PONTIFICIA UNIVERSIDAD

CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS

Tradición y estilos en el baile de marinera limeña: participantes de la peña Don Porfirio

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Creación y Producción Escénica que presenta:

Daniela Acha Klinar

Asesor:

Rodrigo Benza Guerra

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, **Rodrigo Benza Guerra**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *Tradición y estilos en el baile de Marinera Limeña: participantes de la peña Don Porfirio*, de la autora **Daniela Acha Klinar**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **8%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el ***21-mar-2024***.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 14 de octubre de 2024

Nombres y apellidos del asesor: Rodrigo Benza Guerra	
DNI: 40202098	Firma:
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3386-5575	

Resumen

El presente estudio se centra en analizar los diversos estilos de baile de la marinera limeña entre los participantes de la peña Don Porfirio, con el objetivo de comprender los factores que influyen en la diversidad de esta expresión artística. Para ello, se le reconoce a la marinera como una danza tradicional que se transmite y adapta al contexto en el que se desarrolla, donde aspectos como la procedencia, las influencias de los bailarines, su formación artística y su vínculo con la peña Don Porfirio juegan un papel crucial en las variaciones de estilos de esta danza. La elección de la peña Don Porfirio se debe a su compromiso en conservar la tradición de la marinera limeña en su forma más auténtica, la cual promueve la espontaneidad y la expresión personal de los bailarines. Para comprender la diversidad de estilos en la marinera limeña, se analizaron tres formas de bailar diferentes dentro de la peña. Esto se realizó a través de entrevistas, registros audiovisuales y observación participante. Además, se llevó a cabo una parte de la investigación mediante la práctica directa para comparar dos métodos de enseñanza de la marinera, resaltando la importancia de los espacios de aprendizaje en la comprensión de los diferentes estilos.

Palabras clave: marinera limeña, estilos, danza tradicional, peña Don Porfirio.

Agradecimientos

Gracias, Rodrigo Benza, por ser guía en este proceso, por tu paciencia, motivación y sabiduría, que me han permitido convertir esta investigación en una experiencia retadora, pero a la vez enriquecedora.

Gracias, Sra. Marilú Loncharich, por abrirme las puertas de su casa y su familia.

Gracias, peña Don Porfirio, por convertirse en mi segunda casa durante este tiempo de investigación.

Gracias, Pierr Padilla, Nora Mendoza y Juan Yarleque, por sumarse y apoyar esta investigación con tanto cariño y entrega.

Gracias a mi esposo Diego, mis hermanos Nicolás, Giuliana, Ivo y Héctor, y a mis padres, Giuliana y Nicolás por ser mi soporte en todo este tiempo y no dejar que me rinda.

Índice

Pág.

Resumen…… ii

Agradecimientos…… iii

Índice……. iv

Índice de figuras…….. v

Introducción……. 1

Capítulo 1. La marinera Limeña…… 3

1.1. La historia de la marinera Limeña…… 4

1.2. Elementos de la marinera Limeña…… 13

1.2.1. El canto de jarana…….. 14

1.2.2. Resbalosa y fuga……... 16

1.3. Baile de marinera Limeña…… 18

1.4. Transformaciones en la marinera Limeña…… 22

Capítulo 2. La marinera limeña en Don Porfirio…… 26

Capítulo 3. Bailarines de la peña Don Porfirio…… 32

3.1. Juan Yarleque …….. 33

3.2. Nora Mendoza…….. 37

3.3. Pierr Padilla…….. 40

Capítulo 4. Mi experiencia bailando marinera en Don Porfirio…… 44

4.1. Academia A…….. 44

4.2. Academia B……. 46

Conclusiones……... 50

Referencias bibliográficas…….. 53

Índice de figuras

Pág.

Figura 1. Mercedario bailando zamacueca...…… 9

Figura 2. Pareja bailando marinera...…… 10

Figura 3. Ejemplo de jarana simple y doble…….. 48

Introducción

La marinera limeña, arraigada en la identidad cultural peruana, ha perdurado a lo largo del tiempo gracias a lugares emblemáticos como la peña Don Porfirio. Fundada por Abelardo Vásquez, destacado cultor afroperuano, esta peña se ha distinguido por promover y preservar la práctica tradicional de diversos géneros criollos, entre los cuales destaca la marinera limeña. Desde su establecimiento en 1982, la peña ha servido como punto de encuentro para generaciones de bailarines y amantes de la cultura, contribuyendo así a la preservación del legado de esta danza.

La marinera limeña refleja el mestizaje y el intercambio cultural que ha caracterizado a la sociedad peruana a lo largo de su historia. Lugares como las peñas han propiciado un diálogo entre personas de diferentes procedencias, quienes aportan nuevas formas de expresión según sus propias vivencias. En cada baile en la peña Don Porfirio, se entretejen las historias individuales de los bailarines, sus bagajes culturales, históricos y de aprendizaje, enriqueciendo así la danza con una diversidad de matices y formas de expresión.

Mi interés por investigar la marinera limeña surgió hace más de ocho años, al presenciar en la peña Don Porfirio cómo personas de diversas procedencias bailan la marinera de manera distinta. Me impactó la diversidad de estilos y expresiones que surgían en un mismo contexto y bajo una misma estructura coreográfica, revelando la espontaneidad en la práctica de esta danza.

Como estudiante de artes escénicas, mi objetivo es evidenciar los factores actuales que influyen en la creación de los estilos de baile de marinera limeña en los participantes de la peña Don Porfirio. Para ello, la investigación se estructurará en cuatro capítulos. El primero abordará la historia de la marinera limeña; el segundo, la historia de la peña Don Porfirio; el tercero se centrará en el análisis de los bailes de tres participantes de la peña; y,

finalmente, el cuarto capítulo se nutrirá de mi experiencia al interiorizar físicamente la danza, proporcionando una perspectiva reflexiva desde la práctica.

Capítulo 1. La marinera limeña

Para comprender los antecedentes de la marinera limeña, en este capítulo se presentarán las diversas posturas sobre su origen. Asimismo, se dará a conocer que la expresión de la marinera tiene dos vertientes, entre ellas, la parte musical en la que se encuentran el canto de jarana y resbalosa y, por otro lado, el baile. Esto permitirá comprender la complejidad de los diversos estilos que se manifiestan en la actualidad en los bailarines de la peña Don Porfirio. Finalmente, se expondrán algunos de los motivos que han impulsado las transformaciones que esta danza ha experimentado a lo largo del tiempo, y que han contribuido a que esta expresión artística adquiera diversos significados a nivel cultural y social.

Para los propósitos de esta investigación, se reconoce a la marinera como una danza tradicional que refleja la influencia del entorno social en quienes la practican, quienes pueden adaptar su ejecución para que sea aceptada en un espacio o época específicos. Las danzas tradicionales se pueden entender como una serie de secuencias coreográficas, elementos físicos y figuras organizadas según un patrón específico. Estas secuencias, que definen las coreografías, se desarrollan en diversos contextos y ayudan a construir la memoria social y cultural (Palleiro en Torres, 2020).

Entonces, la marinera no puede concebirse como un producto estático y único, ni consumirse o difundirse de una sola manera; más bien, al ser desarrollado por diversos agentes de distintas procedencias, adquiere múltiples significados y formas de expresión. Este concepto no se limita a la marinera, sino que se refleja también en el arte en general. Es decir, que las manifestaciones artísticas a lo largo de la historia tienen una relación directa con la forma de pensar, las costumbres sociales, las normas éticas, morales, etc (Arias et al, 2012, p.6)

Por su parte, Ana Soledad Torres sostiene que las danzas tradicionales, como las culturales-sociales, pueden considerarse espontáneas en tanto se desarrollen en lugares sociales o familiares, como las peñas, lo que hace que su ejecución sea improvisada y tenga como objetivo la socialización o la recreación (2020, p. 93). En este contexto, este tipo de danza, al ejecutarse entre personas de diversas procedencias, refleja su diversidad cultural y artística. Además, se crean nuevos estilos y se complejiza su forma de expresión.

Además, Jessica Rodríguez y Erika Madroreño sostienen que la danza, como forma de arte, permite la expresión y la exploración del mundo interior del ser humano (2020). Si bien, esta cita se refiere a la danza escénica moderna, en la danza social-cultural también se ven reflejadas las expresiones y emociones de quienes la bailan, a pesar de que su objetivo principal no sea visibilizar el mundo interior de los bailarines.

1.1. La historia de la marinera limeña

La marinera es una danza tradicional peruana bailada en distintos sectores del país. Esta se caracteriza por ser una danza de pareja en la que priman el garbo y la elegancia. La historia que se cuenta a través de los pañuelos es el enamoramiento entre hombre y mujer que, a través de movimientos de coquetería y zapateos, se busca la seducción y atracción entre la pareja. Esta expresión artística se manifiesta en diversas regiones del país y, según las características culturales de la región, adquiere particularidades con respecto a los pasos, la música y el vestuario, principalmente. Las distintas marineras son conocidas de acuerdo con su región de origen: marinera norteña, limeña, puneña, arequipeña, ayacuchana, iqueña, huanuqueña, etc.

Por ejemplo, en cuanto a la vestimenta, en el caso de la marinera norteña, las mujeres, y en ocasiones los hombres, suelen bailar descalzos. Las mujeres visten una blusa adornada con bordados o blondas, una falda larga con vuelo, enaguas debajo de la falda, y entre los peinados comunes se encuentran los recogidos o las trenzas con tocados de flores. En cuanto

a los hombres, su vestimenta típica incluye una camisa blanca, un terno, un pañuelo, una faja, un poncho y un sombrero. Por su lado, en la marinera ayacuchana, las mujeres se visten con una pollera, blusa, lliclla y zapatos de tacón medio. En cuanto a los hombres, su atuendo típico incluye un terno, camisa y poncho de lana. Ambos utilizan pañuelo y sombrero (CEMDUC, 2017).

Por otra parte, en cuanto a la música, la marinera norteña suele interpretarse con acompañamiento de una banda de músicos que tocan instrumentos como el trombón, la trompeta, los clarinetes, los caracoles, los bombos y las tarolas. Mientras que, en la marinera amazónica se utiliza el quenacho, el bombo y el requinto. En la limeña se utiliza guitarra, cajón y la improvisación literaria de los músicos (CEMDUC, 2017).

También se pueden encontrar diferencias en la estructura del baile. Por ejemplo, la marinera norteña tiene una introducción musical, un momento de espera con movimientos de cadera, dos saludos, coqueteos, avances, la fuga y los zapateos (ENSFJMA, 2019, min 3:55). No obstante, en la amazónica la estructura del baile consiste en avances y acercamientos entre la pareja, escobillados con saltos, remate y fuga con guapeos (Quiróz, 2020, p.23).

Si bien, sus características en cuanto a vestimenta, estructura e instrumentalización hacen que estos tipos de marinera se diferencien, el objetivo del baile es el mismo, es decir, representar el enamoramiento entre un varón y una mujer. Gisella San Miguel, antropóloga visual, en su tesis de posgrado *Pasión por la norteña: Etnografía sobre el cuerpo, ritual y performance de las bailarinas de marinera norteña* (2017), entrevista a Augusto Montoya Durand, cultor e historiador sobre danzas folklóricas, quien sostiene lo siguiente sobre la Marinera:

> Un encuentro entre dos donde hay una invitación y/o un desafío. Es una proyección a lo que es el amor. La marinera también es historia del Perú con todos sus personajes que, como individuos, reflejan y conllevan la

representación social de sus pueblos (Montoya citado en San Miguel, 2017, p.25).

En este caso, los bailarines se convierten en portadores de la historia y la cultura, y a través de sus movimientos y expresiones, representan, mediante un mensaje de amor, la cultura a la que pertenecen. Esta danza, en sus diversas variantes, se ejecuta en fiestas populares, espacios familiares, festividades religiosas y concursos.

La presente investigación se centrará en la marinera de Lima, sus orígenes y transformaciones en el tiempo. Tal como se mencionó anteriormente, cada estilo de marinera tiene sus propias características, lo que hace que estas se diferencien entre regiones. En el caso de Lima, la marinera tiene una estructura tradicional basada en tres momentos: Marineras, resbalosa y fuga. Estas tres partes se tocan de manera independiente y sucesiva.

Antes de adentrarnos a la estructura tan compleja de la marinera limeña, es importante conocer sus orígenes, pues esto permitirá tener una mirada amplia de los diversos contextos en los que esta danza se ha desarrollado.

Victoria Santa Cruz, investigadora y artista afroperuana, hace referencia a los orígenes de la marinera de la siguiente manera: “La marinera en sí misma tiene influencia española y africana. No hay que olvidar que la España que nos conquista ya tiene un aporte africano, por lo tanto, es un reencuentro” (Hugo Donayre y sus archivos musicales, 2020, min 03:03). En este caso, Santa Cruz destaca el aporte africano a la cultura española y describe la marinera como una mezcla de influencias evidenciada en el contexto colonial. Esto resalta la complejidad y riqueza de esta expresión artística debido a los diversos agentes y contextos en los que se ha practicado desde sus inicios.

En una línea semejante, José Antonio Llórens (1983), antropólogo e investigador, destaca que la marinera limeña es inicialmente practicada por la población negra y mulata de la costa central hasta mediados del siglo XIX. En esta práctica se destacan elementos como la

resbalosa y la fuga, lo que la diferencia de otros géneros musicales criollos. El autor sostiene que esta práctica se extiende a otras poblaciones como la española y la indígena a partir de la guerra con Chile, en la necesidad de construir una identidad nacional.

Por su lado, Nicomedes Santa Cruz, artista e investigador de la cultura criolla y afroperuana, argumenta que tanto la zamacueca como otras danzas de países de América colonizadas por España, tienen sus raíces en el baile africano lundú. Para ese entonces, en el siglo XIV, la llegada de esclavos africanos a la Península Ibérica, como también afirma Victoria Santa Cruz, ya generaba influencia en las danzas locales, lo que luego se expandiría a América. El lundú, caracterizado por ser su choque de pelvis, es parte de las danzas africanas que, desde el siglo XV, ha dado origen a diversas expresiones culturales en toda la región, incluyendo la rumba, la zamba, el fandango y la zamacueca. Según Santa Cruz, a pesar de su relevancia histórica, la discriminación a menudo excluye estas formas de danza del reconocimiento como parte del legado africano (1970).

Asimismo, Santa Cruz sostiene que los africanos que llegaron a Perú como comerciantes y miembros de cofradías alcanzaron más rápidamente su libertad que en otros países y se convirtieron en profesores de danza, adaptando sus ritmos a los contextos sociales locales y, por lo tanto, dando origen a la zamacueca en el Perú. Santa Cruz sostiene que, según los relatos de Benjamín Vicuña Makenna, historiador y político chileno, la zamacueca fue llevada a Chile en 1824, por Diego Portales (militar y político chileno) o por las tropas chilenas que estuvieron en Perú en la batalla de Ayacucho durante la guerra de independencia (1970, min 33:00).

Con relación a ello, Rodrigo Chocano, en su libro *Habrá jarana en el Cielo* (2012), sostiene que la zamacueca, inicialmente considerada "cosa de negros", se expandió rápidamente por varios países de Latinoamérica, incluyendo Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador y Uruguay entre 1820 y 1840. A partir de la década de 1860, la variante chilena de

la zamacueca, que en Chile recibió el nombre de cueca, comenzó a ser conocida en Lima como "chilena”. A lo largo del siglo XIX, hubo un intercambio musical constante entre Perú y Chile en torno a la zamacueca, lo que generó controversias sobre la paternidad del género. Hacia finales del siglo XIX, el término "zamacueca" empezó a desaparecer gradualmente. En Perú, a finales de la década de 1870 y antes de la Guerra con Chile surgió el término "marinera". La primera vez que se hace mención es en un artículo anónimo publicado por el diario El Nacional de Lima en 1879. Este cambio se atribuye al clima previo a la guerra y nacionalista frente a Chile (Chocano, 2012, pp. 94-102).

Existen otras teorías que están basadas en pinturas de Pancho Fierro, en las que se muestran diversas poblaciones bailando zamacueca, lo que podría generar una complejidad en el discurso sobre el origen de esta, ya que es bailada por distintos sectores del país y adaptada en sus vestimentas y estilo de baile en concordancia con su tradición cultural. Maribel Arrelucea, especialista en historia social colonial, sostiene que, “coincidiendo con Pancho Fierro, Ricardo Palma afirma que la Zamacueca era bailada abiertamente por los sectores populares y, de manera más discreta, por las elites limeñas” (Arrelucea, 2011, p. 278).

A continuación, se presentarán pinturas de Pancho Fierro para hacer un breve análisis sobre las poblaciones que se representan en los cuadros bailando Marinera.

Figura 1

Mercedario bailando Zamacueca

Nota. Fierro, F. "Pancho" (Atribuido). (1836). *Mercedario bailando Zamacueca*. Acuarela sobre papel. 25.8 x 17.4 cm. Tomado de Museo de Arte de Lima

El retrato de Pancho Fierro muestra a dos personas bailando con pasos en punta como se ve por la posición de sus pies. Ambos personajes tienen tez clara y se miran haciendo una reverencia, lo que sugiere que están haciendo un saludo, el cual es parte de la estructura coreográfica de la zamacueca. La mujer a la derecha tiene un moño con una peineta y joyas en las orejas, sostiene un pañuelo y mira fijamente a su pareja con seriedad. Al otro lado, según lo que indica el mismo nombre de la pintura hay un hombre mercedario (monje de la Virgen de la Merced), en este caso con hábito blanco el cual sostiene con la mano izquierda y con la derecha el pañuelo.

Figura 2

Pareja bailando Zamacueca

Nota. Fierro, F. "Pancho". (1837). *Pareja bailando Zamacueca*. Acuarela sobre papel. 21.9 x 15.3 cm. Tomado de Museo de Arte de Lima

Este segundo retrato muestra a dos personas de tez oscura ejecutando un baile. A diferencia del primero, el hombre coloca la planta del pie al suelo, como se observa por la posición horizontal de su extremidad izquierda. Realiza una especie de inclinación mientras sujeta el pañuelo con ambas manos. En cuanto a su vestimenta, se muestra un saco, pantalón, camisa y zapatos. El saco que lleva es pequeño en comparación con la camisa que sobresale. La mujer, por su parte, lleva el pelo suelto, acompañado de un sombrero adornado con flores amarillas. Lleva un pañuelo en la cintura y otro rojo ajustado sobre su falda, a la altura de los muslos. Sus pasos se muestran en punta, por lo cual parecen más ligeros que los del hombre. Finalmente, a diferencia de la primera imagen se muestra una relación vertical entre el hombre y la mujer, ya que él está inclinado hacia ella, mientras que, en la primera pintura, la altura entre ambos personajes es casi la misma.

En suma, las perspectivas de los investigadores mencionados subrayan la complejidad de las influencias culturales que han permitido que surjan diversos estilos de esta tradición folklórica. Si bien, se tiene una perspectiva amplia sobre su origen histórico a nivel nacional, es importante adentrarse en Lima y conocer a detalle cómo esta expresión artística se ha desarrollado en los distintos estratos sociales de la capital.

Según Llórens, la marinera limeña se originó en el ámbito doméstico de la capital, arraigándose en celebraciones familiares y sociales que reflejaban la diversidad del género criollo en la ciudad. El autor señala que, a principios del siglo XX, Lima estaba dividida por muros que separaban las haciendas de los callejones o de las quintas de los barrios populares. En estos espacios, se llevaban a cabo celebraciones familiares y sociales donde la música y las danzas criollas como la polka, el landó, el vals, etc; pero, sobre todo, la marinera desempeñaba un papel fundamental (Llórens, 1983).

Por otro lado, Malambo, ubicado en el distrito de Rímac, emergió como el epicentro del género criollo y, en especial, la zamacueca, según los relatos de Manuel Ganoza. En este barrio, se gestaron tradiciones musicales que influenciaron el desarrollo de la marinera y otras expresiones artísticas criollas:

> Malambo ha llegado a contar con más de 40 callejones, la mayoría se conocían entre sí, eran compadres espirituales, se llamaban sacramentos, eran familias y las tradiciones de Ricardo Palma también cuentan de muchas jaranas, de muchas buenas cocineras, de muchos buenos músicos habidos en Malambo, todos coinciden en decir que Malambo auspició el desarrollo y el origen de la zamacueca (citado en Patrón, 2012, min 8:20).

En el caso de la música, Fred Rohner ofrece un análisis complementario que resalta la importancia de los centros musicales, como la casa de jarana de Mateo Sancho Dávila en Malambo y el centro musical "Carlos Saco" en Barrios Altos, como fundamentales para el

desarrollo del talento y la difusión de la música criolla en Lima (2013, pp.271 - 272). Estos lugares actuaron como verdaderas "cunas" del talento, evidenciando la diversidad de enfoques y estilos musicales según las distintas áreas de la ciudad. Así como se mencionó previamente, la diversidad de características de la marinera según la región, en este caso, se observa un fenómeno similar, pero a nivel micro, ya que los estilos emergían dependiendo de los distritos o barrios populares donde se practicaba.

Asimismo, Urbina, destaca las particularidades musicales de diversos barrios limeños, resaltando la riqueza y diversidad de la escena musical criolla en la capital. Estos espacios no solo fueron centros de expresión cultural, sino también puntos de encuentro para músicos autodidactas y bailarines de la marinera limeña:

> En el Rímac estaban los Ascuez, la familia Sirio, Huambachano, tenían otra forma de canto un poco más tradicional que Barrios Altos. Barrios Altos era muy alegre, era distinto, era más ligera la forma de cantar. La Victoria siendo un barrio más joven, era de otra forma “canto de chacra”. Cada uno tenía un estilo propio (G. Urbina, comunicación personal, 28 de octubre, 2022).

Según Urbina, en estos barrios, los músicos autodidactas se reunían en callejones para improvisar marineras limeñas sobre temas como santos, guerra o amor, utilizando instrumentos como el cajón, la guitarra y las palmas y se destacaban por tener un estilo propio. Lo que diferenciaba a unos músicos de otros eran las formas de tocar la guitarra, las formas de cantar e improvisar, los estilos al bailar, así como la creación de melodías, algunas tocadas en tonalidades mayores y otras en menores (G. Urbina, comunicación personal, 28 de octubre, 2022).

Por otro lado, en relación con la danza, según Laureano Rigol en su tesis de maestría en musicología, destaca que, durante el segundo gobierno de Augusto Leguía, entre los años 1919 y 1930, se promovió la cultura como parte del progreso económico y la modernización,

incluyendo las prácticas artísticas afrodescendientes y las festividades religiosas, como el Señor de los Milagros y los concursos de marinera (Rigol, 2020, pp. 26-27).

En esa misma línea, según los historiadores Maribel Arrelucea y Jesús Cosamalon, en la década de 1920 en la Pampa de Amancaes, ubicada en el distrito del Rímac, el presidente Augusto Leguía revivió una antigua festividad conocida como la Fiesta de San Juan de Amancaes. Esta festividad se destacó por fomentar la identidad nacional al brindar espacio a músicos y bailarines de diversas regiones del país, incluidos aquellos de origen afroperuano, para presentar sus expresiones artísticas. Una de las actividades destacadas de esta festividad fue el concurso de marinera limeña, que se celebraba los días 24 de junio y premiaba a los mejores bailarines (2015).

En este contexto, se puede argumentar que la historia de la marinera limeña durante los primeros años del siglo XX refleja su arraigo profundo en los barrios populares de Lima y, de cierta manera, desempeñó un papel fundamental en las festividades familiares y sociales de barrios emblemáticos como el Rímac, Barrios Altos y La Victoria. Estos lugares fueron testigos del desarrollo de estilos característicos que transmitieron la tradición de la marinera a nuevas generaciones de músicos/as comprometidos con la preservación de la música y el reconocimiento del canto y el baile de la marinera.

1.2. Elementos de la marinera limeña

En principio, es fundamental reconocer que la marinera tiene dos tipos de expresión. Por un lado, la música la música que está constituida por el canto de jarana y la resbalosa y, por otro, el baile. De manera más precisa, los elementos musicales que integran la marinera son la guitarra del bordón, la guitarra de acompañamiento, el cajón, las palmas, los guapeos y el canto de contrapunto. (Dirección de Asuntos Culturales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2021, min 5:00). A diferencia de otras variantes de la marinera, los cantos en la limeña se crean a partir de la improvisación de estrofas entre dos o más músicos, lo que

hace compleja su ejecución, ya que este tiene la libertad de ejecutarse según el tiempo y la habilidad que dispongan los músicos. Por lo tanto, el baile, al ser consecuente del canto, debe adaptarse según la improvisación tanto en letra como en música. Por ende, para comprender plenamente la marinera limeña, es esencial analizar su estructura musical y coreográfica.

1.2.1. El canto de jarana

El canto de jarana es una expresión musical que implica una competencia de improvisaciones líricas entre dos o más músicos, conocida como "contrapunto", en la que se construye el canto mediante frases y respuestas rítmicas y melódicas.

En cuanto a su estructura musical, Chocano (2012) sostiene que el canto de jarana se caracteriza por tocarse en compás de 6/8, consta de tres estrofas y un remate, y las frases pueden presentar términos consonantes o asonantes. A continuación, se presentará la estructura del canto de jarana en base a lo que plantea Chocano. Para términos metodológicos se mencionará a “cantante 1” y “cantante 2” para reconocer en qué momento se da el contrapunto.

En la primera estrofa, el cantante 1 inicia. Esta tiene 4 versos, todos de 8 sílabas. Por ejemplo:

1. *La flor de la man za ni lla* (8)
2. *Se_ha co mi do el gu sa no* (8)
3. *Y lue go le echan la cul pa* (8)
4. *Al pe rro del hor te la no* (8)

La segunda estrofa es cantada por el cantante 2. Consta de 4 versos de 7 y 5 sílabas de manera intercalada. El primer y segundo verso se repiten al final para dar pie a la tercera estrofa. Por ejemplo:

1. *Na die siem bre su pa rra* (7)
2. *Jun to al ca mi no* (5)

3. *Por que to_do el que pasa* (7)

4. *Coge un ra ci mo* (5)

1. *Na die siem bre su pa rra* (7)

2. *Jun to al ca mi no* (5)

La tercera estrofa es cantada por el cantante 1. Esta se conforma de 4 versos de 7 y 5 sílabas de manera intercalada, pero se distingue por el hecho de que el tercer verso comienza con el segundo verso de la segunda estrofa. A este verso se le añaden "términos", adornos que acompañan las frases musicales, entre las cuales se incluyen términos como "madre", "negra", “ayayay”,”ja já” etc. Por ejemplo:

1. *Jun to al ca mi no,* ***madre****,* (verso final de la segunda estrofa) (7)

2. *qué cuen to es este* (5)

3. *que uno tien da la ca ma* (7)

4. *y otro se a_cues te* (5)

Willy Terry, destacado músico criollo, sostiene que la marinera se distingue por "ser el único género que no tiene un final determinado. Depende exclusivamente de la capacidad e ingenio de los cantantes para el contrapunto o de la resistencia física de los que bailan" (Dirección de asuntos culturales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2021, min 9:18). Esto implica que no solo se limita a un canto de jarana, sino que pueden surgir dos o incluso tres, según la versatilidad y destreza de los intérpretes al momento de improvisar. Además, es importante señalar que el inicio de la segunda jarana lo marca el "cantante 2", lo que significa que la duración de los cantos de jarana está determinada por las posibilidades de realizar contrapuntos

Finalmente, el remate consta de 2 versos, uno de 7 sílabas y el otro de 5 sílabas. Usualmente, se utilizan remates populares que indican que la canción se termina. Este es un

recurso que también se utiliza en la competencia de improvisaciones cuando se busca acabar la canción. Por ejemplo:

1. *Lloré, lloré mi suerte* (7)
2. *hasta la muerte* (5)

1.2.2. Resbalosa y Fuga

Si bien el canto de jarana se centra principalmente en la improvisación entre los músicos, también existen otros elementos significativos en la estructura musical de la marinera, como la resbalosa y la fuga, que se ejecutan después del canto de jarana. Según Chocano, la resbalosa en la marinera limeña es una secuencia musical con estrofas preexistentes que se cantan de manera constante en cada ocasión. A diferencia del canto de jarana, lo distintivo de la resbalosa es que incluye un breve intermedio instrumental seguido por la llamada de fuga. La fuga, según describe Chocano, consiste en un breve verso cantado con una melodía específica, que puede variar en su contenido, estructura métrica y cantidad de versos. Al finalizar la resbalosa, se concluye con un remate que incluye versos populares como "ja, já, ay sí, amén", entre otros. Según el autor, son los músicos quienes deciden cuándo iniciar la resbalosa después de una serie de cantos de jarana (2012, pp.25-26).Siguiendo con Chocano, las resbalosas y las fugas ofrecen la posibilidad de incorporar nuevas composiciones según la ocasión. Estas últimas se interpretan de manera alternada y de manera indefinida, hasta que alguna pareja agota su repertorio o los participantes deciden concluir la interpretación. En resumen, cada fuga presenta una melodía única y no sigue un patrón métrico constante que marca el comienzo de la sucesión de fugas en la que los bailarines giran en su sitio y zapatean con cepillados. Es importante resaltar que el número de versos y estrofas que tienen tanto la fuga y la resbalosa son libres (2012, pp. 27-29).

A continuación, se dará un ejemplo para que se pueda identificar en qué momento se realiza la resbalosa y fuga.

- Resbalosa:

- Estrofa 1: (cantante 2)

    1. Maria Manuela la Caporala
    2. se fué a la pampa y a trabajar
    3. no muele caña, ni vende azúcar
    4. ni tiene plata pa' enamorar

- Estrofa 2 (cantante 1)

    1. Yo fui a la casa, compré cebollas,
    2. compré tomates y perejil
    3. no sabes china, blanca, mulata,
    4. la burundanga que tengo aquí

- Estrofa 3 (cantante 2)

    1. ¡Piripipi! ¡Piripipa!
    2. ¡Yo tengo una botijuela,
    3. que ya está por la mitad!, ja, ja

- Intermedio musical de guitarra y cajón.
- Fuga (cantante 1)

    1. Oh, sirena encantadora
    2. ya mi amor no será necio
    3. como miras con desprecio
    4. el amante que te adora

La dinámica participativa del proceso de proponer y responder estrofas durante el canto implica una interacción activa por parte de los ejecutantes, quienes, con habilidad, se involucran en la ejecución del canto. La inclusión de un remate con versos populares y un intermedio instrumental no solo aporta diversidad y jocosidad, si es el caso, sino que también

refleja una estructura meticulosa en esta forma de expresión. Además, la utilización de elementos coreográficos durante los intermedios resalta la conexión intrínseca entre la música y la danza, como se mencionó al inicio del presente capítulo.

1.3. Baile de marinera limeña

Si nos referimos a la marinera como baile, también debemos considerar una estructura específica que debe ser respetada. En líneas generales a la marinera se le reconoce como un baile de salón que no requiere de mucho espacio para ser bailada. A diferencias de la norteña, la limeña no tiene muchos recursos de zapateo ni de distribución de espacio, por lo tanto, lo que prima es el mensaje que se transmite en el enamoramiento de la pareja a través del movimiento del pañuelo. A continuación, se detalla la estructura básica del baile de la marinera limeña, basada en la descripción de Chocano (2012) y mi propia experiencia de aprendizaje en el baile. Para ello, se utilizará el mismo canto de jarana del subcapítulo anterior.

- Bordón de guitarra y cajón: inicio

- La pareja se coloca de pie frente a frente con postura erguida.
- Sostienen el pañuelo y lo mueven lentamente de arriba hacia abajo al ritmo del bordón de la guitarra.
- La mujer acompaña con movimientos de cadera.

- Primera estrofa: saludos

- En la primera estrofa, la pareja avanza hacia el centro para saludarse cortésmente.
- Luego, caminando intercambian posiciones y dan una vuelta en su nueva ubicación.
- Este proceso se repite dos veces.

Ejemplo con estrofa:

1. *La flor de la man za ni lla* (8) (avance hacia el medio para encontrarse y saludar)
2. *Se_ha co mi do el gu sa no* (8) (cambio de sitio y giro en la nueva posición).
3. *Y lue go le echan la cul pa* (8) (se repite el avance hacia el medio y saludo).
4. *Al pe rro del hor te la no* (8) (cambio de sitio y giro en la nueva posición).

- Segunda estrofa: desplazamientos laterales [1]y amarre:

- Durante la segunda estrofa, los bailarines regresan a su posición inicial.
- Se mueven hacia adelante y hacia atrás con desplazamientos laterales subiendo y bajando el pañuelo hasta el amarre[2].
- De acuerdo con la estructura musical, el amarre consiste en que los bailarines deben cambiar de sitio en el verso final de la estrofa n°2, es decir, cuando el "cantante 2" repite el primer y segundo verso y da el pase al contrapunto.

Ejemplo con estrofa:

1. *Na die siem bre su pa rra* (7) (avances)
2. *Jun to al ca mi no* (5) (retroceso)
3. *Por que to_do el que pasa* (7) (avance)
4. *Coge un ra ci mo* (5) (retroceso)
5. *Na die siem bre su pa rra* (7) (avance)
6. *Jun to al ca mi no* (5) **(amarre y cambio de sitio por la derecha)**

[1] Los desplazamientos laterales son avances y retrocesos con un pie adelante y el otro atrás.
[2] El amarre es la repetición del último verso musical de una estrofa que da pie a que cante el otro competidor.

- Estrofa 3: desplazamientos y laterales.

- Al igual que en la estrofa 2, una vez que los bailarines cambiaron de posiciones realizan un giro y el resto de los versos se mueven con laterales hacia adelante y hacia atrás subiendo y bajando el pañuelo.

Ejemplo con estrofa:

1. *Jun to al ca mi no,* ***madre,*** (verso final de la segunda estrofa) (7) (giro en la nueva posición).
2. *qué cuen to es este* (5) (avance con laterales)
3. *que uno tien da la ca ma* (7) (retroceso con laterales)
4. *y otro se a_cues te* (5) (avance con laterales hasta llegar al centro).

- Estrofa 4: remate:

- Los bailarines se colocan en el centro.
- Aunque no es obligatorio al final de baile la pareja puede realizar zapateos cruzando los pies y deslizándolos en punta hacia adelante, también conocidos cepillados.
- Al finalizar, cada danzante da una última vuelta y se juntan en el centro, uniendo sus cuerpos y pañuelos para concluir la jarana.

Ejemplo con estrofa:

1. *Lloré, lloré mi suerte* (7) (pueden hacer doble cepillado, pero no es obligatorio).
2. *hasta la muerte* (5) (giro en el centro, se une la pareja en el centro y levanta los pañuelos para terminar el baile y pasar a la resbalosa).

- Resbalosa:

A continuación, se presentará la resbalosa bajo la misma metodología utilizada en la presentación de la estructura del baile en el canto de jarana, es decir, se utilizarán los versos mencionados en el subcapítulo anterior para entender con mayor claridad cuál es la secuencia coreográfica que se debe respetar.

- Instrumentalización con palmas, guitarra y cajón.

En ese momento, cada danzante permanece en su lugar. La mujer mueve las caderas hacia la derecha e izquierda y el hombre la acompaña con palmas.

- Estrofa 1: (cantante 2)

1. Maria Manuela la Caporala
2. se fué a la pampa y a trabajar
3. no muele caña, ni vende azúcar
4. ni tiene plata pa' enamorar

- Estrofa 2 (cantante 1)

1. Yo fui a la casa, compré cebollas,
2. Compré tomates y perejil
3. no sabes china, blanca, mulata,
4. la burundanga que tengo aquí

Durante estas dos primeras estrofas los bailarines se desplazan deslizando o "resbalando" las suelas de sus zapatos en el piso. Ambas parejas se trasladan manteniendo el contacto visual hasta cambiar de lugar. Luego de eso, deben dar una vuelta y contra vuelta[3].

- Estrofa 3 (cantante 2)

1. ¡Piripipi! ¡Piripipa! (laterales)
2. ¡Yo tengo una botijuela, (laterales)

[3] Vuelta significa girar hacia la derecha y contra vuelta hacia la izquierda.

3. que ya está por la mitad!, **ja, ja** (pie a dar vuelta y contra vuelta para cepillar).

Durante los tres primeros versos los participantes se mueven hacia adelante y atrás con laterales. Al momento del término "ja, ja" da pie para que ambos bailarines den vuelta y contra vuelta y empiezan a cepillar hasta que inicia la fuga donde el cantante 1, en este caso, retoma el canto para hacer el amarre.

- Intermedio musical de guitarra y cajón.
- Fuga (cantante 1)

1. Oh, sirena encantadora (amarre y desplazamiento para cambiar de sitio).
2. ya mi amor no será **necio** (al término de este verso los bailarines dan una vuelta y contra vuelta).
3. como miras con desprecio (laterales)
4. el amante que te adora… (laterales hasta acabar la canción)

Al finalizar la canción, los participantes tienen la opción de cepillar, sin embargo, sí es una regla que deben dar una vuelta en el centro y acercarse para levantar sus pañuelos y terminar la resbalosa.

Cuando hay varias parejas para bailar, suele seguirse la estructura famosa 5/3, en la que tres parejas bailan una marinera cada una y luego se las invita a todas a bailar simultáneamente la resbalosa y la fuga. En cuanto al vestuario, las mujeres suelen llevar vestidos hasta la altura de las rodillas, enaguas y zapatos de medio tacón, mientras que los hombres visten de terno.

1.4. Transformaciones en la marinera limeña

La marinera ha sufrido diversas transformaciones a lo largo del tiempo, ya sea por los medios de difusión o por sus formas de enseñanza. Al respecto, Chocano sostiene que la

forma predominante de dicha transmisión ha sido la oral. A esto se refiere con que la práctica en los barrios populares, de alguna manera, ha generado un proceso de sistematización implícita en los músicos y en la misma tradición, debido a la no existencia de un registro específico y ordenado. Por otro lado, el autor afirma que con el paso de los años la práctica en espacios populares ha disminuido y se ha llevado a espacios institucionales como academias de marinera y centros musicales (Chocano, 2012, p. 62).

Otro medio de difusión que ha contribuido a la transformación del género fueron las grabaciones fonográficas. Según Gerard Borras, director del Instituto Francés de Estudios Andinos IFEA, los músicos de Barrios Altos, Montes y Manrique fueron los primeros en traer desde Nueva York al Perú en el año 1912, 172 grabaciones de música criolla en las cuales se encontraban Valses, Polcas, Marineras y Tristes. A partir de ese momento, la difusión del género criollo se empezó a expandir por toda la ciudad de Lima, escuchándose en restaurantes, teatros y cines (Gómez, 2012, p. 41).

En esa misma línea, Rohner sostiene que entre los años de 1930 y 1940, la música criolla empieza a sufrir un proceso de "desfolclorización" el cual consiste en la masificación del género y el abandono de este en los barrios populares. Asimismo, el autor sugiere que uno de los factores de la transformación de la música criolla es la globalización y la influencia de música extranjera a través de canales de radio (Rohner, 2013, pp. 272-273).

Por otro lado, en cuanto a las formas de enseñanza, Urbina sostiene que los espacios de aprendizaje y práctica academizada han generado que la marinera se estandarice, dejando de lado la espontaneidad de músicos y bailarines:

> Ya no hay cantores de marinera que tengan ese estilo antiguo. Pocos somos. Se está perdiendo y desvirtuando el canto de jarana porque ahora practican en academias, cantan diez contra diez, diez cantan igualito y diez responden

> igualito ya no se enseña a tener un estilo propio (G. Urbina, comunicación personal, 28 de octubre, 2022).

Las palabras del maestro Urbina no solo muestran cierta preocupación acerca de la transformación o posible pérdida de elementos distintivos en la marinera, sino que sugiere un proceso de estandarización del canto y del baile que podría alejarse de la riqueza y diversidad que caracterizaba el estilo antiguo. Este fenómeno, como dice Urbina, podría atribuírsele a la influencia de las academias, donde la enseñanza estructurada y la búsqueda de uniformidad podrían estar afectando la expresión individual. Según Urbina, otro factor importante que evidencia la transformación de la marinera es la falta de espacios tradicionales en donde se practica.

> Hasta el año 1985 fue lo último. Íbamos a cualquier lugar de Barrios Altos, entrábamos a una casa y se armaba el movimiento. Ahora ya no hay eso, se ha perdido el gusto en el canto. No hay dónde hacer una jarana como las que había antes (G. Urbina, comunicación personal, 28 de octubre, 2022).

Lo propuesto por Urbina, evoca un sentimiento de nostalgia y lamenta la transformación que ha experimentado la escena de la jarana. Es posible que este cambio se dé por la adaptación de los gustos musicales, la urbanización, o la transformación de las dinámicas sociales a lo largo del tiempo.

Desde la transmisión oral en los barrios populares hasta la estandarización del canto y el baile en espacios académicos, la influencia de las grabaciones fonográficas y la globalización ha generado que la marinera adapte nuevas formas de expresión. Algunos autores consideran estos cambios como “pérdidas” o procesos de “desfolclorización”, lo cual genera una interrogante sobre la espontaneidad del canto y baile en su forma más tradicional.

En el caso del baile, por un lado, las peñas y centros musicales han reforzado su práctica auténtica, sin embargo, las academias y concursos han emergido como importantes

promotores de la marinera limeña, aunque no libres de críticas por su carácter comercial y su distanciamiento de la práctica tradicional. Estos dos factores, tradicional y contemporáneo, interactúan de manera compleja, evidenciando tensiones entre la preservación de la tradición y la adaptación a nuevos contextos sociales y comerciales (Chocano, 2012, pp.70-71).

Para tratar de entender mejor este proceso de diversificación de estilos en baile, a continuación, presentaré el caso de la peña Don Porfirio, considerado como un referente en el desarrollo de la música criolla y en marinera limeña específicamente, tanto en música como en danza. Es por ello, que, en el próximo capítulo, se examinará la manera en que este espacio cultural contribuye a la preservación y la reinterpretación de la marinera limeña en sus diversos estilos y formas de ejecución.

Capítulo 2. La marinera limeña en Don Porfirio

Para comenzar este capítulo, es fundamental establecer una definición de lo que se entiende por "peña". Esto ayudará a comprender mejor en qué consiste la peña Don Porfirio. Según Rohner, existen varias interpretaciones para entender estos espacios culturales, y propone dos definiciones principales sobre el concepto de "peña".

En primer lugar, están las peñas consideradas como lugares donde amigos o familiares se reúnen para hacer música. Estos espacios no siempre están formalmente institucionalizados, pero algunos de ellos, debido a su larga historia de práctica, muestran características propias que pueden determinar ciertas particularidades (Rohner, 2013, pp. 269-270). Un ejemplo actual es "La Catedral", la casa del reconocido músico criollo Wendor Salgado, quien abre las puertas de su casa todos los viernes para compartir un espacio musical con otros músicos, familiares, amigos e incluso investigadores interesados en la música criolla.

En segundo lugar, Rohner sostiene que existen las peñas comerciales donde se ofrece un espectáculo por el cual los asistentes deben pagar. No obstante, las clasifica en dos grupos distintos según el grado de comercialidad de los repertorios musicales. En ese sentido, hace una diferencia entre las peñas como “La Oficina” o “Don Porfirio” y la “Peña del Carajo” o “De Rompe y Raja”. Dando a entender que los primeros dos espacios mencionados suelen tocar canciones menos comerciales que en los últimos (2013, pp. 269-270).

Asimismo, el autor sostiene que con la llegada de música extranjera al Perú en los inicios de la globalización y a través de la radio, las peñas buscaron preservar la memoria cultural ante la amenaza de la desaparición de los géneros criollos. El autor identifica diversos motivos que generaron temor a la pérdida. Uno de ellos fue la profesionalización de los músicos, quienes empezaron a difundir su música por radio. Aunque este medio les ofrecía mayor popularidad, la industria fonográfica podía restar autenticidad al producto

musical para hacerlo más comercialmente atractivo. Otra forma de preservar el legado cultural de la música criolla fue a través de los centros musicales, donde músicos destacados del género formaron nuevas generaciones para expandir conocimientos y conservar el legado cultural (Rohner, 2013, p. 273).

Así como se enseñó en espacios culturales, también la tradición cultural se extendió a través de los espacios familiares. Entre los casos populares destacan las familias Ascuez, Santa Cruz, Ballumbrosio, Avilés, Valdelomar, Huambachano y los Vásquez, esta última, familia de Porfirio Vásquez Aparicio, músico y zapateador de música afroperuana. Según Marilú Loncharich, dueña de la peña Don Porfirio y esposa de Abelardo Vásquez, Porfirio enseñó a sus hijos el canto de jarana, el baile de marinera limeña, así como ritmos negros, entre ellos el zapateo, la zamacueca y el festejo. Entre los aprendices se encuentran sus hijos Abelardo y Vicente, músicos y bailarines que desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo de la música criolla a nivel nacional, sobre todo de la marinera limeña, convirtiéndose en destacados exponentes de un estilo propio en los cantos de jarana y referentes en la danza (M. Loncharich, comunicación personal, 28 de octubre, 2022).

La Peña Don Porfirio fue fundada por Abelardo Vásquez y Marilú Loncharich en 1984 en su residencia ubicada en Pasaje Tumbes, Barranco. Este espacio reunía a destacados músicos como Augusto Ascuez, Carmen Florez, los hermanos Valdelomar, entre otros. Según Loncharich, al inicio la peña solamente abría sus puertas dos veces al mes, sin embargo, debido a la gran demanda de público que consumía, la peña empezó a abrir todos los viernes, convocando también a músicos reconocidos, amigos y familiares. Entre ellos, se encontraba la primera promoción de alumnos de Abelardo de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, conocidos como "Los Carmelitas".

Desde sus inicios, la peña Don Porfirio ha reflejado la esencia de una comunidad musical comprometida con la preservación y difusión del patrimonio cultural peruano. Como

parte de su programación, se presentaban conjuntos musicales en vivo y danzas de la costa. En 1992, la peña Don Porfirio cambió su sede a la calle Manuel Segura en el distrito de Barranco. Desde entonces, la peña se ha mantenido en ese mismo lugar, conservando su tradición de presentar marineras, valses, polcas y ritmos afroperuanos.

En la peña Don Porfirio surgen nuevas generaciones de músicos y bailarines criollos que heredan parte de la tradición de este lugar. Rafael Matallana, sostenía en 1998 lo siguiente: "no se trata únicamente de la historia de Abelardo Vásquez y su señora Marilú, dueños de este lugar, se trata de una peña donde se desarrolla toda una serie de generaciones que se inician en la marinera limeña" (Del Carpio, 2021, min 5:53). Esta afirmación revela cómo la peña Don Porfirio ha sido un espacio donde el conocimiento y las tradiciones relacionadas con la marinera limeña han pasado de una generación a otra a lo largo del tiempo.

En esa misma línea, Pierr Padilla Vásquez, nieto de Abelardo Vásquez, sostiene que la jarana no se limitaba solo a los eventos organizados en la peña, sino que impregnaba todos los ámbitos familiares y sociales en los que participaba la familia Vásquez. Reconoce el privilegio de formar parte de esta tradición y buscar preservar su herencia cultural. Padilla sostiene: "en mi familia siempre había marinera, siempre hubo mucha música criolla, mucho vals, mucho festejo, pero siempre había marinera" (P. Padilla, comunicación personal, 12 de junio de 2023). Asimismo, añade:

> Era interesante porque cuando tocaban una marinera era el momento en el que todos prestaban atención a la cosa y bailaban los que sabían y el resto hacía palmas y estaba en onda. No te hablo de la peña, te hablo de diferentes reuniones familiares, el cajón y la guitarra eran fundamentales (P. Padilla, comunicación personal, 12 de junio de 2023).

Inclusive, en concordancia con lo que dice Matallana, Padilla sostiene que él aprendió a bailar de sus tíos y abuelo, y ahora es él quien enseña a sus hijos a bailar y a tocar instrumentos, pues considera que esta es la forma de preservar la cultura de la familia Vásquez a través de sus distintas generaciones.

Como lo señala Padilla, la peña Don Porfirio se distingue por preservar el legado de la familia Vásquez. Esta característica no solo se refleja en la elección de los repertorios interpretados por el conjunto musical que participa en la peña, sino también en su estética. En el local de la peña se exhiben fotografías de la familia Vásquez junto a sus familiares, amigos y seres cercanos que han contribuido al éxito continuo de la peña. En este sentido, la peña Don Porfirio es reconocida por ser mucho más que un espacio de encuentro semanal; constituye un ambiente donde la familia Vásquez resalta la importancia de las danzas de la costa y la música afroperuana como elementos fundamentales de su identidad cultural.

Como participante activa en la peña, he podido observar diversas dinámicas que se desarrollan en su interior. Una de las más destacadas es la diversidad de su repertorio musical, el cual abarca canciones poco conocidas en la industria comercial criolla. Además, se presenta un conjunto musical criollo y un elenco de danzas folklóricas de la costa conformado principalmente por músicos y bailarines de renombre, muchos de los cuales han sido formados en instituciones como la Escuela de Folklore José María Arguedas o en conjuntos de danza folklórica con una larga trayectoria como “Perú Negro”.

Junto con la presentación del conjunto musical y dancístico, al tratarse de un espacio de convivencia, los participantes tienen la oportunidad de bailar valses, polcas, festejos o marineras. A diferencia de otros géneros, la marinera posee una dinámica particular, ya que la mayoría de los participantes no suelen animarse a salir a la pista por falta de conocimiento de la estructura del baile. Esto hace que aquellos que se atreven o son seleccionados por la Sra.

Marilú, se conviertan en el centro de atención y en el momento especial de la noche de jarana.

Entre los participantes de la peña Don Porfirio, existe una diversidad de grupos, tanto en términos de edad como de procedencia. Cuando presencié por primera vez la marinera limeña en esta peña, pude notar cómo bailarines de diferentes edades y procedencias salían a bailar entre ellos. A diferencia de otras peñas, como por ejemplo la Oficina de Barranco, donde los participantes tienen la libertad de acercarse a bailar cuando suena una marinera, en Don Porfirio es la señora Marilú Loncharich quien cede el pañuelo a los bailarines para que salgan a danzar. Ella identifica quiénes conocen el baile para que ese momento sea especial en la programación de la peña, una práctica que se ha mantenido desde los inicios. Según ella, al principio solamente podían bailar los amigos de Abelardo Vásquez, quienes habían aprendido de él. Ahora, es ella quien se encarga de deleitar al público con personas que ya tienen experiencia en el baile. Durante estos encuentros y en conversación con varios de los participantes, pude observar las diferencias en el baile influenciadas principalmente por los lugares de formación (transmisión familiar o academias), los sitios donde suelen practicar la danza (eventos familiares, peñas o concursos), así como la inclusión de la marinera en academias o escuelas de folklore.

En el momento en que salían dos bailarines que no se conocían, de distinta edad y/o procedencia, se podía observar que cada uno tenía un estilo diferente y distintivo. Algunos bailarines mostraban una postura muy erguida, mientras que otros eran más cadenciosos. Había quienes bailaban con un estilo más sensual, mientras que otros irradiaban alegría. Esta diversidad de estilos se reflejaba tanto dentro de una misma pareja como entre diferentes parejas, lo que hacía que cada presentación fuera valiosa de presenciar. Para contextualizar mi observación participante, he podido notar algunos puntos que considero importantes para comprender cómo se da la participación de quienes bailan marinera limeña en la peña.

En el próximo capítulo se analizarán detalladamente los diversos estilos presentes en la peña Don Porfirio, categorizándolos según las experiencias y discursos de los participantes.

Capítulo 3. Bailarines de la peña Don Porfirio

La socióloga Ana Sabrina Mora, en su estudio sobre la danza, analiza cómo diferentes tipos de danza, como la clásica, moderna, folklórica y social, se distinguen por sus patrones de movimiento únicos, y dentro de cada género se pueden identificar diversos estilos. Para poder analizar los estilos de baile en los participantes de la peña, es importante definir a qué se refiere con estilo. Para ello, Mora sostiene que es la forma en que se ejecuta la estructura de movimiento, lo que permite diferenciar las variaciones en la danza a lo largo del tiempo y el espacio. Se distingue entre la estructura de la danza, que requiere habilidades específicas, y el estilo, que implica la representación individual o grupal de esos movimientos, demostrando competencia y habilidad en la danza particular (Mora, 2010, p.13).

María Elena Santillán, sostiene que, para analizar la producción simbólica de una expresión cultural como la danza se debe considerar el por qué se bailan estos ritmos, cómo los han aprendido, la manera en que los han hecho suyos y la percepción que tienen los individuos frente a su entorno (,1987, p. 104). Adrienne Kaeppler, por otro lado, plantea que el estilo de baile es la manera en que se manifiesta el lenguaje del movimiento, lo que permite distinguir diferencias en un determinado tiempo y espacio (Kaeppler, 2003, p. 97). Por tanto, para este análisis, es esencial tener en cuenta el contexto de la peña Don Porfirio en el año 2023, así como las diversas procedencias y edades de los bailarines, lo que ayudará a comprender las variaciones de estilo entre ellos en la actualidad.

Dicho esto, en el estudio se seleccionaron tres perfiles diferentes de bailarines: Juan Yarleque, Pierr Padilla y Nora Mendoza. Los criterios para su elección fueron que tuvieran estilos de baile particulares, que su vínculo con la peña Don Porfirio fuera distinto, su asistencia constante a la peña y su accesibilidad para realizar las entrevistas. Para esta parte de la investigación, se siguió una metodología en tres etapas. La primera consistió en realizar observaciones participantes en la peña, lo que permitió registrar a través de videos y audios

los estilos de danza de los tres bailarines seleccionados. En segundo lugar, se llevaron a cabo entrevistas con estos participantes para identificar las variables que hacen que sus estilos se asemejen o se diferencien. Finalmente, se realizó una investigación desde la propia práctica, aprendiendo con diversos maestros y bailando en la misma peña.

En la investigación sobre los estilos de las danzas, y, en relación con lo que sostiene Santillán (1987), pude destacar tres criterios que diferencian a los bailarines y que son factores clave para que estos tengan un estilo diferente. Entre ellos, se encuentra el vínculo afectivo que tienen con la peña Don Porfirio, los espacios de aprendizaje que han influenciado su expresión en la marinera y sus referentes en la danza. El análisis va acompañado de registros de video y entrevistas personales realizadas a cada uno de ellos.

3.1. Juan Yarleque

Registro de baile

Juan Yarleque es contratado por la peña Don Porfirio para bailar las danzas folklóricas de la costa, específicamente el tondero, la marinera limeña y la marinera norteña. Según Yarleque, comenzó a bailar en Don Porfirio como parte del elenco Raíces de América en 1999, conjunto de danza que se presentaba los viernes en la peña. Yarleque sostiene: "Uno va con respeto a bailar a Don Porfirio porque allí son limeñísticos, la gente conoce la marinera. Me siento orgulloso de bailar en una peña de tradición" (Yarleque, comunicación personal, 08 de junio de 2023).

Según Yarleque, existen dos categorías de bailarines de marinera. Por un lado, están los llamados "peñeros": personas que frecuentan peñas y aprenden a bailar en ese entorno, donde la espontaneidad y la creatividad son las principales herramientas para resolver los movimientos durante el baile. Por otro lado, están los "académicos": aquellos que reciben formación en una academia y están sujetos a reglas y estándares que se aplican en competiciones, como la postura, la elegancia al usar el pañuelo, la interacción romántica

entre la pareja, la picardía, entre otros aspectos (Yarleque, comunicación personal, 08 de junio de 2023).

En cuanto a su estilo en el baile él menciona que, desde su asistencia frecuente, no solo como danzante sino también como espectador de la peña, la Sra. Marilú lo invitaba a bailar marinera limeña todos los viernes con bailarinas que no tenían pareja. Según él, antes bailaba por intuición, siguiendo a sus parejas, pero recién hace seis años comenzó a tomar clases de baile de marinera y canto de jarana y a partir de eso su estilo cambió (Yarleque, comunicación personal, 08 de junio de 2023). Yarleque afirma que tuvo una mayor conciencia de su baile desde que estudió el canto de jarana con el profesor Renán Montalvo, lo que le permitió tener una intención diferente en el baile e interpretar según la estructura y el contenido de los versos del canto de jarana.

Yarleque muestra un baile pausado y elegante, muestra un mensaje de enamoramiento hacia su pareja, en todo momento se muestra una conexión con quien baila. A través del baile destaca la elegancia y la sutil coquetería. Sus gestos también son expresivos y coherentes con el estilo de la danza, pues mira fijamente a su pareja sonriendo, demostrando complicidad y conexión durante el baile. Además, se ayuda del pañuelo para adornar a su pareja y lo mantiene arriba en señal de llamado a su pareja o de respuesta hacia ella.

Su postura es erguida y se mantiene la mayor parte del tiempo con el mentón arriba. Da la sensación de un baile elegante y firme dirigiéndose a su pareja con mucho respeto y distancia. Así también mantiene su mano sostenida a la altura del abdomen durante todo el baile, transmitiendo una sensación de seguridad y control.

Al momento de hacer los laterales para avanzar y retroceder lo hace muy a ras del piso resbalando sus pies todo el tiempo. Es interesante, ya que sus traslados son adornados con cepillados o con puntas muy sutiles, lo que hace que su baile se vea más complejo y a la vez espectacular.

Durante la resbalosa, su manejo del pañuelo adquiere mayor agilidad y rapidez, moviéndose de arriba hacia abajo con destreza y precisión, realzando la energía y el ritmo del baile. Sus laterales con punta y cepillado se tornan más directos y fuertes. Si bien su postura se mantiene erguida, flexiona ligeramente las rodillas, abre más las piernas para los laterales y se balancea suavemente de un lado a otro, mostrando una combinación de fuerza y ritmo en su interpretación.

Por otro lado, en la explicación previa sobre la estructura del baile se mencionó que el amarre se realiza durante el contrapunto o cambio de cantante. Sin embargo, Yarleque propone una estructura coreográfica diferente, pues el cambio de sitio lo hace antes del contrapunto, es decir, antes que cambie de cantante, Yarleque ya tiene que haber hecho un cambio de sitio y girar al cambio de voz. Según Yarleque, esa es una de las maneras que le enseñó el maestro Montalvo:

> Cuando se produce el amarre en el canto, se produce el amarre en el baile. Es decir, al momento de la repetición de la frase musical, no antes y no después, y, cambiar de lugar no es dar vuelta, es cambiar de lugar, las vueltas solo son adornos (citado en La Cartelera, Canal Cultural del Perú, 2022, min. 24:57).

Antes de la fuga su baile se torna más espontáneo dejando de lado la rigidez en la parte superior del cuerpo, ya que le añade un balanceo hacia adelante y atrás marcando el ritmo y compás. Asimismo, muestra mayor picardía y jovialidad, contrastando con la seriedad y la solemnidad de la marinera, lo que demuestra su versatilidad y habilidad para adaptarse a diferentes estilos y ritmos. Cerca al final de la música Yarleque zapatea y hace unos cepillados previos a la vuelta final para acercar los pañuelos.

Yarleque considera que tuvo la oportunidad de comenzar su aprendizaje observando los bailes en peñas, lo que le permitió desarrollar su creatividad y libertad en su estilo de baile. Sin embargo, posteriormente, al recibir formación del maestro Renán Montalvo, quien

primero le enseñó el canto de jarana para luego enseñarle el baile, incorporó ciertos elementos que le otorgan un estilo único, combinando ambos enfoques de aprendizaje: la espontaneidad y el entrenamiento teórico del canto de jarana. Para él, la marinera significa más que un simple baile de enamoramiento; es un desafío, un juego de contrapuntos y coquetería (Yarleque, comunicación personal, 08 de junio de 2023).

Yarleque, ha sido testigo de una transformación constante en su forma de bailar. A través de su testimonio y su baile, muestra la dualidad de su formación como danzante. Por un lado, su participación constante en la peña, donde la creatividad y la libertad le permiten expresarse de manera espontánea y, por otro lado, su aprendizaje en una academia lo que le proporcionó una base técnica sólida y un conocimiento teórico y práctico del canto de jarana. Esto quiere decir, que puede aprovechar la técnica porque ya tiene incorporado el espíritu y la esencia, a diferencia, por ejemplo, de los que empiezan a bailar en una academia. Esta combinación de experiencias se refleja en su manera de bailar, donde la tradición se entrelaza con la espontaneidad.

Antes de conocer el canto de jarana, yo bailaba de manera más reactiva, observaba a mi pareja y me guiaba por lo que ella hacía. Escuchaba la música, pero sin comprender su estructura. La forma en que cantaban o cambiaban la melodía a veces me servía para los cambios de lugar. Ahora, la ejecución del baile es más consciente, prestando atención a lo que el conjunto está cantando. Ya no se trata solo de bailar al ritmo de la música; con el conocimiento del canto de jarana, me preocupo por escuchar no solo la melodía, sino también la letra, para poder ejecutar correctamente la estructura de la marinera (Yarleque, comunicación personal, 08 de junio de 2023).

Se puede decir que la experiencia de Yarleque es diferente a la de un estudiante de academia que busca preparar a sus alumnos para presentarse en concursos y que, en su mayoría, solamente enseñan el baile más no el canto de jarana. En este caso, Renán Montalvo, quien fue su maestro, si bien tiene una academia, es un cultor de la marinera limeña. Por lo tanto, su metodología de enseñanza ha permitido que Yarleque pueda utilizar

la teoría para bailarla con libertad y no con una serie de reglas que podrían ser evaluadas por un jurado. Al respecto, Chocano (2012) sostiene que los cultores populares tienen una enseñanza integral en la que involucran el canto de jarana y la transmisión de reglas en la estructura del baile para que tengan conocimiento de la práctica tradicional. Asimismo, el autor sostiene que las enseñanzas en academias hacen que los bailarines pierdan espontaneidad y den importancia a la dimensión estética del baile (pp. 245-246).

3.2 Nora Mendoza

Registro de video

Nora Mendoza, se inició en la danza con Luis Oré, un amigo cercano a ella que pertenecía a la escuela de danza de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Luego, tomó cursos de extensión con Abelardo Vásquez en la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas (ENFJMA) y formó parte del grupo "Los Carmelitas". Ella sostiene que Abelardo se destacaba como profesor por enseñar de manera diferente, pidiendo a los alumnos que imitaran sus pasos y prestando atención a detalles como la posición de la falda en las mujeres o la postura en el caso del hombre. Luego de este acercamiento a la institución, postuló a la carrera de docencia en la ENFJMA, espacio en el cual terminó siendo parte de la primera promoción de egresados.

Además, Mendoza tiene mucha experiencia participando en centros musicales en La Victoria. Ella sostiene que ahí aprendió a bailar con naturalidad, siguiendo el consejo de antiguas conocedoras quienes le decían que tenía que bailar como ella lo sentía. Sus grandes referentes en el baile son Lucy Azuleti, Elsa Lopez (participante del Centro Cultural Breña), las mujeres afroperuanas de la Victoria, Rosa Guzmán y Nicolasa Ascuez. Mendoza sostiene: "Yo siento lo que dice la letra y la música y a partir de eso muevo mis caderas y mi pañuelo y mis gestos al hombre. No le quito la mirada. Siento la música, siento la alegría" (Mendoza, comunicación personal, 17 de junio de 2023).

Por otro lado, desde 1992 asiste a la peña Don Porfirio y además forma parte del grupo “Los Carmelitas”, es decir, el vínculo que ella tiene con la peña no es únicamente como consumidora, sino que también ha sido alumna de Abelardo Vásquez y hoy en día ella es investigadora y cultora de las danzas folklóricas. Mendoza, se destaca en el baile por respetar su estructura tradicional de la manera más sencilla. Desde el inicio, muestra una coreografía un poco más pausada con los pasos clásicos como laterales, sin muchos movimientos de cadera, pero con la mirada profunda hacia su pareja.

El uso del pañuelo es otro aspecto que define la interpretación de Nora. A lo largo de su baile, el pañuelo permanece mayormente en alto, con movimientos directos al subir y bajar el brazo, lo que agrega elegancia y fluidez a su expresión. Además, Nora sincroniza el movimiento de su mirada con los movimientos del pañuelo, lo que agrega un elemento de coquetería al baile.

En cuanto a la postura, Mendoza mantiene una posición erguida, aunque no estilizada como un baile de salón, lo cual da espontaneidad y suavidad a sus movimientos. Sus gestos son sutiles pero expresivos: al girar hacia la derecha, su mirada sigue su movimiento y se dirige hacia el piso. A pesar de mantener una distancia al finalizar la Marinera, Mendoza permanece conectada con su pareja a través de gestos y miradas que reflejan su complicidad en el escenario.

En términos de adornos, Mendoza se distingue por su enfoque en los detalles. A lo largo de la actuación, sus movimientos de cadera son precisos y expresivos, destacando su habilidad para sacar el pie hacia adelante mientras gira el torso hacia la derecha e izquierda. A diferencia de Juan, no incorpora zapateos de punta en los laterales, lo que añade una sensación de suavidad y fluidez a su baile.

En los amarres, a diferencia de Yarleque, Mendoza hace el proceso inverso, es decir, hace un giro antes y al momento del contrapunto, recién es cuando cambia de lugar. Es

interesante, ya que, al bailar con el mismo Yarleque, el encuentro entre ellos hizo que se pudiera evidenciar la diversidad de estilos. En este caso, lo mejor de este momento fue que, ambos bailarines tienen conocimiento del canto de jarana, por lo que se siguió respetando la estructura del baile a pesar de los recursos o adornos agregados.

Durante la resbalosa, se observa que Mendoza hace un movimiento de caderas balanceando los lados y de manera pausada añadiéndole un toque de sensualidad. Al momento de la fuga y, a diferencia de Juan, quien realiza dos cepillados arrastrando dos veces el mismo pie en el piso, Mendoza opta por sacar el pie hacia adelante una sola vez, mostrando una variación en su técnica que resalta su singularidad como bailarina. Asimismo, al final del baile, ella no realiza un cepillado para dar el giro final y cerrar la resbalosa, pues ella considera que ese añadido surge de los concursos.

Mendoza destaca que su estilo de baile es sencillo. Ella considera que hay ciertos zapateos que no son necesarios de realizar y que se utilizan actualmente por ser evaluado en los concursos como el cepillado al finalizar la marinera y resbalosa. Ella sostiene:

> Yo no acostumbro esos parámetros que utilizan ahora, que cuando está por terminar la marinera se hace un escobillado y la vuelta para entrar a la resbalosa. Yo nunca lo he bailado así porque nunca vi que ellas lo hicieran. Ellas solo entraban, daban vuelta y acababa. Ese escobillado ahora lo hacen mucho las academias. Ahora ese escobillado te lo exigen en los concursos o te descalifican (Mendoza, comunicación personal, 17 de junio de 2023).

Por otro lado, destacó que al momento del intermedio musical no es necesario hacer una vuelta y contra vuelta, pues sostiene que no es una regla de la estructura tradicional de la marinera limeña, sino que se ha puesto como regla en los concursos. “En la fuga no es necesario hacer vuelta y contra vuelta, si quieres no lo haces antes de entrar al escobillado” (Mendoza, comunicación personal, 17 de junio de 2023).

Esto último se relaciona con el argumento de Chocano (2012), quien sostiene que los mismos bailarines de academia sienten que se rigen a estructuras muy estrictas y no tienen la libertad absoluta para bailar como ellos lo sienten. Además, critican a sus maestros quienes imponen a sus alumnos un estilo estandarizado al cual ellos tienen que seguir a modo de regla (p. 244)

Mendoza siente que su baile es sencillo y libre, sin regirse a parámetros que colocan jurados en la actualidad. Lo único que ella destaca como bailarina y maestra es que la regla básica al bailar marinera son los cambios de sitio en los amarres (en el cambio de los versos de los músicos), asimismo, la mirada constante a la pareja, por lo demás, ella sostiene que debe ser espontáneo, tal como aprendió de sus maestras.

3.3 Pierr Padilla

Registro de baile

Padilla es un destacado músico, danzante, campeón de marinera limeña y cultor de la música afroperuana. Además, es nieto de Abelardo Vásquez y Marilú Loncharich, fundadores de la peña Don Porfirio. Él menciona que participa en la peña desde que tiene 16 años y que siempre vio que en las celebraciones familiares se cantaba y bailaba marinera, es ahí donde surge en él el interés por aprender:

> Las ganas de quererlo cultivar nacen en mí a partir de mi tía Mirna, hermana de mi mamá que ya falleció y que era bailarina de marinera limeña. Previo a eso, estudié danza afroperuana en la Escuela de Folklore con mi tío Juanchi[4] (Padilla, comunicación personal, el 12 de junio de 2023).

Según Padilla, él viene de una familia de cuatro generaciones de artistas que buscan preservar la música afroperuana. Padilla sostiene que “la marinera en mi caso es una tradición cultural. Desde que tengo uso de razón en las fiestas de mi casa siempre se bailaba marinera

[4] Juan Padilla Vásquez, hijo de Abelardo Vásquez y nieto de Porfirio Vásquez.

limeña, al inicio, al final, en algún punto". Él sostiene que no solamente es su generación, sino también la de sus hijas a quienes les nace bailar marinera desde la infancia: "mis hijas de 5 y de 2 años bailan marinera en mi casa, pero nada porque le hayamos dicho que bailen, sino porque ven videos y les gusta (Padilla, comunicación personal, el 12 de junio de 2023).

En cuanto a sus referentes se encuentran Alejandra Ambukka y Rosa Guzmán. Él destaca que sus bailes son sencillos, pero con mucho sabor. "Mi tía Rosa Guzmán es sabor puro en el escenario, la resbalosa de Rosa es una jarana real" (Padilla, comunicación personal, el 12 de junio de 2023). Al momento de conversar sobre los estilos de marinera él sostiene:

> Siempre he visto gente bailar diferente. Siempre he visto estilos distintos. Gente con un sello muy propio, gente haciendo cosas muy complejas a nivel de pies y cosas coreográficas y gente bailando muy simple. Se ha transformado por los concursos. El efecto concurso, jurado, campeón es algo que ha estandarizado la cosa, ahí ha perdido espontaneidad. No se ha perdido en todos, no quiero generalizar (Padilla, comunicación personal, el 12 de junio de 2023).

Aunque Padilla no comenta específicamente sobre la manera en que los concursos han afectado su propio estilo de baile, su observación sobre la estandarización y la posible pérdida de espontaneidad sugiere una reflexión sobre los efectos generales de los concursos en la marinera. Sin embargo, su formación familiar y cultural, junto con su experiencia en peñas, ha contribuido a mantener su estilo único y auténtico. Este equilibrio entre la tradición familiar y la participación en concursos ha permitido a Padilla preservar la esencia de la marinera mientras se adapta a las exigencias competitivas.

Pierr, al momento de bailar marinera también evidencia respeto por la estructura simple y tradicional del baile. Sin embargo, cabe destacar que sus movimientos son bastante

más energéticos y rápidos a diferencia de Yarleque y Mendoza. Padilla se distingue por su expresividad y sonrisa constante hacia su pareja, mostrando una conexión de la alegría que llena de gestos el baile. Su baile es muy musical. Al finalizar las marcaciones de las estrofas su pañuelo se mueve marcando un ocho en el aire adornando constantemente a su pareja.

Además, en la marinera se muestra un constante movimiento de cadera a la hora de desplazarse, lo que hace que su baile sea más cadencioso y, por lo tanto, se demuestre lo que él llama “baile con mucho sabor” (Padilla, comunicación personal, el 12 de junio de 2023). Al momento de los giros, este se adorna rotando en un pie y con el otro marcando puntas, mostrando un nivel de complejidad alto en su coordinación y equilibrio que hace que destaque como danzante.

En cuanto a la resbalosa, se destaca su habilidad para realizar movimientos ondulantes de cadera, aportando un toque particular a su movimiento y enriqueciendo su baile con una cadencia que refleja influencias de danzas afroperuanas. Por ejemplo, postura inclinada hacia adelante en ciertos momentos y el mantener el pañuelo hacia abajo hacen un baile semejante a la zamacueca.

También, Padilla incorpora recursos de zapateos de manera compleja que hacen que su baile sea espontáneo sin la necesidad de seguir una única regla, pues puede añadirle este tipo de adornos a los momentos en los que la música o la lírica le permite hacerlo.

Tanto en la marinera como en la resbalosa realiza giros estilizados, lo que permite darle cierta elegancia a su baile. En un primer momento, en el amarre y al igual que Mendoza, Padilla da un giro antes de cambiar de sitio en el intercambio de músicos. De otro lado, el momento de la fuga es clave, inclusive hace dos giros seguidos hacia el mismo sentido y regularmente se hace una vuelta y contra vuelta para empezar a cepillar. Al parecer, esto podría ser un estilo heredado de la familia Vásquez. Montalvo sostiene: "el baile que bailaban los Ascuez casi no tiene vueltas, solamente se acomodaban y seguían bailando. La

coreografía que tenían muchas vueltas son las de los Vásquez porque era su forma de bailar" (citado en La Cartelera, Canal Cultural del Perú, 2022, min. 25:40).

De la misma manera lo relata Mendoza, quien conoce desde muy pequeño a Padilla y quien cuenta que él aprendió a bailar observando los videos de su abuelo Abelardo Vásquez: “Tú ves a Pierr y ves a Abelardo bailar” (Mendoza, comunicación personal, 17 de junio de 2023). Padilla destaca que su estilo resalta su descendencia afroperuana y la influencia de la familia Vásquez. Esta combinación de elementos tradicionales, innovación personal y la conexión con sus raíces familiares define la riqueza y singularidad de la interpretación de Pierr Padilla en la marinera y la resbalosa en Don Porfirio (Padilla, comunicación personal, el 12 de junio de 2023).

En el caso de Padilla, si bien aprendió en una escuela, su aprendizaje viene de un espacio familiar. Quienes dictaban eran sus mismos tíos quienes le estuvieron presentes desde sus inicios en la danza y quienes son cultores de un estilo de marinera tradicional que busca preservar la afroperuanidad del baile.

Al respecto, Chocano (2012) sostiene que los cultores populares internalizan estas reglas como parte integral de sus experiencias festivas, y las relacionan con una serie de símbolos y valores sociales comunes: saberes, habilidades, roles, jerarquías y respeto hacia la tradición. Estos símbolos y valores se incorporan a través de la vivencia misma y tienen una carga emocional significativa. Desde esta perspectiva, los cultores populares no perciben las reglas como una mera formalización del baile, sino que las asocian con las experiencias vividas junto a sus familiares, maestros o vecinos del barrio en el que crecieron (p. 248).

Capítulo 4. Mi experiencia bailando marinera en Don Porfirio

Como parte de la investigación, decidí acercarme a dos tipos de enseñanza para que me ayuden a comprender la diversidad de estilos que existen en la marinera. La primera de ellas fue tomar clases en una academia de Miraflores que prepara para concursos, la cual se denominará "academia A". De otro lado, tuve clases en una academia que gesta un cultor de la marinera limeña la cual se le llamará "academia B".

4.1. Academia A

Me gustaría comenzar con la academia A, ya que fue mi primera experiencia con la marinera desde la práctica. Lo que me impulsó a investigar a través del propio baile fue mi participación activa en la peña durante más de 5 años, permitiéndome incorporar esa experiencia en mi propio cuerpo para comprender la diversidad de estilos.

Las clases eran grupales e iniciaban con una breve explicación de la estructura del baile de la marinera tanto en el canto de jarana como en la resbalosa y fuga. La profesora comenzó mostrándonos cómo teníamos que agarrar el pañuelo y posteriormente realizó un ejercicio de caminata en parejas y cambiando de sitio para explicar la estructura de la marinera mientras nos hacía escuchar la música.

Luego de reconocer la estructura, el ritmo y melodía, nos enseñó los pasos básicos como los laterales para avanzar y retroceder, la kimba[5], los cepillados, así como figuras de cambio de sitio, el careo, la media luna para el encuentro con la pareja y giros. Poco a poco le fue añadiendo dificultad, es decir, primero realizamos el ejercicio con el pañuelo sostenido en alto, luego con movimiento de pañuelo de arriba hacia abajo, después con la música y finalmente añadiéndole laterales de adorno.

De pronto, la maestra colocó la música y nos hizo repetir varias veces la estructura y los pasos básicos, todo se tornó una clase guiada por la propia mímica en reflejo de los movimientos que la profesora realizaba.

[5] Marcación rítmica con la cadera y el pie hacia el lado derecho o izquierdo.

Lo interesante es que la cantidad de pasos que teníamos que hacer dependían de la cantidad que nos indicaba ella, es decir, 1, 2, 3 o 4 y los audios que colocaba eran sencillos de seguir porque calzaba de manera perfecta con la estructura enseñada por la maestra. Hasta ahí parecía que ya podía ir a bailar a Don Porfirio, pues sentía que una vez clara la estructura, no iba a equivocarme. Inclusive, la forma en la que aprendo los amarres era la misma que había podido observar de Nora Mendoza y Pierr Padilla; había que dar un giro antes de cambiar de sitio al momento del contrapunto de los músicos.

Conforme el resto de la clase fue adquiriendo conocimiento de la estructura coreográfica, pasamos a la resbalosa. Cuando llegó esa clase desarrolló la misma secuencia que en las primeras clases de marinera, es decir, primero nos enseñó la estructura básica caminando, luego los pasos básicos, las figuras añadiendo el pañuelo y al final con música. El problema siempre fueron los amarres porque muchos no sabíamos en qué momento hacerlo. A veces pensábamos que era por una cantidad de versos que debían pasar para cambiar de sitio y lo hacíamos de manera intuitiva. Su sugerencia fue la escucha permanente para estar atentos a la melodía y al cambio de figura en cuanto cambiaran los intérpretes en las estrofas, esto realmente fue un reto porque eran marineras que no conocíamos y todo se complejizó más cuando puso canciones que eran cantadas solo por un intérprete.

Por otra parte, y en base a la experiencia de haber visto a muchos bailarines en Don Porfirio, tenía algunas dudas que quería resolver con la maestra para ver si era una regla básica o si era algo que se evaluaba en los concursos. Una de estas preguntas fue si solamente se podía hacer una vuelta y contra vuelta en la fuga o si podían hacerse dos vueltas en el mismo sentido, a lo que me respondió que solamente se podía vuelta y contra vuelta. En ese momento entendí que sí había ciertas reglas que cumplir para que el baile en el contexto de un concurso estuviese correcto.

Al respecto de estas prácticas, Chocano (2012) menciona que la principal característica de las academias de marinera limeña, al igual que muchas otras academias de danza, es su enfoque en la enseñanza coreográfica, con una atención limitada a la música y al trasfondo sociocultural. La prioridad suele ser enseñar a bailar, no necesariamente formar conocedores de la música folclórica nacional, como lo hacen otras instituciones educativas. Estas academias suelen estar vinculadas estrechamente con los concursos de marinera limeña, buscando formar campeones de baile y promocionarse a través de los premios obtenidos en estos eventos. Así también, se podría decir que la búsqueda del estilo propio por parte de los alumnos es limitada, ya que hay una garantía de que el estilo de la persona que enseñe es la correcta para poder tener éxito en el ámbito de los concursos (pp. 242-243).

4.2. Academia B

En una segunda instancia asistí a las clases grupales de la "academia B". En este caso, la academia estaba ubicada en la azotea de una casa. Apenas subí me impactó ver una gigantografía con las reglas básicas para aprender el canto de jarana. Eso no solo se explicaba en el canto, sino también en la secuencia que se tenía que seguir desde el baile.

Llegó el profesor, los alumnos ya estábamos listos con nuestros zapatos de baile para iniciar la clase, sin embargo, el profesor nos pidió que volviésemos a las zapatillas. Inmediatamente sin explicar absolutamente nada, el profesor puso salsa, se paró delante nuestro y nos pidió que lo siguiéramos a modo de calentamiento. Fue divertido, ya que jamás pensé que todo iba a iniciar bailando otro género musical. Poco a poco me empecé a dar cuenta de que los pasos de salsa se iban convirtiendo en pasos de marinera limeña y que había una relación estrecha entre el origen de ambos géneros.

Después de este momento, el maestro nos pidió que agarráramos el pañuelo. Algunos de ellos no sabían si quiera cómo agarrarlo, no obstante, la indicación fue sujetarlo de la manera en que nosotros quisiéramos. De hecho, nos explicó sobre los diferentes estilos de

bailarines reconocidos como Abelardo Vásquez o Bartola Sancho Dávila y su forma de agarrar el pañuelo como una cola de caballo o también de una manera más estilizada con los dedos índice y medio.

La clase se volvió aún más interesante cuando los pasos de marinera en medio de una salsa se bailaron con el pañuelo, pues al ser canciones reconocidas por la mayoría de los alumnos, no había tanta preocupación por aprenderse la marinera. Entonces, hicimos el ejercicio de marcar figuras, laterales, giros, cepillados, kimbas y puntas con esa misma música.

Luego de ello, detuvo la música y nos pidió que nos pusiéramos los zapatos para bailar, una vez listos colocó una marinera, nos separó en parejas y nos pidió que bailáramos según lo que nos nacía y que teníamos conocimiento. También, nos sugirió agregar algunas de las figuras, pasos y adornos que nos había enseñado minutos antes. El profesor se paró a un lado y todo empezó a fluir. Las parejas empezaron a bailar desde su propio sentimiento y expresión intentando aplicar lo que habían aprendido. Por el momento no había reglas.

Lo complejo estaba en que las canciones que nos hacía bailar no estaban registradas en ningún tipo de plataforma musical digital, por lo tanto, nadie se sabía alguna de ellas. Lo que bailábamos eran audios grabados en peñas, algunas de ellas familiares. Las marineras no acababan, algunas podían ser muy largas y otras durar muy poco tiempo, es así como entendí que estábamos bailando en torno a la cantidad de contrapuntos que había. Poco a poco el maestro se iba acercando para corregir algunas figuras o marcaciones que se estaban ejecutando fuera de lugar. Todo fue muy espontáneo.

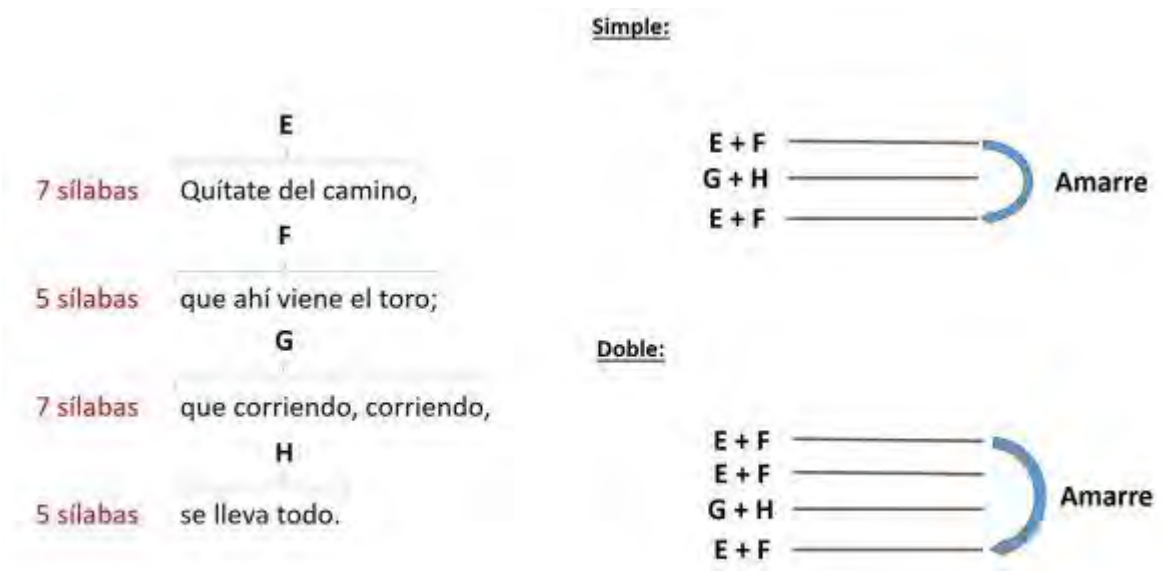
En las siguientes clases, el maestro iniciaba siempre con una explicación sobre el canto de jarana. Se acercaba a su gigantografía para explicarnos cuál era la estructura que se debía respetar. Asimismo, nos enseñaba que no todas las marineras eran iguales, que había algunas simples que tenían menor duración y que podíamos identificarlas solamente con

escuchar si los dos primeros versos se repetían o no. En caso se repitiesen, sería una marinera doble, la cual duraría más porque los versos de cada estrofa se repetirían y, por lo tanto, los amarres y contrapuntos se harían en un tiempo posterior.

A continuación, se presenta un diagrama de lo explicado anteriormente.

Figura 3

Ejemplo de jarana simple y doble



Nota. Ejemplo de jarana simple y doble de la página web *Jaranas Limeñas.* https://jaranaslimenas.com/?page_id=2

Una de las cosas que aprendí fue que "la marinera no solo es expresión. Si no está acompañada del conocimiento del canto de jarana, entonces eres un danzante solamente" (Maestro de la academia B, comunicación personal, el 18 de junio de 2023).

Desde ahí empecé a ser mucho más consciente de lo que bailaba, del vínculo entre el canto de jarana y el baile de marinera. Me sentí quizás como Juan Yarleque, quien empezó a fusionar la espontaneidad con la teoría. De pronto sentía que por fin entendía en qué

momento se daban los amarres, ya no era cuestión de contar pasos, era tiempo de escuchar y de acompañar el canto a través del propio cuerpo.

Luego de ese momento, llegué a Don Porfirio a hablar con la Sra. Marilú Locharich a quien le conté sobre mis diversas experiencias en el aprendizaje de la marinera. Ese día, a la media noche, Marilú se acercó con un pañuelo para que saliera a bailar. Al momento de hacerlo sentí que el baile como bien lo mencionó Montalvo (2024), era con conocimiento. Eso hizo que mis pasos pudiesen ser más espontáneos, que pudiese hacer adornos y juegos con los pies. Después de ese día, entendí a los participantes de la peña en torno a las diferentes experiencias de aprendizaje y la razón de sus estilos al bailar.

En este capítulo, se exploraron dos tipos de enseñanzas de la marinera limeña, con el objetivo de comprender la diversidad de estilos presentes en esta danza. En primer lugar, se describió la experiencia en la academia A, donde se prioriza la enseñanza coreográfica y la preparación para concursos, con una atención limitada a la música y al trasfondo cultural. Por otro lado, se detalló la experiencia en la academia B, donde se fomenta un acercamiento más integral, con énfasis en el conocimiento del canto de jarana y una mayor libertad en la expresión del baile. La comparación entre ambas academias revela diferentes enfoques en la enseñanza de la marinera, así como la influencia de estos en los estilos de los bailarines que se presentan en la peña Don Porfirio. Esta diversidad de perspectivas y métodos de enseñanza contribuye a la riqueza y complejidad de la danza de la marinera limeña, destacando la importancia del conocimiento, la práctica y la experiencia en la formación de los bailarines.

Conclusiones

La marinera limeña, desde sus orígenes como zamacueca, se ha adaptado a una diversidad de formas de representación, reflejando la pluralidad de agentes y contextos en los que se ha desarrollado. Desde los barrios populares hasta las celebraciones en la fiesta de Amancaes, pasando por centros musicales y peñas, esta danza ha sido una constante en la memoria de la cultura criolla limeña. Se reconoce que esta danza adquiere distintas formas según los lugares de aprendizaje de los bailarines, sus influencias en la danza y su conexión con el entorno donde se ejecuta, especialmente en las peñas.

Por otro lado, se destaca el origen de la marinera limeña, influenciada principalmente por la cultura afroperuana y otras influencias españolas, destacando su transformación a lo largo del tiempo y en diferentes lugares de Perú y América Latina. Además, se observa la evolución de los estilos en el baile y canto de jarana, desde sus raíces en barrios populares de Lima hasta su expansión a diferentes ámbitos sociales, comerciales e institucionales.

La investigación abordó también la transformación de la marinera a través de los medios de difusión y su enseñanza en ámbitos académicos, lo que ha llevado a la estandarización y pérdida de espontaneidad en su expresión. Es por ello, que se destaca el papel de lugares emblemáticos como la peña Don Porfirio en la preservación y reinterpretación de la marinera limeña en sus diferentes estilos y formas de ejecución.

En cuanto a las peñas, se identificaron dos tipos principales: aquellas informales, donde amigos o familiares se reúnen para hacer música, y las peñas comerciales que ofrecen espectáculos pagados. La peña Don Porfirio, reconocida como comercial, mantiene su esencia en la preservación de danzas tradicionales de la costa y la promoción de la cultura afroperuana.

Este estudio se enfocó en analizar los estilos del baile de marinera limeña en los participantes de la peña Don Porfirio, destacando que la forma tradicional en la que se baila

es a partir de la espontaneidad y expresión personal de los bailarines. A lo largo de los capítulos, se llevó a cabo un análisis detallado que permitió comprender mejor las características e influencias que determinan la expresión de la marinera en sus diferentes estilos.

El análisis de los estilos de baile de los participantes en la peña Don Porfirio no solo ha ampliado mi entendimiento de la marinera limeña, sino que también ha resaltado la importancia del contexto cultural, la formación académica, los referentes en el baile y las vivencias personales en la configuración de estilos individuales de baile. Estos descubrimientos proporcionan una visión más completa de la diversidad cultural y la creatividad en el ámbito de la marinera limeña.

Se pudo observar que, en el caso de Yarleque, el aprendizaje del canto de jarana y baile con el profesor Montalvo marcaron un cambio en su estilo. Al volverse más consciente de la estructura tanto en el ámbito musical como dancístico, su interpretación se volvió más precisa y significativa. Asimismo, la combinación de experiencias entre el aprendizaje por intuición en peñas y la academia, le permiten tener un baile que, si bien tiene una estructura correcta y un baile estilizado, no deja de ser espontáneo.

Por otro lado, en el caso de Mendoza, se evidencia que aprender del mismo Abelardo Vásquez le permitió adaptar, desde la imitación, una forma de bailar que viene de una práctica cultural – social de la familia Vásquez. Asimismo, conocer diversos estilos en mujeres que participaban de otras peñas la llevó a desarrollar un baile sencillo, pero con mucho mensaje, sin ajustarse a los parámetros establecidos por los jurados actuales.

Por último, Padilla muestra que su formación en casa, sus experiencias familiares con respecto a la marinera y su vínculo con la peña Don Porfirio, son necesarios para entender su forma de bailar tan cadenciosa, alegre, pero a la vez espectacular en su agilidad y destreza, buscando destacar la esencia de la marinera desde su práctica familiar y origen afroperuano.

Teniendo presente que, sigue las reglas en la estructura, pero aprendidas por la misma práctica tradicional.

Finalmente, exploré dos tipos de enseñanzas de la marinera limeña, evidenciando diferentes enfoques que contribuyen a la riqueza de estilos en esta danza. Esta diversidad de perspectivas y métodos de enseñanza resalta la importancia de los lugares de aprendizaje para la preservación y evolución de las danzas tradicionales. Se observaron las repercusiones de las academias con un enfoque de culto a la danza en contraste con aquellas centradas en la competencia, las cuales preparan a sus alumnos para concursos de marinera. Sin embargo, este aspecto destaca la influencia del instructor en la formación de los bailarines, ya sea en el contexto de academias o en entornos más tradicionales como se presentó en la familia Vásquez. Por lo tanto, es fundamental considerar cómo estas influencias afectan el desarrollo y la diversidad de estilos en la marinera limeña, así como el equilibrio entre la preservación de la tradición y la creatividad individual de los bailarines.

Referencias bibliográficas

Arrelucea, M. (2011). *Raza, género y cultura en las acuarelas de Pancho Fierro. Arqueología y Sociedad*. pp. 267-294

Arrelucea, M., & Cosamalón, J. (2015). *La presencia afrodescendiente en el Perú. Siglos XVI-XX*. Ministerio de Cultura.

Arias, M., Riquelme, B., Cañaviri, Á., & Bauco, A. (2012). *Expresiones artísticas como reflejo del contexto histórico-social en las ciudades de La Paz, Mendoza y Valparaíso durante el período 2010-2012*. Cátedra Virtual para la Integración Latinoamericana, Arte y Sociedad. Universidad de Valparaíso, Universidad Mayor de San Andrés, Universidad Nacional de Cuyo.

Chocano, R. (2012). *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambios en la marinera limeña*. Ministerio de Cultura. Chocano, R & Rospigliosi, S.

Dirección de Asuntos Culturales de la Pontificia Universidad Católica del Perú. (2021, enero 18). *Tutorial marinera limeña* [archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=qCX7mYU-Fmo

Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. (2019, noviembre 28). *Saberes 2019 - Cap 10 / marinera norteña / Milly y Adela Ahón Olguín* [archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=f4ifOOU8jmQ&t=210s

Patrón, F. (2012, julio 21). *Trailer de documental La marinera limeña, en Malambo hay cosa buena* [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=qQtTnesyEZw&t=533s

Gómez, L. (2012). *Borras, Gérard. Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. pp. 144-147.

Del Carpio, G. (2021, diciembre 01). *Peña Don Porfirio* [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=vi3l4o0lm4o&t=356s.

Hugo, M., y sus archivos musicales. (2020, octubre 28). *Victoria Santa Cruz, entrevista de Raúl Serrano sobre la marinera limeña, Mediodía Criollo, 1998* [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=IXr65i9w3BQ

Quiróz, M. (2020). *La marinera norteña y sus niveles de proyección folklórica* [Tesis]. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Programa Académico de Educación Artística mención Danza.

Kaeppler, A. (2003). La danza y el concepto de estilo. *Saberes*, 1.

La Cartelera, Canal Cultural del Perú. (2022, junio 06). *Mundo Criollo / "La Jarana de los Doce Pares" con Renán Montalvo en La Cartelera, Canal Cultural* [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=VC_lO5nvv98&t=1499s

Llórens, J. (1983). *Música popular en Lima: Criollos y Andinos*. Instituto de Estudios Peruanos.

Mora, A. (2010*). El cuerpo en la danza desde la antropología: Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal* [Tesis de doctorado]. Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata.

CEMDUC Pontificia Universidad Católica del Perú. (2018). Trajes del Perú. Recuperado de https://investigacion-trajesdelperu.pucp.edu.pe/

Rigol, L. (2020). *Identificación de elementos rítmicos y tímbricos de procedencia abakuá en la producción discográfica Son de los diablos (1974) de la Asociación Cultural Perú Negro* [Tesis de magíster]. Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado.

Rodríguez, J., & Madroñero, E. (2020). La danza y la expresión corporal: Un mecanismo para representar el mundo interno e imaginativo. *Huellas 12. vol 1*.pp. 40-44.

Rohner, F. (2013). Centros musicales de Lima y Callao. Prácticas sociales y musicales "criollas" en la Lima contemporánea. El caso de La Catedral del Criollismo en el contexto de los centros musicales y peñas limeños. En C. Aguirre & A. Panfichi (Eds.), *Lima, siglo XX. Cultura, socialización y cambio* (pp. 267-296). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

San Miguel, G. (2017). *Pasión por la norteña: Etnografía sobre el cuerpo, ritual y performance de las bailarinas de marinera norteña* [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado.

Santa Cruz, N. (2020, septiembre 19). *Charla: Orígenes de La marinera. Instituto Peruano Norteamericano. 26 de agosto de 1970*. [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=qqqaYgrZ0tI&t=1

Santillán, M. (1987). *Sociología de la danza* [Tesis de licenciatura]. Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, Universidad Nacional Autónoma de México.

Torres, A. (2020). *Estereotipos y cambios sociales en las Danzas Folklóricas: Un estudio de caso* [Tesis de maestría]. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/17173/2/TFLACSO-2020AST.pdf