

# Las huellas de la Tirana. De la Marinera y su origen<sup>1</sup>

OCTAVIO SANTA CRUZ URQUIETA  
*Departamento Académico de Arte*

*Acerca de las innovaciones, las repeticiones y el olvido*

Hoy que el vals peruano no es más un baile de pareja, porque desde hace varios lustros en criollísimos programás de televisión lo vemos como un baile de dos grupos separados, en el que los hombres se tocan las solapas del saco con los pulgares y marcan un ritmo in situ, mientras las damas se desplazan alzando los vuelos del vestido con ambas manos al mas vistoso estilo centroamericano.

Ahora que los nuevos amantes de la Marinera Limeña se reúnen entorno a las reglas y a las coplas de la tradición, pero “ponen” jarana y contestan, ya no por parejas sino ... en coro. Y que después de más de siglo de silencio se ha vuelto a bailar la zamacueca, y la vemos en versiones de muchos conjuntos costefios, según la restitución coreográfica desarrollada por Victoria Santa Cruz en 1967.

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

Además del alegato limeñista de los años cincuenta: “En Lima se baila Marinera. En el norte se baila tondero y cualquier otra cosa será tondero mal bailado”, resonaría aún más insólito ante el indiscutible prestigio de la Marinera Nortefia, fruto de campeonatos y festivales.

Por último, en la actualidad, el folklore es cada vez más un conocimiento vivo y en constante transformación, creo, que más que repetir pasivamente algunas afirmaciones, que encierran errores comunes, lo que tenemos que hacer es formularnos preguntas; es decir, ponerlo todo en cuestión.

De otro modo, si no conocemos nuestras raíces y lo que de ellas deviene, si no nos interesamos, qué podremos replicar cuando nos encontremos con al-

---

<sup>1</sup> Disertación leída en el Conversatorio “Origen de la Marinera y la Zamacueca”, organizado por la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”. 31.X.2002

gún turista que con aire de persona informada nos asegure doctamente que el seviche es ecuatoriano, que el pisco es chileno y que el cajón es español.

Es por eso que en la relación a la marinera y sus orígenes, lo que traigo son algunas observaciones referidas a los textos que he podido leer, preguntas al respecto y finalmente mi propia opinión, también en forma de pregunta.

Acerca del origen de la marinera, no abundan los trabajos de investigación, pero hay una buena cantidad de artículos de divulgación. Tanto las versiones de tendencia hispanista como las de tendencia africanista aparecen a veces repetidas, en préstamos o coincidencias entre diversos articulistas. No se encuentra en ellos mayor presencia de ingredientes andinos. Algunos de estos artículos han sido recogidos en una publicación del Banco de Crédito<sup>2</sup>

Comenzaré por un dato curioso en el cual Willy Pinto había reparado<sup>3</sup>, una definición del diccionario, breve, concisa, y errada; ante la cual huelga todo comentario pues cae -creo- por su propio peso:

### *Marinera*

1. f. Prenda de vestir, a modo de blusa, abotonada por delante y ajustada a la cintura por medio de una jareta, que usan los marineros.
2. Baile popular de Chile, Ecuador y Perú.

Biblioteca de Letras  
Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española  
«Jorge Puccinelli Converso»

### *Las tesis hispanófilas*

Entre los partidarios de tesis de tendencia hispanista encontramos a José Gálvez<sup>4</sup>, que señala al Perú como origen común de danzas que nacen con una marcada influencia española:

“La zamba argentina y la cueca chilena fueron adaptadas del Perú, centro de dispersión de esta clase de bailes, habiendo ocurrido lo mismo con la Mari-

<sup>2</sup> BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ, *La Marinera*, Colección Signo e Imagen, Lima, 1998.

<sup>3</sup> PINTO GAMBOA, Willy F. “Parentesco y linaje de la marinera”, Banco de Crédito del Perú, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>4</sup> GÁLVEZ, José. “La Marinera”, Revista del Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima, 1944; en Banco de Crédito del Perú, *Op. cit.*, pp. 24-33.

quita y con el gato, conocido en el Perú con el nombre de Miz-Miz y llamado a veces La Perdiz, por los siguientes versos

Salta la perdiz, madre  
salta la infeliz  
que se la lleva el gato  
el gato Miz-Miz

Se bailaba mucho en Arequipa en 1825 y Palma afirma era conocido ya en 1780 habiéndola asimilado Berruti al cielito. La confusión de nombres tiene para este, una gran importancia, aunque haya servido a los errores de muchos sobre la variedad de bailes, no existiendo, en realidad, sino cambios de matrices locales...”.

Menciona también que los esposos D’Harcourt señalan a la zamacueca un origen netamente español, lo que él por su parte fundamenta aduciendo que “... el proceso de imitación es más lógico deducirlo de arriba hacia abajo. El esclavo procuraba imitar al patrón y señor...”.

Para José Gálvez es también evidente el despropósito del escritor chileno Vicuña Mackenna, quien “en su afán circunstancial de negar el origen peruano del baile, presenta su cuna en África y su desarrollo en Chile, porque en Quillota se bailaba en 1813 [...]. Vega a demostrado victoriosamente el equívoco del gran escritor chileno...”.

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

También el planteamiento de la profesora de danza Kay Mac Kinnon<sup>5</sup>, privilegia el origen español de nuestra Marinera:

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

Mac kinnon recusa con insistencia el aporte negro: “los españoles y los criollos llevaban zapatos, los negros andaban descalzos [...], no se conoce el pañuelo entre las tribus de África central...”. Sin embargo líneas más adelante a

<sup>5</sup> MAC KINNON, Kay, “Vestimenta y coreografía”, *Danzas criollas del Perú a través de la literatura (origen y desarrollo)*. Lima, 1977, en Banco de Crédito del Perú, *Op. cit.*, pp. 79-81

despecho de su posición antinegrista, inevitablemente concederá: “Cuando se llega a la resbalosa, se nota movimientos provocantes de caderas y pasos arrastrados que nos hacen pensar en danzas negras...”, y al hacerlo agrega: “No olvidemos que autores españoles y franceses indican que elementos de la chika, baile de una tribu negra, existen en el fandango y zarabanda llevados por los moros a España...”, con lo cual -al parecer inadvertidamente- se contradice.

Acerca del malentendido ocasionado por los múltiples nombres citaremos a don Manuel Atanasio Fuentes<sup>6</sup>: “y la polka de cajón, disfrazada bajo los nombres de Ecuador, zanguaraña y otros”, parafraseado luego por Carlos Prince: “La zamacueca conservando siempre su índole y el genio de su música, ha sufrido varias denominaciones, como por ejemplo: Masito, Ecuador, Zanguaraña, Chilena, y últimamente Marinera...”<sup>7</sup>.

Pero comentaremos que cuando uno escucha alguno de estos bailes de tierra cuyo parecido es tanto pese a sus distintos nombres, mucho de esta discusión queda de lado; ocurre por ejemplo con la Sajuariana<sup>8</sup> que aún puede oírse en Chile, el aire de familia con panalivios, milongas u otros géneros mestizos es evidente.

#### *Las tesis africanistas*

Posición opuesta a las mencionadas presenta Fernando Assuncao<sup>9</sup> quien propugana decididamente la influencia africana en los bailes de tierra sudamericanos:

«Jorge Puccinelli Converso»

En lo que respecta a las figuras y actitudes en el baile [...] más creemos en la limitación del blanco. este con imitaciones da rienda suelta a ciertas frustraciones sexuales y aun simplemente sociales. El rótulo ‘cosas de negros’ o ‘como los negros’ o ‘disfrazado de negro’, le servirá para enmascarar, sin eufemismo ahora, ahora esas afloraciones poco toleradas o de otro modo mal vistas y acallar las voces de las conveniencias, aun en la Inquisición. Piénsese en la España

<sup>6</sup> FUENTES, Manuel Atanasio, *Lima*. París, 1866.

<sup>7</sup> PRINCE, Carlos, *Lima antigua*, serie 2ª, Lima, 1890.

<sup>8</sup> Escuchamos la “Sajuariana N° 1”, para guitarra sola, SAUVALLE, Sergio. En *Guitarra chilena*, cassette de audio, Santiago, Ed. Circulo Cuadrado, 1993.

<sup>9</sup> ASSUNCAO, Francisco, “Aportaciones para un estudio sobre el origen de la Zamacueca”, en *Folklore Americano*, Lima, N° 16, (1969-1970), p.17.

del siglo XVII. Así no nos cabe dudas, ahora, sobre el origen afro-negroide de los movimientos pelvianos, ombligadas y nalgadas muy sensuales en bailes populares del siglo de oro (barroco) español, alguno de los cuales perviven hasta hoy en la península, galandum y pingacho, en Tras-o-Montes, Portugal; Tras-trasero, en Asturias; Pindajo, en Soria, España, y muchos hispanoamericanos en auge en los siglos XVII y aún en los siglos XIX; lundú; la firmeza; el tras-tras; zapateado; la zamba resbalosa; etc. [...] Pero esas 'ombligadas' p. ejemplo, que en el negro tiene carácter ceremonial, y son una invitación al baile, carácter a veces, ritual; en el blanco son interpretadas exclusivamente con carácter erótico sexual...

Y según Fernando Romero<sup>10</sup>, la obsenidad en la zamacueca se debe a que "deriva de una danza nupcial de la región bantú, de marcado erotismo pues tenía como epílogo la m'lemba, precio de la virginidad o contrato de casamiento".

Entre los años setenta a los ochenta y en correspondencia con la ideología reivindicatoria de la negritud imperante en esos momentos, la propuesta africanista encontró en Nicomedes Santa Cruz un fervido adherente y un dinámico comunicador; sus artículos periodísticos y el ensayo con ejemplos musicales, "Socabón", documentan su labor de esas décadas.

De todo lo cual concluimos que nos parece observar matices de subjetividad, preferencias ideológicas y parcialidad de clase en algunos investigadores, que por renombrados que sean pecan de puristas. El mismo Gálves no deja de referir desde su perspectiva que los más connotados cultores de marinera se encuentran entre los apellidos Diez Canseco, Aramburú, de la Portilla, Álvarez calderón, Graña, entre otros, pues "no son gentes de chancaquita con pasas las mejores en esta danza". Al respecto, y en lo personal nos inclinamos por una posición ecléctica, que no por facilista sino por conciliadorarecoja lo más positivo de los aportes de cada investigador, pues, ¿no es acaso más concebible como una mixtura la naturaleza de nuestra per se criolla marinera?

### *La marinera es la zamacueca*

En cuanto a la tan categórica afirmación que antes y aún ahora hemos escuchado repetir hasta la saciedad, pero siempre sin mayor explicación: "La

---

<sup>10</sup> ROMERO, Fernando, "La evolución de 'la Marinera' ", de *Revista del Instituto Cultural Peruano Norteamericano*, Lima, 1944, en Banco de Crédito del Perú, *Op. cit.*, pp.34-39.

Marinera no es otra cosa que la Zamacueca”, diremos que la pregunta que nos suscita es ¿cuánta identidad puede haber entre ambas si las zamacuecas conocidas son en su mayoría de corto aliento, en comparación con la mayor extensión de las marineras limeñas?

Las Zamacuecas recopiladas por Claudio Rebagliati a fines del novecientos, y que hemos escuchado al piano, en grabación de mediados del siglo veinte por Lupita Parrondo, tienen por lo general un tema musical de 32 compases, que con introducción y todo dura unos 48 segundos. Tal extensión tienen las partituras de El toro guapo, Compadrito gallinazo, Dices que por ti me muero y la Chilena N° 7 entre otras. Mientras que la Marinera limeña desde que se le conoce tiene cinco partes, a saber: Primera, Segunda y Tercera de jarana, Resbalosa y Fuga, pudiendo alcanzar desde 3 hasta unos 5 minutos<sup>11</sup> si es “marinera de capricho” y lleva “términos”, los cuales pueden ir simples o compuestos, y puede durar más aún si se entra al contrapunto de fugas, lo que generalmente es ad libitum

O en todo caso, luego de escuchar un tema musical también de principios de siglo<sup>12</sup> replantaremos la pregunta ¿en qué momento la Zamacueca se desarrolló hasta convertirse en la más compleja estructura que identifica a la Marinera limeña? Porque es incontrastable que en última instancia lo que distingue a nuestra marinera limeña, de sus muchas parientas tanto locales como foráneas, es su característico remate de resbalosa y fugas.

Acerca de coincidencias o vínculos entre varias danzas mencionaré la expresión dondoré, que es fondondoré, o ¡Tondoro, ja, ja! en la cueca<sup>13</sup>, o como en la zamacueca política de 1867<sup>14</sup>, don donderá:

Déjalo que gobierne,  
no le hagas nada  
que él hará de nosotros  
una ensalada

---

<sup>11</sup> Es el caso de *La caporal* que pasa los 7 minutos, con sus 18 fugas. En Carlos Hayre, *La marinera limeña es así*, L.P. ca. 1975.

<sup>12</sup> Escuchamos la Zamacueca *La bella santiaguina*, de Nicolás Castillo cantada por la soprano María Elena Guíñez, y el acompañamiento a la guitarra de Jorge Rojas Zejers, *La guitarra en las tertulias chilenas del 900.*, cassette de audio, Edición Dolby Stereo, 1985.

<sup>13</sup> VEGA, Carlos, *La samba antigua*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1968.

<sup>14</sup> ROMERO, F., *Op. cit.*

Una ensalada, sí.  
Tenlo entendido:  
algún día tendrá  
su merecido.

Anda, don donderá  
¡con miedo está!

Tan simple como cuando en nuestra habla popular se dice “ñorsa” por señora, o “trome” por maestro, aquí el juego fonético en don-do-re, invierte la estructura lingüística y reclamando una permutación silábica pasa a reconstruir re-don-do, lo que resulta no sólo significativo sino que ofrece un contexto relacionante, ya que el “guapeo” don-do-re<sup>15</sup> aparece ilustrado por la evolución circular que finaliza el tondero, pero lo hace dentro de una zamacueca, que ostenta una seguidilla estructurada a la manera de la actual marinera.

Intencionales o no, estos juegos se originan muchas veces en el nombre de la danza. El caso es que las letras de algunas canciones es usual que se mencione la acción que da nombre al género. Ej.: ingá, ingá una onomatopeya del llanto de niño en la hoy casi extinguida “danza del muñeco”.

O la exclamación ¡Zaña! que da nombre a la única muestra de un cierto género o especie, que bien mirado no sería ningún género perdido sino una canción más dentro de la familia de los toromata, zanguaraña, mozamala, y demás.

«Jorge Puccinelli Converso»

Otras veces el término aparece deformado por la repetición en el tiempo, efecto de aliteración que además lo descontextualiza, como la expresión a que no me quemas el alcatraz en el baile del mismo nombre, donde según Victoria Santa Cruz en la década de los sesenta, el término correcto sería alcartaz, lexema que significa cucurucho, lo que aludiría al cucurucho de papel que los bailarines se colocan en la cintura y en desmedro, por cierto, de las versiones que supuestamente explican los contoneos de los negros como imitando el andar del ave guanera llamada alcatraz.

O no me cumbé, expresión que según la letra del festejo de igual nombre, que popularizara el conjunto Cumanana en los años sesenta, habría sido una contracción de no me conviene.

---

<sup>15</sup> Aquí un lúdico uso de inversión-supresión estaría modificando *dondoré* para evocar *dónde irá*.

O cerca de un “golpe ‘e tierra” cuya letra dice hablan los negros del combo, donde combo, que en el habla popular tiene varias acepciones y si alguien dice si te comes mi combo, te meto un combo, se entenderá: si te comes mi comida, te doy un golpe, no parece ajustarse en este caso a tal uso polisémico porque, justamente al norte, y cerca de ese diciembre de 1867, cuando en Chiclayo y en honor a don José Balta se cantaban los festivos versos de la Conga. ¿No parece más apropiado que el texto original hubiera sido hablan los negros del Congo? Lo que no resulta tan extraño cuando a lo largo de nuestra Costa central por esos días se cantaba ay mi congorito, tan chiquito... Y qué otra cosa puede ser un congorito, sino la referencia coloquial a un negro del Congo.

En el marco de esos antecedentes, y como un posible caso más de descontextualización por aliteración que explica una aparente glosolalia, citaremos ahora a La Tirana.

En la “Tonada para bailar cantando” llamada El conejo, de la serie Lanchas para bailar de la colección de la colección del obispo Baltazar Martínez de Compañón, aparece como estribillo Tirana nana. Y en La selosa<sup>16</sup>, tonada para cantar de la misma colección, dice:

Allá voy a ver si puedo  
decir lo que el alma siente,  
lo demás lo dejo al tiempo  
para el que fuera prudente.  
Tirana, na,  
Tirana, na.

Aparte de su posible alusión a “La Madre Patria”, la Tirana, novedoso tono divulgado por la Perricholi, referenciada en Martínez Campoñón, aparece también en una versión operática llamada Los amantes de Sevilla dentro de la serie Piezas de vejez de Gioachino Rossini<sup>17</sup>, que suena tan melismática e hispana como la Marinera de concierto de Rosa Mercedes Ayarza de Morales, y que debemos escuchar con igual expectativa de hallar allí a la tirana popular, como de encontrar en la música de la ópera Aida de Giuseppe Verdi los yaravies que le

<sup>16</sup> PINILLA, Antonio, “La música en la Costa”, en Banco de Crédito del Perú, *Op.cit.*, p. 65.

<sup>17</sup> Escuchamos el “Duetto de amor”, grabado en CD por Ernesto Palacio y María Ángeles Peters. En *Rossini da camera*, Bologna, (s.f.)

habría obsequiado su amigo el arequipeño Pedro Jiménez Abril tirado; o de encontrar algo de la lasciva negritud en los tangos de Gardel, en los boleros de los Panchos, en la Chacona de Bach, o en la Zarabanda de Haendel, pese a que según Kurt Sachs<sup>18</sup> en Assuncao “La zarabanda era una pantomima sexual de incomparable claridad...”<sup>19</sup>.

Citada y documentada pues la Tirana, al buscar las huellas de su paso, y tal vez las de su no percibida permanencia, nos encontramos con unos versos muy antiguos que sin duda todos hemos escuchado alguna vez, antes como resbalosa, ahora como festejo y que dicen:

(cantando)

... un jarro de agua, y un dulce  
el turronero, de yema  
un jarro de agua, y un dulce  
el turronero, de yema...

A tirala lá, a tirala lá  
a tirala lá,  
desde Pisco a Lunahuaná

A tirala lá, a tirala lá  
a tirala lá,  
desde Pisco a Lunahuaná

A ti solito te quiero, a ti solito te adoro,  
a ti solito te entrego, la llave de mi tesoro

A tirala lá, a tirala lá  
a tirala lá,  
desde Pisco a ... etc.

(Dirigiéndose al auditorio) Observo que no me han dejado cantar solo, pues varias personas del público han coreado esta canción que muchos conoce-

---

<sup>18</sup> ASSUNCAO, F., *Op.cit.*, pp. 26-27.

<sup>19</sup> Y continúa: “en 1583, el canto y el recitado de la zarabanda, en cualquier lugar que se hiciese, era punible con doscientos azotes; además, se condenaba a los hombres a galeras por seis años y se desterraba del reino a las muchachas que la practicaban”.

mos bie, y me pregunto ¿No será que acabamos de pisar juntos las huellas de La Tirana?

(Continuando) Porque en atención a las leyes de la versificación, en el estribillo, Lunahuaná, terminada en ná sonará mejor y en rima consonante con Ah tirana, ná con lo cual de paso adquiere algún sentido ya que de otro modo se queda simplemente en un no explicado atiralalá.

Aparte de este caso que es específico, hemos observado y esta vez en no pocas de nuestras marineras tradicionales variadas combinaciones -siempre supuestamente desemantizadas- de esta perlocución. Quien escuche con el oído atento y con intención de resemantización podría buscar

/ tira - tira /

/ tirana /

/ ah, tirana /

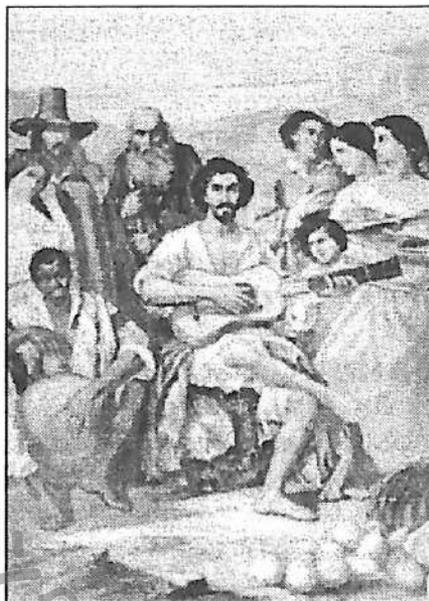
/ tirana, na /

/ ah, tirana - na - na /



Y de seguro ha de encontrar estas expresiones más de una vez.

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»



## BIBLIOGRAFÍA

ASSUNÇÃO, Francisco. "Aportaciones para un Estudio sobre el origen de la Zamacueca". En *Folklore Americano*, Lima, N° 16, (1969-1970), pp. 5-39.

BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ. *La Marinera*, colección Signo e imagen, Lima, enero de 1998.

FUENTES, Manuel Atanasio, *Lima*, París, 1866.

PRINCE, Carlos, *Lima antigua*, serie 2ª, Lima, 1890.

VEGA, Carlos, *La Zamba antigua*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1968.



**Biblioteca de Letras**  
«Jorge Puccinelli Converso»