda parte de la marinera. La resbalosa es la resbalosa y no es obligatorio cantarla, ni bailarla<sup>44</sup>.

### ***La jarana se quiebra en la resbalosa cuando:***

1. Siendo la marinera en mayor se canta la resbalosa o fuga en menor.

44 No debo dejar de aclarar aquí que la fuga de resbalosa cantada equivocadamente como: *Hortelano campanero/ que tempranito tocas al alba/ etc.*, es: *Oh tirano campanero/ que tempranito tocas al alba/ sabiendo que está dormida/ la dulce dueña de mi alma.* (Alicia Maguiña).

2. Siendo la marinera en menor se canta la resbalosa o la fuga en mayor.
3. Si al poner una fuga se omite la llamada que la precede obligatoriamente.
4. Si entre llamada y fuga se dejan uno o más compases de silencio.
5. Si entre fuga y las siguientes llamadas se dejan uno o más compases de silencio.
6. Si en pleno contrapunto de fugas algún cantor inserta una resbalosa.

## SOBRE GUSTOS Y COLORES

Hay mucha gente hablando necedades<sup>45</sup>, gente que se atreve a sostener que la resbalosa no tiene reglas y que, tras las fugas, se continúa con otra resbalosa. Esto es falso, como lo es también que la marinera siempre debe ser de cinco tres –es decir: tres marineras, resbalosa y fuga–, cuando esa modalidad solo la ponían en práctica los cantores de Malambo.

Los cantores de los otros barrios cantaban una sola marinera y luego la resbalosa.

Sobre gustos y colores...

No quiero quedarme en que si la marinera limeña, la marinera, es española o africana. Nunca he estado estancada ahí. La he vivido, la vivo, la siento, la sé expresar, soy una entendida en el género y puedo afirmar que es alegre, emotiva e igual que el cante *jondo*, piteada con voces agudas como las de Manuel Quintana, Augusto y Elías Ascuez, Samuel Márquez, Hernán “Carnero” La Rosa –el cantor más alegre y saleroso que he conocido–, el “Manchado” Arteaga, Ulderico Espinel y Mañuco Covarrubias, quienes remarcaban que es complicada, difícil y celosa, y que solo está al alcance de quienes tienen “ojos de ver y oídos de oír”, porque si no perdería su encanto.

Para componerla y cantarla se necesitan conocimiento, creatividad, inspiración, originalidad, sabor, ritmo e ingenio. Como todo en la vida, hay que tener condiciones.

Cuando llegó a mí, pero “la verdadera”, tanto en las voces de los auténticos cantores líneas arriba mencionados como en las de Ernesto “Centavito” Echeopar, el dúo Vargas Andrade y Ulderico Espinel; y vi danzarla a Bartola Sancho Dávila, Rosa Alarco, Olga y Porfirio Vásquez, Ronaldo Campos, los Peña, Raúl Aramburú, su hermano Enrique y su sobrino Enriquito, Manuel Barnechea y Lucho Santisteban, me dejé llevar por ese canto y baile, y por su delicioso ritmo, con pasión y respeto, sin otro afán que gozarla, disfrutarla y entenderla; para difundirla así como era, como es, cosa que a través de los discos logré a pesar de los miles de obstáculos que me ponía Mario Cavagnaro en Sono Radio quien, con total desconocimiento del género, creía según sostenía que no era comercial, por lo que no me permitía incluirla en los discos. Para poder grabarlas tuve que pasar sobre Mario y recurrir a los miembros del directorio de la disquera.

<sup>45</sup> Estos suplantadores que no son sino pomposos charlatanes, se presentan como si recién estuvieran inaugurando lo ya hecho. Mi alegría se basa en que mi trabajo no ha sido estéril. ¡Qué ocurrencia!, les ha servido a todos los que se lo atribuyen.

Se ignora cuáles fueron durante su larga existencia los mejores momentos de la marinera, pero a fines del siglo XIX y principios del siglo XX sus cultores fueron muchos y destacaron.

En tiempos de Piérola sobresalieron Mateo Sancho Dávila, Santiago Villanueva y otros, y entre 1920 y 1935 Bartola Sancho Dávila y los hermanos Peña como bailarines, y Manuel Quintana, los Ascuez, Jesús Pacheco, Angelito Pérez, Magallanes, Manuel Covarrubias y Samuel Márquez como sabios cantores (José Durand Flórez).

## OTRA CORRIENTE DE MARINERA

Muerto Manuel Quintana, proseguí mi aprendizaje con un personaje muy peculiar nacido en Chancay, exactamente en Aucallama<sup>46</sup>. Me estoy refiriendo a Carlos Porfirio Vásquez Aparicio<sup>47</sup>, de voz potente pero no bonita. No era aceptado por los Ascuez, quienes sostenían –a mi parecer equivocadamente– que solo sabía de resbalosa, opinión con la que, repito, no estoy de acuerdo.

Don Porfi –alto, fuerte, distinguido, imponente y con mucho roce social– era muy creativo, tocaba la marinera con rasgueos que la enaltecían, y la bailaba con salero, picardía y mucha elegancia.

Él fue cabeza de la dinastía de los Vásquez Díaz, sus hijos, entre los que destacaron Vicente<sup>48</sup> como guitarrista, Abelardo como cajoneador y cantor, y Pipo que también pulsaba bien la guitarra y cantaba.

El “Amigazo”, como llamaban a don Porfi, iba dos veces por semana a mi casa a enriquecer mi toque de jarana en guitarra y a enseñarme las marineras generalmente de capricho que sabía.

Ocurrente, extrovertido, alegrísimo, hacía de las lecciones una fiesta.

## RECOPIACIONES DE ALICIA MAGUIÑA

### **Cuando yo te silbe sales**

Marinera limeña de término y con doble término en mayor, que recopilé en 1958 y grabé para Sono Radio en *Perú Moreno* (LPL 2260). La canté en contrapunto con Abelardo Vásquez y Enrique “Borjitas” Borjas (1969). Posteriormente la grabé para IEMPSA (LPL 02.01.538), acompañada por las guitarras de Carlos Hayre y Vicente Vásquez.

46 *Aucallama*: “Pueblo de nombre quechua y gente negra, famoso por sus brujos, curanderos, zapateadores y decimistas” (Nicomedes Santa Cruz).

47 “Decimista, zapateador de contrapunto con enorme repertorio de pasadas, rescató en guitarra el toque del socavón, del agüenieve y zapateo en menor” (Nicomedes Santa Cruz).

48 Vicente Vásquez Díaz, hijo mayor de Porfirio Vásquez Aparicio, nació en Lima en 1923. Comenzó a tocar guitarra a la edad de siete años. Fueron, con Carlos Hayre, los mejores guitarristas en temas de influencia negra del folklore de la costa peruana, incluida la marinera limeña. (Alicia Maguiña).

	Quando yo te silbe sales...	por la noche	
ay caramba	como que, como que te hago una seña		
ay caramba	como que, como que te hago una seña		
preciosa	cuando vayas a traer leña...	por la noche	
ay caramba	te espero, te espero en los olivares		
ay caramba	cuando yo, cuando yo te silbe sales.		] <i>Amarre</i>
	Para qué son cerrojos,		
	puertas y llaves...	por la noche	
ay caramba	dan abiertas		
	las voluntades		
ay caramba	son cerrojos,		] <i>Amarre</i>
	puertas y llaves.		
	Puertas y llaves madre		
	fuego violento...	por la noche	
ay caramba	tas el alma		
	y el pensamiento.		
ay caramba	Si me muero		] <i>Remate</i>
	me voy al cielo.		

**Chocero techa tu choza**

Marinera limeña de término y con término en mayor, que recopilé en 1958 y grabé para Sono Radio en *Perú Moreno* (LPL 2260). La canté en contrapunto con Abelardo Vásquez y Enrique “Borjitas” Borjas (1969), acompañada por orquesta con arreglos instrumentales de Carlos Hayre.

	Chocero techa tu choza		
trilalalalalala	techa tu choza chocero		
trilalalalalala	techa tu choza chocero		
	con flor de romero y rosa		
trilalalalalala	con rosa y flor de romero		
trilalalalalala	chocero techa tu choza.	] <i>Amarre</i>	
	Para qué quiere el ciego		
	casa pintada		
trilalalalalala	la calle		
	si no ve nada		
trilalalalalala	el ciego casa pintada.	] <i>Amarre</i>	



	Casa pintada madre y así decía amores que se moría.	
trilalalalalala		
trilalalalalala	Lloraba y te diera el alma.	] Remate

## Si juego a la pinta

Marinera limeña de capricho, que recopilé en 1958 y grabé para Sono Radio en *Perú Moreno* (LPL 2260). La canté en contrapunto con Abelardo Vásquez y Enrique “Borjitas” Borjas (1969), acompañada por orquesta con arreglos instrumentales de Carlos Hayre.

	Si juego a la pinta pierdo...	caramba
ay, ay, ay	si juego briscán no gano	
ay, ay, ay	si juego andar, andar briscán no gano	
preciosa	si juego a la treintaiuno	caramba
ay, ay, ay	me doy treinta y dos en mano	
ay, ay, ay	si juego a andar, andar la pinta pierdo.	] Amarre
	A la mar marineros y al agua patos... quema el castillo del rey de bastos a la mar marineros andar, andar y al agua patos.	caramba
ay, ay, ay		] Amarre
	Y al agua patos madre cinco y un cero... sacan su cuenta los extranjeros.	caramba
ay, ay, ay		
ay, ay, ay	Son las tablas andar, andar son los bizcochos.	] Remate

## Marinera limeña de capricho y resbalosa

Autor y compositor: Porfirio Vásquez

A la una, a las dos, a las tres  
a las cuatro, a las cinco, a las seis  
a las cuatro, a las cinco, a las seis  
a las siete, a las ocho, a las nueve  
a las diez, a las once, a las doce  
a la una, a las dos, a las tres

Palmero sube a la palma  
o dile a la palmerita  
o dile a la palmerita  
que se asome a la ventana  
que mi amor la solicita  
palmero sube a la palma.

] *Amarre*

A las dos, a las cuatro, a las seis  
  
a las ocho, a las diez, a las doce  
  
a las dos, a las cuatro, a las seis

Martelas  
marteladora  
alma  
la vida toda  
martelas  
marteladora.

] *Amarre*

A las once, a las nueve, a la...  
  
a las siete, a las cinco, a las tres  
a las once, a las nueve, a la...

China  
dale que dale  
más rico sale  
hasta la muerte.

] *Remate*

### **Resbalosa**

Al despertar  
vi que era un sueño  
sueño nomás, ja, ja  
pobre de mí  
y pensando  
que el aroma  
perfumaría mi corazón.

Bella rosa purpurina  
peregrina del amor  
¡oh preciosa trinitaria!  
Jesús María mi corazón.

Mándame quitar la vida  
si es delito el adorarte.

] *Llamada*

Cataplum, cataplum, cataplum  
cataplum se cayó en el pozo  
cataplum, cataplum, cataplum  
me estoy poniendo sabroso.

Cataplum, cataplum, cataplum  
cataplum se cayó en el pozo  
cataplum, cataplum, cataplum  
me estoy poniendo...  
me estoy poniendo sabroso.

Fuga

Como intérprete, sin proponérmelo, hice de la observación mi trabajo. Yo no calqué, yo observé características y sobre una base sólida que me dio el pleno conocimiento me desarrollé y le puse lo mío a lo que canté. Siento lo popular desde adentro del pueblo. Yo no lo siento desde el jazz. ¿Para qué agringarnos? Es imposible reemplazar el alma.

De lo recogido he hecho una verdadera selección, he decantado. Esa ha sido mi labor como recopiladora: destacar la obra, la canción, y en la mejor versión.

A mí no me van a decir cómo era. Yo he estado ahí.

## Todo me habla de ti

Vals creado y grabado por mí para Sono Radio en 1959, con la guitarra de Óscar Avilés.

Todo me habla de ti  
la noche, el sol, el mar  
la rosa, el alhelí  
y el viento al canturrear.

Aquellas calles que  
contigo recorrí  
y el rosario de cuentas  
todo me habla de ti.

Los peces para el mar  
para el jardín la flor  
la miel para la abeja  
y para mí tu amor.

Ay, ay, ay

La campana y su tañer  
el cielo con su color  
todo mi dulce querer  
todo repite tu amor.

El lirio con su candor  
la paloma, el colibrí,  
el río con su rumor  
todo me habla de ti.

En la época en que grabé mi primer disco, conocí en casa de Carlos Ernesto Barreto y Nora del Solar en San Isidro a Eduardo Bryce Echenique, que me llevaba tres años. Tiempo después nos enamoramos y tras un feliz noviazgo de veinticuatro meses nos casamos en 1960.

Él fue el esposo, amigo y compañero con cuya comprensión pude continuar desarrollando mi arte.

Nuestro matrimonio religioso fue consagrado por el reverendo padre Harold Griffiths, en ceremonia realizada en la iglesia San Felipe Apóstol, calle Marconi, San Isidro, el 3 de setiembre de 1960.

A la ceremonia religiosa y al posterior almuerzo en mi casa asistieron –no para que actuaran, sino porque ya eran mis grandes amigos– los cantores de jarana, quienes como regalo me deleitaron –y fue una grata sorpresa– con la marinera limeña “Se casó la niña Alicia”, que Samuel Márquez había compuesto para esa ocasión tan especial.

## **Felicidad**

Valsmío (1961). Lo grabé en 1962 para Sono Radio, acompañada al piano por el doctor Alejandro Hernández.

*A mí amada hijita.*

Después de la tormenta  
reina tranquilidad  
la noche negro manto  
se torna en claro día.

Después de largo llanto  
me invade la alegría  
mi sueño inalcanzable  
se convirtió en realidad.

Encontré la felicidad  
cuando te hallé  
al saberte en camino  
la sentí  
mirándome en tus ojos  
yo la vi  
y al tenerte en mis brazos  
la viví.

Tras fuerte vendaval  
eres la paz  
después de las tinieblas  
tu mirar  
mi sol  
mi nuevo día.

]

Bis

]

## POR PRIMERA VEZ EN EL EXTRANJERO

Esta etapa tan feliz se vio interrumpida momentáneamente por un compromiso de trabajo que, si bien convenía a mi carrera artística, no era lo que yo deseaba en ese momento. Me refiero a mi primera presentación fuera del Perú, que fue en 1962 en Buenos Aires, a donde viajé contratada por el Canal 13 de televisión con carácter de exclusividad, para participar como primera figura en los principales programas de dicho medio de difusión.

Fueron gratificantes e importantes para mí la acogida y el contacto con ese público culto, entendido, receptivo, exigente.

Tuve propuestas para quedarme más tiempo, pero aunque desde esa época me fascinaba como hasta hoy me sigue fascinando Buenos Aires, y por más que había dejado bajo el esmerado y celoso cuidado de mi madre a mi hijita de tres meses, no resistí la separación y regresé para dedicarme solamente a ella, retirándome un año de la actividad artística<sup>49</sup>.

Desde ese primer viaje a Argentina comenzó mi fuerte apego al folklore de ese país formidable y a todo lo que de él proviniera, en especial a las canciones del genial Atahualpa Yupanqui, en cuyos versos descubro lo que yo hubiera querido decir. Los tangos habían llegado a mí de los labios de mi madre en la infancia, y hasta hoy me acompañan pero en la expresión de Roberto “El Polaco” Goyeneche.

**Nota:** En ese viaje escuché por primera vez el lema que he hecho mío: “Solo el canto del gallo no paga derecho de autor”. (Alicia Maguiña).

<sup>49</sup> En Canal 13 de Buenos Aires me presenté como primera figura entre otros, en el programa *Casino Phillips*, donde tuve la oportunidad de alternar con el gran bailarín gaucho Santiago Peralta “El Chúcaro”, Juan Carlos Thorry y Pepe Soriano.



En el Canal 13 de Buenos Aires, luciendo vestido de Madame Eugenia después de haber sido presentada por Juan Carlos Thorry, en el programa *Casino Phillips*, 1962.



En el Canal 4 de Lima. A mi izquierda Ricardo Romero, director e integrante de Los Cinco Latinos, y a mi derecha el maestro de ceremonias Luis Ángel "Rulito" Pinasco, 1964.



Con Estela Raval, primera voz de Los Cinco Latinos, recibíendome en el aeropuerto de Barajas (Madrid), 1964.



En el Florida Park (Madrid). De izquierda a derecha: Ricardo Romero, Estela Raval, Eduardo Bryce y yo, esperando el *show* de Marco Antonio Muñiz, 1964.



Compromiso matrimonial con Eduardo Bryce, 1959.



Eduardo Bryce y yo saliendo de la iglesia después de nuestro matrimonio.



Vestida por Leonel, entrando con mi padre a la iglesia de San Felipe, el 3 de setiembre de 1960.



Alicita Bryce Maguiña, la mayor de mis dos hijos, y yo, 1961.



Mi hijo Eduardito Bryce Maguiña recién nacido y yo, 1963.



Eduardo Bryce, yo y nuestros hijos, 1963.



Volví a Buenos Aires con posterioridad en tres ocasiones, una de ellas en noviembre de 1969, representando al Perú en el Festival Internacional de la Danza y la Canción Iberoamericana, que se llevó a cabo en el Luna Park de Buenos Aires, en donde interpreté mi “Muliza de la aurora”, acompañada por una gran orquesta dirigida por Carlos Hayre.

La canción triunfadora en el género tango fue nada menos que “Balada para un loco”, del genial Astor Piazzolla, quien para esa obra tan moderna dirigió al grupo orquestal y a la gran cantante Amelita Baltar, en ese entonces su esposa.

En la categoría folklore donde yo participaba ganó mercedamente la bella “Zamba del imaginero”, de Gustavo “Cuchi” Leguizamón y Armando Tejada Gómez, interpretada por el exquisito Dúo Salteño, conformado por Néstor “Chacho” Echenique y Patricio Jiménez.

El importante jurado estuvo integrado por Ángel Peralta (Paraguay); los mexicanos Vicente Garrido –creador entre otras páginas del bolero “No me platiques más”– y Manuel Esperón, autor y compositor de “Ay Jalisco no te rajes”. También estuvieron Lucio Demare, autor y compositor de “Malena canta el tango”; Horacio Malvicino y Eduardo Lagos –todos ellos de Argentina–, y por Perú Chabuca Granda.

El estupendo conjunto Perú Negro fue el ganador en la categoría danza.

Contribuyó a ese éxito la cantante criolla Lucila Campos.

Mientras que ella –sin micro– interpretó magistralmente “El Payandé”, y el público la premió de pie con el aplauso más cerrado que hubo esa noche en el Luna Park, curiosamente en nuestro país se le conoció hasta su muerte como “la reina de las polladas”.

## **Muliza de la aurora**

Muliza con fuga de *wayno* mía. Representó al Perú en el Festival Internacional de la Danza y la Canción Iberoamericana de Buenos Aires, realizado en el Luna Park el 9 de noviembre de 1969.

¡Ay, en cuántos ojos llanto vi!  
¡ay, ay, ay!  
en cuánto rostro gritó el dolor  
¡sin gritar!  
¡sin preguntar hasta cuándo!

Doblegados niños  
vi sufrir, vi sufrir  
bajo el yugo del trabajo  
¡grita el dolor sin gritar!  
¡sin preguntar hasta cuándo!

¡Grita el dolor sin gritar!  
¡sin preguntar hasta cuándo!  
¡sin preguntar hasta cuándo!

Qué hondo misterio sin respuesta  
el que nos postró  
que nos ponga en pie la voz  
la voz de la esperanza  
anunciando nuevos días  
los que siempre soñamos  
los que siempre soñamos.

### **Fuga de wayno**

Llegará la aurora  
sonriéndonos, sonriéndonos  
el sol brillará  
alegrándonos, alegrándonos.

]

Bis

Mis canciones no tienen que ver con la política pero sí con mi razonamiento. Tengo mentalidad crítica y libre. Nunca me subordiné al poder ni al dinero. Me salí de la horma. Tengo opinión. Tengo una posición en el mundo.

En 1963 nació Eduardito. Llegó con los ojos tan asombrados que, como decía su madrina –que tenía tanto sentido del humor–, “esa mirada de asombro total, traía abajo la teoría de la reencarnación”.

### **Hijo**

Vals mío (1963), que grabé para Sono Radio al año siguiente de componerlo bajo el título de “Mi pequeñito”, acompañada por Víctor Reyes y Alberto Urquiza. En 1970 lo volví a grabar en IEMPISA para el sello Odeón (ELD 2106), acompañada por Carlos Hayre y los sutiles efectos de la batería de Adolfo Bonariva.

*A Eduardito que en 1963 me dio la dicha de volver a ser madre.*

Hijo  
nací contigo  
hijo  
vivo por ti.

Amo  
tu dulce y fresco gorjeo infantil  
quiero el tiempo detener  
quiero conservarte así.

Hijo  
dame tus noches  
hijo  
toma mis días.

Para tu tristeza yo seré alegría,  
para tu pecado yo seré el perdón  
para tu frío calor  
soy ante Dios tu oración.

Hijo  
dame tu muerte  
hijo  
toma mi vida.

## **En la Madre Patria**

Ricardo Romero, director y miembro del famoso quinteto argentino Los Cinco Latinos, y su esposa la gran cantante Estela Raval –que interpretaba mi vals “Indio”– me habían visto y escuchado primero en Buenos Aires y luego acá en Lima, y como según dijeron, se habían quedado gratamente impresionados con mi arte, consideraron que debía ser apreciada en España.

Fue así que en 1964, contratada por el prestigioso empresario de ellos, el español Rafael Cortez, “cruce el charco” por primera vez para hacer televisión y actuar en la sala de fiestas Micheleta en Madrid.

Abría el *show* Chicho Gordillo, el fino y talentoso comediante peruano que había triunfado en el mundo y radicaba en la Madre Patria. Luego, con la misma energía y calidad, llenaba el escenario de alegría el importante grupo de flamenco del *bailaor* Rafael Sandoval, al que aparte de guitarras acompañaban con coordinadísimas palmas, genuinas *cantaoras* entonando:

Yo me subí al pino verde  
a ver si la divisaba (bis)  
y el pino como era verde  
al verme llorar lloraba (bis).

Anda jaleo, jaleo  
anda jaleo, jaleo.

Esas castizas coplas que de niña había oído a mi madre, con su buen augurio, me abrían el camino que conducía al escenario, en donde cantaba dos o tres canciones acompañándome con guitarra, y luego con una gran orquesta completaba mi presentación de una hora.

Mi repertorio no incluyó música internacional, lo cual para otros artistas peruanos podría haber sido un obstáculo para el éxito, pero no fue así, lo tuve y enorme, pues el público sintió mi entrega y que lo peruano es un sentimiento y que cada sentimiento tiene su propia música.

Volví a España años después para representar al Perú en el primer Congreso de Turismo de la Confederación de Organizaciones Turísticas de América Latina (COTAL) en Málaga, para también allí, en el parque Tívoli de esa provincia de Andalucía, grabar el programa *300 millones en español* que se transmitió al mundo.

## **Tierra querida**

Vals que me pertenece (1964), grabado por Los Chamas para Sono Radio, por Los Dávalos para el sello El Virrey, para Odeón-IEMPSA en el ELD 1916 *Alicia y Carlos*, y con Óscar Avilés en 1996.

*Desde España a mis hijos y a mi país.*

I

No sé qué cerro te ha apartado de mis ojos  
ni qué viento me arrancó de tu regazo  
¿cuál fue el camino que se me postró de hinojos?  
¿cuál la distancia que me atrajo en falso abrazo?

A flor de tierra añoranzas  
a flor de labios tu acento  
van despertando esperanzas  
volveré ya lo presiento.

Y en el pueblo que me vio nacer  
será todo color otra vez  
verdes los campos, azul el cielo  
al verme (bis).

II

Tierra querida ni la niebla de los años  
podrá borrar tu perfil de mi recuerdo  
llevo en el alma la canción de tu paisaje  
dentro del pecho un adiós que me hace daño.

A flor de tierra añoranzas  
a flor de labios tu acento  
van despertando esperanzas  
volveré ya lo presiento.

Y en el pueblo que me vio nacer  
será todo color otra vez  
verdes los campos, azul el cielo  
al verme.

### **Como ayer**

Vals creado por mí en 1965, grabado para Odeón-IEMPSA por Cecilia Bracamonte y para la misma disquera en el ELD 1916 *Alicia y Carlos*.

*A cuando la presencia también puede ser ausencia.*

Ayer fui la ilusión  
hoy el recuerdo  
y mañana quizás  
solo el olvido.

Eres ausencia  
y conmigo estás,  
indiferencia  
y caricias das.

Ayer fui la ilusión  
hoy el recuerdo  
y mañana quizás  
solo el olvido

Quiero que como ayer  
con mi tristeza llores  
con mi dicha rías  
quiero ser otra vez  
aquel sueño de amor  
que alegraba tus días (bis).

A los seis años de matrimonio, desde mi sensibilidad yo ya percibía que algo le estaba ocurriendo a Eduardo en sus sentimientos hacia mí, algo que de solo presentirlo me producía indescriptible angustia, honda pena, dolor y mucho miedo.

Dice el *wayno* “Chullalla sarachamanta”:

Nosotros que hemos compartido  
el mismo granito de trigo  
nosotros que hemos comido  
del mismo granito de maíz  
¿qué diciendo nos separaremos?

Pues nosotros, que habíamos formado con amor una familia y habíamos proyectado estar juntos para siempre, nos divorciamos en 1966... y así, como en un suspiro, me encontré sin Eduardo.

## **Dime si estoy contigo**

Vals de mi creación (1966).

Me busco... y no me encuentro  
no estoy dentro de mí  
dime si estoy contigo  
me envuelven los recuerdos  
y me llevan a ti  
vives conmigo.

Tu ausencia está en mis ojos  
tu ausencia está en el aire que respiro  
dormida te sueño  
despierta te ansío  
clavado en el alma  
te llevo conmigo.

Quisiera saber, si soy para ti  
risa, llanto, vida,  
muerte, sombra, luz  
quisiera saber  
si hoy que no me encuentro  
me sientes en ti,  
¡dime si estoy contigo!

# Dime si estoy contigo

Vals de  
ALICIA MAGUIÑA

INTRODUCCION:

(A) F#m E7 A

F#7<sup>+5</sup> Bm7 Bm/A# Bm/A Bm/G# F#m

F#7<sup>+5</sup> Bm7 C#7 F#m Bm7 Em<sup>6</sup>

A7 D E C#7 F#m

C#7 F#m Bm7 G#7 C#7 F#m F#7

(B) Bm7 C#7 F#m C#7 F#m D

F#7 Bm7 C#7 F#m D

C#7<sup>+5</sup> C#7 F#m

## Jarana para llorar riendo

Marinera limeña de mi creación (1966), de término y sin término.

*A mi risa que es llanto.*

De la pena yo me río  
la vida me ha condenado      ] Bis  
de día río despierta  
de noche río dormida  
de la pena yo me río.      ] Amarre

Risa me da el desprecio  
risa el olvido  
risa el amor que tengo  
y el que he tenido  
risa me da el desprecio      ] Amarre  
risa el olvido.

Risa el olvido madre  
cierto muy cierto  
de risa  
casi me he muerto.

Mi llanto  
llanto que es risa.      ] Remate

## Jarana para llorar riendo

Marinera limeña de mi creación (1966), de término, con término, resbalosa y fuga, grabada por mí para Odeón-IEMPSA (ELD 2106), con el acompañamiento de guitarras de Carlos Hayre y Vicente Vásquez, Reynaldo “Canano” Barrenechea en el cajón y Pepe Hernández en el contrabajo.

*A mi risa que es llanto.*

De la pena yo me ríooooo  
la vida andar, andar me ha condenado  
la vida andar, andar me ha condenado  
preciosa de día río despiertaaaa  
de noche andar, andar río dormida  
de la pena andar, andar, yo me río.      ] Amarre



Risa me da el desprecio  
risa el olvidooooo  
risa el amor andar, andar  
el que he tenido  
risa me da el andar, andar  
risa el olvido.

] *Amarre*

Risa el olvido madre  
cierto muy ciertooooo  
de risa andar, andar  
casi me he muerto.

Mi llanto andar, andar  
llanto que es risa.

] *Remate*

**Resbalosa**

Es mi risa  
en medio de su dulzor  
tan amarga  
que no siento su sabor.

No sé llorar, solo reír  
reír, llorar, llorar, reír  
todo es igual reír, llorar  
para mí lo mismo da.

Riendo, riendo, riendo  
paso la vida riendo.

] *Llamada*

De día río despierta  
de noche río dormida  
de día río despierta  
de noche río dormida.

De día río despierta  
de noche río dormida.  
de día río despierta  
de noche río...  
río de noche y de día.

] *Fuga*

Y me quedé sola... sola con mis dos pequeños.

Por la nueva situación en que me encontraba –aunque Eduardo nunca desatendió a nuestros niños– aumenté el ritmo de mi trabajo, lo que no alteró en lo absoluto mi dedicación a ellos, pues me multipliqué –Dios sabe cuánto– para estar atenta tanto a su cuidado físico como intelectual y moral.

Alicia y Eduardo, mis amados hijos, son mi mejor canción, mi mayor logro.

Fui protagonista de estupendos programas escogidos, como aquel que dirigía y conducía con gran acierto el exquisito y nunca superado Pablo de Madalengoitia. Me estoy refiriendo a *Pablo y sus amigos*, en donde en tantas oportunidades canté acompañada al piano por Pepe Morelli.

También estuve en irrepetibles programas estelares en los que, presentada por profesionales de la calidad de Humberto Martínez Morosini y Pepe Ludmir, participé al lado de artistas de la talla de Pedro Vargas, Antonio Prieto, Libertad Lamarque y su esposo el músico Alfredo Malerba, Hugo del Carril, Mario Moreno “Cantinflas”, la insustituible Olga Guillot, el distinguido compositor y pianista cubano Juan Bruno Tarraza, Gregorio Barrios, Daniel Santos y Chabuca Granda. Todo esto en Panamericana Televisión Canal 5 –en cuya inauguración canté presentada por nada menos que el renombrado maestro de ceremonias mexicano Raúl Astor– en donde trabajé desde que fue Canal 13. Pero la envidia y maldad de una pareja de criollos, con su lógica de “divide y reinarás”, me inventó una historia en la que el afectado era el ejecutivo Alberto Terry a quien buscaron para indisponerme. Terry –a quien yo creía mi amigo y que casi había pasado a ser el padre que en esos momentos yo no veía– se llevó de la calumnia y no me volvió a contratar ni a ver más.

Fui excluida en la cumbre de mi carrera, yo que nunca por pensar en mí para sacar ventaja me coludí ni le serruché el piso a nadie. Yo que estaba muy bien considerada artística y económicamente, e hice mi carrera paso a paso sin atropellar, y que tanto desde el cargo de secretaria de Defensa del Sindicato de Actores, y durante dos períodos como presidenta –todo *ad honorem*– de la Asociación Peruana de Autores y Compositores (Apdayc), fiel a mis ideales y principios, afrontando riesgos, luché por todo el gremio de cantantes, actores, intérpretes, autores y compositores.

Con dolor tuve que alejarme del amado Estudio 5 que sentía mío, y de mis queridos compañeros artistas, productores, técnicos y directores como Alberto Alexander, Fernando Luis Casañ, Hugo Fernández Durand, Luis Carrizales, Moisés Chiok, Carlos Barrios, Jorge Souza Ferreyra, Alfredo Yong, José Caparrós y Alfonso Maquilón; y de los camarógrafos Luis Loayza, Elías Carrera, Alberto Ortigas, Gerardo Apuy, Jorge Tapia, Luis Llamas, Ceferino, “Bebecrece”, Germán Huaroto y el sonidista Ruperto Soto, con quienes compartí tanto pero tanto, y nos fue posible obtener grandes logros en aquellos tiempos en que los artistas no éramos estridentes y hacíamos lo imposible para que todo se viera y se oyera bien.

Allí, ante el desempleo, fue cuando me lancé a hacer algo que no hacían ni habían hecho los artistas peruanos, que a lo más trabajaban en varietés. En el Teatro Municipal presenté no un desfile artístico sino conciertos de canto, en los que al igual que en la televisión y en el disco, desde mis inicios estaban incorporadas en la misma proporción tanto la música de la costa como la de la sierra.

Aunque mi trabajo siempre ha sido inclusivo en cuanto a la procedencia, pero excluyente en cuanto a la mediocridad y nunca exalté lo ordinario, fue tal la acogida, que durante años realicé sin artistas invitados, largas temporadas en el Municipal, Segura, Sala Alcedo, Pardo y Aliaga, Santa Elisa, La Cabaña, la Alianza Francesa y los teatros de provincia a lleno completo y con reventa.

La gente no iba a verme para pasar el rato sino para salir cargada de emociones. Era tal la conexión con el público que lo hacía mío.

A mí me sorprendió esa vuelta que da Alicia cuando decide estudiar la música andina y nos enseña el *waylarsh*, y nos enseña todo. Creo que ella ha sido la maestra de muchos de los artistas que ahora tienen un movimiento escénico. Alicia ha sido la maestra en muchos sentidos de lo que debe ser un artista arriba de un escenario. (Tania Libertad. “Peruanos en su salsa”. Radioprogramas del Perú).

Su pañuelo adopta giros de gaviota. Es el arenal moviéndose con gracia, como si un remolino lo animara y revolucionaran sus dunas. Alicia ardiendo con la fiebre de las viñas maduras y convirtiéndose en el eco juvenil de un cajón limeño, es simplemente otra cuando entra en las ropas huancas. Es la sublimación del canto cholo que parece resonar en un templo más que en un teatro. (Alfonsina Barrionuevo. *El Comercio*, 1980).

Noble e infatigable es la labor que desarrolla Alicia Maguiña desde hace años, para recoger, defender y difundir el folklore musical del Perú. Porque Alicia Maguiña no solo lo crea, lo canta, lo danza y lo interpreta, podría decirse que lo vive. Para hacerlo más vivo también ante su público lo explica. Es una obra al mismo tiempo cultural y patriótica. Es una integración reveladora de ejemplar enseñanza. (Aurelio Miró Quesada Sosa).

### **Alicia: garbo y señorío**

Ha quedado grabado en nuestra memoria el último concierto de Alicia Maguiña ante un Municipal lleno de bote a bote. A ratos, se transformaba en un ave en escena. Sus brazos blancos y delgados describían elegantes elipses; su cuerpo expresaba al unísono con su voz. La madurez se hace evidente cuando Alicia entra en jarana. Se transforma. Al verla, evocamos el criollismo concebido en los Barrios Altos, en los centros musicales que recuerdan a Pinglo y a Saco, a Covarrubias y a Bocanegra, conservado intacto dentro de una cápsula de tiempo. La voz de la Maguiña se quiebra, se excita, se festeja y se resbala.

Un *waylarsh* (“Casarme quiero”) nos la mostró zapateando, remilgando la pollera, llena de la coquetería de nuestra chola hermosa. Con la entrega del público se produjo el fenómeno de la entrega total de la artista.

Entre quienes se confundieron en abrazos con Alicia al terminar el recital estaban: Mario Vargas Llosa, Cecilia Barraza, Alonso Alegría, Pedro Beltrán Ballén, Manuel Acosta Ojeda, Alejandro Yori, Elvira Luza, Arturo Corcuera, Gala Smirnoff, Sylvio, César Lévano, y una serie de personalidades que sería largo enumerar. (*La Mosca*, 29 de diciembre de 1974).

No se trata de una ocurrencia, ni de una distracción. Ella no improvisa nada, ni trata de sorprender al público. Interpreta debida y genuinamente ataviada con trajes típicos nada estilizados, ni adulterados, un *wayno*, un *waylarsh* o una muliza. Así su figura de sorprendente estética y belleza adquiere el colorido andino. Muy impresionante. (Daniel Leiva. *La Voz de Huancayo*, 1980).

### **El arte de la señora Maguiña**

Sus interpretaciones denotan un estudio de las raíces musicales y un respeto interpretativo, que hace de estos recitales, no solamente un deleite estético, sino una lección de musicología del acervo cultural peruano. Alicia Maguiña no estiliza, ni adecua el folklore nacional, ella nos muestra las características musicales de nuestro folklore, en toda su posible autenticidad (...) Géneros disimiles como pueden ser una marinera y una muliza, cobran en Alicia Maguiña cabal interpretación, pues el sentido y la intención de cada género logran encarnar en sus interpretaciones. Su poder de comunicación es certero. (Roberto Miró Quesada. *La República*, 1983).

### **Imagen de la transculturación**

Desde las bambalinas del Pardo y Aliaga estoy observando a Alicia Maguiña que canta y baila “Adiós San Miguel de Piura” en el más impecable estilo piurano. La artista baila sin zapatos como una perfecta “catacada” –de Catacaos, distrito de Piura–. Alicia está vestida de huancaína porque hace un minuto solamente ha bailado algo del centro y ha cantado la música serrana con la hermosísima intensidad de sus tonos altos. Pero ahora es una “catacada” por la manera como danza el tondero, manera que solo saben dar las mujeres del campo piurano. Lo hermoso del hecho es que no importa su vestido huancaíno: es la imagen misma de la transculturación. Viéndola ahora me pongo a pensar: ¿Cómo he dejado pasar tanto tiempo y nunca he visto a Alicia Maguiña?

Sabiendo de su afán de juntar música costeña y serrana pienso en voz alta y termino: Alicia Maguiña está haciendo en música lo que José María Arguedas realizó en literatura. (Marco Martos. *Correo*, 26 de agosto de 1979).



Vestido de Leonel. Foto: José "Pepe" Casals, 1965.



El importante bolerista argentino Gregorio Barrios y yo en 1968, Canal 5.



Luciendo vestido de Emilio Pucci, junto a Olga Guillot y Chabuca Granda en Canal 5 en 1968.



Fui criticada por no expresar alegría, ni guapear en las canciones tristes. Lo que no se entendía es que siempre he sido y soy coherente con el contenido, con el argumento de la canción.



Con Pepe Ludmir y Hugo del Carril en el año 1964 en Canal 5.



El gran compositor y amigo Erasmo Díaz, y Federico Moreno Torroba –autor y compositor de la zarzuela *Luisa Fernanda*–, durante la cena que como presidenta de Apdayc le ofrecí en el restaurante Los Condes de San Isidro.



Actuando en Canal 5, vistiendo modelo de Vicente March y Ruth La Modena, 1973.



Vistiendo la "genuina postura" jaujina en una demostración de la "relojera". Foto: Antonio Rosas. "Repicadito veinte de enero / repicadito ocho de setiembre". (Alicia Maguiña).

# LA SANTA TIERRA

Cuando mis niños dormían, ellos, Carmen Canchumani Poma, mi guitarra y la noche eran mi compañía.

Carmen, que me hablaba de tú pero me decía señora, me contaba leyendas de Palián Uñas (Huancayo), su pueblo, y me pedía que le cantara canciones de mi repertorio.

Una vez, en 1966, mientras yo acompañaba mi voz con mi cómplice guitarra Huertas, me dijo: “Señora, cántame un *waynito*”, y me hizo una delicia la noche con los pasos de un *wayno* que todavía no se veía en televisión ni teatros: el *waylarsh*.

Impactada por ese hallazgo, fui al Coliseo Cerrado del Puente del Ejército, ansiando ver una vez más el ancestral baile, pero mi decepción fue enorme pues me encontré con un *waylarsh* falso, artificial, grotesco, en el que los bailarines daban empujones y patadas a las mujeres, como la versión sobreactuada que se da ahora.

Lo único que me impresionó de ese evento fue la orquesta típica del centro, cuyo singular sonido me envolvió, y llevada por él entre mulizas, chonguinadas, tunantadas, santiagos, *waylarshs* y *waynos*, fui al encuentro de cantos y bailes en fiestas deslumbrantes que me cautivaron: en mayo las Cruces, en julio el Santiago, en agosto Sicaya y San Gerónimo de Tunán –tierra de los “chalaysantos”–, y entre rayos, truenos, relámpagos y lluvias, el 20 de enero en la plaza de Jauja Yauyos (hoy Juan Bolívar Crespo), como también carnavales en Huayucachi, Marco y Jauja, unos años en febrero, otros en marzo.

Desde 1966 hasta la actualidad, tantas veces he ido, tantas veces he vuelto al Valle del Mantaro, que he perdido la cuenta.

## **La santa tierra**

Muliza con fuga de *wayno* creada por mí en el 2000. La grabé en el CD *Tradición* para Telefónica.

*Con mi música y mis versos, este es mi canto a mi adorado Valle del Mantaro.*

De lejos vengo  
para abrigarme  
para alegrarme  
tierra querida.



Eres mi *pullo*<sup>50</sup>,  
eres mi cielo  
la luz del cielo  
¡ay, la luz del cielo!

Eres mi *pullo*,  
eres mi cielo  
la luz del cielo  
¡ay, la luz del cielo!  
¡sí, la luz del cielo!

Ante el Valle del Mantaro  
me inclino y me persigno  
ante el Valle del Mantaro  
Santa tierra ¡ay, la santa tierra!

Bis

¡Sí la santa tierra!

### **Fuga de wayno**

Engalanado mi valle  
paciente me espera  
verde en enero  
oro en agosto  
verde en enero  
dorado en setiembre.

Luce y reluce su baile  
zapateo alegre  
repicadito, veinte de enero  
repicadito, ocho de setiembre.

En esta santa tierra en la que está el cielo, después de largas y agotadoras averiguaciones, mi amigo el importante músico y quenista huancavelicano Teófilo Hinojosa me dio la dirección de la casa del inspirado autor y compositor Zenobio Dagha Sapaico.

Salí de Huancayo rumbo a Chupuro, tierra de este virtuoso del violín, a quien busqué casa por casa pues estas no tenían número. Caminé y caminé, pregunté y pregunté, hasta que por fin di con el sitio pero no había nadie.

<sup>50</sup> *Pullo*: Manta de lana de oveja para abrigarse.

# La santa tierra

Muliza y huayno de  
ALICIA MAGUIÑA

The musical score for 'La santa tierra' is written on ten staves. The first staff is a vocal line in 4/4 time, featuring a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and a final note with a fermata. The second staff is a violin part, marked 'Violin', with a double bar line and repeat sign, playing a melody with eighth notes and triplets. The third staff continues the violin part with similar notation. The fourth staff is another violin part, also marked 'Violin', with a double bar line and repeat sign, featuring a melody with eighth notes and triplets. The fifth staff continues the violin part with a melody of eighth notes and triplets. The sixth staff is a huayno part, marked 'Huayno', with a double bar line and repeat sign, featuring a melody of eighth notes and triplets. The seventh staff continues the huayno part with a melody of eighth notes and triplets. The eighth staff continues the huayno part with a melody of eighth notes and triplets. The ninth staff continues the huayno part with a melody of eighth notes and triplets. The tenth staff is a final line of music, possibly a bass line or a continuation of the huayno, with a melody of eighth notes and triplets.

Volví varias veces más, hasta que luego de mucho ya no tocar sino golpear la puerta, desde la rama de un guindo respondió el gran músico.

Al principio lo sentí desconfiado, pero poco a poco se fue dando, hasta que me enseñó su *wayno* “Dígame en secreto” –que no se llama “Vaso de cristal” y la letra no es como la cantan ahora–, su muliza “Destino” y su *waylarsh* de carnaval “Casarme quiero”, que tras el necesario proceso de conocimiento y maduración, en 1966 llevé al disco, a la televisión, al teatro y a todo lugar donde me presentara, con baile y todo. Fue un suceso.

Sin abandonar su estirpe *wanka*, Zenobio Dagha<sup>51</sup> –delicado letrista, creador de dulces melodías, de notas sugerentes, tiernas y a la vez recias– se expresaba en el violín con calidad, virtuosismo y sabor, sin dejar de lado las clásicas apoyaturas de la música *wanka*.

(...) las puertas limeñas se abrieron de par en par gracias a la voz y donaire de Alicia Maguiña cantando el *waylarsh* de Zenobio Dagha “Casarme quiero”.

Todo un tiempo de fuerza y dignidad de música y palabra queda en el recuerdo para el mejor entendimiento de lo nuestro.

(Antonio Muñoz Monge. “El Dominical” de *El Comercio*, 28 de diciembre de 2008, dos meses después de la muerte de Zenobio).

Fue un suceso pero yo no estaba realmente satisfecha. Detecto lo peruano y percibo su belleza que quise retratar musicalmente. Sentí que el soporte para mi canto y danza debía ser el de la orquesta típica del centro.

Me adelanté a la época constituyéndome en el primer costeño que lo hacía y que cantaba en quechua, dialecto *wanka* y aimara.

**Nota:** Enamorada de las originales y bellas expresiones musicales de mi amado Valle del Mantaro, y entregada con convicción, perseverancia y mucho respeto a su difusión, logré contagiar a los artistas andinos, quienes se habían puesto barreras y solo interpretaban estrictamente la “música de su pueblo”. Fue entonces que a partir de mí, basados en la selección que realicé para mi repertorio, empezaron a incluir en el suyo las páginas del centro, y en buena hora lo siguen haciendo. (Alicia Maguiña).

<sup>51</sup> El creativo músico y compositor Zenobio Dagha Sapaico nació el 4 de abril en Chupu Ulu, hoy distrito de Chupuro, al sur de Huancayo. Su madre era descendiente de la población nativa y ancestral allauca, primeros pobladores de ese distrito. Alentado por su padre, que fue su primer y verdadero maestro y quien le regaló su primer violín, empezó a tocarlo a los ocho años. Estudió teoría musical, instrumentación, poesía y composición. Sus bellas e importantes canciones son la prueba de su talento.

# Dígame en secreto

Huayno de  
ZENOBIO DAGHA

Transcripción en GUTA CÍFRADA de los primeros compases del tema principal de la obra.

TRANSCRIBIR LA LETRA COMPLETA

I  
 Noche de luna era  
 aquella tarde  
 mi hablabas cosas lindas  
 quiciero oírte otra vez. (bis)  
 Hablame despacito  
 dígame en secreto,  
 eso sí, no me gusta  
 que me hables tan fuerte.

II  
 Las flores son tan lindas  
 hay que cuidarlas,  
 así hay delicado  
 como el vaso de cristal. bis  
 Amame con cuidado  
 quierame con paciencia  
 eso sí, no me gusta  
 malos ya sabes. (bis)

Estribillo  
 Sabi' amarte en cuando  
 sabi' quererte en cuando  
 aunque el mundo venga abajo  
 no importá seré tu dueño. bis  
 FIN

Yacubín  
 1974

Wayno "Dígame en secreto". Texto y firma del compositor. Grabado como es por mí en 1974 para Odeón-IEMPSA (LP 02.01.698), con la orquesta típica del centro Juventud Huancaína del propio Dagha.

## ORIGEN DE LA ORQUESTA TÍPICA DEL CENTRO

Según la notable folklorista Agripina Castro, la primera orquesta típica del centro se formó en 1917 con el nombre de Orfeón Huancayo. La integraban un arpa que tocaba Julio Vivas y tres violines, que pulsaban Rafael López y los músicos Orellana y Dorregaray.

Tiempo después, el arequipeño Isidoro Gambarina –profesor de música del colegio Santa Isabel de Huancayo– se “asustó” al oír al también músico y profesor Pablo Pastor Díaz tocando *wayno* y *mulizas* en clarinete. Fue así como el mencionado Pablo Pastor, compositor de “Falsía” (con letra de Emilio Alanya), “Vil cocodrilo”, “Ángel mío”, “La hoja desprendida”, “Te adoro, tierra mía” y “Como las espinas”, entre otras canciones, incorporó dicho instrumento de viento a la orquesta típica. Más adelante Tiburcio Mallaupoma, director de la Lira Jaujina, incluyó el saxo a raíz de la rivalidad con Los Aborrecidos de Huancayo, orquesta del ya mencionado Pastor Díaz.

Zenobio Dagha incorporó el saxo tenor.

### **La llave de mi corazón**

*A las orquestas típicas del centro y en ellas con todo mi cariño a Ramón Morales y su orquesta Semblanza Huanca, que me acompañó toda una vida y en todas partes; a don Zenobio Dagha y su orquesta Juventud Huancaína; a Julio Rosales y su orquesta Los Engreídos de Jauja. A los grandes arpistas Fausto Dolorier, Mauro Flores, Atilio Moreno, Eliseo Chávez y Aurelio Navarro. A la ternura de los violinistas Fridolino Chipana, Zenobio Dagha y Froilán Aguirre. A Javier Pablo, Esteban Palacios, Filemón Sánchez, Nicolás Caro, Mario Blancas y Tiburcio Mallaupoma, director de la Lira Jaujina, quienes acompañaron mi canto.*

Tunantada creada por mí en 1997. La grabé en el 2000 en el CD *Tradición* para Telefónica.

La llave de mi corazón  
la tienes tú  
tienes la llave de mi corazón  
orquesta típica del centro.

Cuando te inspiras, cómo avivas  
mi sentimiento, vuelven recuerdos  
¡llave de mi corazón  
orquesta típica del centro!

Arpegia el arpa y dulce  
entra el violín  
cala muy hondo en todo mi ser  
la orquesta típica del centro.

# La llave de mi corazón

Tunantada de  
ALICIA MAGUIÑA

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A circled number '3' appears above the sixth staff, and a 'ff' (fortissimo) marking is present at the end of the piece. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Trae nostalgia de los amigos  
seres queridos que no volverán  
¡llave de mi corazón  
orquesta típica del centro!

Requiebros de clarinetes  
y el saxofón  
gime, se queja rasgando la voz  
la orquesta típica del centro.

¡Amado canto!, ¡amado lloro!  
¡amada orquesta!, ¡prenda querida!  
¡llave de mi corazón  
orquesta típica del centro!

Marcas el ritmo de mis latidos  
latido de mi corazón  
¡amada orquesta!, ¡prenda querida!  
llave de mi corazón.

Marcas el ritmo de mis latidos  
latido de mi corazón  
¡amada orquesta!, ¡prenda querida!  
llave de mi corazón.

*Fuga de wayno*

Me puse a escarbar en la honda belleza de lo andino y desde 1957 incorporé el *wayno* a mi repertorio.

Por esos años en Lima no estaba de moda cantar *waynos* como ahora. La gran mayoría de costeños tenía arraigados prejuicios, pues consideraba al serrano y lo serrano como algo ordinario y muy inferior, y aunque yo tenía prestigio como compositora y cantante, y era primerísima figura de la televisión, la radio y el disco, no se concebía que siendo de la costa arriesgara mi éxito cantando y bailando “esa música”. No se entendía que no era un cambio de actitud, sino el desenlace maravilloso de una permanente vigilia y razón auténticamente peruana.

Gran parte del público que nunca antes había escuchado ni siquiera la palabra “muliza” y menos aún “*waylarsh*” se fue rindiendo y hacía largas colas para escucharme cantar en quechua, dialecto *wanka* y aimara, y verme bailar y zapatear vestida con la más pura y armoniosa ropa tradicional de Jauja, Huancayo, Huamanga y Puno. En mi voz se popularizaron el *wayno* “Jauja” y el *waylarsh* “Casarme quiero”.

## Casarme quiero

*Waylarsh* de carnaval de Zenobio Dagha, grabado para Odeón-IEMPSA por mí en 1969, con la guitarra de Carlos Hayre y la mandolina de la gran artista Olga Zevallos en el ELD 1916 *Alicia y Carlos*. Poco tiempo después, en vista del éxito, lo volví a grabar siempre para IEMPSA en el ELD 02.01.538, acompañada por la orquesta Juventud Huancaína de Zenobio Dagha.

En vano tú me andas celando  
con aquella muchacha del frente  
caprichos pues me están llevando  
yo quiero casarme contigo.

No puedo esperar más tiempo  
porque tú corres el peligro  
de una vez quiero que tú vengas  
aquí en mis brazos que te esperan.

Curita Lazo nos espera  
para hacernos preguntas a los dos  
si es verdad queremos casarnos  
entonces mañana nos casa.

Traiga tus papeles cholito  
para que te cases conmigo  
primero pasamos por civil  
luego pasamos por iglesia.

Wallpalla, acasha, añallyau,  
por eso yo quiero casarme  
alwasya, tragolla, eso sí  
por eso yo quiero casarme.

]

*Fuga*



## EL ESPLENDOROSO *WAYLARSH*

El *waylarsh* es la música y danza autóctona de los *wankas*. Su nombre viene de *walarsh*, que en dialecto *wanka* significa joven.

(...) originalmente, acompañadas únicamente por *tinya* y *pincullo*, las voces naturales, sencillas e irremplazables de las *wamblas* (mujeres jóvenes) interpretaban letras cantadas para arengar a los campesinos en los trabajos agrícolas.

Amcuñaña kanan tay tay  
aksrucata tantalkali  
huayapis tamyapis  
chala muachan.

Ahora ya señores  
recultiven las papas  
que el viento y la lluvia  
nos pueden coger.

Apuray cuyallña tay tay  
la cuarca wanninalla  
walarsh cushrun.

(Recopilación textual de Agripina Castro).

En efecto, este *waylarsh* agrario o nativo, que erróneamente llaman antiguo, es una manifestación artística practicada por nuestros hermanos *wankas* en el Valle del Mantaro desde tiempos inmemoriales, cuando utilizando el sistema del *uyay*<sup>52</sup> realizaban los trabajos de siembra, cultivo y cosecha de la papa.

La interesante coreografía representa las diferentes fases por las que pasa esta faena agrícola. Por eso es que los hombres llevan un azadón y las mujeres simulan el deshierbe cantando.

### **Waylarsh de chacra**

Recopilación mía aprendida textualmente en 1963 de doña Agripina Castro, tanto en escritura como en música.

#### **Dialecto *wanka***

Canan muyun mi mamay  
acshru caninchicta  
taha talcacachishrun

#### **Traducción**

Hoy día señores  
a nuestras papas  
vamos a aporcar.

<sup>52</sup> Uyay: Trabajo recíproco de los *ayllus*.

tuquillatari mamay  
ulacunacata tilalcullashrun  
manyallapita mamay  
ulacunacata tilalcullashrun

Bonito nomás señores  
estas yerbas vamos a jalar  
de un cantito nomás  
empecemos a jalar estas yerbas.

### **Canto para el baile**

Chayari conancha  
cama calunchic  
chayari conancha  
puchucalunchic  
acshruninchicta  
tahatalcachiya akshruninchicta  
tahatalcuyta  
tuquituquilla  
tushrucucullay  
culpa wipyay wipyaycamuy

¡Ay, a esta hora  
hemos terminado!  
¡ay, a esta hora  
hemos finalizado  
de recultivar nuestras papas!  
bonito, bonito  
bailen ya  
como golpear terrones  
golpeen.

En este *waylarsh* nativo, al final del trabajo, solamente los hombres hacen ademanes de *takanakuy*<sup>53</sup> y con gran habilidad en los pies se retiran zapateando con las mujeres, ellos gritando: “*wayap, wayap*” y ellas guapeando: “*añalla, achalla, alwish, awas, pirrijil, culantro, huas*”, que quiere decir: “¡qué rico!, ¡qué bonitas las arvejas, las habas, el perejil y el culantro!, ¡ahora!”.

Encuentro que el *waylarsh* es un *wayno* completamente diferente a los otros, tanto de Junín como del resto del Perú.

Después de riguroso análisis puedo afirmar que su peculiaridad está en que su melodía, aun siendo como todo *wayno* en modo menor, no es triste, más bien es muy alegre.

Es un *wayno* que no ha sido ni es rápido y su característica principal en la música, aparte de su vitalidad y alegría, son los silencios bruscos debido al ritmo de las frases melódicas que obligan a los bailarines a detenerse en actitud desafiante, cosa que en la actualidad casi no se da.

De contagiante energía, el *waylarsh* –que no es una danza de pañuelo (las cursivas son de la autora)– es la expresión del carácter y personalidad del aguerrido y orgulloso *wanka*.

<sup>53</sup> *Takanakuy*: En el Valle del Mantaro, intercambiar golpes, trompeadera, golpearse mutuamente. Intercambiar golpes con los brazos cruzados y de costado. Juego bélico. Demostración de virilidad.

Hermosa chola, hermosa india, hermosa *cutuncha*<sup>54</sup>, así la vemos, así la escuchamos, así nunca la olvidaremos porque está viviendo en el alma de los cholos de este valle, donde viéndola hay mucha alegría y orgullo.  
(Apolinario Mayta. *La Voz de Huancayo*, 1977).

## VESTIDO ORIGINAL DE LA WANKA

Tanto la majestad de la túnica prehispánica de color negro, llamada algodón o *kutun*<sup>55</sup>, que la mujer *wanka* ciñe a la cintura con el *challpi watracu*<sup>56</sup>, como los maquitos o *makitu*<sup>57</sup>, la *pullucata*<sup>58</sup> que antiguamente –encima de un corazoncito de tela bordado– se sujetaba al escote del algodón con la *wacacashra*<sup>59</sup>, a la que en la actualidad reemplaza el *ticpe*<sup>60</sup>, hacen que esta indumentaria complementada con el *chucu*<sup>61</sup> adquiera, dentro de su sobriedad y armonía, enorme belleza que se engrandece cuando bajo el algodón asoma el fustán de lana color encendido llamado *lulipa*<sup>62</sup>.

### **Ropa del varón para el waylarsh de chacra**

La ropa para el hombre en el *waylarsh* de chacra es sencilla y está compuesta de:

- **Chuku:** Sombrero de lana. Para esta modalidad de *waylarsh* el color es negro y se lleva puesto a la pedrada.
- **Camisa:** De bayeta, en color blanco hueso.
- **Saco o chaleco:** Saco o chaquetilla de bayeta, en color negro sin bordados. Se lleva amarrado al tronco, cruzado sobre el pecho.

54 *Cutuncha*: La que viste algodón diariamente.

55 *Cotón o kutun*: Túnica prehispánica de bayeta negra, con pequeño escote en punta y sin mangas, que cubre el cuerpo hasta el filo del fustán, originalmente hasta el tobillo. Su nombre viene de *cuto*, que quiere decir mutilado. Antiguamente se usaba el doble algodón *alquitacushra* (levantado) y se decía que las mujeres se vestían de negro por luto de Atahualpa.

56 *Challpi watracu*: Faja o cinturón de colores con motivos de la zona, confeccionada a mano en el telar artesanal llamado *calhua*.

57 *Maquitos o makitu*: Mangas de lana de color negro, bordadas sobria y delicadamente con lanas de colores que cubren antebrazos y parte de los brazos, y terminan en puños de pana de otro tono.

58 *Pullucata*: Manto de lana menuda, generalmente de color hueso, hecha a mano en telar –con tres rayas verticales de otro color repartidas una al centro y las otras dos una en cada extremo siempre verticalmente–, que cubre hombros y espalda hasta el final de las caderas.

59 *Wacacashra*: Espina grande que antiguamente se utilizaba para prender con ella el corazoncito de tela bordado –símbolo de soltería– que va en el escote del algodón o para sujetar la *pullucata* a la altura del pecho.

60 *Ticpe*: Prendedor de plata con alegorías de palomitas que generalmente circundan una moneda también de plata, de nueve décimos. Sirve para sujetar la *pullucata* o el pañal bordado.

61 *Chuku*: Sombrero de paño de color negro o natural, con una cinta de 5 cm de ancho alrededor de la copa, que remata en una especie de flor adherida a dicha copa. El sombrero *wanka* no tiene lazos, y el ala no es tan corta como la confeccionan ahora, sino que debe tener un ancho de 9 cm y terminar ribeteado en el mismo color. Nunca ha existido *chucu* rojo ni rosado, etc. Eso lo han incorporado equivocadamente los que cantan en televisión.

62 *Lulipa*: Prenda interior que viene a ser un fustán de bayeta talqueado y emplumillado, cuyo bordado no debe exceder los 20 cm. En vez de bordado y emplumillado puede también estar solamente ribeteado en otro color. Los zapatos son de color negro, sin taco y con pasador. Se llevan sin medias. Las mujeres a veces van descalzas.

- **Arsha kalsun lluta:** Pantalón negro de bayeta, con abertura de 15 cm en el lado exterior de los tobillos.
- **Challpi wathracu:** Faja o cinturón de colores, igual a la que llevan las mujeres.
- **Srukuy:** Zapatos de cuero negro que usan tanto hombres como mujeres. También pueden ir descalzos.

### **Pasos de la mujer en el waylarsh**

En esta danza –que, repito, *no es de pañuelo*–, la mujer siempre tuvo solo los dos pasos siguientes:

- **Mujupampay:** Consiste en hacer movimientos pequeños con los pies, simulando enterrar la semilla.
- **Chihuaco<sup>63</sup> parchay:** En determinados momentos que marca la música, la dama y su pareja realizan saltos rítmicos como los del zorzal, llamado *chihuaco* en Huancayo y Jauja.

### **Pasos del hombre en el waylarsh**

El varón tiene mayor repertorio de pasos que la dama:

- **Prosay:** Recorrido desafiante *con los puños cerrados* (las cursivas son de la autora).
- **Ishtaka takay:** Se simula clavar una estaca con los pies.
- **Kullpa wipyay:** Es el paso que simboliza moler un terrón golpeándolo siempre con los pies.
- **Acshru achirmi:** Primer cultivo de la papa.
- **Acshru tatay:** Segundo cultivo de la papa.
- **Champatiklay:** Se representa con los pies el volteado de la champa.

### **Waylarsh de carnaval**

Como su nombre lo indica, el *waylarsh* ciudadano, mestizo o de carnaval se origina en carnavales, fiesta popular para la que los jóvenes y muchachas se organizan en grupos, con el propósito de recorrer bailando en pareja las calles y plazas de Yanama, Alata, Huancán, Huayucachi, Viques, Chongos, Chupuro y otros pueblos al sur de Huancayo.

<sup>63</sup> *Chihuaco*: En el Valle del Mantaro se llama así al zorzal. Anuncia la lluvia y se alimenta de guindas.

A diferencia del *waylarsh* de chacra, el de carnaval no se acompaña con cantoras, *pincuyillo* y *tinya*, sino con orquesta típica del centro lo que lo hace más sonoro. En él también se ejecutan los pasos que evocan las fases de la siembra, el cultivo y la cosecha, pero básicamente es una danza de enamoramiento, una danza de pareja que no tiene una coreografía fija pero sí un esquema por seguir: pasacalle y contrapunto de parejas, a diferencia de la secuencia del de chacra en el que primero van las fases del trabajo y después el pasacalle.

Gallardo, recio y arrogante, el *wanka* avanza con los puños cerrados (esto es básico: *sin pañuelos*) a conquistar a su airosa pareja, dueña de pujante juventud. Baila zapateando virilmente alrededor de ella con los brazos abiertos, imitando las alas del *chihuaco*.

### **Vestido o “postura” de las damas para el waylarsh de carnaval**

Esta hermosísima “postura” consta de:

- **Sombrero:** De paño, en color vicuña, con cinta de 5 cm de ancho del mismo color que bordea la copa y termina en flor o en mariposa. El borde del ala está ribeteado también con cinta del mismo color.
- **Cotón:** Túnica prehispánica de bayeta negra que cubre el cuerpo hasta el filo de las *lulipas*, mínimo 20 cm debajo de la rodilla, y que en el escote lleva un corazoncito de tela –símbolo de soltería–, ribeteado de otro color y bordado.
- **Pañal:** *Lliclla* grande de chifón (terciopelo suave), ricamente bordada como ya he dicho a mano en bajo relieve con hilos de estambre y lana, ribeteada con raso o terciopelo de cuatro dedos de ancho, de color distinto al chifón. Cubre hombros y espalda, y llega hasta abajo de las caderas.
- **Lulipa:** Fustán de bayeta de color vivo, talqueado y emplumillado, cuyo bordado en bajo relieve no debe exceder los 20 cm.
- **Fustán:** Enagua blanca de algodón sin almidonar, que no va encima de la *lulipa* como en la chonguinada, sino debajo. Esta enagua alterna recortes bordados en blanco, con blondas o encajes –del mismo ancho que los recortes– tejidos a crochet.
- **Maquitos:** Mangas del mismo chifón que el pañal, con bordados en bajo relieve y puños ribeteados en raso o terciopelo, iguales al ribete del pañal.
- **Faja:** *Challpiwatracu* o cinturón de colores –tejido o urdido en telar artesanal– para ceñir el algodón. Es del mismo tipo del que usa la *cutuncha* diariamente y de la faja que se utiliza para el *waylarsh* de chacra.
- **Ticpe:** Prendedor de plata que generalmente tiene al centro una moneda de nueve décimos, alrededor de la cual se encuentran representadas aves y flora de la zona.
- **Zapatos:** Calzado chato, de color negro y con pasadores.

He observado, con gran preocupación, que el único elemento nativo que le queda a la *wanka* en su vestimenta es la túnica prehispánica llamada *kutun* o algodón, la que lamentablemente –por copiar lo que se da en televisión– ha pasado a ser una especie de blusa negra. Con esta falta de respeto a lo ancestral, a lo autóctono, a lo que corresponde a nuestro valioso pasado, se le ha quitado la armonía a la ropa o “postura”, pues los implementos ya no resaltan sobre lo negro del algodón, sino que se pierden encima del fustán o *lulipa*, ridiculizando el atuendo, saturándolo de colores, restándole sobriedad y por lo tanto su elegancia original.

### **Diferencias entre el *waylarsh* autóctono o agrario y el *waylarsh* de carnaval**

- a) El *waylarsh* de carnaval se baila al compás de una orquesta típica del centro, no como en el *waylarsh* original o de chacra donde cantan las mujeres acompañadas de *tinya* y *pincuyillo*, y los hombres silban.
- b) En dicho *waylarsh* de carnaval no hay desafío de hombres como en el de chacra, sino contrapunto de parejas.
- c) En este *waylarsh*, las *wamblas* o muchachas reemplazan la *pullucata* a rayas de lana de oveja por el pañal de chifón bordado a mano, con hilos estambre y lanas de colores. Los maquitos negros, bordados con lana y los puños de pana, son reemplazados por los de chifón, bordados en bajo relieve y ribeteados con raso, al igual que el pañal, lo que resalta sobre el negro del algodón.
- d) En dicho *waylarsh* no se usa el sombrero de color natural ni negro, sino el de color vicuña, con cinta de agua del mismo tono, que termina al lado izquierdo.
- e) Por último en el ya mencionado *waylarsh* de carnaval los varones lucen, en vez de saco de bayeta, chaleco de vicuña primorosamente bordado en bajo relieve en la delantera, y pañuelo de seda de color entero que va anudado adelante del cuello y cae sobre la parte más alta de la espalda.

Como expresión artística esta danza tiene dignidad; por lo tanto, en ella nunca antes se dieron los excesos y extravagancias que proliferan ahora en la televisión y en los escenarios.

Me estoy refiriendo a los múltiples, casi perennes y exagerados saltos, a los pasos estrafalarios, a la adulteración de la vestimenta, a la imitación de la zamacueca llevando un pañuelo en cada mano moviendo hombros y cabeza, a la falta de respeto a los silencios bruscos que caracterizan al *waylarsh*, y al uso de batería y cajón, que lo único que hacen es ir contra la naturaleza tanto de esta danza como del *wayno* en general.

No entiendo la renuncia a la belleza.



Zenobio Dagha, pionero en la creación, ejecución y difusión de la música *wanka*.



Zenobio Dagha y yo –una amistad de toda la vida– el 8 de setiembre del 2008 en Huancayo, día en que por resolución del Gobierno Regional fuimos nombrados Embajadores Culturales de la Región Junín. Dos meses después murió Zenobio.



El enorme autor y compositor Juan Bolívar Crespo “El Zorzal Jaujino”, cuyas canciones están registradas en mi repertorio y en mis discos, bailando conmigo durante un cortamonte, 1978.

En el Teatro Municipal en 1978, con vestido de chonguinada presentando al público a Zenobio Dagha Sapaico, eximio compositor y violinista de Chupuro (Huancayo), a quien traje a Lima desde allí.



“Hermosa chola, hermosa india, hermosa *cutuncha*, así la vemos, así la escuchamos, así nunca la olvidaremos porque está viviendo en el alma de los cholos de este valle, donde viéndola hay mucha alegría y orgullo”.  
Apolinario Mayta. *La Voz de Huancayo*, 1977.



Bello pañal o manta de mi propiedad, bordado a mano en 1972, por el gran artista Pelayo García Ramos en su casa-taller del puente de Chongos (Huancayo). Foto: Alicia “Chichi” Benavides.



Vestido o “postura” para el *waylarsh* de carnaval.



## Letra del carnaval *wanka*

Recopilación textual mía.

I

Por esta calle derecha  
hay una palma dorada  
donde cantan los jilgueros  
la vida de los solteros.

Amachapimaichu  
verde durazno  
amachapimaichu  
verde manzana.

Échame, échame  
polvo de arroz  
échame, échame  
harina polvos.

II

Por esta calle derecha  
hay una piedra redonda  
donde lloran los valientes  
donde lloran los muy hombres.

Échalo, échalo  
harina polvos  
échalo, échalo  
agua y ortiga.

III

Por esta calle derecha  
dicen que juran matarme  
yo también estoy buscando  
pretexto para vengarme.

Ananao, ananao  
cómo me duele  
alaláu, alaláu  
qué frío hace.

Amachapimaichu  
verde durazno  
amachapimaichu  
verde manzana.

Aunque ya con anterioridad José María Arguedas y su obra habían llegado a mí para completar el mundo serrano que yo también conocí y conozco, entendí y entiendo; tanto al leerlo como al estar en la sierra se me movilizó todo lo visto y oído en Ica. Fortalecida por esas vivencias, con porfía y a contracorriente, sin pretender desde Lima “embellecer” lo bello, sin “desindigenizar” lo indio que todavía conserva el *wayno* ya mestizo, desde la visión de Arguedas<sup>64</sup> y la mía, y el amor y respeto al “otro”, no traté de arrasar sino de hacer oír, tomándome –como en todo lo demás– el tiempo necesario para entender, para valorar y para cuidar de no perjudicar ni alterar lo andino. No lo hice por novelería como muchos ahora, sino para reconocernos.

Nunca antes me había detenido tanto en cada música, en cada paso, en cada inflexión de voz, en cada traje, y así es como avancé, abriendo para la costa toda una amalgama de sonidos, texturas, pasos y colores.

Es privilegio grande para mí decir unas palabras en homenaje a Alicia Maguiña. Alicia, ante todo, es una artista peruana.

Arte y peruanidad la retratan cabalmente. Esto es Alicia, arte y amor por el Perú.

Fuera de ello, Alicia es una rigurosa investigadora de lo que ofrece: música, canto o danza.

Este esfuerzo representa en ella la vida entera.

Paciente estudio de la música, acentos, inflexiones de la voz, dominio de movimientos y, sobre todo, aproximación a las fuentes.

64 Fragmento del texto de Nelly Arguedas, hermana del escritor, publicado en *Cuadernos Arguedianos* (junio del 2000, p. 72): “En realidad, a partir del primer aniversario de su fallecimiento, comenzó mi inquietud por trasladar los restos mortales de mi hermano José María del cuartel San Donato a un nicho independiente y bajo tierra, como estoy segura que él hubiese deseado. Pero la verdad es que lograr este objetivo significó una batalla de varios años. Toqué muchas puertas sin obtener respuesta. Recurrí a los medios de comunicación pero no me apoyaron. Tuve entonces la suerte de que la señora Alicia Maguiña, sincera admiradora de José María, decidiera ayudarme”.

Carta de la señora Alicia Maguiña al ministro de Educación, general de brigada E. P. Ramón Miranda Ampuero: “Señor Ministro: Me dirijo a Ud. respetuosamente para agradecerle la atención que ha dispensado al pedido que le hemos hecho llegar la señora Nelly Arguedas de Carbajal y yo, respecto a la donación de dos metros y medio de tierra para que descansen los restos del insigne escritor Dr. José María Arguedas.

Por la presente le ruego tenga a bien insistir en esta gestión que Ud. ya ha iniciado, para hacer posible que el día 2 de diciembre, sexto aniversario de la muerte del ‘siempre huérfano’ José María Arguedas, se haga realidad este deseo compartido por todos los peruanos.

Hace más de cuatro años que la familia del extinto y yo venimos realizando todas las gestiones habidas y por haber con amargos resultados.

Agradezco de antemano su intervención directa para saldar la deuda que el Perú tiene con José María Arguedas.

Atentamente,  
Alicia Maguiña”.

El señor ministro Miranda Ampuero dispuso se expidiera la Resolución Ministerial N° 1615-75-ED, con fecha 5 de diciembre de 1975, haciendo realidad el sueño de la familia y de todos los peruanos.

No todo lo que el pueblo produce es bello. Se necesita discernir. Separar el grano de la paja. Esto solo lo puede hacer quien tiene el don de conocer, el que estudia con tesón, el que roe pacientemente y sin tregua el huesito del alma.

Todo cuanto he dicho halla cabal testimonio en los muchos años que lleva Alicia aprendiendo, viajando, observando con interés casi científico, colores, detalles, actitudes, gestos recogidos en todo el país.

Pocas veces se puede ver la diafanidad del alma pasando rauda de un personaje a otro con tanta verdad. Difícil facilidad esta que solo puede lograr una gran artista y una estudiosa disciplinada y seria.

(Arturo Jiménez Borja).

El peso y la importancia de Alicia Maguiña son tales que puedo calificarla como mujer puente entre dos culturas.

(Rodrigo Montoya. Programa *Retratos*, Canal 7, 1998).

Voz pero no sólo voz; voz y creación del canto, poesía en la palabra y el movimiento. Fue ella una compositora precoz; sus primeras creaciones fueron realizadas a los 14 años. Desde entonces, con seriedad inusual en nuestro medio, Alicia no se dejó tentar por el espontaneísmo y la facilidad. Dedicó largo tiempo al estudio de diversas expresiones coreográficas peruanas.

El suyo es por eso un trabajo de alta calidad profesional.

Nada de esto fue hecho detrás de las ventanas al resguardo familiar limeño. Alicia ha viajado largamente por la costa y sierra del Perú recolectando letras, vestidos y músicas.

Con esto hubiera bastado para definirla en el Perú como una de las más grandes y originales intérpretes y creadoras de nuestros bailes y canciones; pero quiso Alicia Maguiña buscar otros ríos y otras sangres dentro de este universo tan complejo que es el Perú.

Un país entero, doliente y riende queda prendido en el ritual de su voz.

(Pablo Macera)

## **Wiñaytam kausanki José María**

(Eternamente vivirás José María)

Vals creado por mí el 10 de abril de 1974. Lo grabé para Odeón-IEMPSA en el ELD 02.02.179.

I

Quisiera hundirme en la tierra  
para encontrarme contigo  
y cargarte a mis espaldas  
huérfano, niño dormido.

Camino de la quebrada  
perfumarán las retamas  
arrullarán las torcazas  
tu sueño José María.

Ya no estará la madrastra  
ya no temblarás de frío  
ya las penas se acabaron  
todas te las has sufrido.

]

Bis

II

Mamay doña Caytanaman  
te espera a orillas del río  
despertarás en sus brazos  
abrigado en su cariño.

El Tayta Felipe Maywa  
hará morir a la muerte  
y al pie de los maizales  
vivirás eternamente.

Ya no estará la madrastra  
ya no temblarás de frío  
ya las penas se acabaron  
todas te las has sufrido  
ya las penas se acabaron  
todas te las has sufrido.

]

Bis



Con los dos puntales de la música *wanka*. A mi izquierda Pablo Pastor Díaz, a la derecha Zenobio Dagha en Sapallanga.

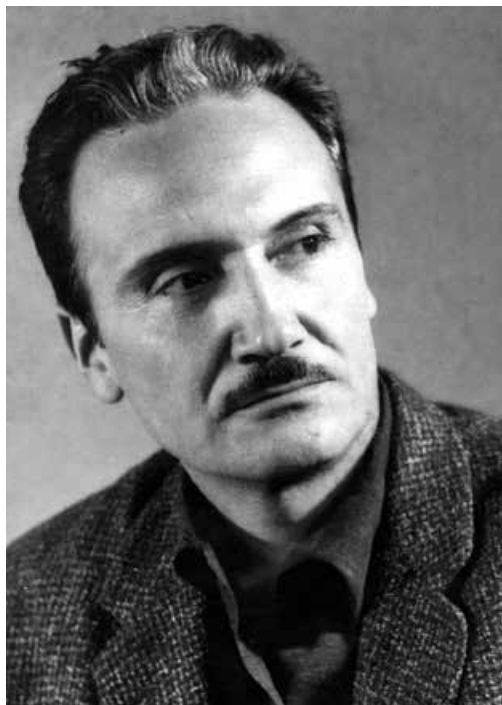


Prosa y elegancia jaujina. Foto: Jorge Deustua.

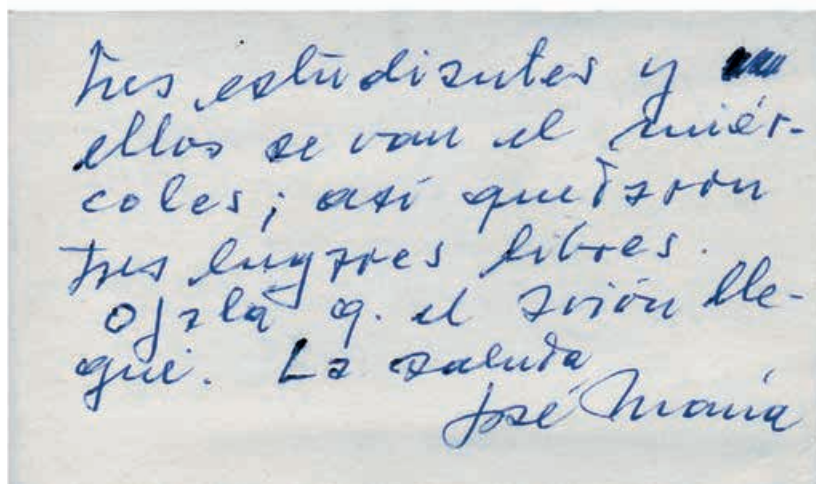
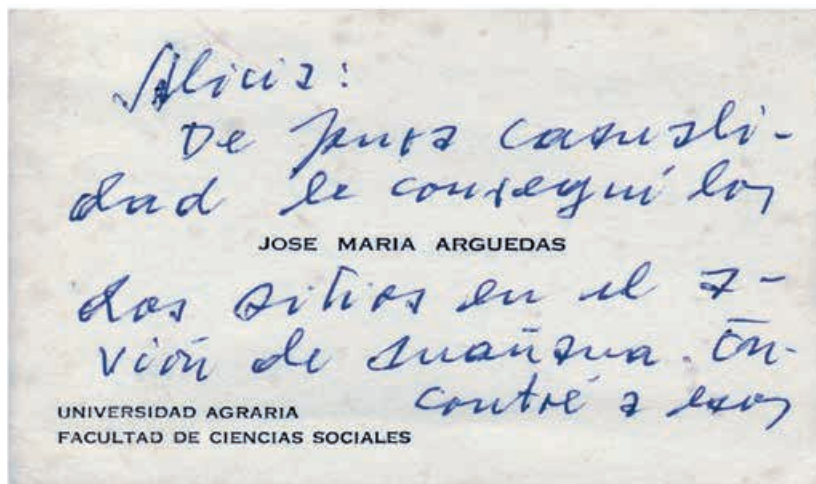
Con atuendo de chonguinada, bailo *waylarsh* de carnaval en el teatro. Obsérvese que cuando se usa la "postura" de chonguinada los fustanes blancos van encima de la *lulipa*. Foto: Antonio Rosas.

"A mí me sorprendió esa vuelta que da Alicia cuando decide estudiar la música andina y nos enseña el *waylarsh*, y nos enseña todo. Creo que ella ha sido la maestra de muchos de los artistas que ahora tienen un movimiento escénico. Alicia ha sido la maestra en muchos sentidos de lo que debe ser un artista arriba de un escenario".

(Tania Libertad. *Peruanos en su salsa*. Radioprogramas del Perú).



José María Arguedas.



Tarjeta de José María Arguedas.



El 8 de setiembre de 1976 en Sapallanga, recibiendo el sagrado legado de Coya nada menos que de manos de Agripina "Cusi Urpi" Castro.

## LOS PANES SERRANOS

Mientras en Lima sonaba fuerte “la nueva ola”, en noviembre de 1967 llegó a mi casa el alcalde de Puno para invitarme por siete días, a partir del primero de febrero de 1968, a esa ciudad, en la que me nombraría Hija Ilustre.

Llegada la fecha convenida, arribé a la Capital Folklórica de América, pero me llamó mucho la atención –es más, me preocupó– que no hubiera nadie para recibirme. Ni siquiera un representante de mi anfitrión que me diera la bienvenida.

Ya en el trayecto al hotel percibí y entendí el porqué de tal ausencia: toda la ciudad y alrededores, incluidas sus autoridades, se habían volcado a las calles para con un lujoso vestuario íntegramente bordado a mano, ensayar la coreografía correspondiente a cada una de las danzas por ejecutarse al día siguiente 2 de febrero, fecha en que se celebra la impresionante fiesta de la Virgen de la Candelaria.

En esa época en Puno, cuando no primaba lo comercial, me sentí totalmente impactada por la belleza del vestuario completo de la mujer de Capachica: el manto negro cubriendo la cabeza y encima la montera –también negra– sobriamente bordada, cayendo suavemente como era entonces, con naturalidad.

En medio de esta colosal víspera de La Candelaria, completando la vivencia me tocó conocer en persona a José María Arguedas. Estábamos alojados en el mismo hotel y nos cruzábamos en el comedor cuando él, Jaime Guardia y Mildred Merino de Zela desayunaban muy apurados para salir al campo a realizar su importante trabajo de recopilación y rescate de cantos y danzas ancestrales. Me moría por ir con ellos pero no me atreví a pedirselo.

Compartimos también un recital de poesía en el que tuve el privilegio de cantar mis canciones nada menos que para José María, y un concurrido almuerzo durante el cual hubo discursos radicales que injustamente lo cuestionaban.

Como era temporada de lluvias, nos encontramos en el –en esa época– elemental aeropuerto, donde esperamos en vano cuatro días para que pudiera aterrizar el avión que nos traería de retorno a Lima. En esas horas observé que Arguedas llevaba siempre con él un costalillo con panes serranos que cambiaba cada día. La escena era tiernísima. Se traía a Lima los panes serranos con los que mitigaba el desarraigo.

José María Arguedas (1911-1969) nació en Andahuaylas, Apurímac. Perdió a su madre a los tres años, lo que dejó indeleble huella en él. El padre volvió a casarse en 1917 y José María quedó a cargo de su madrastra, la que lo hacía cortar alfalfa en las madrugadas frías y regar de noche los campos.

Soy hechura de mi madrastra, quien era dueña de la mitad del pueblo. Tenía el tradicional menosprecio e ignorancia de lo que era un indio y como a mí me tenía tanto desprecio y tanto rencor como a los indios, decidió que yo debía vivir en la cocina, comer y dormir allí (...) Mi cama fue una batea de esas en que se amasa la harina para hacer el pan. Con unos pellejos y una frazada, un poco sucia pero bien abrigadora, pasaba las noches (...) Y quedaron en mi naturaleza dos cosas desde que aprendí a hablar: la ternura y amor sin límites de los indios (...) Yo soy un peruano que orgullosamente habla en castellano y en indio, en español y en quechua.

José María conoció brutales injusticias y horrores imborrables, lo que le ocasionó de por vida una seria depresión.

Como estoy seguro de que mis facultades y armas de creador, profesor, estudioso e incitador se han debilitado hasta quedar casi nulas y solo me quedan las que me relegarían a la condición de espectador pasivo e impotente de la formidable lucha que la humanidad está librando en el Perú y en todas partes, no me sería posible tolerar ese destino. O actor, como he sido desde que ingresé a la escuela secundaria, hace cuarentitres años, o nada.

Murió por su propia mano el 2 de diciembre de 1969 en la Universidad Agraria de La Molina.

## EL CANTO DE LA SERVIDUMBRE

Por la misma época (1968), en Chuclú (Jauja), durante la fiesta de la Jija<sup>65</sup>, vi por vez primera el elegantísimo traje de jaujina que encontré tan armonioso y bello que lo quise tener y lo tuve.

Yo quería difundir ese vestido como era –igual que hice con las mulizas, los *waynos* y los *waylarshs* de Zenobio Dagha, Pablo Pastor Díaz, Emilio Alanya, Juan Bolívar Crespo “El Zorzal Jaujino”– y lo logré.

Posteriormente, en 1973, grabé para Odeón-IEMPSA el disco *Alicia Maguiña* (ELD 02.01.406), en el que dejé mis canciones a un lado para poner en valor la verdadera letra, música y contenido de “Hermelinda”, vals de Alberto Condemarin –quien me lo enseñó–; “Melgar”, de Benigno Ballón Farfán y Percy Gibson, y “El desesperado” (“Envenenada”) de Alejandro Sáez.

Dos de las seis páginas del ande eran de Ayacucho y ambas, como la muliza huancaína “Falsía” –que aprendí de su propio autor Emilio Alanya–, estuvieron acompañadas por las magníficas guitarras de Daniel Kirwayo y Carlos Hayre. “Jauja”, “Súplica de amor” –aprendidas de su autor Juan Bolívar– y “Caminito de Huancayo” fueron acompañadas por la orquesta típica del centro Los Engreídos de Jauja, de Julio Rosales.

La carátula y contracarátula diseñadas por Armando Andrade llevaron artísticas fotos logradas por Javier Ferrand, en las que aparecí vestida de jaujina, lo que fue muy criticado por los costeños. Era la primera vez en la historia musical del Perú que un intérprete de la costa daba este significativo e importante paso.

Cómo sería la discriminación que amigos de uno de mis hijos lo molestaban, diciéndole a manera de insulto: “Tu mamá se viste de serrana”.

Me había atrevido a cantar “el canto de la servidumbre”.

Crecí entre cantos en Ica y después en todas partes

**Nota:** El distrito de Capachica es un pueblo ubicado en la península del mismo nombre, a 62 kilómetros de la ciudad de Puno.

<sup>65</sup> Jija: Baile con música propia que representa la siega del trigo. Lo vi en Chuclú (Jauja).



## DON EMILIO ALANYA Y DON PABLO PASTOR DÍAZ

En la contracarátula del disco *Alicia Maguiña* contaba también que Emilio Alanya, autor de la letra de “Falsía”, me confió textualmente lo siguiente:

Las letras de esta muliza surgieron tras las rejas de un presidio –tercer piso de El Sexto–, en el mes de agosto de 1954, porque en una noche de bohemia a un amigo se le ocurrió dar vivas al “arpa” y no a otra cosa. A mi lado, en una celda, se encontraba por cuidarme y obedecerme mi hermano Maximiliano. En una noche de desvelo recordaba a Rosendo Maqui, personaje de la novela *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, y de repente, tarareando la melodía de la muliza “Despedida” de Pablo Pastor Díaz, grabada en un disco Odeón por Los Aborrecidos de Huancayo, afloraron las letras de la canción que el pueblo bautizó “Falsía”.

Tuve pues el honor de conocer no solo a Emilio Alanya sino también a Pablo Pastor Díaz, a quien junto con Juan Bolívar puse en la lista de mi directiva en Apdayc, incluyendo así por primera vez a dos compositores y autores serranos en el directorio de esa institución.

Pablo Pastor, con quien forjé sólida amistad, en reconocimiento a mi arte y a mi solitaria y ardua labor en la inclusión en mi repertorio de la música andina y en su difusión, compuso para mí la muliza que lleva mi nombre y apellido, así como la característica para mis presentaciones.

Los demás temas pertenecen a personas fallecidas hace mucho tiempo y se los ofrezco aquí con su letra y música originales. Son el fruto de años dedicados a la paciente y meticulosa tarea que es la recopilación, la puesta al día de viejas huellas olvidadas, no registradas en los repertorios comerciales.

### **Falsía**

Muliza huancaína con letra de Emilio Alanya y música de Pablo Pastor Díaz (1954), grabada por mí en 1973 para Odeón-IEMPSA (ELD 02.01.406). Carlos Hayre y Daniel Kirwayo en las guitarras.

La vida es una falsía  
el mundo es ancho y ajeno  
justicia, justicia no hay en la tierra  
justicia solo en el cielo  
donde no hay ricos ni pobres.

Al hombre pido justicia  
al cielo pido clemencia  
el hombre, me exige mucho dinero  
y el cielo también me dice  
tienes pecados y sufre.

Por la senda del martirio  
mi alma rueda con delirio  
es la causa que me obliga  
decir adiós a este mundo  
sembrado de falsedades  
y de injusticias, sin nombre  
y de injusticias, sin nombre.

### **Fuga de wayno**

Ya me voy de esta tierra  
herido del alma y el corazón  
ya me voy de esta tierra  
herido del alma y el corazón  
mi vida, ya no es vida  
en medio de un valle de falsedades  
mi vida, ya no es vida  
en medio de tantas injusticias.  
Adiós dime amorcito  
a mundos extraños  
yo me retiro  
entre tantas injusticias  
mi vida no puede sobrevivir.

### **Adiós pueblo de Ayacucho**

Wayno recopilado en Huamanga (1928) por Alejandro Vivanco, músico y antropólogo ayacuchano, quien me lo enseñó. Lo grabé para Odeón-IEMPSA en 1973 (ELD 02.01.406).

Adiós pueblo de Ayacucho<sup>66</sup>  
perlaschallay  
donde he padecido tanto  
perlaschallay  
ciertas malas voluntades  
perlaschallay  
hacen que yo me retire  
perlaschallay.

<sup>66</sup> *Ayacucho*: Morada del espíritu (traducción del conocedor de la cultura andina, y estudioso de la poesía y música quechua Leo Casas).

Paqarinmi ripuchkani  
perlaschallay  
mana pita adiós nispay  
perlaschallay  
kausaspaycha kutimusaq  
perlaschallay  
wañuspayqa manañacha  
perlaschallay.

Adiós pueblo de Ayacucho  
perlaschallay  
ripuqtaña qawariway  
perlaschallay  
por más lejos que me vaya  
perlaschallay  
nunca podré olvidarte  
perlaschallay.

### **Huérfano pajarillo**

Wayno recopilado por el emblemático guitarrista ayacuchano Raúl García Zárate y grabado por mí para Odeón-IEMPSA en 1973 (ELD 02.01.406) con las guitarras de Daniel Kirwayo y Carlos Hayre.

Ayacuchano huérfano pajarillo  
a qué has venido a tierras extrañas  
alza tu vuelo vamos a Ayacucho  
donde tus padres lloran tu ausencia.

En tu pobre casa qué te ha faltado  
caricias, delicias de más has tenido  
solo la pobreza con su ironía  
entre sus garras quiso oprimirte.

] Bis

### **Fuga de wayno**

¡Ay negra!  
¡ay zamba!  
quién será tu dueño  
más tarde

cuando yo me vaya  
mañana.

Ese tu dueño  
no te ha de querer  
como te he querido  
como te he amado.

] Bis

## Celos

Vals de Felipe Pinglo, copia fiel del cuaderno del gran compositor. Lo grabé para el CD *Juntos. Vol. II* con Óscar Avilés para Discos Independientes.

He recorrido el jardín esta mañana  
y en sus dominios he encontrado dos huellas  
y sorprendido por súbito recuerdo  
las he seguido lleno de inquietud y pena.

Ellas terminan junto a un rosal lozano  
que ostenta orgulloso su belleza  
al verse acariciado con ternura  
por lindas manos de encantadora nena.

Celos tengo de esas flores que hoy me roban  
el cariño de aquel ángel de pureza  
las envidio porque son acariciadas  
sin súplicas, sin lloros y sin ruegos.

Celos tengo de esos labios tan hermosos  
que depositan besitos tan intensos  
y celos tengo de la brisa mañanera  
que besa y besa lo que besar no puedo.

] Bis

## Envenenada

Vals de Alejandro Sáez León, grabado en Buenos Aires por Jesús Vásquez con la orquesta de Jorge Huirse.

La luna estaba oculta  
por los negros nubarrones  
que en las altas regiones  
van pasando sin cesar.

En alta mar se levanta  
bajo sus olas de plata  
parece que desbarata  
alguna inmensidad.

Los grandes ojos divisan  
el ansia y la tristeza  
y bajando la cabeza  
se pone así a cantar.

Al ronco son  
de mi gastada lira  
vengo a cantar,  
vengo a cantar.

No solo lo que mi amada mira  
en alta mar, en alta mar  
mis tristes ilusiones  
están perdidas.

Y deshojadas, y deshojadas  
fueron por ti mujer  
que mis heridas  
envenenadas, envenenadas.

## El desesperado

Letra original del vals creado en 1927 por Alejandro Sáez. Recuperado y grabado por mí para Odeón-IEMPSA en 1973 (ELD 02.01.406).

I  
La luna está oculta  
los negros nubarrones  
de las altas regiones  
van llegando sin cesar.

El inquieto mar refleja  
sobre sus ondas de plata  
figuras que desbarata  
allá en la inmensidad.

En la playa en una roca  
sin saber en lo que piensa  
contempla la mar inmensa  
un hombre con ansiedad.

Gratos recuerdos evoca  
y sigue pensativo  
que la mar es expresiva  
con esa voluntad.

Los grandes ojos dirige  
por las olas encrespadas  
parece que inesperadas  
ideas fijan en él.

Las olas con furia baten  
la roca donde él reposa  
ofreciéndole una fosa  
triste, solitaria y cruel.

II

Permanece así extasiado  
con la mirada perdida  
en la mar que con la vida  
bien se puede comparar.

Después de pasar un rato  
la cabeza alza y suspira  
mira en torno y nada mira  
y se pone así a cantar:

Al ronco son de mi gastada lira  
vengo a llorar, vengo a llorar  
no solo como el amante  
que a la amada mira  
en alta mar, en alta mar  
mis dulces ilusiones están perdidas  
y deshojadas y marchitadas  
fueron por ti mujer crueles heridas  
envenenadas, envenenadas.

III

Los grandes ojos expresan  
el ansia y la tristeza  
y bajando la cabeza  
sigue pensando en quietud.

Él estruja entre sus manos  
las trenzas de su adorada  
recordando las pasadas  
dichas de su juventud.

## Hermelinda

Vals creado el 14 de setiembre de 1921 por Alberto Condemarin, grabado por mí para Odeón-IEMPSA en 1973 (ELD 02.01.406). Letra y música originales aprendidas del autor.

Escucha amada mía  
la voz de mis cantares  
que brotan de mi lira  
con desonado son  
mas de voluble ausencia  
temiendo mil azares  
enferma tengo el alma  
y herido el corazón.

Ya para mí las aves  
no cantan sus amores  
ni vierte su perfume  
la aurora matinal  
ni el tímido arroyuelo  
que bulle entre las flores  
tu rostro peregrino  
refleja en su cristal.

¡Qué triste amada mía  
los días amanecen!  
qué lentas son las horas  
que estoy lejos de ti  
para calmar la duda  
que tormentosa crece  
acuérdate Hermelinda  
acuérdate de mí  
acuérdate Hermelinda  
acuérdate de mí.

Piensa en tu fiel amante  
que solitario llora  
al recordar los días  
que loco de placer  
sellaba con mis lágrimas

tu frente encantadora  
tus ojos dos luceros  
fijaban hacia mí.

¡Qué triste amada mía  
los días amanecen!  
qué lentas son las horas  
que estoy lejos de ti  
para calmar la duda  
que tormentosa crece  
acuérdate Hermelinda  
acuérdate de mí  
acuérdate Hermelinda  
acuérdate de mí.

## **Melgar**

Vals arequipeño creado en 1909 por Percy Gibson y Benigno Ballón Farfán, grabado por mí para Odeón-IEMPSA en 1973 (ELD 02.01.406).

Blanca ciudad  
de eterno cielo azul  
puro sol  
montañas de mi lar  
donde nací  
en donde me crié  
para amar.

Aquí dejo mis sueños  
aquí dejo mi amor  
aquí dejo mis lágrimas  
de eterno desconsuelo  
porque mi estrella triste  
fue cruel.

Silvia adiós  
ya perdida la esperanza  
de tu amor, mi bien  
al partir por mi patria sometida



y por ti, mi bien  
voy a Dios, voy a Dios,  
adiós, adiós.

Sonó el clarín  
voy hacia allá  
a defender mi patria  
a mi adorada Silvia, mi amor.

Sonó el clarín  
vamos allá  
oh patria por ti  
morir quiero yo  
y todos con honor.

Paloma blanca  
ciudad de mis ensueños  
coloso Misti  
guardián de mi ciudad  
ansío libertad y honores  
ansío libertad y amor.

Carmen Pinglo, hija del “Maestro” de raigambre popular y de vanguardia, fotocopió para mí del cuaderno de su padre las letras de algunas de las canciones del genial artista, entre ellas “Horas de amor” y “Aldeana”, cuya música por sugerencia de la propia Carmen aprendí del compositor y cantor Augusto Ballón –quien siempre decía: “Pinglo no repetía”–, amigo íntimo de don Felipe y autor de los valeses “Constanza” y “Visión fugaz”.

Debo agregar aquí que Carmen también me entregó la copia fotostática de “Luis Enrique el plebeyo” –hoy “El plebeyo”– firmada por el propio Pinglo, que no he llevado al disco, pero que acá adjunto con la guía melódica transcrita por su amigo el compositor César Santa Cruz Gamarra, de cuyas manos la recibí en 1985.

## Luis Enrique el plebeyo

Verdadero título del vals con letra y música de Felipe Pinglo Alva.

I

La noche cubre ya con su negro crespón  
de la ciudad las calles que cruzan las gentes con pausada acción  
la luz artificial con débil proyección  
propicia la penumbra que esconde en sus sombras venganza y traición.

Después de laborar llega a su humilde hogar  
Luis Enrique el plebeyo, el hijo del pueblo, el hombre que supo amar  
y que sufriendo está esa infamante ley  
de amar a una aristócrata siendo plebeyo él.

Trémulo de emoción dice así en su canción:

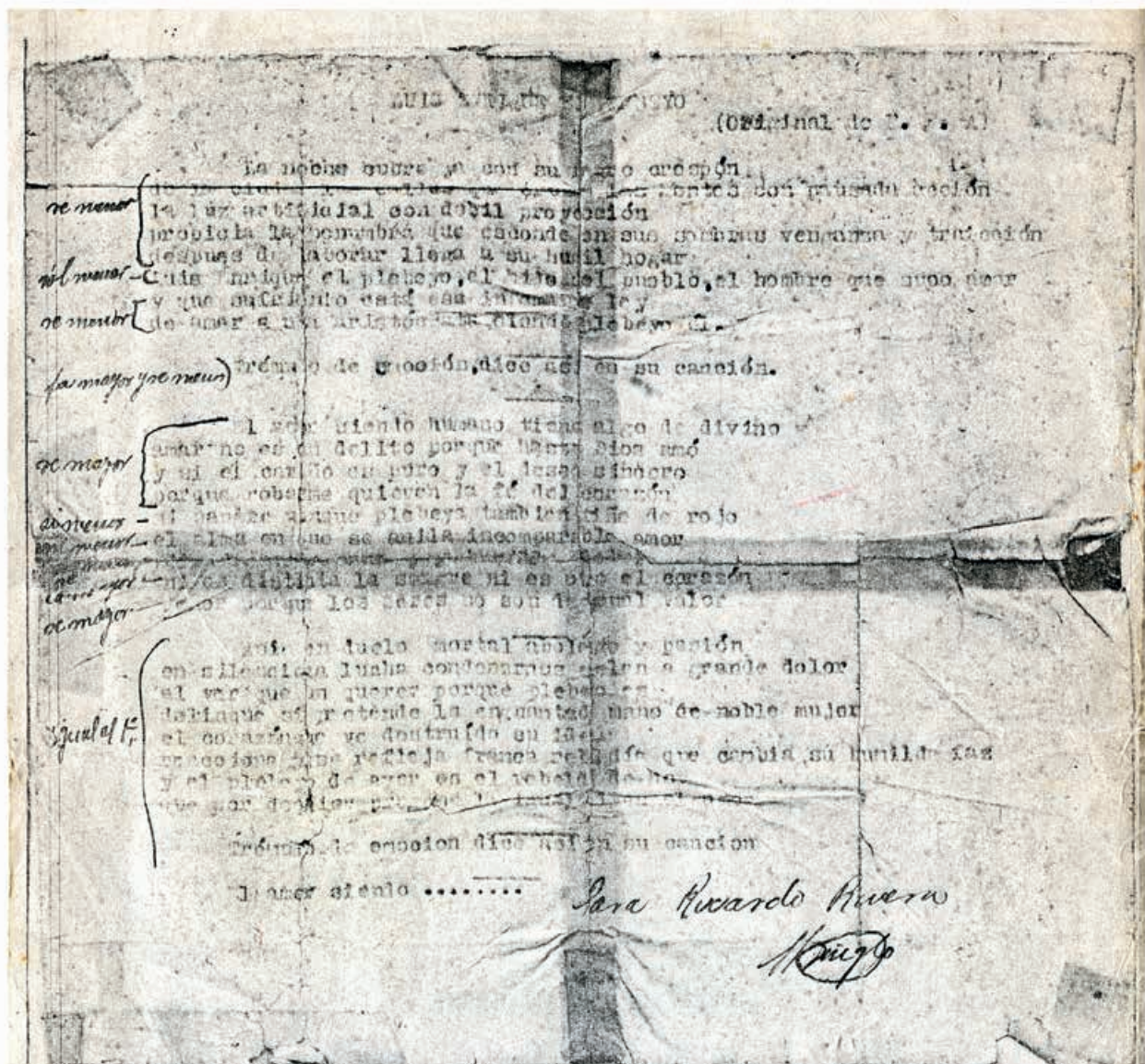
El amor siendo humano tiene algo de divino  
amar no es un delito porque hasta Dios amó  
y si el cariño es puro y el deseo sincero  
por qué robarme quieren la fe del corazón.

Mi sangre aunque plebeya también tiñe de rojo  
el alma en que se anida incomparable amor  
ella de noble cuna, y yo un humilde plebeyo  
ni es distinta la sangre, ni es otro el corazón.  
Señor por qué los seres no son de igual valor.

II

Así en duelo mortal abolengo y pasión  
en silenciosa lucha condenarnos suelen a grande dolor  
al ver que un querer porque plebeyo es  
delinque si pretende la enguantada mano de noble mujer.

El corazón que ve destruido su ideal  
reacciona y se refleja en franca rebeldía que cambia su humilde faz  
y el plebeyo de ayer es el rebelde de hoy  
que por doquier pregona la igualdad en el amor.



Copia fotostática de "Luis Enrique el plebeyo" - hoy "El plebeyo" -, donde podemos observar la firma del propio Pinglo y la dedicatoria para Ricardo Rivera.

Pinglo, el poeta, el pensador, el luchador, tuvo una sensibilidad social de la que no pudo escapar en un país de tantas desigualdades y les cantó a todas las clases desprotegidas. Si no hubiera sido chatito, medio cojín y se hubiera apellidado diferente, hoy tal vez todos los jóvenes podrían saber de quién se trata y no estarían descubriéndolo casi cien años después.

Carlos Galdós. Revista Somos, 19 de agosto de 2017.

*- El Pequeño - Felipe Pineda Correa*

*Carpentier*  
*22-9-1944*  
*C. S. Pineda*

*Copia: Agosto 1985*

Trémulo de emoción dice así en su canción:

El amor siendo humano tiene algo de divino  
amar no es un delito porque hasta Dios amó  
y si el cariño es puro y el deseo sincero  
por qué robarme quieren la fe del corazón.

Mi sangre aunque plebeya también tiñe de rojo  
el alma en que se anida incomparable amor  
ella de noble cuna, y yo un humilde plebeyo  
ni es distinta la sangre, ni es otro el corazón.

Señor por qué los seres no son de igual valor.

## **Horas de amor**

Vals creado el 27 de febrero de 1932 por Felipe Pinglo Alva y grabado por mí para Odeón-IEMPSA en 1973 (ELD 02.01.406).

El jardín conventual  
me recuerda el ayer  
su bello surtidor  
me ha llenado de esplin (*sic*).

La fuente que hay en él  
testigo es de mi afán  
por convencer de mi querer  
candorosa y mística beldad.

Como busca la luz  
toda verdad aunque la agobie  
ha de brillar límpidamente  
arrebolada en sus fulgores.

Para decirle al mundo  
que la amé con toda el alma  
y fue puro nuestro idilio  
la adoré con loca ensoñación.

Así fueron las horas  
que inspirándome en su imagen  
he vivido obsesionado  
al calor de sus miradas.

Hoy que ellas no me guían  
ni me brindan sus favores  
el vivir es un martirio  
hastiado me siento en esta lid de amor.

### **Aldeana**

Vals creado el 12 de mayo de 1935 por Felipe Pinglo Alva y grabado por mí para Odeón-IEMPSA en 1973 (ELD 02.01.406).

I  
En la apacible quietud de la aldea  
donde la vida es un himno a la paz  
eres el hada grácil y ligera  
que a su paso esparce la felicidad.

En la visión definida y serena  
del que juzga al mundo cual fuente del mal,  
eres aldeana la que mi alma espera  
eres la belleza llena de humildad.

Los seres más puros siempre en su alma llevan  
nobles sentimientos, ternura y bondad  
que amables prodigan cual bálsamo eterno  
a quien necesita remedio a su mal.

Yo soy un rebelde de esa gran mentira  
que llamamos vida y la muerte da,  
aldeanita hermosa, graciosa y tan bella  
la dicha que ansío tu amor me dará.

II  
La aurora que trae el eterno mañana  
al enviar sus rayos alumbra tu ser  
tú alzas el rostro a dar gracias al cielo  
y entonces te muestras divina mujer.

Sus rayos de oro con tintes de perla  
a tu faz circundan cual un medallón  
y en aquel instante muestras la pureza  
de un ángel terreno mimado de Dios.

## Bouquet

Recopilación textual obtenida por mí del cuaderno de Pinglo al que su hija Carmen me permitió acceder. La letra y música pertenecen a Felipe Pinglo Alva, quien lo creó en enero de 1931.

### Texto original

I  
Las flores que he cogido en el jardín  
las he hecho un bouquet para mi amor  
tienen jazmín de El Cabo y tulipán  
tienen claveles rojos de ilusión  
pensamientos limitan su confín  
y algunas azucenas coloqué  
pero también llevan mi corazón a una mujer.

II  
Sus ojos ternura reflejan  
me mata su lindo mirar  
la nena que roba la calma y el alma  
mi dueña, mi vida será.

III  
Amada que a mí vienes cual edén  
ofrendando los dones de tu amor  
y brindando amorosa tu querer  
para que se entretenga la pasión  
no quiero que alimentes mi ambición  
si eterna para mí no puedes ser  
más vale que la dejes marchitar pobre bouquet.

### Letra distorsionada que se canta ahora

I  
Las flores que he escogido del jardín  
las he hecho un bouquet para mi amor  
tienen jazmín del cabo, un tulipán  
también claveles rojos de ilusión  
pensamientos limitan su confín  
y blancas azucenas coloqué  
pero también llevo en mi corazón a una mujer.

II  
Tus ojos ternura reflejan  
me mata tu lindo mirar  
mi nena que roba la calma y el alma  
mi dueña, mi vida serás.

III  
Amada que a mí vienes cual edén  
ofrendando los dones de tu amor  
y brindando amorosa tu querer  
para que se entretenga la pasión  
no quiero que alimentes mi ambición  
si eterna para mí no puedes ser  
más vale que la dejes marchitar pobre bouquet.

Por último, quiero dejar bien claro que desde mis inicios como compositora e intérprete incursioné en el wayno que seguí estudiando mediante el contacto directo con los compositores andinos, ya sea en Lima o en viajes realizados con frecuencia al departamento de Junín.

## EN EL COLISEO

Sin abandonar lo costeño, mi compromiso con el ande crecía, se intensificaba.

Me contrató el empresario César Gallegos para actuar en el Coliseo Nacional de la avenida Grau (La Victoria), una carpa adonde acudían los provincianos del Perú profundo a escuchar a su tierra<sup>67</sup>.

Emocionada canté allí, primero la muliza de Juan Bolívar “A ti jaujinita”.

Al iniciar el tema con “Jaujinita flor hermosaaaa”, movida por un solo impulso: el del público, la carpa se hinchó ante la cerrada ovación.

Canté, canté y canté, siempre con la carpa inflada.

Inolvidable.

Fue electrizante.

Alicia Maguiña, voz que es todas las voces, ha inaugurado y abierto una brecha necesaria. Era tiempo de que una artista de esa calidad cantara en sitios donde convergen todas las corrientes culturales que surcan las venas del Perú. En efecto, ella ha llegado hasta el Coliseo. Allí, hombres y mujeres nacidos en todos los rincones del Perú la recibieron con el más grande cariño y ternura provinciana. Este hecho no tiene precedentes en la historia y biografía de ningún cantante peruano. No se trata de un cambio de actitud, es más bien el desenlace maravilloso de una permanente vigilia y razón auténticamente peruana.

(José Luis Ayala, *Oiga*, 1977).

Con delicado encanto y una casi ritual elegancia, Alicia Maguiña fascinó al público. Pocos gestos, pero de mucho efecto.

Pese a la barrera del idioma, logró la señora Maguiña, a través de sus bellas canciones, transmitir el mensaje artístico de su país.

(Olaf Kolbrück, NRZ, Alemania 1985).

Alicia Maguiña mantiene una prudente distancia con respecto a la cursilería folklórica. El suave encanto de su voz, que está presente en todo su repertorio, contribuyó al éxito artístico.

<sup>67</sup> En esa oportunidad se acercó a solicitarme un autógrafo el entonces congresista Hugo Blanco, acompañado de su mamá, y me pidió que incluyera en mi repertorio el *wayno* de su tierra (Cusco) “Valicha”. Le pedí a Agripina Castro que me lo enseñara y ella, con el profesionalismo que la caracterizaba, me envió a donde la imponente artista cusqueña Julia Peralta “Kosko Llaeta”, quien me lo enseñó. Luego lo grabé para Odeón-IEMPSA en el LP 02.01.698.



Una mímica mesurada acompaña sus canciones. También la televisión alemana estuvo presente, transmitiendo el éxito artístico de los conciertos de la Maguiña en “La Vieja Ópera de Frankfurt”.

(Revista alemana *Scala*, 1985).

**Alicia: La muñeca de Troya del wayno**

La señorial estrella peruana tiene el corazón cargado de canciones de indios.

En la historia del *wayno* que irrumpe como el huayco en Lima, hay dos hechos que remarcar, el primero se refiere a José María Arguedas que a inicios de los 50 recorre Lima con un proyecto increíble: hacer que las disqueras impriman *waynos*.

El otro hecho remarcable es la obra de nuestra Alicia Maguiña, gladiadora contra todos los imposibles, espíritu desafiante y altivo que se enfrentó a todos los prejuicios y que luego de ser famosa como compositora del género criollo y negroide desembocó por fortuna de quienes amamos al Perú, en el género vernacular, mejor aún con el *wayno* andino, patrimonio del Perú profundo.

(Hernán Velarde, *Expreso*, domingo 21 de diciembre de 1986).

Ante todos estos logros, Alejandro “Bolita” Castro Fernandini, alcalde de Jauja y genuino representante de sus tradiciones, llegó con sincero entusiasmo hasta mi casa para invitarme a dicha ciudad en donde me nombraría “Hija Ilustre”.

En la mañana del 20 de enero de 1974 recibí el título en la Municipalidad de Jauja y en la noche agradecí con un gran recital en el Cine Teatro Colonial, acompañada por la Lira Jaujina, orquesta de don Tiburcio Mayaupoma, prestigioso músico del lugar.

Me quedé siete días para disfrutar con los jaujinos por primera vez del esplendor de la fiesta de San Sebastián y San Fabián que dura una semana.

Fue allí cuando me enamoré de Jauja.

## La “relojera”

La “relojera” es un zapateo repiqueteado en el que los pies llevan la melodía que se ejecuta después de la fuga en los waynos del centro. Aquí transcribo la melodía rescatada y difundida por mí. Ahora prácticamente está extinguida.

**Relojera**

Recopilación de  
ALICIA MAGUIÑA

3 VECES

K. Morales R.



EN LOS  
ESPECTACULOS



## ALICIA MAGUIÑA, EL COLISEO Y EL MUNDO ANDINO

por JOSE LUIS AYALA

SU FINA SILUETA se vuelve transparente frente a la ventana del edificio que habita. Canciones del centro del Perú germinan en el fondo de su tocadiscos. La guitarra de Carlos Hayre, duerme en un rincón de la noche, mientras que los hermosos hojos de Alicia Maguiña, centellean cuando habla del Perú y sus hombres negados.

Ha quedado atrás la compositora y cantante de música criolla, la hermosa mujer que compusiera valses que respondían sólo al "ambiente", para dar paso a una artista distinta, a la jugleresa de la canción peruana, a la voz, que es todas las voces.

En efecto, Alicia Maguiña ha llegado hasta el coliseo. Allí hombres y mujeres

OIGA, 26 DE AGOSTO DE 1977

nacidos en todos los rincones del Perú, la recibieron con el más grande cariño y ternura provinciana. Este hecho no tiene precedentes en la historia y biografía de ningún cantante peruano.

Cuando decimos que Alicia Maguiña canta ahora en los coliseos, tratamos de decir que se viene operando un fenómeno extraordinario; significa que ha empezado a rodar la rueda de la historia, porque precisamente los coliseos, a diferencia de teatros, peñas, café-teatros, albergan mayor sentimiento nacional.

Alicia Maguiña, pues, ha inaugurado y abierto una brecha necesaria; era tiempo que una artista de su calidad, cantara en sitios donde convergen la evocación, la identidad, el encuentro y la participación

de todas las corrientes culturales que surcan las venas del Perú.

Similar actitud ha ocurrido con su compañero Carlos Hayre. El también se ha nutrido en los universos culturales nacionales, pero ocurre que ahora vive en carne propia la cosmogonía, la magia, el vértigo y la visión del mundo andino. Su guitarra ahora canta en las peñolerías, en los ventisqueros y caminos de los Andes.

Alicia empieza diciendo que se trata de una actitud conciente: "Cantar en un coliseo es un acto que responde a una necesidad vital, biológica, es un compromiso realizado". Nos deja escuchar sus últimas grabaciones, en las cuales canciones andinas del centro están bellamente interpretadas, porque tienen todas las sangres,

31

**T**ODA expresión musical genuina que surge del pueblo —a su tiempo el vals peruano y el tango argentino—, tuvieron que estrellarse contra las murallas discriminatorias y luchar por sus fueros palmo a palmo. No hubo tregua, pero al fin alcanzaron la redención. Pero antes de que los exquisitos y los "snob" les dieran la absolución, los aceptaran en la antesala de sus palacios y finalmente se rindieran a sus pies, fueron calificadas como "aberrantes expresiones del populacho".

Hace 400 años que el Huaino lucha por un permiso para ingresar a las casas de los peruanos, sin lograr su objetivo.

En su auto apelatorio se irterpone la palabra indio, pecado capital difícil de ser perdonado por un incipiente mestizaje, que en las elecciones de su destino histórico, ha votado por Pizarro antes que por Atahualpa, y que prefiere ser hijo espurio de todas las culturas, menos de la suya y que por la misma razón abomina su origen étnico, o al menos la mitad más uno del mismo.

La historia del huaino es tan lacerante como la historia de los grandes sectores marginales.

Viene peleando desde la génesis de nuestra historia colonial y republicana. Es que no hay música más triste que la música sometida. Y más aún la música y la poesía que tuvo que renunciar a la alegría —porque nosotros los peruanos lo hicimos antes todo cantando—, para trocarse en un lamento compulsivo y una protesta permanente ante el avasallamiento y la injusticia.

"El huaino es la columna vertebral del Perú", decía ayer Alicia Maguina Malaga, una mezcla mágica y valerosa del espíritu arequipeño de su padre y una suerte de "Apu" musical de la Cordillera Blanca, que era su madre.

En la historia del huaino que irrumpe junto con el huaino de ponchos y ojotas que quebrantan la espina dorsal de hierro y cemento de las tres veces coronada ciudad de Lima, y aparte de la epopeya de los "comun runas" por reivindicar lo suyo, hay dos hechos históricos que remarcar:

El primero se refiere a un hombrecito pacífico, de ojos al borde del llanto, que a inicios del 50 recorre Lima con un proyecto increíble: Hacer que los despoticos amos de las disqueras impriman un 45... de huainos. El alto funcionario que trató con él, luego de reír para su capote dijo: "Doctor José María Arguedas, si no fuera Ud, quizá este proyecto podría irse al in-



## LA SEÑORIAL ESTRELLA PERUANA TIENE EL CORAZON CUAJADO DE CANCIONES DE INDIOS

Alicia que afirma haber sido influenciada en su niñez por las dulces melodías de los puquianos que llegaban a Ica, por su madre que cantaba yaravies y tocaba una guitarra de 12 cuerdas, afirma que el huaino es gallardo, vital y que en sus letras aparentemente sencillas, guarda la fórmula secreta y teórica que mueve el Perú.

Ella, Alicia Maguina, la "Co-ya" de Sapallanga, que recibió el ceiro de ese alto rango de manos de Agripina Castro, la Suprema Sacerdotiza del folklore Huanca, hizo el papel de "Muñeca de Troya" introduciendo el huaino en los fortines del despotismo. ¿Quién iba a desconfiar de una hermosa limeña, al momento de franquearle la puerta de los aristocráticos palacios y los exclusivos colegios limeños? ¿Quién iba a saber que esa blanquita de grandes ojos negros y "look" señorial, tenía el corazón cuajado de cantos de indios?

El alma como un arcoiris y la capacidad necesaria para dignificar un género musical que en su más alta interpretación es sólo potestativo de los elegidos?

"A partir del huaino empiezo a comprender al hombre andino en todas sus manifestaciones".

# ALICIA: LA "MUÑECA DE TROYA" DEL HUAINO

El otro hecho remarcable es la obra de nuestra Alicia Maguina, gladiadora contra todos los imposibles, espíritu desafiante y altivo que se enfrentó a todos los prejuicios, y que luego de hacerse famosa como compositora del género criollo y negroides; luego de hacernos el inolaborable presente de "Indio", de semiboco, por fortuna de que nos amamos al Perú sobre todas las cosas, en el género vernacular, mejor aún en el huaino andino, cordillerano, patrimonio del Perú profundo y verdadero.

nes". Afirma Alicia, que hace una temporada —hasta el 29 del presente en la Cooperativa Santa Elisa—, donde el público la aplaude desde hace seis meses.

Su labor de difusión de la música vernacular data de 1973, en que ofreció su primer recital, con un mosaico de huainos de todo el Perú, en el Teatro Municipal.

Actualmente Alicia, nuestra Alicia es la única reivindicadora de la marinera limeña, tan tergiversada. Ella aprendió con Bartola Soncho Dávila y en sus manos el pañuelo como entonces, vuelve a tener alas. (HV).

## EL ENCANTO DE JAUJA

Sin dejar la marinera limeña, el vals, el triste, el tondero ni el festejo, alterné mis frecuentes visitas a Piura y Huancayo con las realizadas a Jauja, en donde al mes siguiente de mi premiación el 20 de enero de 1974, en carnavales, en el barrio de La Libertad bajo fuerte lluvia, presencié por primera vez un colorido cortamonte que llenó mis sentidos.

El bombo de la banda de músicos que sentí dentro de mí marcaba el estilo jaujino de elegantísimas y airosas parejas, que prácticamente se deslizaban al ritmo de mulizas y *waynos* alrededor de un árbol de la región tratando de tumbarlo, lo que esa vez no alcancé a ver pues arreciaba el aguacero y debía encontrar movilidad para regresar a Huancayo en donde estaba hospedada.

Cuando casi corría escabulléndome de la lluvia, una dama del lugar que respondía al nombre de Adriana Rivera Castellanos, me invitó gentilmente a subir a su auto para llevarme al paradero. Esta distinguida persona era hija nada menos que de “La China Lucía”, la mujer que con más elegancia y prestancia había vestido la tradicional “postura” jaujina, esa ropa finísima que posteriormente, por mérito propio, heredé.

Me quedé impactada con lo visto y oído desde el alma y sentí la imperiosa necesidad de hurgar en esa tradición, en “la costumbre”, lo que me llevó a participar porque me nacía hacerlo.

Si bien la muliza con fuga de *wayno*, tocada por banda, es la protagonista del cortamonte de la sierra central, con guitarras u orquesta típica del centro, lo es para momentos tan especiales y emotivos como aquellos que me tocó vivir en Jauja una noche al pie de la laguna de Paca cuando bajo el cielo estrellado, ante la ventana de la habitación del albergue en donde estaba alojada, Alejandro “Bolita” Castro, Haydeé Cáceres, Nico Martínez y Amadeo Abregú, integrantes del conjunto Los Xauxas, me dieron una inolvidable serenata con esas sentidas canciones de versos poéticos y melodía melancólica que desde 1966 incorporé a mi repertorio: las entrañables mulizas.

Cabe precisar aquí que en la sierra y parte de la costa se celebra el carnaval con la “yunsa”, mientras que en Jauja y sus barrios –donde la fiesta que se inicia el jueves de comadres es alegrísima y puede durar más de un mes– con el cortamonte.

Yo me he dado el gusto de bailar repetidas veces en el cortamonte del barrio de Huarancayo, en dos oportunidades en el de La Libertad y en otras en Iquicha, barrio del pueblo de Huamalí<sup>68</sup>.

Para el cortamonte de Huarancayo que es el clásico, el genuino, la primera vez –9 de febrero de 1978– estuve a las siete de la mañana con *quipe*<sup>69</sup> y sombrero para la “traída”, en casa de la madrina señora Rupe Pantoja, para entre solo damas compartir el variado y sustancioso desayuno, que además de patasca, queso, jamones, bollos del lugar y delicados dulces jaujinos preparados por la inolvidable señora Trigidia Rosales, también tuvo como alimento para el sentimiento a la orquesta típica del

<sup>68</sup> Huamalí: Pueblo en la margen izquierda del río Mantaro, a unos minutos de la ciudad de Jauja.

<sup>69</sup> Quipe: Atado que se forma con una manta a rayas llamada *ushcata*, que se lleva a la espalda y se anuda adelante al cuello o al pecho.

centro Los Alegres de Acolla, al son de la cual bailamos mulizas y *waynos* desde esa hora hasta el anochecer, primero en la casa y luego por calles y plazas, rumbo al río Yacus, en cuyas orillas nos encontramos con los varones –que habían ido a cortar el árbol al distrito de Huertas–, con quienes jugamos alturadamente con agua, talco, serpentinas, pica pica y ortiga, disfrutando también allí en el campo junto al lecho del río el *shajteo* que, en esa oportunidad, fue una deliciosa pachamanca después de la que entre cantos y bailes fuimos siempre con la orquesta a “Huarancayo de mis penas...”, donde con cierta dificultad pero siempre con música, después de ser adornado por la madrina, el eucalipto fue parado y plantado.

Al día siguiente, ya no con orquesta sino con la banda de músicos Sinfonía de Junín, después de un gran almuerzo al que concurrimos las mujeres con la bella “postura” jaujina –faldellín negro o azul marino, verde oscuro, marrón o guinda–, y ellos al estilo Huarancayo con poncho terciado, sombrero y pañuelo, nos trasladamos a ese tradicional barrio jaujino donde bajo el cielo del atardecer entre celajes, después de vueltas, revueltas y evoluciones alrededor del eucalipto, cayó el árbol. La pareja que lo tumbó, con gran entusiasmo asumió el padrinzgo para el año siguiente.

Desde allí, plenos de júbilo, al ritmo que marcaba el corazón, unidos por un solo sentimiento, seguimos bailando rumbo a la Plaza de Armas y en el trayecto el grupo, que ya era bastante grande, siguió creciendo formando el colosal “bollo” al que contagiados se fueron sumando transeúntes sin distingos de ninguna clase en una explosión de alegría.

Rodeada de retamas, entre eucaliptos, molles, pactes y alisos, Jauja era un verso, un canto al que se entregaban con garbo y donaire don Alejandro “Chullón” Palacios, don Alejandro “Bolita” Castro Fernandini, doña Julia Martínez de Cordero y mis anfitriones Irma y Gustavo Hurtado, como en el 20 de enero lo hacen don Víctor “Zorro” Loayza, su hijo Henoch o doña Rosa Limachi vestida de calle o como quiera, con virtuosismo y estilo tales, que con tanto arte me dejan con una lágrima de emoción prendida en la garganta, lo que es motivo para volver o añorar y añorar...

## **A ti jaujinita**

Muliza de Juan Bolívar Crespo.

Jaujinita flor hermosa  
de mi amor dorado ensueño  
rendido vengo a cantarte  
esta doliente muliza.

Candorosa imagen pura  
suave arrullo de mi ensueño  
no te alejes de mi cielo  
porque las estrellas lloran.

Por tu amor estoy que muero  
sin poder calmar mis penas  
tus miradas me acompañan  
mis suspiros te reclaman.

] Bis

## **Jauja**

Wayno de Juan Bolívar Crespo.

Jauja qué dulzura  
rinconcito de mi valle  
que yo quiero  
pedacito de cielo  
alegría del corazón  
pedacito de cielo  
alegría del corazón.

Eres por tu clima  
el orgullo de mi patria qué fortuna  
en el mal un consuelo  
en la vida una esperanza  
en el mal un consuelo  
en la vida una esperanza.

Jauja ¡ay mi tierra!  
te recuerdo con ternura hoy ausente  
con tus noches de luna  
y el cantar de una muliza  
con tus noches de luna  
y el cantar de una muliza.

Recordaré a mi tierra  
y a mi linda paisana  
como la flor más querida  
que en mi vida llevaré.

] Bis

## Destino

Muliza huancaína con letra de Emilio Alanya y música de Zenobio Dagha, grabada por mí, acompañada por la mandolina de la gran artista Olga Zevallos y la guitarra de Carlos Hayre, para Odeón-IEMPSA en 1969. Estéreo ELD 1916.

Con el alma herida forjaré  
la dicha divina de nuestro amor  
corazón,  
ya no llores tu destino.

]

Bis

]

Entre las espinas lucharé,  
dulce bien  
por nuestro cariño  
ante Dios te prometo.

]

Bis

]

Todita mi vida,  
toda mi existencia te entregué  
porque mi destino  
era hallar un cariño,  
un cariño verdadero  
como tú me brindaste,  
como tú me brindaste.

## Fuga de wayno

Recopilación mía.

Despierta negra del alma no duermas  
despierta negra del alma no duermas  
que no puedo estar más tiempo sin verte  
que no puedo estar más tiempo sin verte.

Ya que no tengo la dicha de verte  
ya que no tengo la dicha de verte  
dame siquiera el consuelo de amarte  
dame siquiera el consuelo de amarte.

Y si no me quieres te quiero  
y si no me amas te adoro.



y si no me quieres te quiero  
y si no me amas no me importa.

### **Linda paisana o La palcamayina**

Muliza del poeta tarmeño José Gálvez. (Palcamayo, 6 de febrero de 1921). La grabé para el sello Odeón con las guitarras de Daniel Kirwayo y Carlos Hayre (ELD 02.01.538).

Eres tan linda paisana  
que mi canción no se atreve  
a loar tu soberana  
belleza de rosa y nieve  
belleza de rosa y nieve.

Mientras de amor me consumo  
vengo a tu puerta a cantar  
y vengo a ti como el humo  
del incienso va al altar  
del incienso va al altar.

Pero tú sorda a mi ruego  
me miras llorar a leve  
sin que derrita mi fuego  
tu indiferencia de nieve  
tu indiferencia de nieve.

No me seas tan tirana  
flor del andino vergel  
y oye mi canto paisana  
que mi corazón va en él  
que mi corazón va en él.

### **Picaflor tarmeño**

Wayno de Daniel Leoncio Rojas.

Picaflor tarmeño  
por qué pues pretendes  
picar a las flores  
que ya tienen dueño.

] Bis

Picaflor tarmeño  
prosigue tu vuelo  
que volando se halla  
amor y consuelo.

] Bis

Cuidado, cuidado  
picaflor tarmeño  
te corten las alas  
por enamorado.

Caigas a la trampa  
por enamorado.

### **Pajarillo picaflor**

Muliza huancavelicana recopilada por Agripina Castro y grabada por mí para Odeón-IEMPSA (02.01.905).

Pajarillo picaflor por qué me quieres picar (Bis)  
como picas a las flores así me quieres picar (Bis).

Eres un granito de oro y una perla dibujada (Bis)  
eres como la paloma que canta en la madrugada (Bis).

La cinta para ser fina no ha de tener dos colores (Bis)  
el amor que a mí me quiera no ha de amar dos corazones (Bis).

Ay, ay, ay, ay, si esto es así (Bis)  
venga la muerte y acabe con esta vida que llevo (Bis).

### **Fuga de wayno**

Mañana me voy de aquí  
como el polvo del camino ima nillankiraq  
como el polvo del camino ima nillankiraq  
por más lejos que me vaya  
mis cartas te buscarán kullukuq captiy  
mis cartas te buscarán kullukuq captiy  
y en ellas encontrarás

la firma de quien te quiso tukuy sonqonwan  
la firma de quien te quiso tukuy sonqonwan.

Me andarás buscando por el camino  
pajtamana tupajwanchu  
adiós, adiós paisanita  
hasta la vuelta palomita  
hasta la vuelta vida mía.

### **Te adoro tierra mía**

Muliza huancaína de Emilio Alanya y Pablo Pastor Díaz, grabada para Odeón-IEMPSA por mí,  
acompañada por la orquesta Juventud Huancaína de Zenobio Dagha (LP 02.01.538).

Adorada tierra  
desde lejos hoy te recuerdo  
por tu cielo azulino  
y tu suelo tan bendito.

] Bis  
] Bis

Cuanto más de ti me acuerdo  
cuanto más de ti me alejo  
más te adoro tierra mía  
santa cuna de mi vida.

] Bis  
] Bis

### **Fuga de wayno**

Huancayo tierra querida  
Huancayo tierra adorada  
cómo no más te olvidara.

] Bis

El tiempo ni la distancia  
han hecho que yo te olvide.

] Bis

La gloria de tu pasado  
la fama de tu grandeza  
pregono donde me encuentre.

] Bis

Ni el oro ni la distancia  
han hecho que yo te olvide.

] Bis

### **Estribillo**

Por eso canto, por eso bailo  
tus *waynos* y tus mulizas  
por eso canto, por eso bailo  
tu *waylarsh* y tu santiago.

]

Bis

]

### **En vano con tanto anhelo**

Muliza tarmeña (1911), de José Castillo Atencio. La grabé para el sello Odeón (ELD 02.01.905).

En vano con tanto anhelo  
quieres que vuelva a cantar  
si sabes que estoy de duelo  
toma mi bien un pañuelo  
y ven conmigo a llorar.

]

Bis

]

Somos las marchitas flores  
que el tiempo ha descolorido  
dichoso quien no ha sufrido  
entre amargos sinsabores  
los rigores del olvido.

]

Bis

]

Si has aprendido a querer  
justo es que sepas llorar  
porque es triste recordar  
dichas que no han de volver.

]

Bis

]

### **Fuga de wayno**

Quererte pude  
olvidarte no  
¿cuál será el cariño  
que hemos tenido?

]

Bis

]

Bis

]

**Nota:** Las mulizas tarmeñas son más lentas que las jaujinas y las huancaínas.

## **Cruel destino**

Muliza de autor anónimo recopilada y grabada por mí para Odeón-IEMPSA LP 02.01.698 con la orquesta típica del centro Juventud Huancaína de Zenobio Dagha, quien la fundó el 24 de noviembre de 1950. Las mulizas huancaínas y jaujinas son mas rápidas que las tarmeñas.

¡Ay! si mi existencia fuera  
como huellas del camino  
los rigores del destino  
me acompañan al morir  
me acompañan al morir  
me acompañan al morir.

Todos me contemplan muerta  
y yo les doy la razón  
qué más triste que la ausencia  
para un fino corazón  
para un fino corazón  
para un fino corazón.

Pudiera ser que suceda  
que pises sobre mis huellas  
que la más radiante estrella  
ignora su fin postrero  
ignora su fin postrero  
ignora su fin postrero.

Cuando a mi tumba  
adolorido  
cuando a mi tumba  
arrepentido  
cuando vengas a llorar  
no hallarás ningún consuelo  
de este ser al quien has muerto  
de este ser al quien has muerto  
de este ser al quien has muerto.

### **Fuga de wayno**

Huamanrripita hierbita del campo  
huaminrripita hierbita del campo  
todos me dicen que eres tú remedio  
todos me dicen que eres tú remedio.

Si eres remedio cúrame mis males  
si eres remedio cúrame mis males  
si eres veneno quítame la vida  
si eres veneno quítame la vida.

Cuchillos, puñales a mí no me matan  
cuchillos, puñales a mí no me matan  
runapachimi eso sí me mata  
runapachimi eso sí me mata.

### **Ángel mío**

Muliza huancaína de Pablo Pastor Díaz.

Hay en tus ojos criatura  
un misterio y un encanto *(bis)*  
un manantial de ternura  
que adormece mi quebranto. *(bis)*

Te amo tanto en la vida  
tú eres mi luz, mi consuelo  
y en ti cifro mi esperanza  
en tu amor ángel del cielo. *(bis)*

Una estrella en el cielo  
que hermosa aparece  
y en tus ojos resplandece  
alumbrando la penumbra  
de mis noches de tormento. *(bis)*

### **Fuga de wayno**

Esas tus pestañas  
alfileres son  
alfileres son  
que me han penetrado  
en el corazón  
en el corazón.

]

Bis

## SOLEDAD SOLA

Desde 1966 empecé a trabajar con el gran músico Carlos Hayre, que solo era conocido como contrabajista de planta de la disquera Sono Radio, al igual que de la Sonora Sensación, para la que además hacía las orquestaciones de música tropical que era el género que él prefería. Por esa época ya Carlos había compuesto los valeses “Isabel”, “Miraflorina” y “Despertar”, así como también había musicalizado con excelencia versos de mi compadre el notable autor y compositor Manuel Acosta Ojeda.

Consciente de su talento, puse todo mi empeño en introducirlo, promoverlo y apoyarlo, lanzándolo como guitarrista –faceta que solo le conocían algunos músicos y sus amigos íntimos– en la disquera IEMPSA, en programas de jerarquía en el mundo de la televisión y en conciertos en los principales teatros tanto del Perú como del extranjero.

Me di la satisfacción de contribuir a hacerle justicia<sup>70</sup>.

Carlos Hayre nació en Barranco el 28 de junio de 1932. Siendo muy niño, alguien le llevó a su padre, que era carpintero, una guitarra para arreglarla. Desde ese momento (1944) nació su amor por el instrumento. Recibió lecciones iniciales de su padre, don Evaristo Hayre, quien le construyó especialmente su primera guitarra. Por sugerencia del destacado guitarrista Giordano Carreño Blas, empezó a tomar clases por música con el profesor de guitarra clásica Víctor Toledo, de quien recibió la formación técnica.

A los 16 años inició lecciones de teoría y solfeo con Manolo Ávalos. Director, guitarrista, contrabajista, arreglista, autor y compositor, al ingresar al terreno de la interpretación creativa introdujo la armonía moderna a la ejecución guitarrística criolla.

Considero que Hayre –buen autor y compositor– enalteció con el talento que le era propio las páginas que le tocó acompañar, para las que hizo arreglos instrumentales de primera.

<sup>70</sup> Como aparte de los merecimientos de Hayre se le atribuye mi obra, quiero que quede claro aquí que todo el trabajo de recopilación, rescate y puesta en valor de las canciones de otros compositores, de la marinera limeña –incluidos los LP *Perú Moreno*, *Alicia y Carlos*, y *La marinera limeña es así*–, el tondero y la música andina es totalmente mío. No de Carlos Hayre.

## Mi querido Guayaquil

Vals creado por mí en 1968. Lo grabé para Odeón-IEMPSA (ELD 2106).

Los viejos portales  
la luna y el malecón  
la ría del Guayas  
los bananos bajo el sol.

Traen al recuerdo  
el puerto querido  
veo los amigos que dejé  
y tanto quiero  
oigo melodías de pasillos  
que enternecen.

Ay, cómo pudiera  
regresar hoy día  
recorrer tus calles  
mi querido Guayaquil  
los viejos portales  
los bananos bajo el sol.

Y en las tibias noches  
de luna en el malecón  
la ría del Guayas  
acunando nuestro amor,  
la ría del Guayas  
cantándole a nuestro amor.

Con ritmo de pasillo

En junio de 1968 Carlos y yo, a pesar de que sabíamos que en el Perú sería un escándalo, arriesgando todo nos casamos en Nobol (Guayaquil). De allí, pasando por Santo Domingo de los Colorados y por Quinindé, nos fuimos a Esmeraldas; estos dos últimos pueblos de gente negra, ubicados en la costa norte del Ecuador.

Aunque guardo conmigo recuerdos muy queridos de esa relación, tengo que admitir que en mucha mayor proporción tuve que vivir situaciones muy graves que me llevaron a una severa depresión ansiosa, por lo que los eminentes médicos Benjamín Alhalel Gabay, Javier Mariátegui Chiappe y Max Hernández Camarero se hicieron cargo de mí.

Tras ocho años de terapia pude recuperar mi autoestima.



## Soledad sola

Vals creado por mí en 1969. Lo grabé para Odeón-IEMPSA (ELD 2106). También lo llevaron al disco Tania Libertad, Jesús Vásquez, Mercedes Sosa, Eva Ayllón y María Dolores Pradera.

Soledad que acompañas  
mis horas, mis noches, mis días  
sin desmayo,  
sin fatiga.

Soledad tu silencio  
es palabra  
que llega a mi oído  
desde niña, desde niña.

¡Perdóname si hoy día  
me alejo  
y te dejo sola,  
soledad!

Soledad no me llames ingrata  
ingrato el olvido  
yo tan solo  
me despido.

Adiós es separarse  
es no mirarse nunca  
¡nunca soledad!

Y va naciendo al grito sincero  
mi adiós tan sentido  
yo me ausento  
yo no olvido  
soledad.



Carlos Hayre tocando el contrabajo acústico y yo vestida por Emilio Pucci, 1969.



"Soledad sola". Foto: José Casals, 1973.



En Canal 5, Carlos y yo anunciando nuestro matrimonio en 1969 durante el programa de Tulio Loza. Foto: Antonio Rosas.



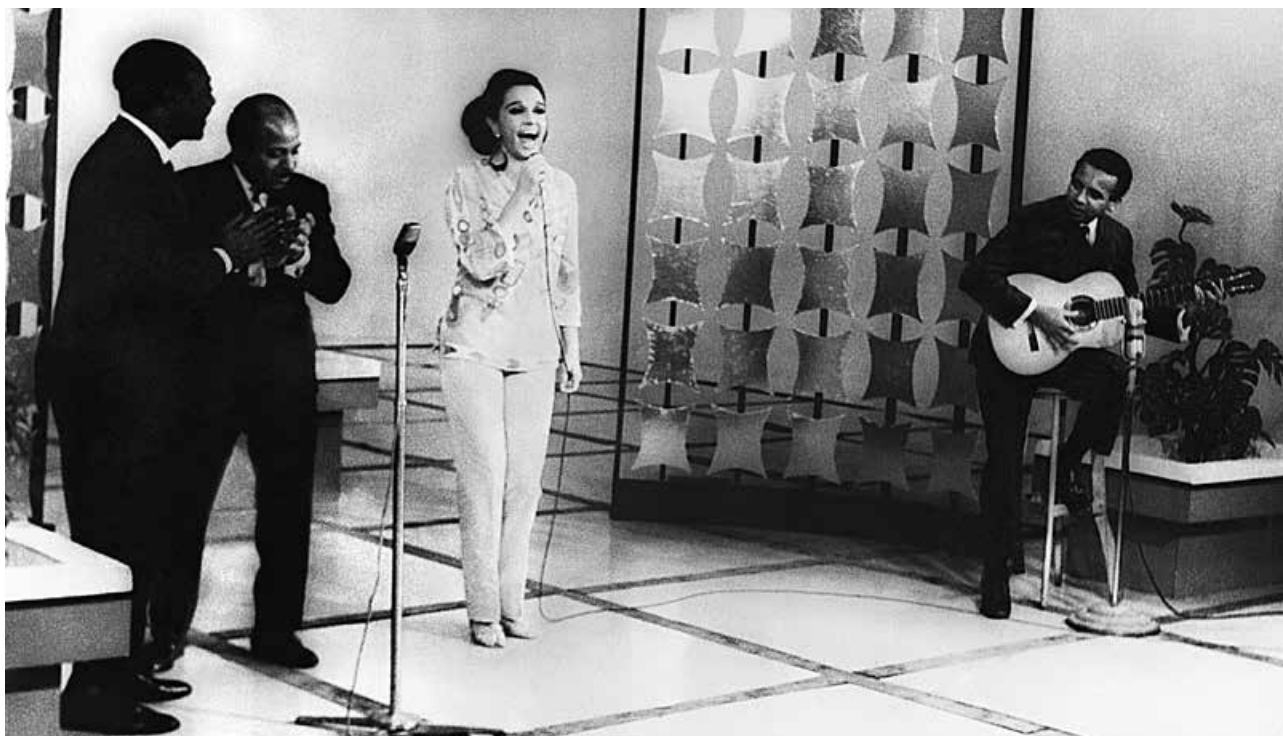
En Canal 5, con Mario Moreno "Cantinflas", 1965. Vestido Leonel.



Pablo de Madalengoitia, yo y Libertad Lamarque en Canal 5. Foto: Antonio Rosas, 1965.



La integración. Con la ropa de chonguinada, bailo descalza el tondero "San Miguel de Piura", acompañada por la orquesta típica del centro Juventud Huancaína –dirigida por Zenobio Dagha a quien se ve en el violín–, Jaime Guardia, Carlos Hayre haciendo palmas y en el cajón el chiclayano Pepe Mena, 1978.



En Canal 5, de izquierda a derecha, Abelardo Vásquez, el compositor Enrique Borjas "Borjitas" cantando en contrapunto marineras limeñas conmigo, que luzco ropa de Emilio Pucci. En la guitarra Carlos Hayre, 1969.



Vestida al más puro estilo huamanguino durante concierto en el Teatro Municipal, 1975.

TEMPSA INDUSTRIAS ELECTRICAS Y  
MUSICALES PERUANAS FELICITA:  
A

# Alicia Maguiña



POR HABER SIDO CONSIDERADA  
LA MEJOR CANTANTE CRIOLLA.

## Trofeo CIRCE '73

(CIRCULO DE CRONISTAS DEL ESPECTACULO)

Premio Circe 1973.

## LA LUZ DEL CIELO

Y así, entre cantos tristes, me encontró “el llamado” de la Santísima Virgen de Cocharcas de Sapallanga<sup>71</sup>, quien se valió de la distinguida folklorista Agripina Castro “Cusi Urpi”<sup>72</sup> para pedirme que la sucediera como *coya*.

Me sentí honradísima por la importancia y alto significado del cargo, y para cumplir con el compromiso, el 6 de setiembre de 1976, siempre entre cantos, dejé el firmamento gris para acceder al luminoso cielo donde tenía la importante cita con la Virgen.

Cuentan que la Santísima Señora de Sapallanga –que, como decía, a mí se me reveló a través de Agripina– fue encontrada en un fresco puquial del pueblito de Cocharcas, a cinco minutos del santo lugar, por un fornido sapallanguino que deslumbrado por la pequeña y bella escultura de piedra de Huamanga de más o menos 40 cm de altura, decidió llevársela a su casa, pero como a pesar de su fuerza le fue imposible levantarla, pidió ayuda a unos comuneros que tampoco pudieron con el peso, lo que los dejó consternados y obsesionados en tal medida que por la noche, durante el sueño, uno de ellos escuchó que Nuestra Señora le pedía que le llevara bailantes de negritos, *coyas*<sup>73</sup>, *calachaquis* y *chonguinada*.

Al despertar los consiguió y se los llevó a la Virgen, que entre cantos por fin se dejó cargar hasta Sapallanga donde le prepararon su casa.

El 8, día central de la festividad, a las diez y media de la mañana, tomé en Huancayo<sup>74</sup> el auto que iniciaría el recorrido obligado: Chilca, Azapampa y La Punta, para llegar –en esa época por carretera afirmada– a Sapallanga. Allí, delante de la iglesia, la gran artista Agripina Castro “Cusi Urpi”, un grupo de sus alumnos y yo bailamos jubilosos en ronda *waynos*, mientras aguardábamos la salida en procesión del anda con la bella y diminuta escultura de la Virgen, ante la cual recibí el sagrado legado.

Al día siguiente ya en Huancayo, en su casa de Ocopilla, “Pinita” –como cariñosamente llamaba a mi hermana *coya*–, pionera en la difusión del canto, baile y ropa tradicional serranos en especial los del Valle del Mantaro, me ofreció un gran almuerzo en el que me aguardaban la fuerza de la música de la región, la hospitalidad y franca alegría de la dueña de casa, y el colorido de las *lulipas*, talqueadas y emplumilladas que se mecían al ritmo del paso cortísimo y suave de la *chonguinada*, que con la coquetería candorosa de nuestras hermosas hermanas *wankas* es tan diferente de la que se ve en Lima.

Para agradecer tantas pero tantas atenciones, canté y bailé plena de sentimiento en la plaza de Ocopilla. Lo máximo.

<sup>71</sup> *Sapallanga*: Distrito ubicado a 8 km al sur de Huancayo, en el departamento de Junín. Cocharcas es el anexo de Sapallanga, donde se apareció la Virgen que bendice con agua a los campesinos y protege la siembra. “La devoción de la Virgen de Cocharcas surgió en Copacabana, en la meseta del Collao, y luego se extendió a la provincia de Chíncheros (Apurímac), donde se le venera en la iglesia de San Pedro de Cocharcas. Con posterioridad la devoción se extendió al valle del Hatunmayo, el valle del Río Grande, hoy Mantaro. Se le celebra en Sapallanga, Orcotuna, Apata, más al sur en Marcatuna, anexo del distrito de Huanchac (provincia de Chupaca) y también en Quichuay”. (Alicia Maguñá).

<sup>72</sup> *Cusi Urpi*: Paloma alegre.

<sup>73</sup> *Coya*: Dama de la Virgen. *Quya* o *coya*, según el folklorista Leo Casas, significa reina, esposa del inca. En Huancayo se escribe *Colla*.

<sup>74</sup> *Huancayo*: *Huancayoc*, de acuerdo con el folklorista Leo Casas, significa roca sagrada, donde vive el espíritu de la Pachamama.

# Coya

Canto de la Coya a la  
Virgen de Cocharcas

*Lento* (Voz)

1u

2u

Viv

ORA

Ramon Morales Rodriguez

## LA GRAN FIESTA

De acuerdo a la voluntad de la Virgen y en honor a ella se celebra la gran fiesta en la que hasta la hora de la procesión se conserva la sacralidad. Después, desde la hora del almuerzo –como es lógico– se comienza a brindar por el reencuentro y otras motivaciones.

En esta gran celebración, cada grupo de bailarines se desplaza por las callecitas de Sapallanga independientemente uno del otro, con su correspondiente acompañamiento musical, por lo que por estar abocada a lo mío –aunque he compartido con todos– no he podido disfrutar tanto las otras danzas como hubiera querido. Que las conozco, no hay duda pues no en vano he bailado 35 años como coya y un 8 de setiembre en el grupo de chonguinada de Agripina Castro.

En ese largo tiempo he observado que la negrería o garibaldis, de origen sapallanguino, tiene características propias que la diferencian de los negros que bailan en cualquier otro lugar del Perú.

## LA NEGRERÍA O GARIBALDIS

Al compás de una melodía especial ejecutada con ritmo de marcha por una banda de músicos, las doce parejas de varones que participan bailan acompañando sus movimientos marciales con un ancla que llevan en la mano izquierda y una campanilla que hacen sonar enérgicamente con la derecha, mientras dos diligentes capataces cuidan al caporal y a sus vasallos abriendo campo decididamente con látigos, para que se cumpla a cabalidad el compromiso y para que la ejecución de los pasos de la pandilla sea correcta. Desde 1910, la vestimenta para esta danza consta de una gorra tipo marinero con cintas de colores que se cruzan por el centro, peluca con rulos, la clásica máscara de alambre que representa al español, camisa roja y una capa corta llamada “esclavina”, bordada en alto relieve con hilos dorados y plateados al igual que el cinturón.

## LOS CCARACHAQUIS O KALACHAQUIS

El conjunto de los *ccarachaquis* o *kalachaquis* –descalzos en castellano– es un grupo de danzantes que originalmente estaba formado por muchachos adolescentes pintados de negro, que vestían pantalón de dicho color, camisa de tocuyo o saco de jerga, y sombreros “macoritas”. Inicialmente también llevaban en las manos un calabazo como huiro o poro, con el que marcaban el ritmo, y cantaban al son de arpa y violín, diciendo que su mamá Dolores y su padre Celedonio no eran lindos como la Virgen y el Niño que tenían boca de rosa y ojos de perla, sino que eran flacos y feos:

Mamay Dolores sinquil capchca  
tayta Celecho cigarro capchca  
mamay Cocharcas rosas chimi  
niño Jesuschay perlas ñahui.



Lamentablemente, ahora el lugar destinado para adolescentes lo ocupan adultos de ambos sexos, que en vez de la camisa de tocuyo visten camisa blanca de popelina y ya no sombrero “macorita”. Tampoco llevan poros ni se pintan la cara de negro, y cantan así:

Anda negro ccarachaqui  
toda la vida desgraciado  
toda la vida maldecido.

Tayta Silwis  
mama Tulucha  
barrio abajo  
barrio arriba  
barrio abajo  
barrio arriba.

Esta estampa está tan alterada que, aunque parezca increíble, en la actualidad los danzantes llevan zapatos desvirtuando su nombre de *ccarachaquis* o *kalachaquis* que –como repito– significa “descalzos”.

La melodía para esta distorsionada estampa tiene ritmo acelerado, lo que hace que parezca que los danzantes van corriendo.

## LA PANDILLA DEL INCA O EL *APU INCA*

Ricamente adornado con borla de *mascaipacha*, túnica de seda bordada en la parte baja con motivos incaicos, cinturón y capa también recamados, peluca postiza larga y rizada, aretes, collares, pulseras de bronce y sandalias doradas, el inca –llevado en andas por sus súbditos– llega a la puerta de la iglesia. Detrás de él va el ejército quechua conformado por príncipes, generales, *pallas* y *cahuides*, que portan flechas y macanas.

Frente al sagrado recinto, antes de la procesión, se escenifica la “Toma del inca”, rememorando la muerte de Atahualpa en Cajamarca. Por una esquina llega el inca y por la esquina opuesta aparecen los españoles, dándose el encuentro. Luego Atahualpa, al no poder establecer diálogo alguno con el cura Valverde por la diferencia del idioma, tira la Biblia, tras de lo cual es capturado por el ejército español, representando así la caída del Tahuantinsuyo.

El *wayno* que corresponde a esta danza es ejecutado por orquesta típica del centro que acompaña a la pandilla del inca hasta la puerta de la iglesia, desde donde cantan:

Gritemos con nuestras fuerzas  
rico y poderoso inca  
traed una cinta  
rico y poderoso inca  
para detener al sol  
rico y poderoso inca.

## **Canción a la Virgen de Cocharcas**

En dialecto *wanka*.

Kalupimi ya ha ashiyamuc mamallay  
shutikita tapucuy cullallmi  
ashiyamuc señoray  
mamallay Cocharcas  
mamallay Cocharcas.

Is um muyum novenayollay, mamallay  
yahallami shalamuc  
jushallapa nitishan  
mamallay Cocharcas  
mamallay Cocharcas.

### **Fuga de wayno**

Chayakanan talikunchik  
mamallanchik Cocharcasta  
akukanan cuticushun  
akukanan ayhuacushun.

Mayllantam shamulanchik  
mayllantam llaycamunchik  
jayllantash ayhuacushun  
jayllantash cuticushun.

### **Traducción**

Desde lejos te vengo a buscar madre mía  
averiguando tu nombre te estoy buscando  
Señora madre mía de Cocharcas.

Con nueve días de novena madre mía  
estoy llegando yo misma  
con mis pecados que me pesan.

### **Fuga de wayno**

Qué bien hoy encuentro  
a nuestra Madre de Cocharcas  
vamos hoy día a retirarnos  
vamos hoy día a regresarnos.

Por donde hemos venido  
por donde hemos entrado  
por ahí mismo llegaremos  
por ahí mismo regresaremos.

### **El paso de la coya**

La suave y elegante danza de recorrido llamada “El paso de la coya” de la Virgen de Cocharcas de Sapallanga se desarrolla sobre una melodía determinada con ritmo de *wayno* del centro, exclusivo y característico de la *coya*, que para la ocasión viste fastuoso traje con falda de tres tiempos de terciopelo o chifón que se frunce caprichosamente en la cintura, luciendo en alto relieve artísticos bordados –en el caso de mi vestido, dorados, plateados y multicolores–, elaborados por las sabias manos *wankas* de don Pelayo García Ramos en su casa-taller ubicada en el puente de Chongos.

La blusa de encaje de un solo color tiene amplísimas mangas que vuelan libremente, mientras una importante mantilla blanca de forma rectangular cubre la espalda sujeta adelante a la altura de los hombros por un par de delicadas rosas de raso.

Sobre el pecho reposa vistosa pedrería de collares, y las manos cubiertas con guantes blancos mueven delicados pañuelitos al compás de la música.

Completa el imponente atuendo un gran tocado de flores artificiales multicolores coronando la cabeza, haciendo que esta estampa cobre enorme belleza.

## **UN MUNDO FANTÁSTICO**

Al año siguiente de mi premiación que fue el 20 de enero de 1974, volví en la misma fecha al Valle del Mantaro para reencontrarme con Jauja y su tunantada, y me di con un mundo fantástico que ya intuía desde mi contacto con las jóvenes quechuahablantes en Ica.

La doctora Adriana Rivera, amante de su tradición, tras previa coordinación conmigo, me condujo en medio del frío intenso de la medianoche del 20 de enero al barrio de Yauyos para la “sacada del tono”; vale decir, el estreno y ensayo de una de las melodías de las tunantadas creadas para ese año.

De catorce a dieciocho son las cuadrillas de tunaneros que actualmente participan de la significativa y apoteósica fiesta de San Sebastián y San Fabián: y, repito, cada grupo o cuadrilla tiene tanto su propia tunantada como su propia orquesta.

Es así como, anualmente, la noche del 20 de enero, en catorce o dieciocho casas se estrenan y ensayan las sentidas tunantadas de ese año.

Desde el amanecer del día siguiente, rumbo a los desayunos bailables, los músicos o “números” –agrupados en orquestas– vistiendo formalmente terno, camisa, corbata y sombrero de paño, llenan las calles de música y alegría por el reencuentro.

Ya con sol a media mañana, portando estandarte que identifica al grupo, reaparece enhiesta el arpa al frente del resto de la orquesta, para dirigirse a los fraternos agasajos desde donde –siempre a pie por la calzada– interpretando *waynos* tunaneros, se enrumbará a los alegrísimos almuerzos para después en el trayecto a la plaza de Jauja Yauyos –hoy plaza Juan Bolívar Crespo– ir recogiendo siempre con música a los bailarines caminantes.

Este mismo itinerario se repite los cinco días que dura la festividad.

Ya en la plaza, cada cuadrilla –acompañada por arpa, violines, clarinetes y saxos– se desplaza al ritmo de la cadenciosa tunantada.

## LA TUNANTADA

En mi opinión, la tunantada es un *wayno* del centro, lento, sentimental, cadencioso, con acentuaciones en ritmo y melodía que determinan al unísono las pausas de los danzantes, quienes se ubican en este orden: adelante, abriendo campo, los *huatrilas*<sup>75</sup>, seguidos por las elegantes *jaujinas*, las *sicaínas*, las *chupaquinas* o *huanquitas* y luego, justo delante de la orquesta, los presumidos príncipes o *chapetones*. El argentino o tucumano va y viene por los lados de la cuadrilla. Detrás de la orquesta bailan los *chutos*.

La tunantada<sup>76</sup> que como todo *wayno* es en menor, exclusiva de la provincia de Jauja, es una danza de hombres que usan diferentes máscaras y atuendos con los que logran caracterizar a los distintos personajes de la historia de ese queridísimo lugar.

Esta danza no tiene coreografía en el baile y sus acentuaciones son muy sutiles.

<sup>75</sup> *Huatrila*: Pantalón corto.

<sup>76</sup> *Tunantada*: Se dice que el nombre proviene de tunante, que significa hombre bohemio, trasnochador y pícaro.

Muchos confunden la música de la tunantada con la de la chonguinada, pero yo he observado que no son iguales, pues si bien la música de ambas corresponde a *waynos* de recorrido, la de la chonguinada es algo más viva y sus frases musicales son más largas y ligadas, lo cual hace que la melodía tenga más compases entre una y otra pausa.

En la tunantada, a diferencia de la chonguinada que sí tiene coreografía, cada participante baila independientemente de los demás y con pasos semejantes pero no idénticos, aunque vayan en grupo. Cada uno baila a su estilo, a su manera, de acuerdo al personaje que representa pero al ritmo de la música; en cambio, en la chonguinada –que es una danza de pareja que, como repito, tiene coreografía–, todos los varones llevan la misma ropa de chonguinada. Las damas van uniformadas de chonguinadas, y todos simultáneamente hacen las mismas figuras.

Los príncipes de la tunantada llevan el bastón de manera diferente que los chonguinados de la chonguinada, no usan pañuelos de color recogidos en los hombros y codos como sí ocurre con los varones en la danza de la chonguinada, en la que –vuelvo a repetir– sí hay coreografía.

Cada grupo en la tunantada es convocado y organizado por su institución social; en cambio, en la chonguinada, un o una cabecilla es el o la encargada de organizar la cuadrilla.

No se han encontrado fuentes escritas sobre el origen de la tunantada. Todo es tradición oral. Sostiene la mayoría de jaujinos tunanteros que esta danza nació del “Jerga Kumu”<sup>77</sup>, que no era otra cosa que el baile de origen incaico con el que se daban a conocer los acontecimientos históricos de la conquista inca, como el traslado masivo de los yauyos –*mitimaes* políticos procedentes de Yauyos (Lima)– a la región del curacazgo huanca, exactamente a la rampa o ladera del cerro Huancas en Jauja.

En enero de cada año estos *mitimaes* salían a bailar dicho *taki-tushuy*<sup>78</sup> recorriendo las calles del pueblo para finalmente concentrarse en la antigua plaza de Yauyos Wasi<sup>79</sup>, ubicada cerca del lugar donde estaba el antiguo coso taurino Talavera de la Reina. Posteriormente, con la conquista de los españoles, los indios y Yauyos Kumu empezaron a representar en la tunantada a dichos españoles y a los nativos de Jauja.

Don Erasmo Suárez, que amó la tunantada y estuvo con ella hasta su muerte, perteneció a la Asociación de Tunantes Centro Jauja, fundada por su padre el 29 de julio de 1879.

## El chuto

El *chuto*, que representa al indio explotado y utilizado por las clases media y alta, es a mi criterio el más inspirado y tierno de los representados.

<sup>77</sup> *Jerga*: Tejido grueso de lana. *Kumu*: Entrometido, fanfarrón, chismoso.

<sup>78</sup> *Taki-tushuy*: Baile con solo acompañamiento de canto.

<sup>79</sup> *Wasi*: Casa. *Yauyos Wasi*: Casa de los Yauyos.

Con enorme sensibilidad y entrega teje pequeños pasos –generalmente laterales– que complementa con menudo y suave zapateo sin levantar los pies del piso. Fino el gesto, fino el movimiento, fino el ademán, fino el baile.

Su atuendo consta de pantalón corto –debajo de la rodilla– de bayeta negra, bordado discretamente a mano en la parte inferior; camisa de color crudo, también de bayeta, que va suelta encima del pantalón; chaleco negro sin bordar; maquitos estilo Huancavelica, tejidos en lana con pequeños dibujos casi siempre en beige, ocre y negro; *ushcata*<sup>80</sup> doblada al sesgo –logrando un ancho de un poquito más de una cuarta–, que va anudada adelante, al lado izquierdo; *huallqui* o bolsa de cuero; máscara cobriza de pellejo con barba que caracteriza al *chuto*; chullo tejido a colores; medias de lana de oveja color natural con dibujos negros; faja de lana con decoraciones y colores oscuros a la cintura; *llanques* o *shucuy*<sup>81</sup> y honda de lana de llama trenzada de un metro veinte a un metro cincuenta de largo, que al centro es más ancha y con pequeña abertura. No lleva guantes ni corbata.

### **El huatrila**

El *chuto* “decente” o *huatrila* caracteriza al indio emergente que aspira a integrar la clase social llamada “alta”, para lo cual trata de cambiar su apariencia usando en vez de chullo, tongo de paño negro, con dos cintas de diferente color que van juntas y cruzan sobre la copa con otras dos.

En lugar de *llanques* usa botas de cuero marrón o negro, guantes del mismo material, camisa blanca de tela de algodón, maquitos tejidos en lana de colores, *ushcata* igual a la del *chuto*, pantalón negro ribeteado con cinta de color en el borde y aberturas externas, igual al del *chuto* pero con más bordados.

Lleva corbata y chaleco negro bordado adelante, sobre el que va un pañuelo blanco doblado en triángulo, que se sujeta al cuello y muestra un bordado en la punta que cae a la espalda. A diferencia del *chuto*, la máscara que usa es de color hueso, de badana o pellejo, y el fute es de cuero.

Remata cada tunantada con zapateo repiqueteado, levantando los pies del suelo –a diferencia del *chuto* que no los levanta–, y en los breves descansos de la orquesta canta *waynos* en doble sentido, acompañándose con guitarra y/o mandolina. Es muy alegre.

### **La huanquita**

Muy cerca de los chapetones o príncipes, ocultando su identidad tras una expresiva máscara de alambre que enmarca una peluca y un sombrero de vicuña, baila la chupaquina o huanquita que olvidándose de su condición de india propiamente dicha, traicionó a su gente colaborando con los españoles para el sometimiento y dominación de la raza indígena.

<sup>80</sup> *Ushcata*: Manta de algodón en color blanco hueso, listada con sobriedad –urdida finamente en telar artesanal–, que se usa a diario como atado o *quipe* a la espalda. A simple vista puede confundirse con la de Huancayo, pero esta última lleva pequeños dibujos entre línea y línea, y el fondo no siempre es en blanco hueso.

<sup>81</sup> *Shucuy*: Zapatos sin suela confeccionados en pellejo de llama o de carnero sin curtir.

Viste algodón –túnica de lana negra– que ciñe a la cintura con una faja o *challpi watracu* de colores, trabajada en telar artesanal. Sobre el pecho ostenta el *illay* o pechera de tela ribeteada, cuajada de monedas de plata con caídas de adornos del mismo metal. Sobre los hombros luce hermoso “pañal” de chifón<sup>82</sup> bordado en bajo relieve, ribeteado en raso de otro color, que se sujeta al cuello con un prendedor o *ticpe* de oro o plata.

Al costado derecho, amarrado a la cintura bajo la faja y cayendo sobre la falda, destaca el *anako*, que no es una túnica negra como en Piura, sino un rectángulo siempre de chifón bordado en bajo relieve y con ribete de cuatro dedos en raso del mismo color que el ribete del pañal. Sobre el lado opuesto, varios “pañuelos de cruce”<sup>83</sup> prendidos sobre la falda del algodón que cubre finísimos fustanes blancos hechos a mano, bajo los cuales se adivinan *lulipas*<sup>84</sup> de lana bordadas.

Ella trata de ser refinada pero tiene sus limitaciones.

## La jaujina

Orgullosa, la elegante jaujina viste la bella “postura” de su tierra, que consta de delicado monillo primorosamente bordado con cuentas y canutillos que bordean grecas finísimas y adornan armoniosamente botones de fantasía. De otro color que el monillo y del centro o falda, lleva manta de terciopelo con anchos bordes de seda natural floreados, que se sujeta al cuello con prendedor de oro; faldellín o centro de gabardina –repito, de color diferente a la manta– con cintura de cachemira, adornado con cuatro grupos de cintas de terciopelo o sesgos de raso de seda natural del mismo color de la falda, de un centímetro y medio de ancho cada una, agrupadas de cuatro en cuatro; fustanes blancos almidonados que alternan blondas hechas a crochet –ya sea en punto de ñorbo, hojas de aliso o culebra– y recortes calados; sombrero blanco de paja estilo jaujino, con copa baja de trece centímetros de altura, y ala de seis y medio centímetros, con cinta de terciopelo negro de siete centímetros de ancho que termina en lazo pequeño sin caída.

Para que no se sepa quién es, usa máscara de malla de alambre y peluca.

Con prosa y donaire característicos de Jauja baila, en este caso de la tunantada, con un pañuelito blanco en la mano derecha, que al igual que la izquierda cubre con guantes también blancos.

Representa en la cuadrilla a la jaujina mestiza que se vinculó con los españoles para gozar de privilegios.

## El príncipe o chapetón

Personificando al dominador, al conquistador, al español, tratando de demostrar señorío y arrogancia, los príncipes bailan delante de la orquesta, moviendo brazos y piernas. Con su apariencia de gente pudiente y con acento español, hacen alarde de poseer haciendas, animales y mucho dinero.

82 *Chifón*: Terciopelo muy suave.

83 *Pañuelos de cruce*: Pañuelos grandes –no pañuelitos– de seda, doblados en triángulo y bordados en la esquina externa.

84 *Lulipa*: Fustán de lana de color, talqueado –que quiere decir bordado– y emplumillado al borde.

Conforman su atuendo: máscara de alambre con bigote, como la de la chonguinada; peluca de bucles sobre la que ciñe pañuelo de colores amarrado al estilo pirata; sombrero de paja de ala corta, que al lado derecho lleva pluma de dos colores; saco de color distinto al del pantalón; camisa blanca; corbata; sujetado al cuello pañuelo de seda doblado en triángulo, cuya punta bordada cae sobre la espalda; chal tejido que cuelga del antebrazo izquierdo y en la mano derecha un bastón adornado con un pañuelo de colores.

Una banda de monedas de plata le cruza el pecho hacia el lado izquierdo, para terminar en un cuerno de cacho sobre la cadera. Usa pantalón bordado, hasta escasos centímetros debajo de la rodilla, cinturón de pana; zapatos de cuero negro o marrón con pasadores; medias color carne y guantes. Este personaje, también llamado tunante, zapatea fuerte pero finísimo.

## **El tucumano**

Representando al arriero argentino que en la Colonia conducía recuas de mulas uniendo comercialmente Tucumán (Argentina), Potosí y Oruro (Bolivia) con Puno, Arequipa, Huamanga y Jauja, tenemos en la cuadrilla al tucumano, personaje con ancho sombrero de paja, sobre la frente pañuelo de colores anudado a un costado de la cabeza, peluca de bucles, poncho negro de jebe, “lazo” o “lazadera” –soga entrecruzada sobre el pecho–, pantalón de montar y botas con espuelas de plata que hace sonar con vigor. Sus movimientos son torpes y baila con tosquedad por los costados del grupo. Hace alarde de la riqueza de sus pampas y avanza vociferando con dejo argentino: “¡Cuidao, cuidao con el Siete Puntas!”.

## **El jamille**

El *jamille* viene a ser el boliviano desposeído que para poder subsistir se dedica a la venta ambulatoria de hierbas medicinales y amuletos que lleva en una alforja. Viste de blanco con poncho de colores, usa guantes tejidos, sombrero y máscara. Baila apoyándose en un bastón.

En la fiesta del 20 de enero todos quieren vivir plenamente, lo que se logra pues la máscara se los permite y la temperatura de la música nunca baja, a pesar de la lluvia y el frío siempre asciende.

Preguntándome por la mañana: ¿qué dirá la tarde, lloverá o no lloverá?, ya no voy a Jauja en carnavales o para el 20 de enero solo para reconfirmar lo investigado, lo hurgado, lo recolectado, lo recopilado, lo comprobado. Lo mejor ya lo viví. Ahora vuelvo no por volver, vuelvo porque tanto esas fiestas como la del 8 de setiembre, la del 24 de julio y la del 4 de agosto también son mías. Vuelvo para el disfrute, y hasta que tenga salud y vida lo seguiré haciendo como lo he hecho durante 35 años, pues si no me encantara no volviera. Despertar entre el canto del *chihuaco* mezclado con las notas de las orquestas y la lluvia es un regalo del cielo<sup>85</sup>.

85 Se fortalecieron vínculos indestructibles con jaujinos inolvidables. No puedo evitar aquí el recuerdo de mis queridos amigos Juan Bolívar y su hija Adelaida, de Lucho Espinoza Castro y su esposa María Victoria, de don Artemio Neciosup y su esposa Luchita Avilés –dueños del cálido y acogedor rincón llamado El Sancochado–, de Irma y Gustavo Hurtado –en cuya casa me alojaba cuando dejé de existir el Albergue de Paca–, de Roberto “Ashcar” Cordero, de Nico y Florita Martínez, de Antonio Guevara que era mi pareja en el cortamonte, y del emblemático Erasmo Suárez.



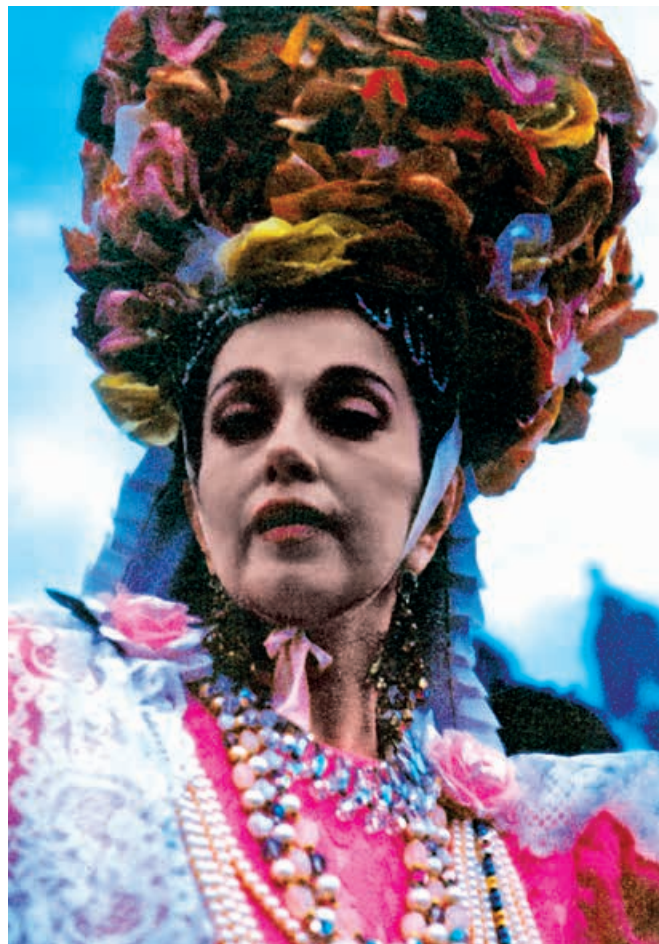


Bailando chonguinada en Sapallanga.



Obsérvese la belleza del vestido de la coya.

Prioste: El que comanda a los mayordomos para organizar la fiesta, incluidas misa, procesión (en determinado horario), comida, bebida, etc. Se encarga de "pasar" la fiesta al elegido como prioste del año siguiente.



La Coya de Sapallanga, 1976.



En Sapallanga, en casa del prioste, durante un descanso, con el prestigioso músico y amigo Ramón Morales, director de la orquesta Semblanza Huanca, que me acompañó en todos los escenarios, y con don Esteban Palacios, importantes músicos del centro.



Los príncipes o chapetones y adelante una huanquita el 20 de enero de 1977 bailando la tunantada.



Santísima Virgen de Cocharcas de Sapallanga. Las personas que cargan el anda están vestidas con el atuendo para bailar chonguinada.



Fueron 35 años los que bailé como coya, y en los que asistí a los carnavales de Jauja, Marco, Huayucachi y a la fiesta del 20 de enero.



Los varones llevando el árbol desde el distrito de Huertas hasta las orillas del río Yacus, 1978.



El emblemático tunanero don Erasmo Suárez y yo en el cortamonte del barrio de La Libertad, Jauja en 1979.



En el mismo cortamonte la señora Julia Martínez de Cordero y el señor Alejandro "Chullón" Palacios dando muestras de la prosa jaujina, 1979.



Durante la "traída", al extremo izquierdo Adriana Rivera, al centro yo y a la derecha la madrina del cortamonte de Huarancayo, señora Rupe Pantoja, yendo al encuentro de los varones que habían ido a cortar el árbol. Jauja, 1978.



Después de jugar carnales a orillas del río, 1978.



A orillas del río Yacus los participantes de la "traída", después de haber cortado el árbol.



Vestida de coya con los danzantes de la negrería o garibaldis en Sapallanga, 1976.



Don Henoch Loayza interpretando magistralmente desde adentro, al *chuto*, como solo él y su padre "El Zorro Loayza" lo pueden hacer. Jauja, 20 de enero de 1990.



De izquierda a derecha: un *huatril* y dos *jamilles*. Jauja, 20 de enero de 1980.



Durante la interpretación de un tondero piurano en 1972, honrando el escenario con antiquísimo pañón peruano, también llamado chal guadalupano o manto de leche, que me obsequiara la gran dama de Piura Carlota Ramos de Santolaya.



"Pata en el suelo" desplazándome con señorío en un tondero de Piura, 1972.

# MI SAN MIGUEL DE PIURA

Y la vida continuó como empezó y continúa hasta ahora, entre cantos. Entre cantos de Ica a Lima, entre cantos de Lima a Piura, entre cantos de Piura a Jauja, siempre entre cantos de allí a Tarma, a Huancayo, a Trujillo, a Lambayeque, a Puno, al Cusco, a Huamanga, y otra vez a Piura, de la que aparte de datos geográficos, más que nada tenía referencias musicales, pues desde niña las ondas de la radio me regalaban bellísimos tristes y tonderos –interpretados especialmente bien por Lucho de la Cuba y Filomeno Ormeño, María de Jesús Vásquez, La Limeñita y Ascoy, Delia Vallejos, Los Morochucos, Los Trovadores del Norte, Lucho Romero y Rosita Passano–, pero realmente la conocí en 1968, cuando a raíz de mis tonderos “La apañadora” e “Ica mañana voy”, los piuranos identificados plenamente conmigo me invitaron para que fuera a su tierra a presidir el jurado calificador del primer concurso de baile de tondero y canto de cumanana, que se realizaba en el desaparecido Coliseo Ricardo Lucio Espinoza.

Fue entonces cuando Piura, que para mí representa la plenitud, se me abrió como es: hospitalaria, atractiva, generosa, sin egoísmos, sin reticencias, mostrándose a cabalidad con todo su encanto en el canto y baile del tondero, tanto con aquel paso –que ahora no sé por qué no se utiliza– de golpearse con el empeine de un pie la pantorrilla opuesta, lo que suena como una palmada que acentúa el ritmo, como también con las mudanzas, desplazamientos, quites, quiebres, requiebres y “firuletes” como dicen en Morropón, tierra del cadencioso baile, el cebiche de carne y el canto montubio de la cumanana, que entre algarrobos por primera vez escuché en la voz sonora de don Ramón Domínguez Saavedra, el último gran cumananero que en ese entonces quedaba.

Era inspirado, inspirador y muy creativo, a pesar de haber llegado solo hasta el primer año de primaria. En su más tierna infancia –de escuchar a sus padres y a otros campesinos que como él eran de Morropón de San Miguel– aprendió a dialogar versificando. A los nueve años escribió su primer verso.

Cada vez que yo regresaba a mi San Miguel de Piura –donde esa primera vez me quedé más de un mes–, aparte de visitar Catacaos y Sechura –con su Letirá<sup>86</sup> de paisajes pintados en las fachadas y su baile de marinera bandera en mano en vez de pañuelo para el 20 de enero en San Sebastián a puertas del carnaval–, me iba hasta Morropón a saludar al admirado y querido amigo Domínguez Saavedra, pero sucedió que en una de esas veces en que volví no lo encontré.

Ya no estaba allí ni en ninguna parte, únicamente permanecía como esperándolo su caballo amarrado a la entrada de su rancho, como se estilaba en Morropón en esa época. Se había ido para siempre como se va a la muerte: solo. Seguramente como le era usual: entre cantos de cumanana, vestido de blanco, caminando erguido con su sombrero de paja toquilla de ala ancha al viento.

86 Letirá y el estuario de Virrilá, al igual que Vice, Bernal y las lagunas de Ñapique y La Niña, quedan en el Bajo Piura, en la provincia de Sechura.



## LA CUMANANA

Don Carlos Robles Rázuri sostenía que “la forma más antigua históricamente probada de la música piurana es la cumanana, género literario musical de posibles raíces hispánicas e influencias nativas, que pertenece tradicionalmente a Morropón”<sup>87</sup>.

Dicen que las cumananas existen desde la fundación de Tangarará<sup>88</sup>.

Lo que yo he observado, y puedo dar fe de ello, es que las cumananas son cuartetos generalmente de octosílabos, cuya línea melódica corresponde al modo menor y se cantan casi *a capella* en contrapunto entre cumananeros.

Previamente al canto el guitarrista ejecuta, en las primeras cuerdas de la guitarra, una introducción de melodía ya establecida, que es la introducción de toda cumanana.

Le siguen rasgueos que cierran con una llamada en bordones, a la que se vuelve después de cada cuarteta. Esa es la llamada de la cumanana.

### **Cumanana de don Ramón Domínguez Saavedra**

Recopilada por mí en 1968 en Morropón de San Miguel (Piura).

Como peruano en quien vive  
el recuerdo libertario  
hoy en este aniversario  
voy a cantar somos libres.

(Guitarra)

Seámoslo siempre y siempre  
por el veintiocho de julio  
por el Dios omnipotente  
y por los pueblos del mundo.

(Guitarra)

Aunque el sol niegue sus luces  
aunque el sol se ponga oscuro

<sup>87</sup> *Morropón de San Miguel*: Se afirma que es la cuna del tondero y de la cumanana. Se ubica a 60 kilómetros de su capital Chulucanas. Limita al norte con la provincia de Ayabaca, al este con la provincia de Huancabamba, al sur con el departamento de Lambayeque y al oeste con la ciudad de Piura.

<sup>88</sup> *Tangarará*: “El valle de Tangarará, donde Pizarro fundara en 1532 la primera ciudad española en el Perú, se encuentra a orillas del río Chira en Piura. A fines de 1534, por lo insalubre del lugar, la población se trasladó a Monte de los Padres cerca de Morropón, pero las lluvias e inundaciones obligaron a realizar la tercera fundación en Paita. Más adelante, por problemas de piratas y corsarios, San Miguel de Piura se trasladó definitivamente a la zona en que se ubica actualmente y tomó el nombre de San Miguel del Villar El Chilcal de Tacalá” (Roberto Temple Seminario. *Piura intemporal*. Lima, 2009).

San Martín juró con cruces  
quebrar el pesado yugo.

*(Guitarra)*

Muy largo tiempo el peruano  
del español oprimido  
rompió la cadena altivo  
cuando oyó el grito sagrado.

*(Guitarra)*

Se sacudió la indolencia  
se acabaron los esclavos  
y vino la independencia  
para todos los peruanos.

*(Guitarra)*

San Martín nos dio bandera  
y nos dio la libertad  
y este mi homenaje va  
por cancelar esa deuda.

*(Guitarra)*

Unas aves bicolor  
atrajeron su inquietud  
y allí fue que él diseñó  
la bandera del Perú.

*(Guitarra)*

Desde hoy el Perú es libre  
les dijo a nuestros abuelos  
por la voluntad de Dios  
y también la de los pueblos.

*(Guitarra)*

Voy a cantar como fin  
un viva viva que viva  
por nuestra patria querida  
y también por San Martín.

### Introducción y acompañamiento en guitarra de toda cumanana

INTRODUCCION:

The musical score is handwritten and consists of eight staves. The first staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It features a guitar accompaniment with a capo on the 6th fret and a B chord diagram. The second staff continues the guitar accompaniment with an F#7 chord. The third staff introduces a vocal line (Voz) in a lower register, starting with a G#m chord and a piano (p.) dynamic. The fourth staff shows the guitar accompaniment with an F# chord and a G#m guitar chord. The fifth staff continues the vocal line with an F# chord and an E chord. The sixth staff shows the guitar accompaniment with a D#7 chord and a G#m guitar chord. The seventh staff continues the vocal line with an F# chord and a G#m chord. The eighth staff shows the guitar accompaniment with a D#7 chord and a G#m guitar chord. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Recopilada por mí en 1968 en Morropón de San Miguel, Piura.

## POR EL TONDERO MUERO

La primera vez que pisé tierra piurana gocé con el canto chiroque característico de ese departamento y con el baile del tondero morropano de doña Claudia Biffi y de don Carlos Pella<sup>89</sup> su pareja de baile, quienes con cadencia y parsimonia propias de la región bailaban erguidos, al igual que lo hacían el doctor Rafael Sánchez Cerro y el autor y compositor Rafael Otero López, grandes amigos piuranos que también lo bailaban con arrogancia y sostenían que esa era la manera de hacerlo.

*Gracia, arrogancia y salero / señores, eso es tondero...* (“Tondero piurano” de Miguel Correa Suárez).

Actualmente lo bailan con carácter de excelencia don César Chanduví Imán de la zona de Castilla (Piura), la joven Grisly La Chira More de Catacaos<sup>90</sup> y doña Emilia Ahón Olgún de Santiago de Cao en La Libertad.

## EL CANTO DEL TONDERO

He comprobado que el tondero –que hasta 1930 se acompañaba “cajeando el arpa”– es en modo menor, en compás de seis octavos y no es rápido.

Para empezar, las guitarras preparan el ambiente con una introducción generalmente aguda en las dos primeras cuerdas, para luego dar paso al delicioso bordoneo –que no cierra– que espera al o a los cantantes, quienes si saben del género entrarán con toda el alma donde y como se debe: sobre los bordones.

El canto está compuesto por tres partes a cual más bella: la acompañada y cadenciosa *glosa*, cuarteta de versos generalmente octosílabos y tonada melancólica que se desarrolla sobre el golpe de tondero apoyándose en los bordones, lo que le da la cadencia a la que me refería. En la mayoría de los tonderos piuranos la *glosa amarra*.

El *dulce* que tiene diversos tipos de versificación es el enlace en relativo mayor que une la *glosa* con la *fuga* o *revuelta*, que es pícaro y festivo en modo menor, de versos libres y muy acompañada.

89 Del morropano Carlos Pella, bailarín de tondero, aprendí en 1968 la canción “La puerca raspada”: *Vine de Lima / me fui a La Encantada / y vine bailando / la puerca raspada*. En el libro *Documental de la canción criolla* (1972), de Aurelio Collantes, figuraba esta otra versión: *La puerca raspada / la niña casada / a tan casadera / por ser hechicera. / Negra, negra / sácate ese pique. / Mi amo, mi amo / ya me lo saqué*.

90 *Catac ccaos*: Según don Juan Jacobo Cruz, en lengua tallán significa valle rico y exuberante.

“La historia de Catacaos se remonta a épocas prehispánicas, desde su mítica fundación por el guerrero tallán Mec Non. Este pueblo ancestral es descendiente de los tallanes que habitaron estas tierras costeras del norte del Perú. De hecho el mismo término ‘catacaos’ proviene de las voces tallanes *catac* y *ccaos* que significan: llano inmenso de exuberante flora y abundante fauna.

“Con la llegada de los españoles, la evangelización de sus gentes dio origen a una arraigada religiosidad popular que aún hoy se pone de manifiesto en sus multitudinarias demostraciones de fe durante la Semana Santa y la Bajada de Reyes. En 1547 el virrey Pedro de La Gasca instituyó a San Juan Bautista como patrón de Catacaos.

“El 28 de junio de 1825 Catacaos fue elevada a la categoría de distrito por decreto firmado por el libertador Simón Bolívar. Sin embargo años más tarde el pueblo de Catacaos se opondría firmemente a la Constitución Vitalicia de Simón Bolívar, por lo que recibió el 11 de enero de 1828 el título de ‘Heroica Villa’.

“Actualmente Catacaos es uno de los nueve distritos de la provincia de Piura, y está compuesto por veintidós centros poblados rurales, llegando a ser el distrito de mayor extensión geográfica de toda la provincia”. (Doctor Mario More López, alcalde distrital de Catacaos, 2010; año en que se me hizo un gigantesco homenaje en el Coliseo de este distrito y se me nombró Hija Ilustre del lugar).

## TRISTES Y TONDEROS MÍOS Y LOS RECOPIRADOS Y GRABADOS POR MÍ

### **Un espacio para el lloro**

El triste está conformado por coplas y no es aletargado como lo cantan en Lima. Teniendo un movimiento musical diferente al tondero, en Piura tiene su propio ritmo en el canto. Se acompaña con guitarra. El cantor por ratos apresura la línea melódica y por ratos se da un espacio para el lloro. Después de cantar un triste se puede cantar un tondero.

### **Paloma blanca**

Triste con fuga de tondero recopilado y grabado por mí en 1974 en el LP *La voz de la tierra* (ELD 02.01.179) y con Óscar Avilés en el CD *Juntos Vol. II* (Discos Independientes, 1998).

Paloma blanca  
alas de plata  
piquito de oro  
no te remontes  
por esos montes  
porque yo lloro.

Si entre las aves  
hubieran jueces  
que castigarán  
me presentara  
por verte presa.

Paloma blanca  
si eres ingrata  
no más regreses  
porque tu ausencia  
y tu indolencia  
ay, ay, me matan.

### **Fuga de tondero**

zamba cómo no  
zamba cómo no  
ay  
zamba cómo no  
zamba cómo no

A Chiclayo llaman gloria  
Lambayeque el Empedrao  
Lambayeque el Empedrao  
Ferreñafe Purgatorio paisana  
donde purgo mis pecados  
a Chiclayo llaman gloria.

Glosa

Considerando  
si yo llorara  
considerando  
si yo llorara.

Dulce

Me voy al valle Chicama  
amor<sup>91</sup> préstame tu sombra  
para dormir este sueño  
si acaso viene tu dueño  
pégame un grito que se oiga.

Fuga o revuelta

### **Ingrato desconocido**

Cumanana con fuga de tondero recopilada y grabada en 1974 por mí para IEMPSA en el LP *La voz de la tierra* Odeón (ELD0 2.01.179).

La pena y la que no es pena  
todo es penar para mí  
qué mal me pagas ingrato  
ingrato desconocido.

Ayer penaba por verte  
y hoy peno porque te vi  
qué mal me pagas ingrato  
ingrato desconocido.

Todo lo acaba  
la muerte  
cuando me llores  
ya es tarde.

<sup>91</sup> Algunos dicen árbol en vez de amor.

Ahora te parece infierno  
lo que antes tu gloria ha sido  
qué mal me pagas ingrato  
ingrato desconocido.

### **Fuga de tondero**

Para qué Dios me daría mi dueña  
tanto amor para quererte paisana  
¡ay! y ahora para olvidarte mi dueña le da  
será causa de la muerte paisana  
para qué Dios me daría mi dueña.

Glosa

Para qué me amartelas  
marteladora, marteladora  
para qué me amartelas  
marteladora, marteladora  
me amartelas el alma sí.

Dulce

Chiroca, mi chiroca  
con la mielcita en la boca  
me provoca, me provoca  
darle un beso a mi chiroca.

Fuga o revuelta (Bis)

### **El algarrobo**

Triste con fuga de tondero, recopilado por mí en Morropón de San Miguel (1968). Lo grabé en 1976 para Odeón-IEMPSA en el LP *Te adoro tierra mía* (ELD 02.01.538) con la guitarra de Carlos Hayre.

Allá en mi choza es testigo  
un algarrobo encorvado  
un algarrobo encorvado  
de un amor olvidado  
de un amor olvidado  
mi palomita me ha dejado.

Viejo algarrobo tú sabes  
mis tristezas y mis males  
bajo tu sombra he soñado  
bajo tu sombra he llorado.

Yo no soy de aquí  
soy de Morropón  
nacido en un petate  
y criado en un pellón.

Hablado

**Fuga de tondero**

Viniendo de Morropón  
y al pasar por La Ladera  
una muchacha bonita  
me tiró con una piedra  
viniendo de Morropón  
y al pasar por La Ladera.

Glosa

Yo no soy de aquí  
soy de más allá  
yo no soy de aquí  
soy de más allá.

Dulce

Cucarachita mandinga  
que por el valle has andado  
cómo te he de querer  
cuando ya me has olvidado  
cucarachita mandinga  
que por el valle has andado.

Fuga o revuelta

Yo no soy de aquí  
soy de Morropón  
nacido en un petate.

Dulce

Compadrito gallinazo  
mi mula se me ha perdido  
ayúdemelo a buscar  
si usted no se lo ha comido  
compadrito gallinazo  
mi mula se me ha perdido.

Fuga o revuelta



## El veneno

Triste con fuga de tondero recopilado por mí en Piura (1968). Lo grabé en 1976 para Odeón-IEMPISA en el LP *Te adoro tierra mía* (ELD 02.01.538) y en 1998 con Óscar Avilés en el CD *Juntos Vol. II* (Discos Independientes).

Yo con mi mano encendí  
la llama en que hoy ardo y peno  
yo compuse aquel veneno  
con que la muerte me di.

Con un fementido engaño  
me hiciste beber eso ingrata  
ponzoña en copa de plata  
y en vaso de oro veneno.

Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay  
triste corazón  
yo compuse aquel veneno  
llevado de una pasión  
yo compuse aquel veneno  
llevado de una pasión.

## *Fuga de tondero*

Mírala cómo se va  
mírala cómo se va  
mírala cómo se va  
y dijo que me quería  
tal vez no recordará  
tal vez no recordará  
tal vez no recordará  
el amor que me tenía  
mírala cómo se va.

Glosa

Antenoche y anoche  
y esta mañana  
antenoche y anoche  
y esta mañana  
me miraron tus ojos.

Dulce

Échale fuego al candil  
más abajito está el perejil  
échale fuego al candil  
más abajito está el perejil.

]

*Fuga o revuelta*

## **Ya me voy a otra tierra lejana**

Triste recopilado de labios de mi padre en 1950. Tanto el triste como el tondero los grabé en 1998 con el acompañamiento de la guitarra de Óscar Avilés en el CD *Juntos Vol. II* (Discos Independientes).

Ya me voy a otra tierra lejana  
a un país donde nadie me espera  
donde nadie sepa que yo muera  
donde nadie por mí llorará.

¡Ay! qué lejos me lleva el destino  
como hoja que el viento arrebató  
¡ay de mí! tú no sabes ingrata  
lo que sufre este fiel corazón.

Estos ojos llorar no sabían  
y el llorar parecía locura  
te lo pido por Dios criatura  
que a lo menos te acuerdes de mí.

## **Fuga de tondero**

zamba cómo no  
¡ay!  
zamba cómo no  
zamba cómo no

A Chiclayo llaman gloria  
Lambayeque el Empedrao (Bis)  
Ferreñafe Purgatorio paisana  
donde purgo mis pecados  
a Chiclayo llaman gloria.

]

*Glosa*

Cada vez que me acuerdo  
de Batán Grande, de Batán Grande  
cada vez que me acuerdo  
de Batán Grande, de Batán Grande.

]

*Dulce*

No sé cómo mis ojos  
morena  
no lloran sangre  
morena  
no lloran sangre.

*Fuga o revuelta*

No sé cómo mis ojos  
morena  
no lloran sangre  
morena  
no lloran sangre.

Cada vez que me acuerdo  
de Batán Grande, de Batán Grande  
cada vez que me acuerdo  
de Batán Grande, de Batán Grande  
no sé cómo mis ojos.

*Dulce*

Me voy, que me voy, me voy  
me voy que no soy de aquí  
me voy para La Otra Banda  
regreso por Cayaltí.

*Fuga o revuelta*

Me voy, que me voy, me voy  
me voy que no soy de aquí  
me voy para La Otra Banda  
regreso por...  
y hasta la vuelta paisana.

### **Parece que con el tiempo**

Tondero de Manuel Aguirre Condemarín (uno de Los Cuyuscos), recopilado por mí en 1968, lo grabé en 1998 con el acompañamiento de la guitarra de Óscar Avilés en el CD *Juntos Vol. II* (Discos Independientes).

Parece que con el tiempo  
todo vuela al hondo olvido  
que todo amor es mentido  
y solo el sepulcro es cierto  
parece que con el tiempo.

*Glosa*

Canta mi vida canta  
canta y no llores, canta y no llores  
baila mi vida baila  
baila y no llores, baila y no llores.

*Dulce*

Porque cantando se alegran  
cholita los corazones  
porque cantando se alegran  
caramba baila y no llores.

*Fuga*

Amores y dinero  
quitan el sueño, quitan el sueño  
por esa causa muero.

*Dulce*

Amor con tanto delirio  
que todo el mundo lo sabe  
si ha sido pa' mi martirio  
que se acabe, que se acabe.

*Fuga*

## **La vidalita**

Tondero recopilado por Rafael Otero López, grabado por mí a dúo con este gran compositor en 1998, acompañados por la guitarra de Óscar Avilés en el CD *Juntos Vol. II* (Discos Independientes).

Gracias a Dios que ya vi  
lo que mis ojos deseaban  
lo que mis ojos deseaban  
bailando la niña hermosa mi dueña  
vaya vaya que le da  
qué más tengo que adorarte  
como el lucero del alba.

*Glosa*

Para qué me decías  
que estabas sola  
que estabas sola  
para qué me decías  
que estabas sola  
que estabas sola  
si estabas con tu amante.

*Dulce*

Durmiendo pierna con pierna  
durmiendo a pierna tendida  
y a la hora de alzar la pierna  
te haces la desentendida.

*Fuga o revuelta*

El 2 de febrero del 2016, a sus 89 años, Adrián Flores Albán –el gran autor y compositor de “Alma, corazón y vida”–, en relación con esta recopilación de Rafael Otero me contó que en Sullana, su tierra, a los ocho años escuchó cantar a un músico ciego “cajeando” el arpa, “La vidalita”, pero con esta letra:

Gracias a Dios que ya vide  
lo que mis ojos deseaban  
lo que mis ojos deseaban  
ver bailar la niña hermosa  
con el lucero del alba  
vaya vaya que le da  
gracias a Dios que ya vide.

*Glosa*

## **San Miguel de Piura**

En el mencionado primer viaje a Piura, tuve la suerte de alcanzar a conocer nada menos que a don Roberto Vásquez de Velasco, que ya estaba bastante mayor.

Él, destacado integrante de La Rondalla Piurana<sup>92</sup>, fue quien me enseñó “San Miguel de Piura” en tiempo y forma de tondero (antes se le conocía como marinera). Él ha sido mi fuente en esta añeja página.

<sup>92</sup> La Rondalla Piurana: importante grupo musical fundado en 1920 en Piura. Tenía como integrantes a los hermanos Manuel y Ciriaco Aguirre Condemarín, “Los Cuyuscos”; al gran autor y compositor Héctor “Patorro” Rojas, creador del vals “Mis últimas notas”; a don Juan Requena Castro, que ganó en esos tiempos el Concurso de Amancaes con su marinera “Isabel”; a Agapito Torres, según Aurelio Collantes el mejor cantor de tondero de Morropón; y al bailarín “El Tuerto” Martínez, el rey del tondero. En 1929 ganó el premio Amancaes. La Rondalla Piurana se fundó en 1920 y ganó el Gran Premio Amancaes en 1929.

## San Miguel de Piura

Tondero recopilado en su letra y música por mí en 1968. Lo grabé para Odeón-IEMPSA en 1970 (ELD 2106).

I

Adiós San Miguel de Piura<sup>93</sup>  
relicario de mis penas<sup>94</sup>  
ya no beberé tus aguas  
ni pisaré tus arenas.

Glosa

San Miguel, San Miguel  
San Miguel al amanecer  
San Miguel, San Miguel  
San Miguel al anochecer.

Dulce

¡Que viva y reviva  
mi San Miguel!  
con real o sin medio  
yo voy por él  
¡que viva y reviva  
mi San Miguel!  
mi patrón de Piura, mi San Miguel.

Fuga o revuelta

II

Quisiera cruzar el río  
sin que me sienta la arena  
ponerle grillos al diablo  
y a la muerte una cadena.

Glosa

San Miguel, San Miguel... etc.

93 Algunos dicen "Señor San Miguel de Piura", que a mí me gusta más que "Adiós San Miguel de Piura".

94 Otros dicen en vez de relicario "secretario de mis penas", que a mí me gusta más pues llaman secretario al que guarda el secreto.

## Isabel

Marinera norteña de Juan Requena Castro (primer director de La Rondalla Piurana).

Isabel

sírveme sin tardar  
otro potito de claro  
que desde ayer no vengo a fiar.

] Bis

China no desconfelles

sírveme sin tardar  
china no desconfelles  
sírveme un buen picar  
que el treinta de febrero  
muy de mañana vengo a pagar.

] Bis

China no desconfelles... etc.

## Cholita de corazón

Marinera norteña de Eucarpio Oliva director de la banda Santa Cecilia de Catacaos. La recopilé en Catacaos (1968).

Cholita de corazón

tus besos me hacen gozar  
ya me voy no quiero quererte más  
llorando te vas a quedar.

# "CHOLITA DE CORAZON"

(Marinera Nortena)

Autor y Compositor: Eucarpio Oliva.

The musical score is written on ten staves. The first staff is a treble clef with a 6/8 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). A handwritten note above the first few notes says "MELODY". The second staff continues the melody. The third staff shows a change in rhythm and includes a bracketed section with Roman numerals "I" and "II". The fourth staff is a bass clef and includes the handwritten instruction "ENTRA" with a star symbol, followed by "CHINA". The fifth staff continues the bass line and includes the handwritten instruction "TOMA" with a star symbol, followed by "CHOLA". The sixth and seventh staves continue the bass line. The eighth staff is a treble clef and includes a bracketed section with Roman numerals "I" and "II". The ninth and tenth staves continue the melody. The score ends with a double bar line and a repeat sign.



# Churre de mi corazón

Tondero de  
ALICIA MAGUIÑA

INTRODUCCION:

Handwritten musical score for 'Churre de mi corazón' in 6/8 time. The score consists of nine staves of music with various chords and fingerings indicated.

Staff 1:  $6/8$  |  $Voz$  (A) Am

Staff 2: C F Am

Staff 3: E7 Am

Staff 4: E7 Am (B) F

Staff 5: C

Staff 6: Am E7 Am

Staff 7: E7 Am E7 Am

Staff 8: E7 Am E7 Am

## Churre de mi corazón

Villancico en tiempo de tondero. Letra y música mías (2010).

Mi niño Dios, mi Diosito  
desde lejos vengo andando  
para entregarte mi amor  
para entregarte mi amor  
en este sagrado canto.

] Bis

] Glosa

Jesusito del alma  
para adorarte he venido  
para adorarte y de rodillas  
y en mi alforja he traído para obsequiarte.

] Dulce

Sombrero piurano  
por si te molesta el sol  
cachangas, natillas  
para el churre más bonito.

] Bis

] Fuga o revuelta

Churre de mi corazón  
mi Niño Dios Jesusito.

## Santiaguera flor de caña

Tondero. Letra y música mías. Lo compuse en 1990 y lo grabé para el disco *Tradición* (2000), auspiciado por Telefónica.

*Para Emilia Ahón Olguín.*

Voy a pintarte en mi canto  
para que allí permanezcas  
con un pañuelo en la diestra  
cobrando vida en tu mano  
eres Emilia Ahón  
marinera, tondero, Emilia Ahón  
los pies hablando y diciendo  
pasos que nacen del alma  
voy a pintarte en mi canto  
para que allí permanezcas.

] Glosa

Cimbreado como la caña  
 esencia chola del norte  
 bailarina de casta  
 eres nacida en Santiago de Cao.

*Dulce*

Santiago de Cao  
 Santiago de Cao  
 Santiago de Cao.

*Fuga o revuelta*

Bajo el capuz los culecos  
 bajo el culeco el empeine  
 se hace curvo te transformas  
 ... como el arenal.

*Dulce*

Santiago de Cao  
 Santiago de Cao  
 en La Libertad  
 Valle Chicama  
 Santiago de Cao.

*Fuga o revuelta*

Así erguida, gloriosa  
 con los pardos en las trenzas  
 bailando pata en el suelo  
 pura fibra desde adentro.

*Dulce*

... en La Libertad  
 Santiago de Cao, Santiago de Cao  
 en La Libertad Valle Chicama  
 Santiago de Cao.

*Fuga o revuelta*

Una cosa fue y es para mí el tondero de la radio, el del disco, el de la televisión y teatros, y otra vivirlo en toda su belleza, y sentirlo tal como es, en su suelo.

Desde aquella primera vez me prendí de Piura con los ojos y los oídos, y fue así como el tondero a fuego vivo se fraguó en mi pecho.

Cómo no va a ser de Piura si según Carlos Robles Rázuri nació allá aproximadamente en el siglo XVII y nada menos que en Morropón. Cómo negar que se cultivó y se cultiva también en la zona del Corral del Medio, Yapatera y Chulucanas. Cómo me lo van a decir a mí que desde niña lo escucho,

y desde 1968 entre el canto de los chilalos lo vengo palpando, observando y siguiendo alerta, tanto en Morropón de San Miguel donde está vivo y repuntando, como en la antigua villa –hoy distrito– de San Juan de Catacaos, tierra de Cayetano Heredia, de Miguel Correa Suárez<sup>95</sup>, de Raúl Calle<sup>96</sup> y de las célebres velaciones en el día de los muertos. Catacaos carrizo y barro, en donde en Semana Santa se venera tanto a San Dimas como a Gestas, el ladrón malo. Catacaos de mis amores y de las alforjas a rayas, en donde a fuerza de perseverancia convencí a las antiguas señoritas Coello Balda en 1968 para que me vendieran sus preciados aretes largos de filigrana de oro con diseño de aromos, y la gargantilla –también de aromos– con palomita, cruz y guardapelo en forma de corazón, heredados por ellas de lejanos antepasados. Mi Catacaos, donde se degusta hasta el aire tibio que ondea las banderas blancas<sup>97</sup> de los chicheríos, donde disfruto entre su linda gente tanto el tondero del que vivo enamorada como el seco de chavelo, o el plato de Jueves y Viernes Santo llamado “malarrabia”, que en Lima entre cantos, con total entrega me preparaba con sus propias manos aquel amigo tan cercano, tan afín, aquel hermano del arte que ya no volverá: Rafael Otero “El Tata”.

Asocio a Piura de mi corazón con Ica. El arenal en llamas, los huarangos amados –hermanos de los algarrobos– y su querida gente me llevan entre cantos a esa sentida evocación, a esta entrega, a este testimonio que me ha permitido vivir hondamente dos veces lo ya vivido, entre cantos.

Que cante Rolando Reyes  
pa' recordar “Dos Carrizos”  
y Gerardo Coronado  
pa' recordar al finado.

(Alicia Maguiña).

**Nota:** Santiago de Cao, distrito de la provincia de Ascope en el departamento de La Libertad.

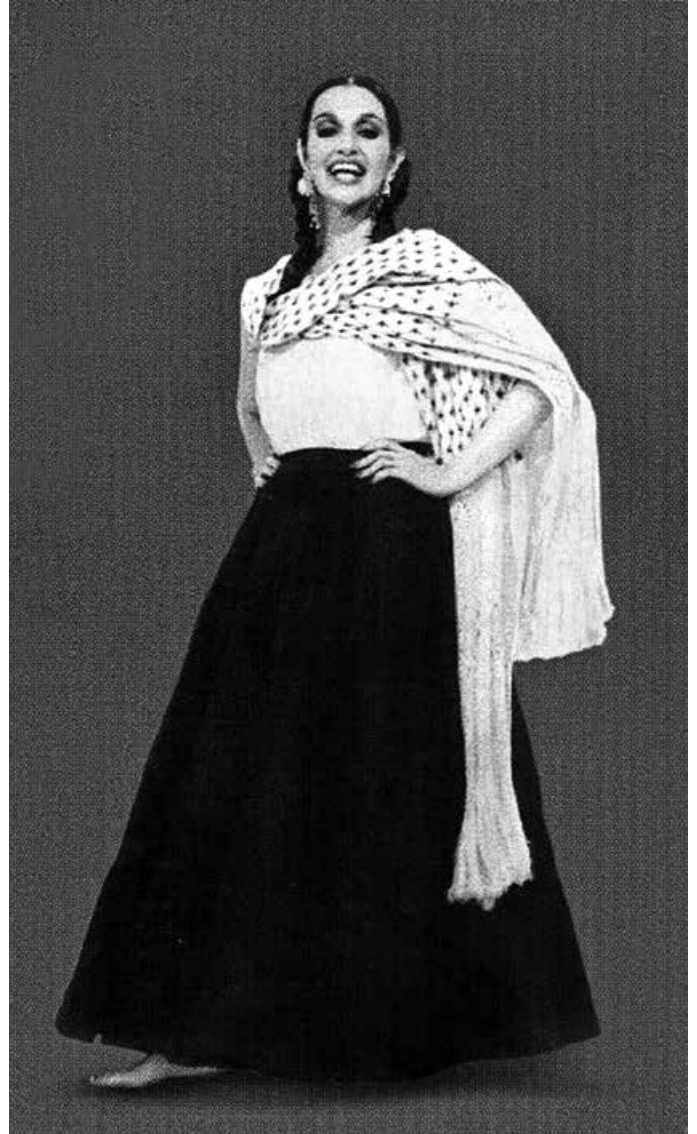
<sup>95</sup> José Miguel Felipe Correa Suárez: Notable autor y compositor piurano. Nació en la calle Comercio en Catacaos, el 9 de mayo de 1913. Sus obras más conocidas son los valeses “Alma herida”, “Extravío”, “Nunca me faltes”, “Los ojitos del puente” y los tonderos “Sin tener delito”, “Tondero piurano” y “Río Piura”, entre otras páginas.

<sup>96</sup> Raúl Calle Pacheco: Autor y compositor cataquense. Su obra más conocida es el bello vals “Yo te perdono”.

<sup>97</sup> Bandera blanca: Señal de que hay chicha fresca.



El importante e incomparable cumananero morropano, mi gran amigo Ramón Domínguez Saavedra.



Descalza, luciendo ropa piurana (1969). Fui la primera cantante costeña en bailar en sus actuaciones.



En el caserío de Letirá en el Bajo Piura, con el dueño de la casa. Allí vi bailar marinera norteña bandera en mano y degusté la sopa de novios en el calor del desierto. Todas las casas de Letirá tienen pinturas de paisajes en su fachada.



Con pabilos en las trenzas, bailo tondero sin zapatos. Acompaña con la guitarra Carlos Hayre, 1968.



En Piura, el 20 de octubre de 1986. De izquierda a derecha: la emblemática poeta piurana Elvira Quiroz, el autor y compositor Rafael Otero López, la reina del Quinto Festival Nacional de Tondero, los grandes autores y compositores César Miró y Manuel Acosta Ojeda, yo, la poeta Serafina Quinteras y el genial autor y compositor Luis Abelardo Núñez.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE  
**TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA**  
PASAJE MARÍA AUXILIADORA 156 - BREÑA  
CORREO E.: [tareagrafica@tareagrafica.com](mailto:tareagrafica@tareagrafica.com)  
PÁGINA WEB: [www.tareagrafica.com](http://www.tareagrafica.com)  
TELÉF. 332-3229 / 424-8104 / 424-3411  
DICIEMBRE 2018 LIMA - PERÚ





