

LA TIERRA QUE DUELE DE CARLOS FALCONÍ



Cultura, música, identidad
y violencia en Ayacucho



Abilio Vergara Figueroa



FONDO
EDITORIAL
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL
DE HUAMANGA

LA TIERRA QUE DUELE DE CARLOS FALCONÍ



Cultura, música, identidad
y violencia en Ayacucho

LA TIERRA QUE DUELE DE CARLOS FALCONÍ



Cultura, música, identidad
y violencia en Ayacucho



Abilio Vergara Figueroa



FONDO
EDITORIAL
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL
DE HUAMANGA

Vergara, A. (2022). *La Tierra que duele de Carlos Falconí. Cultura, música, identidad y violencia en Ayacucho*. Fondo Editorial de la UNSCH.

Rector de la UNSCH:

Antonio Jerí Chávez.

Vicerrectora Académico:

Herlinda Calderón González.

Vicerrector de Investigación:

Juan Ranulfo Caveró Carrasco.

Dir. de Innov. y Transferen-cia Tecnológica:

Luisa Alcarraz Curi.

Director de la Unidad de Fondo Editorial:

Néstor Godofredo Taipe Campos.

Diseño de carátula: Ricardo Pérez Rovira

Portada: Cortesía de la familia Falconí Ascarza

Diagramación: Ricardo Pérez Rovira

Corrección: Katia Vanessa López González, Liv Kony Vergara Romaní

Primera edición digital, diciembre 2022

Libro electrónico disponible en www.unsch.edu.pe

© Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (UNSCH)

Portal Independencia N° 57, Ayacucho, Perú (Código postal 05000)

Telfs. (0051) 066-312230 / (0051) 66-312510

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2022-12360

ISBN: 978-612-4231-23-0

Publicado en Perú.

Este libro es de acceso abierto.

*A la memoria de José María Arguedas.
Nuestro tiempo sigue siendo el de Inkari
y él sigue habitando esta “Tierra que duele”.*

ÍNDICE

PREFACIO A LA PRESENTE EDICIÓN | 9

INTRODUCCIÓN | 11

CAPÍTULO I. LA CIUDAD Y LA MÚSICA. “HUAMANGUINO DE HONOR: MÚSICO, POETA Y CANTOR” | 23

Breve historia de la ciudad | 29

Los procesos de expansión urbana | 32

La gran expansión y el cambio sociocultural: la reapertura de la Universidad | 36

La ciudad en el periodo de la guerra | 42

Una ciudad con profundas raíces musicales | 47

CAPÍTULO II. LA IMAGINACIÓN CREADORA: LAS FIGURAS RETÓRICAS | 57

Imágenes sonoras | 60

Símbolos | 66

Agua: yaku, putka mayu, sulla, wiqui... | 69

Viento: wayra, paway, qinti, quyllur, chaska... | 71

Fuego: nina, rawray, kunununuy, rupay... | 73

Piedra: rumi, chiqu, qaqa, urqu, apu wamani... | 76

Comparación | 80

Metáfora | 81

Las figuras-sensaciones o las metáforas corporales | 85

Metonimia | 88

Humor | 92

Hipertexto e intertextualidad | 98

CAPÍTULO III. LA DIÁSPORA: DE “ADIÓS PUEBLO DE AYACUCHO” A “WAKCHA VIDA” | 101

La emigración en la canción tradicional: entre pobreza, identidad y
asfixia de lo local | 104

La identidad ayacuchana en cuestión | 106

El viaje como *umbral* | 116

Del *lugar-territorio* al espacio | 124

“Wakcha vida” y las transformaciones de sentido de la emigración | 128

CAPÍTULO IV. “TIERRA QUE DUELE”: LA HISTORIA DE LA VIOLENCIA EN LA CANCIÓN POPULAR | 141

La violencia en la canción tradicional ayacuchana | 145

Las formas de la violencia | 158

La función del canto en un contexto de guerra | 164

CAPÍTULO V. LA CANCIÓN Y LOS IMAGINARIOS DE LA VIOLENCIA EN UNA SOCIEDAD POSCOLONIAL | 171

Canción y mito: el renacimiento del *Inkarri* o *Inca-Rey* | 177

La historia como epopeya | 184

¿Es la Patria, de todos? (el semejante inexistente) | 188

Los niños, los indígenas y mujeres en la guerra | 196

La educación, el magisterio | 203

ANEXO FOTOGRAFICO | 207

BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA CITADA | 213

PREFACIO A LA PRESENTE EDICIÓN

Esta segunda edición de *La Tierra que duele de Carlos Falconí* es posible gracias al Vice-Rectorado de Investigación de la UNSCH, por medio de su Fondo Editorial, por ello mi agradecimiento a los doctores Ranulfo Cavero y Néstor Godofredo Taipe. Este libro sale cuando Carlos Falconí ya no se encuentra entre nosotros, falleció el 29 de junio de 2022, y esta edición también es un homenaje a la vida y obra de este cantautor y poeta, promotor cultural, identificado con las mejores causas de la humanidad ejercidas desde su terruño, nuestro terruño.

En Ayacucho (Perú), después del inicio (mayo de 1980) de la guerra declarada por Sendero Luminoso al Estado Peruano la ciudad se puebla de soldados y policías; muchas de sus noches se vive en tinieblas por las torres de alta tensión derribadas por los senderistas, en sus calles amanecen cadáveres que se exponen como mensajes siniestros; los pobladores del campo y de los barrios periféricos se organizan en rondas (las primeras obligadas por militares y policías y luego por propia iniciativa) para otorgarse un mínimo de seguridad; las balas y los dinamitazos retumban, muchos son asesinados o desaparecidos (primero indiscriminada y luego selectivamente); son perseguidas todas las voces discrepantes (unos los llaman “senderistas encubiertos” y los otros “colaboracionistas”, “*yana umas*”, cabezas negras). Se prohíbe o elimina toda expresión de libertad o autonomía o dignidad; en este contexto se esculpe y pule una de las pocas expresiones culturales vitales que se resiste a sucumbir en el miedo, la oscuridad, la reclusión y el silencio: una nueva canción renueva el huayno, los carnavales, el yaraví, y entre cuyos autores destacan nítidamente Carlos Falconí, Ricardo Dolorier, Ranulfo Fuentes y Carlos Huamán, entre muchos compositores e intérpretes que desafían a la violencia.

Por otro lado, la insurgencia armada de Sendero Luminoso, iniciada en mayo de 1980, y la represión que le siguió fue el fenómeno militar, político, cultural, social y psicológico que conmocionó especialmente a la región *Ayacucho-Chanka*, comprendida por el entonces departamento de Ayacucho y algunas provincias de Huancavelica y Apurímac. La llamada “guerra sucia”, expresada entre otras formas en las ejecuciones extrajudiciales, las “desapariciones”, la detención arbitraria, la tortura y el desprecio por los derechos humanos por parte de ambos bandos en pugna, es quizá la fuente que motiva más a la nueva producción musical popular (Carlos Falconí dice: “La guerra nos ha madurado”). Esta canción-renovada, ubicó el origen y el carácter de clase del dominio y de la represión, y trasciende a aquella forma de reclamar, del antiguo “*Purun rumiñal purun sachañal kaspaypas! Estadopaqa reklamananchal kallayman*” (Así hubiera sido piedra del campo/ así hubiera sido árbol silvestre/ habría tenido que ser protegido por el Estado), pasan a caracterizar al Estado autoritario, que sienten que no los representa.

Carlos Falconí explicita la importancia de la canción en la guerra cuando dice que la música “es una pócima mágica” y más adelante agrega: “Hay canciones que se han hecho en el fragor, en los picos más altos de la guerra sucia; en estados febriles por la impotencia de ser testigo de tanta matanza de gente inocente, que es lógico que tengan más fuerza, más cólera si se quiere [...] (las canciones) han tenido una utilidad enorme en determinados momentos, como en la guerra civil de España, han llenado vacíos y han llegado a ser unguento para calmar dolores espirituales, algunas de estas canciones son consideradas como himnos...”.

La nueva canción que surge de las entrañas mismas de la guerra (que duró casi una década y media) sirvió de soporte anímico para no sucumbir y en este canto, las de Carlos Falconí fueron el soporte espiritual fundamental que, sosteniéndonos, ayudó a modular la conciencia y la indignación tuvo sus imágenes y sus sonoridades enaltecidas.

Es la muerte cotidiana que *anima* la imaginación creadora y conduce a la reestructuración del tiempo que la violencia había casi congelado: Falconí, entre otros dispositivos de producción expresiva-artística, recupera el tiempo mítico (tripartito, pues fusiona pasado-presente-futuro) y le incorpora nueva fuerza al dotarle la energía de la música y emplazarlo en las aspiraciones populares contemporáneas de paz, de libertad, de renovación y de justicia social.

Esta edición incorpora algunas actualizaciones, aclaraciones y algunas fuentes que habían sido omitidas involuntariamente en la primera edición.

INTRODUCCIÓN

*Mana pisipaymil/ allpapa sunqumpil/ tuta sarupasqan waytata/ maytusaq, samaychasaq/
huktawan amaña wañunampaq.*

CARLOS FALCONÍ, "MUSQUYTA PURMACHIN"

*(Sin ningún descanso/ protegeré, alentaré/ aquella flor pisoteada/ en la negra oscuridad/
para que no vuelva a morir).*

*Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha
sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de
peligro...*

WALTER BENJAMÍN

Donde hay dolor hay un suelo sagrado.

OSCAR WILDE

*La mayor nobleza de los hombres es la de levantar su obra en medio de la devastación,
sosteniéndola infatigablemente, a medio camino entre el desgarró y la belleza.*

ERNESTO SÁBATO

*Encontré la maldad sentada en tribunales;
en el senado la encontré vestida
y peinada, torciendo los debates
y las ideas a los bolsillos.*

PABLO NERUDA

Sólo queda en la memoria aquello que no cesa de doler.

FRIEDRICH NIETZSCHE

En mi camino, he encontrado una fe. He abí todo. Pero la he encontrado porque mi alma había partido desde muy temprano en busca de Dios. Soy un alma agónica como diría Unamuno. (Agonía, como Unamuno, con tanta razón lo remarca, no es muerte sino lucha. Agoniza el que combate)

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

Es distinto sentirse comprometido con lo que los ojos ven, con lo que el corazón siente, estar al borde de la marginalidad para potenciar los males, medirlos, contarlos y tratar de proponer alternativas.

CARLOS FALCONÍ

Es éste un libro en el que se intenta comprender la actividad creativa de un cantautor ayacuchano. La antropología que anima su espíritu es *interpretativa*, en el sentido que le da Clifford Geertz, cuando define que “la finalidad de la antropología consiste en ampliar el universo del discurso humano” (2000: 27). Uno de los propósitos de la canción creada por Carlos Falconí tiene también por finalidad dicha ampliación: proponer nuevas expresiones lingüísticas, poéticas y musicales, pero además posibilitar que se enriquezca el “discurso” con la transfiguración de los conflictos soterrados y con la modulación de problemas inexpressados, pero intensamente sentidos (y sufridos).

En su testimonio, Carlos Falconí señala las condiciones en las que se desarrolló su socialización temprana: “Siempre, entre mi madre y mi padre, estuve al centro”. Esta condición lo orilló a dos situaciones: una cierta soledad y una cierta distancia frente a los dos contextos: indígena-rural y mestizo-blanco-urbano; y, si bien los gozaba y sufría, podía constituirse también en un espectador privilegiado-y-agónico, que se extraña de lo propio y lo ajeno, intercambiándolos en su vida y en su obra, y desde esta *posición-puente* contribuir a dicho diálogo.

Carlos Falconí es un compositor que personal y artísticamente sintetiza el proceso histórico ayacuchano y su obra es una de las más importantes culminaciones de un largo proceso social, político, cultural y creativo, aprendió del entorno social y comunitario, de las inquietudes que nacen del desacuerdo, del descontento social; vivió Ayacucho en medio del trabajo cotidiano y creativo, de la indignación y la resistencia florecidas en la movilización popular, la canción, en la poesía, en el retablo, en las hebras del tejido, en el barro...

Esta región ha sido caracterizada por intelectuales, historiadores, economistas y antropólogos como una zona de contrastes y su historia ha sido relatada como drama y epopeya. Luís Alayza y Paz Soldán (1957) lo describe muy expresivamente: “Ayacucho llena de terribles lecciones, es una cátedra; víctima de una pobreza sobrellevada con dignidad y fe, es un ejemplo, y colmada de heroísmos en la historia y grávida de las inquietudes espirituales de la Patria, crisol de aleación de dos grandes razas” (en Morote, 1974: 354). Carlos Falconí habitó en ambas regiones morales y en medio, y esta condición *liminar*, marcó su biografía.

Así, el contexto y los factores que facturaron su biografía y obra son más complejos y entramados; enumero, resumiendo, rápidamente algunos de ellos: 1) su infancia itinerante entre “dos mundos” o “dos fuegos” (como él los denomina) de la madre indígena y el padre mestizo clasemediero provinciano;¹ 2) una región caracterizada por una pobreza casi generalizada;² 3) al mismo tiempo también caracterizada por una tradición de lucha, rebeldía y violencia, que contemporáneamente a la juventud de Carlos Falconí, en los años sesentas y setentas, se desplegaba en movimientos campesinos y urbano populares; 4) un contexto festivo-musical que se expresa destacadamente por *a*) un amplio e intenso calendario festivo-ritual³ y *b*) una vida bohemia que conjuntaba interpretación musical e intensa actividad cultural, en la que destacaba la *conversación* (“tertulia”); 5) la vivencia urbana que expone la experiencia personal a la diversidad, incrementada por la condición “universitaria” de la ciudad de Ayacucho (en los setentas, los universitarios constituían el diez por ciento de su población total y más del 40% de los estudiantes venían de otros departamentos), 6) su propio paso por las aulas de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga como estudiante de la Facultad de Educación en la especialidad de Lengua y literatura, y, finalmente, 7) por la violencia desatada en la guerra de los años ochentas. Todos

¹ Hay que matizar esta división pues, como ha ocurrido con quienes comparten esta área cultural, el padre de Carlos Falconí también adquirió los hallazgos y creaciones indígenas. Falconí lo expresa: “Sobrio, era occidental, cuando había bebido cantaba lindas canciones quechuas, era indio como yo, hablaba fluidamente el quechua, lengua que nos había prohibido aprender a sus hijos”.

² En la década de 1980 el Banco Central de Reserva y algunos economistas como Richard Web publicaron los mapas de la pobreza del país. Ayacucho ocupaba, indefectiblemente, los tres últimos lugares junto con sus vecinos Huancavelica y Apurímac. Según el Instituto Nacional de Estadística, en 1981, Ayacucho, a pesar de constituir el 3% de la población nacional y ocupar el 3.4% del territorio nacional, su contribución al PBI sólo llega al 0.8%. En la última década esta situación ha variado poco, frente a un 44.5% de población pobre en el país, Ayacucho tiene en esa condición al 74.8%, el segundo nacional más alto.

³ Véase González, Carrasco, Galdo y Cavero, 1980.

estos elementos configurativos son procesados y recreados por su alta sensibilidad creativa personal.

No obstante no hay que caer en la tentación de reducir una vida y una obra a aquellos factores observables de su trayectoria, pues la producción artística también se trabaja en la cotidiana construcción de las sensibilidades que van constituyendo subterráneamente una *dinámica* cultural que establece puentes no sólo hacia el *reconocimiento-placer* (tradicción) sino al *descubrimiento-placer* (innovación) en cuyo eje y péndulo se mueve Falconí. Esa *magia* dual que une las conciencias no puede ser entendida sin la dialéctica entre la cultura que se reafirma transformándose, en cada conciencia —especialmente en la de los artistas— y en el colectivo que asume las obras de sus creadores como suyas. Gaston Bachelard describe así esta empatía enigmática:

¿Cómo, también, ese acontecimiento singular y efímero que es la aparición de una imagen poética singular, puede *ejercer acción* —sin preparación alguna— sobre otras almas, en otros corazones, y eso, pese a todas las barreras del sentido común, a todos los prudentes pensamientos, complacidos en su inmovilidad? (Bachelard, 2000: 10).

Dos factores, de los enumerados, hay que destacar, para entender la *explosión* (Lotman) creativa de Carlos Falconí en los ochentas: la violencia que desata la guerra que declara Sendero Luminoso al Estado peruano y la mayor incidencia de este proceso sobre la población indígena-pobre. Este contexto le hace mirar con mayor intensidad y dolor hacia la población indígena-campesina que sufría la mayor crueldad de los agentes del Estado y de Sendero Luminoso. Como lo señala en su testimonio, él encuentra “el camino” en su adhesión a *lo andino* (con todo lo que puede significar esta noción):

De arbolitos de altura
traeré yo savia pura
("Lluvia en el alma", Carlos Falconí, huayno)⁴

El renombrado periodista polaco Ryszard Kapuscinski señala la naturaleza de la guerra: “La guerra total tiene mil frentes; en tiempos de una guerra así, todo el mundo está en el frente, aunque nunca haya pisado una trinchera ni disparado un solo tiro” (2008). En el Ayacucho de los años de la guerra, toda la población sufría sus estragos, y no era necesario pertenecer a alguno de los bandos conten-

⁴ Como lo había expresado también Mercedes Sosa: “Dale tu mano al indio/ dale que te hará bien/ y encontrarás el camino/ como yo ayer lo encontré”.

dientes, al contrario, la mayoría de las víctimas fueron civiles, la población estaba “entre dos fuegos” y aportaba los muertos y desaparecidos, y entre dicho sector estaba Falconí, asiéndose a lo comunitario. Según la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, “[d]e cada cuatro víctimas, tres fueron campesinos o campesinas cuya lengua materna era el quechua” (CYR, 2004, p. 10).

Por otra parte, es en el dolor y en las crisis más intensas que la creación artística florece. El escritor argentino Ernesto Sábato, al referirse al poeta “maldito” Rimbaud, decía que “pertenece a la raza de los que cantan en el suplicio”, mientras que el pensador rumano E. M. Cioran sentenciaba que “en la tristeza todo se vuelve alma”.⁵ Pero el dolor, la tristeza y las aflicciones pueden paralizar el alma, pueden llevarlo al abismo de la reclusión en el mundo privado de la inacción, el temor⁶ y la incertidumbre. Uno de los factores para que esto no suceda es el arte, los otros son la organización, el trabajo mancomunado, la reflexión colectiva, la formulación del proyecto. El arte, como lo señala Falconí en su testimonio y en sus canciones, ayuda a energizar la vida, modula y da forma proyectiva, y sentido, a aquello que la oscuridad de la violencia y la reclusión desconfiguran. Este ha sido el papel de la canción ayacuchana en el periodo del mayor oprobio de su historia.

Esta opción y su desarrollo, como creación artística, sin embargo, no están exentos de peligros y contradicciones, pues tanto el poder, como algunos miembros de la propia comunidad del artista emplazarán su obra en el contexto de los antagonismos de la época. El mismo Sábato señala que “es arduo el camino que le espera: los poderosos lo calificarán de comunista por reclamar justicia para los desvalidos y los hambrientos; los comunistas lo tildarán de reaccionario por exigir libertad y respeto por la persona. En esta tremenda dualidad vivirá desgarrado y lastimado, pero deberá sostenerse con uñas y dientes” (Sábato, 1999: 73). El autor de *Antes del fin*, dice que la única condición del artista es la de ser testigo insobornable. Agregaríamos que esta condición sólo es posible desde una posición ética bien definida, como lo remarca Carlos Falconí:

Mucha gente lucra con la sangre de nuestro pueblo, son una especie de vampiros, existen ahora especialistas en nuestros males, nos miran, nos pintan, desde lejos, epi-

⁵ Es esta una característica de la profundidad de la música ayacuchana: “Este corazón que llevo/ clavado dentro de mi pecho/ está llorando y no puede/ contener su amargo llanto” (Carlos Flores León, “Reír llorando”, huayno).

⁶ Una de las expresiones de esta parálisis social fue el retorno de los legendarios degolladores coloniales andinos, *pishtacos* o *nakaq* en 1987 a Ayacucho, donde inclusive, por el temor-furia populares hasta causó una muerte por linchamiento (Vergara y Ferrúa, 1989; Degregori, 1987; Ansión, 1989; Morote, 1998; Vergara, 2009).

dérmicamente, los ayacuchanos nos hemos convertido en una especie de mercadería, llegan Marco Polos en busca de especias, se llenan el bolsillo, enturbian nuestros torrentes de agua y luego fugan a gastar lo ganado.

En esta perspectiva, Carlos Falconí refuerza artísticamente la creación de un *actor social simbólico*: el *ayacuchano*,⁷ una figura que expresa no sólo la historia de lucha de un pueblo, sino también —y fundamentalmente— que asume las carencias presentes, las esperanzas y proyectos humanos. En este sentido, el semiólogo ruso Iuri Lotman señalaba que Dostoievski, “al proponerse crear un personaje, lo designa con un nombre o lo marca con un rasgo distintivo que le permite aproximarlos a algún símbolo existente en su memoria, y después “ejecuta” diferentes situaciones de *sujet*, calculando cómo esa figura simbólica podría portarse en ellas” (Lotman, 1993: 55-6) y el autor escoge “jugadas” para realizarlo. De manera semejante, el *ayacuchano* de Carlos Falconí es un actor social que es requerido para hacer la historia, reivindicar y desarrollar su cultura, entre otras “tareas”. En esta construcción *desarrolla-la-tradición* que lo había perfilado y propone la figura de la *identidad ideal* (Goffman, 1989) como referencia para reinventar lo humano, para caminar hacia la utopía.

Sólo el huamanguino, él no tiene precio
cuando hay peligro presenta el pecho
el ayacuchano, él no tiene precio
cuando hay peligro ofrenda la vida.
("Ofrenda", Carlos Falconí, huayno)

Este libro sobre la obra de Carlos Falconí, como ya lo señalara Mijail Bajtin, no proviene de la exactitud de las ciencias naturales; es más un intento de comprensión de la producción artística de un creador popular y del contexto social e histórico que lo posibilita. En su desarrollo he acudido a las disciplinas de las ciencias sociales o humanas como la antropología, la historia, la estética. El semiólogo ruso nombrado nos permite entender su especificidad: “El límite de precisión en las ciencias naturales es la identificación ($a=a$). En las ciencias humanas la precisión representa *la superación de la otredad de lo ajeno sin con-*

⁷ De manera semejante a la que habían hecho otras tradiciones históricas, por ejemplo, con la figura del *obrero revolucionario*. El *ayacuchano* fusionaría un clasismo peculiar con el regionalismo popular y cultural, en cierta forma, opuesto a la imagen rural tradicional *huamanguino*, comerciante, dicharachero, “buen cantor”, sin intentar negarlo.

*vertirlo en puramente propio*⁸ (1998: 391). Mi acercamiento a la obra de Carlos está también matizado por haber habitado la misma región y sus crisis, y de haber compartido con él muchas experiencias dolorosas y festivas en el mismo escenario convertido en “una inmensa herida”, como el mismo lo señala en “Tanto amor, tanto infortunio”. Así, lo propio y lo ajeno (crucial distinción de la *identidad* y de la antropología) se vuelven inteligibles; hemos tenido *puentes*.

En su trayecto vital, Carlos Falconí combinó la creación musical con la docencia, la artesanía en madera, la defensa de los derechos humanos y el periodismo, esto último, a nivel de responsabilidad directa, en un tramo de su vida:

Incursionábamos también en periodismo, nos juntábamos cuatro “locos” Alberto Llanos, Alejandro Falconí, Julián Leño y quien este mamotreto escribe. Era un diario regional lo titulábamos “La Resistencia”, nos costaba mucho esfuerzo lanzarlo, diariamente trasnochábamos para llevarlo al aeropuerto para su edición en Lima. Nos causaba gracia que nos siguieran siempre carros oficiales, nos insultaban. Permanecimos en el corazón de Ayacucho, hasta que un demócrata llamado Alan García con una de sus gigantescas alzas hizo el milagro de silenciarnos, gastábamos nuestros magros recursos para salir adelante, lo que creo es que definitivamente nos alegra a este simpático grupo de orates la palmada cariñosa de gente humilde, ojalá podamos volver a las andadas, al pueblo le tienen miedo. La aventura duró cerca de dos años.

Resalto esta actividad porque en Ayacucho de los ochentas, la labor del periodista no era sólo buscar la noticia e informar: muchos de ellos acompañaron a las víctimas de la violencia en la búsqueda del esclarecimiento de las muertes, desapariciones (por obra de ambos bandos) y encarcelamientos. El periodista ayacucho Mario Cueto Cárdenas que vivió en esta ciudad durante la guerra señala:

Frente a la ausencia de acciones adecuadas de respeto a los derechos humanos, a la vigencia de las normas constitucionales, al debido proceso y carencia de una respuesta jurisdiccional, ante atropellos, asesinatos, matanzas y violaciones; el periodismo se constituyó en ese primer poder, confiable, accesible, a pesar de las limitaciones que afrontó para cumplir con sus responsabilidades, situación que se agravó cuando el gobierno de Belaunde promulgó la Ley 24 150 que ampliaba y consolidaba o si se quiere “legalizaba” las atribuciones y el poder absoluto del Comando Político Militar, que en la práctica asumió las funciones regionales, locales y las atribuciones de las autoridades civiles y políticas, pues coordinaba las labores del sector público y no

⁸ Las cursivas son mías.

público, llegando a tener a su cargo la formulación de solicitudes de ceses, nombramientos, traslados, etcétera, de funcionarios (Cueto, 2009: 39).

Esta no es una biografía en el sentido tradicional, pues contextúa la experiencia vivencial y artística del autor y lo pone en diálogo con otros compositores, actores y problemas sociales de la época y de su historia. Es también un tributo a los compositores, intérpretes y estudiosos de la cultura popular, en especial a la figura de José María Arguedas, con quien encuentro similitudes, tanto en ese estar en “el centro”, entre los “dos mundos”, así como en la actitud militante en el *margen*,⁹ en la “marginalidad”.

Considero que la creación de Carlos Falconí, como de muchos otros actores sociales, compositores y artistas ha sido un acto de inmenso coraje y generosidad: se desarrolló en medio del peligro y del miedo, cuando las fuerzas de la oscuridad parecían triunfar. En este contexto —presente de esta escritura que evoca esa dolorosa historia— me viene a la mente la carta del dirigente obrero Bartolomé Vanzetti a su hijo, antes de ser fusilado. Lo transcribo porque retrata bien esos días ayacuchanos, pues aunque muchos no estaban ni presos ni sentenciados, para la mayoría civil —es decir sin intervención activa en la guerra— la sensación de “la condena” se respiraba en el ambiente.

Querido hijo mío, he soñado con ustedes día y noche. No sabía si aún seguía vivo o estaba muerto. Hubiera querido abrazarlos a ti y a tu madre. Perdóname, hijo mío, por esta muerte injusta que tan pronto te deja sin padre. Hoy podrán asesinarlos, pero no podrán destruir nuestras ideas. Ellas quedarán para generaciones futuras, para los jóvenes como tú. Recuerda, hijo mío, la felicidad que sientes cuando juegas, no la acapares toda para ti. Trata de comprender con humildad al prójimo, ayuda a los débiles, consuela a quienes lloran. Ayuda a los perseguidos, a los oprimidos. Ellos serán tus mejores amigos. Adiós esposa mía. Hijo mío. Camaradas.

Es en un contexto social en el que el miedo paralizaba, que surge la voz de Carlos Falconí, no sólo para expresar sus estragos, sino para aportar humanidad a un periodo que había abandonado los logros de la civilización: como señalaba

⁹ Figurativamente, utilizo *margen* o *liminaridad* en el sentido que le dio la antropología, especialmente Arnold van Gennep y Víctor Turner en los *ritos de paso*: como un ser que habitando un *umbral* no consigue aún ser lo que va ser, pero tampoco es lo que la sociedad le pide que sea: en todo caso es *un ser que quiere ser más*, que no se contenta con las clasificaciones establecidas y los roles que les son adscritos.

Vanzeti, él trató de comprender al prójimo, ayudar a los débiles, consolar a los que lloran y ayudar a los perseguidos y oprimidos.

En este sentido, el huayno ha sido una forma de expresión muy importante en la que hemos aprendido a entendernos a nosotros mismos como “sujetos históricos, étnicos, de clase y de género [...] Lo que la música popular puede hacer es poner en juego un sentido de identidad que puede ajustarse o no ajustarse con la forma en que nosotros somos ubicados socialmente por otras fuerzas sociales. La música por cierto nos pone en ‘nuestro lugar’, pero también puede sugerir que nuestras circunstancias sociales no son inmutables” (Frith, en Vila, 1995: 242-243). Con la música, y específicamente con el huayno se producen no solamente *semiósferas*, sino un *ambiente*, entendiendo esto último como una producción de un *contexto emosignificativo* que nos hace ser y hacer, por y en la música, y por otra parte nos emplaza en el cuadro de valoraciones socioculturales: escuchar, bailar o cantar huayno es pertenecer o separarse, clasifica y conmueve e introyecta sentidos de pertenencia y de diferencia que se cargan de emociones y sentimientos.

William Rowe y Janett Vengoa, señalan que la música de Carlos Falconí podría interpretarse oponiendo “‘Viva la patria’, en el que el discurso de la identidad nacional queda trizado y la de ‘Tierra que duele’, que ofrece una posibilidad de resurgimiento”, aunque matizando dicen que “la contradicción sólo es aparente y parcial, pues vislumbran “la necesidad de un nuevo pacto comunicativo” (2009: 104). En este sentido, este libro también propone los elementos discursivos y las imágenes, figuras y nociones para renovar el diálogo.

Esto es posible también si entendemos que en Ayacucho ha habido muchos *artefactos-puente*: el huayno ha sido apropiado por todos los sectores sociales, el bilingüismo es mayoritario y el conflicto entre las lenguas se “resuelve” armoniosamente en los versos bilingües que florecen en las canciones. El mismo autor de “Tierra que duele” personifica esa suerte de *broker* cultural que alterna y potencia sus “dos fuentes”, y más aún porque también transita entre la tradición y la innovación. Falconí confirma la existencia de esos “dos mundos” para articularlos en su integración artística.

Este libro es también un homenaje a una larga tradición musical de la región. Expresamos nuestra gratitud al trabajo creativo que enriqueció la cultura ayacuchana:

Compositores:¹⁰

Artemio Acuña, Edwin Aguilar, Máximo Alanya, Leonardo Alarcón, Teodosio Alarcón, Isaías Alarcón, Hugo Almanza, Saturnino Almonacid, Pedro Alvarez, Silverio Andrade Tapahuasco, Javier Aparco, Roberto Arce, Luis Arrese, Ascensión Ataupillco, Favio Auccasi, Luis Ayvar Córdova, Baltazar Azpur, Osman del Barco, Jesús W. Bautista, Angel Bedrillana Oré, Pável Bello, Félix Bendezú, Juan Bolívar, Luis Bolívar, Walter Bustamante Hernández, Felipe Calderón Quispe, Ricardo Campos, Irma Cárdenas, Dionisio Cárdenas Gutiérrez, Teodoro Casavilca, Ántero Castro, David Castillo Ochoa, Hugo Crespo, Mary Chalco, Justo Chirinos, José Chocos Alzamora, Luis S. Damián, Ricardo Dolorier, Antonio Espinosa, Rudy Felices, Carlos Flores León, Ranulfo Fuentes Rojas, Fortunato Galindo, Pedro Galván Gamboa, Rosa Gálvez del Villae, Óscar García Zárate, Diosdado Gaitán Castro, Rodolfo Gaitán Castro, Zara Guerra Allende, Antonio Gutierrez Cateriano, Félix Gutierrez, Carlos Huamán López, Leonardo Huamán, Bernardo Huamán, Julio Humala Lema, Walter Humala Lema, Nerio Janampa, Leonidas Jiménez, José Juscamaíta, Demetrio Laderas, Salvador Laura, Carlos y Rafael León, Rápale Jorge León, Nicanor Loayza, Alberto López Alarcón, Raúl López, Filomeno López Coronado, Paco Luján, Miguel Mancilla Guevara, Germán Medina, Erasmo Medina, Gregorio Medina Robles, Alejandro Mendoza, Edwin Montoya, Rodolfo Melgar (Qary Bastidas), Rómulo Melgar, César Meneses, Nelly Munguía, Policarpo Oré, Enrique Pacheco, Justo Pastor Chirinos, Puka Perucha, Kike Pinto, Carmen Pizarro, Martina Portocarrero, Manuelcha Prado Alarcón, Oscar Prettel Vivanco, Gabriel Quispe, Juan Ramírez, Atilio Rivera Alarcón, Aniceto Rivera, César Romero Martínez, Mario Ruíz de Castilla, Antonio Sulca Effio, Samuel Taco, Víctor Tenorio, Walter Vidal García, Alejandro Vivanco Guerra.

Intérpretes:

Inés Acosta Chávez, Máximo Agüena, Javier Alca, Francisco Anco, Saturnino Alfaró, Felipe Andía, Jesús Andía, Rómulo Andía, Silverio Andrade, Nora Araujo, Juana Lidia Argumedo, Pedro Arriola, Raúl Arroyo, Carmen Ascarza, Bertha Barbarán, Angel Bedrillana, Cipriano Bendezú, Hugo Berrocal, Alberto Calderón, Felipe Cal-

¹⁰ Consignamos los nombres en orden alfabético.

derón Quispe, Hugo Camarena, Ernesto Camasi Pizarro, Teodoro Casavilca, Max Castro, Otoniel Ccayanchira, Dante Córdova, Guillermo Cornejo Alarcón, Florencio Coronado, Mary Chalco, Walter Humala, Julio Humala, Karina Fernández, Óscar Figueroa Soto, Carlos Flores León, Arturo Gálvez, Isabel Gamboa, Amilcar Gamarra, Raúl García Zárate, Ely García, Amanda Guzmán, Aquiles Hinostroza, Estanislao Huamán, Filomeno Jáuregui, Miguel Jorge León, Rafael Jorge León, Jorge López Sánchez, Miguel Mancilla Guevara, César Mayorga, Estanislao Tany Medina, Alina Meléndez, Walter Mendieta, Oswaldo Mendieta, César Meneses, Edwin Montoya, Edmundo Morales, Nelly Murguía, Jorge Pacheco, Diva Palomino, Iraida Palomino, Margot Palomino, Trudy Palomino, Susy Pariahumán, Máximo Pedroza, Augusta Pérez, Yolanda Pinares, Ángel Porras, Martina Portocarrero, *Chipi* Prado, Manuelcha Prado, Qary Bastidas, Luciano Quispe, Kiko Revatta, Ernesto Ríos Pantoja, Anacló Riveros, Alberto Rodríguez, Mario Ruiz G., Policarpo Ruiz, Manuel Silva “Pichinkucha”, Cristian Sinchi, Ima Súmac, Sonia Luz, Sonqo Suwa (Antonio Sulca), Julio Velapatiño, Saywa, Wiñay Wayna, Teodomira Zaga Huarcaya, Juan Zárate Solier, Juan Zárate La Rosa.

Dúos, tríos, conjuntos:

Antología, Asociación Folklórica Verde Cruz, Artesanos de Ayacucho, Banda Sinfonía de Huamanga, Los Bardos, Centro Musical Amauta de Huanta, Conjunto Folclórico Pokra, Conjunto Pachamama, Chutos Llameros de Belén, Dúo Arguedas, Estudiantina Andina, Estudiantina Municipal de Ayacucho, Evocación Huanta, Grupo Trébol, Hermanos Gaitán Castro, Hermanos García Zárate, Hermanos Jorge León, Hermanos Pañahua, Lira Ayacuchana, Taklla (Flor Canelo y Kike Pinto), Trilce, Trio Ayacucho, Trío Voces de Huamanga, Tuna de la Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, Tuna de la Facultad de Ciencias Agrarias de la Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga.

Recopiladores y estudiosos:

Saturnino Almonacid, Teodosio Alarcón, Leonilda Aramburú, Nelly Barrón, Ernesto Camassi, Margarita Cornejo, Juana Fernández, Juan José García Miranda, Julio García Miranda, Nery García Zárate, Raúl García Zárate, Aquiles Hinostroza, Carlos Huamán, Nicanor Loayza, Rodrigo, Edwin y Luís Montoya, Hernán Morales, Enrique Pacheco, Erwin Quispe Calderón, Antonio Sulca Effio, Chalena Vásquez, Alejandro Vivanco, Moisés Vivanco, Nery y Raúl García Zárate...



Bailando con Mamá.

CAPÍTULO I

LA CIUDAD Y LA MÚSICA. “HUAMANGUINO DE HONOR: MÚSICO, POETA Y CANTOR”

*Huamanga plasapil/ bumbacha tuqyachkan/ Huamanga kallipi/ balalla parachkan/
karsil wasichapi/ inusinti llakichkan/ Huamangallay barriu/ yawarta waqachkan.*

CARLOS FALCONÍ, “OFRENDA”, HUAYNO

*(En la Plaza mayor de Huamanga/ retumban las bombas/ en las calles de Huamanga/
llueven las balas/ en la cárcel/ lloran los inocentes/ el pueblo de Huamanga/ llora sangre).*

*Sobre rojos tejados alzan blanca gola
de sus torres los templos, con aires de marqués.
Los coros de campanas evocan las epístolas
que nos hablan “del Dios del establo y de la res”.*

“LA HUAMANGA DE MI NIÑEZ”, MARIO RUIZ DE CASTILLA

La biografía de Carlos Falconí sería incomprendible sin un escenario urbano que alimentó de imágenes su sensibilidad artística. La relación que tiene la obra de este cantautor con la ciudad de Ayacucho es fundamental porque en ella pudo vivir y observar las contradicciones del sistema económico, político, social y cultural. La ciudad de Ayacucho es el escenario donde se visibilizan mejor las profundas huellas de las contradicciones de clase marcadas por los signos y símbolos étnicos en los cuerpos (fenotipos estigmatizados), en las interacciones sociales cotidianas y en los prejuicios y estereotipos. La propia ciudad es la que le per-

mite dialogar con el campo¹¹ y lo indígena que transfigura en su autobiografía bajo las figuras del padre y la madre, que desde su nacimiento compiten por su pertenencia-identidad. Sus estancias en el pueblo de Tambo —donde residía su madre— y en las distintas ciudades —a donde lo conducía su padre— son los espacios que facturan su visión de la sociedad. Es la ciudad la que le provee las imágenes que le permiten contrastar los abismos que habitan los ayacuchanos y que Falconí modula y formula, resaltando aquello que lo cotidiano esconde bajo el manto de la “naturalidad”, es decir, de la *eficacia simbólica* (Lévi-Strauss, 1980) de un régimen social construido, históricamente, por los resabios de la postcolonialidad.

Como veremos más adelante, el crecimiento de una ciudad media como Ayacucho es productora de diversidad y conflicto, pero también de creación de nuevos escenarios para el desarrollo de dichos conflictos y su negociación en el espacio público, que se expresa también en la creación artística en general y de la canción y música en particular como en los espacios de la bohemia y la tertulia.¹² Visto ya desde la distancia temporal, el niño Falconí tiene el “privilegio” de habitar tanto el campo como la ciudad:

El segundo año de primaria *otra vez*¹³ en Ayacucho. Reanudé mis estudios en el Colegio Nacional Mariscal Cáceres, algunos de los recreos que se hacían a media mañana, las profesoras que vigilaban nuestros juegos infantiles, me atrapaban en el altillo del patio de recreo, un pequeño corredor por donde debíamos ingresar al campo de

11 El antagonismo entre las ciudades de Ayacucho y Huanta parecieran también figurar y proyectar los imaginarios de las contradicciones entre el campo y la ciudad, pues si bien Huanta ya es clasificada como ciudad, con sus aproximadamente 20 mil habitantes en los años setenta, las características psicológicas y culturales que le adjudican en los chistes sobre huantinos parecieran designar la ingenuidad y el candor “propios” del campesino. Frente a estos chistes, los huantinos también responden con humor: los huamanguinos afirman que los huantinos quieren llevarse el aeropuerto para Huanta. Los huantinos contestan diciendo que los huamanguinos creídos, pusieron un cuartel militar para que eso no suceda.

12 Georg Simmel señala que “[...] en la vida seria las personas hablan en función de un contenido que quieren transmitirse o sobre el que quieren ponerse de acuerdo, mientras que en la vida sociable el hablar se convierte en fin en sí mismo, pero no en el sentido naturalista, como en el *palabreo*, sino en el sentido del *arte* de conversar con sus propias leyes artísticas. Para que este juego mantenga su suficiencia en la mera forma, el contenido no debe adquirir un peso propio: tan pronto como la discusión se ocupa de algo objetivo, deja de ser sociable” (2002: 94). La antropología debería prestar una atención sistemática al estudio de los ambientes de la bohemia huamanguina que sustenta la amplia y destacada producción musical (y también literaria y poética) ayacuchana que tiene un prestigio y liderazgo nacionales.

13 El énfasis de la cursiva es mío.

básquetbol, me tomaban entre sus brazos las profesoras Elvira Morote Best y Blanca Arriarán, me hacían entonar yaravíes y huaynos del vasto repertorio paterno.

Mis estudios secundarios los continué normalmente, salvo el quinto año, que lo abandoné en septiembre por problemas de adolescencia; dejando la casa paterna me refugié en Tambo, al lado de mi madre.

El pequeño Carlos, así como el adolescente y joven, no es un niño “prototípico”, pues a diferencia de otros que están circunscritos a un solo ambiente social y cultural que los *recluye*, él tiene que convivir íntimamente con personas que habitan relaciones sociales diversas y diferentes, que habitan en pisos ecológicos distintos (quechua, suni, puna), niños y adultos campesinos y urbanos de variadas ocupaciones y posiciones sociales, dos lenguas y culturas¹⁴ en conflicto que se encarnaban en sus interacciones y emociones:

Regresé de la chacra de mi abuelo con el doctorado en quechua, había acometido el aprendizaje con tanta pasión que regresé con unos “motes” de más. A mi padre, como era de suponer, casi le causa un infarto; confundía las vocales *i*, *e*, asimismo, la *o* con la *u*. Había cometido una gran falta contra el decoro, las personas decentes no debían pronunciar ni una palabra en el bello idioma; el castigo hasta que recuperara el buen español del que era dueño hasta un día antes del famoso viaje; por disposición suprema de mi padre: debía tomar los alimentos en la cocina, lavar los platos, preparar el desayuno, lavar y planchar mi ropa...¹⁵

En otra ocasión, relata otra incursión en el campo y su experiencia conflictiva con sus primos-campesinos (por línea materna), adolescentes como él, quienes se burlan de su impericia en el trabajo agrícola al que se pone a prueba en uno de sus intermitentes retornos al campo. Había participado dificultosamente en el trabajo el día anterior, y en la parte del terreno que él había trabajado, las hojas del maíz amarilleaban; llega el abuelo a inspeccionar el trabajo y sentencia:

¹⁴ No ignoro que la forma en que se realizan estas culturas tienen diferencias que provienen de las desigualdades económicas y sociales, pues el campo no está poblado por una población homogénea y en la ciudad también hay clases sociales. Tampoco debemos desestimar los diferentes grados de bilingüismo e *hibridación* cultural (García Canclini, 1990) que se procesa en la región, de la que Arguedas decía que era una de las regiones más “mestizas” del país.

¹⁵ Si a inicios del siglo XXI, Ayacucho tiene un 70.6% de hablantes del quechua (mayoritariamente bilingües), y es, junto con Apurímac (76.6%) y Huancavelica (66.5%) los tres departamentos que tienen más quechuahablantes (PER-A, 2007: 26), en el periodo que estamos relatando, no solamente esa proporción era mayor, sino que la población monolingüe quechua era predominante en el campo.

—¡Obra de qué inútil es esto, carajo!

El campo hacia el que viaja Carlos Falconí está caracterizado por la pobreza, y la desigual distribución de la tierra, en tres tipos: haciendas, comunidades campesinas y medianas y pequeñas propiedades, aunque el peso del sistema servil es muy fuerte. En la década de los sesenta e inicios de los setenta, en la provincia de La Mar existían solamente dos comunidades campesinas de las 162 que había en el departamento. El historiador Jaime Urrutia lo describe así:

Las provincias norteñas eran territorios casi exclusivos de haciendas, si bien ese nombre involucra desde los grandes latifundistas de la quebrada de San Miguel o de las punas, hasta los pequeños fundos de los valles adyacentes a la ciudad de Ayacucho. En ese mar de haciendas navegaban algunas de las comunidades más grandes de la región, convertidas con la República en capitales de distrito y fuentes de mano de obra... y de conflictos para la gran propiedad... (1988: 430).

En La Mar también se ubica el pueblo de Tambo, denominado “puerto terrestre” por ser paso obligado para internarse en la región selvática del Río Apurímac, foco de atracción de miles de colonos que llegan principalmente de las provincias de Huanta y La Mar. Tambo es un pueblo pujante, con mucho más dinamismo que la capital provincial de San Miguel. Carlos Falconí reside intermitentemente en estos pueblos, pero también en Huanta, Ayacucho, Lima. En las provincias de Huanta, Huamanga y La Mar había 196 haciendas, y 33 comunidades. Situación inversa ocurría en el Sur del departamento: 48 haciendas contra 134 comunidades.¹⁶

La influencia de la ciudad crecerá, posteriormente, cuando Falconí, ya dedicado al ejercicio musical como integrante del Trío Ayacucho, y luego como solista o acompañado por otros intérpretes-creadores como *Manuelcha* Prado y Otoniel Ccayanchira, visita otras ciudades del país y del extranjero:

El quehacer artístico me llevó por todo el país, con excepción del oriente peruano, visité Bolivia, Argentina, Chile y todo el Caribe hasta la frontera con México. Estos viajes tenían la bondad de abrirme otros horizontes más amplios para mi visión de las cosas, el afán continuo de descubrir similitudes y diferencias en los distintos pueblos, el hecho de mezclarme con el pueblo iba madurándome.

¹⁶ Se pueden observar diferencias en el registro del número de comunidades campesinas en los diferentes autores. Esta situación se volvió más compleja después de la Reforma agraria de la Junta Militar encabezada por el general Juan Velasco Alvarado (1969-1975).

Habitando la ciudad de Ayacucho, que está marcada por una actividad intelectual y cultural universitaria, Falconí emplaza el contexto en el que se desarrolla su creatividad fundiendo en imágenes, emociones y sentimientos la forma real en que se ejerce el poder político con la actividad productiva y creativa que le resiste, y caracteriza la condición humana como el ejercicio cotidiano de confrontación con aquellas fuerzas que obstaculizan la realización integral de las personas, en especial de aquellos a quienes este sistema margina, excluye, expulsa. El cantautor insiste constantemente:

Es deber de todo ser racional sentir vergüenza por la sociedad que estamos dejando a nuestros hijos, no podemos permitir que la corrupción, la delincuencia, la prostitución, nos vengza. En Ayacucho el esfuerzo de un grupo humano que se ha cohesionado en una especie de gigantesco taller se está oponiendo con fuerza a que destrocen nuestra tierra, tiene un parecido con las famosas *tertulias* de que doy cuenta cuando comento el nacimiento de las canciones huamanguinas, como “Huérfano pajarillo”.

Así, la ciudad se le figura como un gran taller, complementario del gran taller campesino, indígena, donde se reconoce la cotidiana labor creativa popular. Quizá habría que agregar que la actividad musical en la ciudad se despliega ampliamente en diversos escenarios contrastantes: en la escuela, tanto como asignatura académica en el curso llamado “Música”, como en sus rituales y conmemoraciones escolares, locales y nacionales en los que se cantan huaynos; pero también en los ambientes de la bohemia¹⁷ como las cantinas y las fiestas públicas como las fiestas familiares, que son muy frecuentes en Ayacucho. Cabe destacar que la ciudad produce espacios y lugares para el uso creativo del “tiempo libre”. En este sentido, las serenatas, por ejemplo, son prácticas culturales que constituyen espacios para la creación e interpretación. Falconí lo resalta: “Las serenatas [...] eran, a mí entender, un laboratorio que contribuía al ejer-

¹⁷ El ambiente de la bohemia podría ser caracterizado con lo que Georg Simmel define como *sociabilidad*: “Su sentido y carácter, sin embargo, se encuentra justamente en aquel giro sin compromiso con el que las formas producidas por los fines y la materia de la vida se desprenden de éstos y se convierten ellas mismas en fines y materia de su movilidad autónoma, asimilando de aquellas realidades únicamente lo que puede ajustarse a la nueva orientación y quedar absorbido por la vida propia de aquellas formas [...] Considerándola desde las categorías sociológicas, designo la sociabilidad como la forma *lúdica de la socialización*, que se comporta —*mutatis mutandis*— respecto al carácter concreto determinado por los contenidos como la obra de arte respecto a la realidad” (Simmel, 2002: 81, 84). Quizá debido a ello, la sociedad “seria” (institucional), llama “irresponsables” a los bohemios y “tunantes”.

cicio de las actividades artísticas a la vez que consolidaban lazos de amistad y también amorosos”. El poeta ayacuchano Mario Ruiz de Castilla lo expresa así:

La noche es serena.
 La voz de la quena
 llora un yaraví.
 Y, la amada, buena,
 suspira una pena...
 ¡Amar es así!”
 (“Serenata”)

De estos ambientes culturales surge la figura del *tunante*, personaje seductor, enamorado y mujeriego, admirado, temido o vilipendiado, que se opone al “ciudadano responsable”, a la “gente decente”, quienes habitan *intersticios* donde puede promoverse la creación:

Tunante tunante niwachkanki
 manasya kayqa tunante kaychu
 gente desente kaysiya kayqa
 manasya kayqa tunante kaychu
 inteligente kaysiya kayqa.
 (“Porselanay”, pasacalle, anónimo)

Habría que agregar también los espacios creados conscientemente para su promoción y desarrollo, como los que el propio Falconí implementó al investigar y poner en escena las danzas de la región, tanto desde las instituciones superiores de educación como desde la propia actividad personal y familiar, en este último caso apoyado por su esposa Macedonia Ascarza y sus hijas. Sin estos contextos, no podría entenderse el liderazgo nacional ejercido por la canción ayacuchana.

Como lo muestran los versos de la canción “Ofrenda”, la ciudad que Carlos Falconí habita en la década de 1980 está marcada por la violencia. Desde su centro simbólico (“Huamanga plasapi”, Plaza mayor), mancillado por la intervención militar de ambos bandos, la guerra se expande sobre sus calles y barrios e implica dramáticamente a los “inocentes” poniendo en el horizonte de los ayacuchanos la muerte y la cárcel o el exilio. Luego de una rápida mirada a la historia de la ciudad, volveré a estos años de violencia que des-ataron la creatividad de nuestro cantautor.

BREVE HISTORIA DE LA CIUDAD

Ayacuchol cuánto perder y cuánto ir perdiendo cada día, cada hora./ Qué cansado tengo el corazón,/ y cómo pesas sobre mis hombros con tus olvidos,/ y tu cara a la espalda/ como escuchando la amarga canción del tiempo./ Por eso te canto a manera de llanto.

CÉSAR O. PRADO, “SEMILLA PARA UN CANTO”

No me detendré en la fundación española de la ciudad de Huamanga, pues se ha escrito profusamente sobre ello. Baste señalar, para los objetivos de este libro, los comentarios del antropólogo ayacuchano Efraín Morote Best sobre la afirmación del cronista Pedro de Cieza de León de que la ciudad de Huamanga “es de buenos edificios, y son los mejores del Reino, particularmente las portadas de las casas. El temple es el mejor de los que yo he visto de Quito a Chile”. Morote indica que, si se considera que Cieza de León pasó por Huamanga “a escasos ocho años de fundada la ciudad [...] no pueden sino subrayar la certeza de que esa ciudad fue probablemente una de las pocas, si no la única, que se construyó de día y de noche, sin dar sitio al descanso de quienes tuvieron que poner las manos en cada piedra” (1974: 25-26). La historia está hecha de paradojas: la *ciudad-frontera* de Huamanga (se la llamó inicialmente “San Juan de la Frontera”), fue construida por los propios indígenas, en ese momento sujetos al dominio colonial, para resguardar a los conquistadores españoles de los ataques de Manco Inca —refugiado en la región selvática.

Yo hice todos los caminos
junté agua, tierra y fuego
con brazos de altinos luceros
destruí desesperanzas.
(Carlos Falconí, huayno,
“Tanto amor, tanto infortunio”)

Enrique González Carré, Yuri Gutiérrez y Jaime Urrutia, en su libro *Huamanga: Espacio, historia y cultura*¹⁸ señalan que

¹⁸ Es el libro más completo escrito sobre la ciudad de Ayacucho, tanto porque abarca desde su fundación, sus diferentes periodos, hasta la actualidad, como por los temas y problemas que aborda.

[...] Huamanga había devenido una ciudad residencial, lugar de descanso, de recuperación de energías, de solaz familiar para los vecinos que trabajaban en las regiones aledañas explotando sus recursos, que habían participado en peligrosas y difíciles campañas en la conquista o que se dedicaban a la minería en la vecina Huancavelica u otros lugares. Para todos ellos y para muchos otros, fatigados por múltiples trabajos y dificultades, Huamanga ofrecía un tonificante sol, un cielo intensamente azul durante el día y un firmamento colmado de estrellas en las noches” (1995: 143).

Por otro lado, observando algunas de las funciones de la ciudad —en un contexto caracterizado por muchos antropólogos ayacuchanos como “semifeudal”—, señalan que Huamanga también

[...] ofrecía ventajas menos poéticas y más prácticas: era un buen lugar de refugio para quienes se desprendían de la presión que en sus etnias de origen ejercía el nuevo orden. Comerciantes, artesanos, jornaleros, que necesitará la ciudad en los siglos siguientes, tienen su origen en ese núcleo mixturado de yanacunas y escapados forasteros que, sin ‘fundación’ alguna, empezaron construyendo sus ‘bohíos’ y terminaron edificando casas (*ibidem*).

El siglo XVII es testigo del auge económico de San Juan de la Frontera, que se proyecta en el territorio de la anterior región confederada denominada Pokra-Chanka-Wanka —que se opuso a la expansión del imperio incaico— y que en aquel siglo se administraba bajo la denominación del Obispado de Huamanga. Esta área cultural ha sido definida por José María Arguedas con las siguientes características:

La misma forma dialectal del quechua, una notable unidad folklórica musical —aunque de entraña asaz variada por acentos provinciales—; una arquitectura popular de procedencia hispánica pero muy aclimatada, cuya característica más sobresaliente es el amplio corredor cuyo techo aparece sostenido por columnas de madera de base de piedra de diseño y forma muy característicos; el danzante de tijeras; las andas ornadas de cenefas y aparatos muy barrocos de cera (1987: 152).

Cambiando de escala, de la región a la ciudad, encontramos que la figura de esa cierta homogeneidad señalada por Arguedas, no anula las diferencias internas, las cuales están configuradas por las diferencias de clase y la expresión más visible se encuentra en las edificaciones del centro y los barrios periféricos.

La diversidad es una de las características más importantes de las ciudades, y en el caso de Huamanga, también estaba constituida por los desplazamientos

poblacionales, como lo indica el historiador Lorenzo Huertas: “gracias al estudio de algunos documentos hemos determinado los siguientes grupos étnicos: *Lurinhuancas* (en el ayllu del Calvario), *Lurinchi*ques (en Santa Ana), *Angaraes* (en Puca Cruz), *Huanacóndores* [no se especifica el lugar donde vivieron]” (en González, Gutiérrez y Urrutia, 1995: 147). A esta población diversa, posteriormente se sumarán nuevos inmigrantes provenientes de las áreas rurales y de otros departamentos.

Uno de los significantes fundamentales de las ciudades se halla en su lenguaje y nomenclatura que, además de manifestarse en el nombre de la ciudad, se inscribe en sus calles, plazas, barrios, edificios, etcétera (Rojas, 2006). En el caso de Ayacucho el significado de su nombre es aún motivo de debate.¹⁹ José de la Riva Agüero, en un escrito motivado por su visita a la ciudad a inicios del siglo xx, registra su etimología:

La etimología de sus nombres es *fiera*. Ayacucho, denominación de la quebrada inmediata a Quinua y lugar de la batalla de la Independencia, significa **rincón de muertos**,²⁰ por la carnicería que a fines del siglo xiii hizo el Inca Rocja en los Pocras rebeldes. Huamanga, designación de la aldea prehispánica que existió en las cercanías de la población actual, quiere decir **hártate halcón**; y la tradición refiere que se le impuso porque el Inca Huiracocha, largos años más tarde, tras de domeñar nuevamente a los Pocras,²¹ dio de comer, en el llano de la contienda, carne fresca por su propia mano al ave predilecta de cetrería que llevaba consigo, y que se le posó en la cabeza como augurio de victoria y de absoluta dominación (Riva Agüero, 1974: 62).

Así, el nombre, que puede referir a un hecho histórico o mítico, otorga uno de los componentes fundamentales de la identidad, aunque dicha asignación sea, como vimos, motivo de disputa y conflicto.

¹⁹ El antropólogo ayacuchano Ranulfo Cavero desarrolla una amplia crítica al intento de un sector de la intelectualidad ayacuchana por redefinir el significado de Ayacucho. La polémica inicia cuando Juan Francisco Tincopa propone reinterpretarlo: “Aya no es cadáver sino alma y rincón, sería el lugar más íntimo y sagrado”, concluyendo que Ayacucho, en vez de significar “rincón de muertos” sería “la morada del alma” (Cavero, 2006: 110-111).

²⁰ Las negrillas son del autor.

²¹ Jaime Urrutia ha puesto en cuestión existencia real de los Pocras (Urrutia, 1986 y 1988), de los que ha dicho que son una “creación” de las élites intelectuales ayacuchanas de las primeras décadas del siglo xx, quienes lo habrían hecho con la finalidad de dotarse de una tradición. Muchos intelectuales huamanguinos han reaccionado, rechazando dicha postura, con gran indignación.

Por otro lado, a nivel físico-espacial, la estructura colonial de la ciudad se visualiza mejor en su división en dos sectores: barrio central de los españoles y barrios periféricos para los indios, pero esta configuración incorporó también una forma andina de dividir el espacio: arriba y abajo, que se plasma en la ciudad en *ganay*-parroquia y *wray*-parroquia, es decir el barrio de arriba (Santa Ana) y el barrio de abajo (Magdalena). Así, los nombres emplazan lo espacial en lo significativo —fundando los territorios— y amplían y complejizan aquello que el nombre general pretendía dominar, esconder o invisibilizar.

El antiguo esplendor de la ciudad declina progresivamente en el siglo XIX. Riva Agüero, quien visitó la ciudad en 1912, describe muy expresivamente las condiciones de deterioro que él observa en dicha visita:

Aún se ven muchas señales de la difunta vida hidalga: antiguas cocheras, convertidas en pulperías y tendejones; grandes patios, que se han trocado en corrales; y escaleras de suaves y espaciosos peldaños, a veces inútiles porque se han arruinado los altos a que conducían. El área de la población resulta demasiado holgada para el vecindario actual. Hay calles medio desiertas. Hace cien años, Bauzá (o Haenke) le daba 30 000 almas; no parece ahora contar efectivamente con más de 16 000 (1974: 68).

Los procesos de expansión urbana

*Los años arrastran/ perezosamente/ sus días en estas calles./ .../ Las casonas despiden/
el mismo olor de sombras,/ los templos no han cambiado/ el rostro a su incienso;/ uno
que otro padrenuestro/ ha remozado sus intenciones/ y/ nuestros avemarías visten/ sus
telarañas de siempre.*

JOSÉ A. SULCA EFFIO, "... AL HIJO DEL JUGLAR"

Tras un largo proceso de declinación que recorre el siglo XIX, la población de la ciudad disminuye ostensiblemente de 30 000 habitantes en 1812, 18 500 en 1870, y 10 212 en 1876. A partir de esa fecha inicia un lento crecimiento a lo largo de la primera mitad del siglo XX: en 1912 posee aproximadamente 16 000 habitantes, en 1941 alcanza 19 582 (Onofre, 1979: 227).²² En esta época, el poder configuraba las diferencias de clase bajo las formas estamentales.

²² Cita como fuentes: De la Riva Agüero, Paz Soldán, Ruiz Flower, Torre Aguirre, Huertas Vallejos, Rivera Palomino y los Censos Nacionales.

Las estructuras estamentales de la sociedad ayacuchana no eliminan los *cronotopos* de confrontación etnoclasista, como bien lo señala el historiador huantino Nelson Pereyra, quien al estudiar la Semana Santa huamanguina observa que: “La participación de la élite local en la procesión de Viernes Santo intentaba reproducir la jerarquía social existente y generaba un espacio para excluir a los otros sectores sociales, para quienes debían existir específicas procesiones en determinados días, dentro de la estructura de la fiesta” (2009: 16). El mismo autor cita al obispo Olivas, quien escribe en el *Estandarte Católico*:

Sería mui plausible i de agradecer al señor Subprefecto, si se sirviera dictar órdenes terminantes i enérgicas para extirpar los desórdenes que se cometen por los mataperritos en las procesiones de la Semana Santa, con mengua en la sociedad culta en que vivimos; pues el *Miércoles Santo* saldrá del templo de Santa Clara la imagen del Señor de Jesús de Nazareno, a la que concurre mucha gente plebeya (*sic*) i el Viernes Santo la imagen de Nuestra Señora de la Soledad a la que acompañan caballeros i señoritas de nuestra sociedad.²³

En el siglo xx, una fecha importante en la expansión territorial de la ciudad es la celebración del centenario de la Batalla de Ayacucho, en 1924, con la construcción de la avenida “Centenario”: amplia vía que une el Centro con la Parroquia de Santa María Magdalena. Asimismo, en esta misma conmemoración se remodelan y rehabilitan varios edificios entre ellos el local municipal, así como la plaza central, donde se coloca el monumento al Mariscal Sucre, de quien asume el nombre dicha Plaza mayor.

Durante ese periodo, las calles y barrios de la ciudad se nominan popularmente por las ocupaciones situadas en dichas calles y barrios, y se muestra las estructuras económicas urbanas en una suerte de mapa laboral que demarca el territorio: “[...] la calle Plateros en que la que trabajaban orfebres que bordaban filigrana en oro y plata, el barrio de Santa Ana en textiles, algunos de esos oficios se han ido extinguiendo, porque la ciudad se sumió en el aislamiento” (Carlos Falconí). Falconí tiene una gran estima por los aportes artísticos y productivos de estos barrios, mayoritariamente poblados por indígenas y cholos. Falconí, propone una pincelada:

En el tradicional Barrio de Munaypata en una humilde pulpería la *Reina Ukucha* Octavia Flores, expendía una especie de licor que aprestaba a los habitúes a visitar

²³ *Estandarte Católico*, año xvi, núm. 449, 17 de abril de 1916, citado en Pereyra, 2009 (en prensa, p. 17).

cuanto antes la eternidad, cuatro palomillas mientras se envenenaban, cantaban para la reina:

Mayu patan urpi imatam ruranki
 aqua pallas pam viday yanayta suyani...

Era una mujer menudita grotescamente maquillada, sus delgados labios untados con un lápiz labial de color grosella, con trazos desordenados que tenían la intención de hacerlos más visibles, más gruesos, sus cabellos que pintaban de plata habían sido reiteradas veces teñidos, ofreciendo una gama indefinida de colores, con mechones grises, marrones, negros, su rostro maltratado, ajado por el tiempo y la soledad, se habían encargado durante su triste existencia de poblarle de arrugas.

Esta situación se va modificando conforme la ciudad cambia, como lo observa el intelectual huantino Manuel Jesús Pozo hacia 1947: “En la cuadra que hoy se denomina primera del jirón ‘2 de mayo’, antes La Merced, todas las tiendas de las dos aceras, las ocupaban, los bauleros y pintores. Ahora se han establecido en ella, abogados, notarios públicos y escribanos de estado” (Pozo, 1974: 385-386), reconfigurando el territorio con nuevos pobladores, nuevas ocupaciones como expresión de los cambios socioeconómicos y nuevas necesidades urbanas.

Si lo anterior ocurre en el área central de la ciudad, en la periferia aún continúa la división territorial marcada por las ocupaciones tradicionales. Así, hacia finales de los años cincuenta el paisaje urbano mantiene aún ciertas vocaciones territorializadas:

[...] hasta hoy subsisten: el barrio de Carmen Alto o ‘Qjarmenqja’, en la falda del cerro Acuchimay, entre cuyos nativos predominan los ganaderos y carniceros del mercado; el de San Juan Bautista, de las ferias dominicales agropecuarias; el de Tenería y ‘Qjoncho-pata’ con sus afamadas curtiembres y confección de sombreros de lanas; el de Santa Ana o ‘Janan parroquia’... (donde) residen los más hábiles tejedores de frazadas y alfombras. Los barrios del Calvario, del Arco, de Huanca-solar, de la Magdalena o ‘Huray parroquia’, y otros, habitados por los músicos populares, los coheteros, los escultores de la piedra de Huamanga, los talladores de madera e imagineros, los filigraneros y plateros (Galván, 1959, en González, Gutiérrez y Urrutia, 1995: 241).

Una segunda expansión de la ciudad en el siglo xx, se observa durante el gobierno del general Odría, en la década de 1950, con dirección al norte, “el amplio llano deshabitado y cubierto de tunales de Pampa del Arco”, donde se construye la vía que une el centro con los recién construidos locales de la Gran Unidad

“Mariscal Cáceres”, el nuevo hospital (que no llegó a funcionar como tal, sino como residencia de los estudiantes de la Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga —UNSCH—) y el estadio “Leoncio Prado”. Esta expansión hacia la periferia de la ciudad antigua no frenó el deterioro del centro, especialmente de las edificaciones españolas no públicas:

Las casonas se hicieron ‘viejas’; algunas se convirtieron en ruinas. Yo fui testigo de que por los años cincuenta, ricos limeños desmontaron viejas casonas ayacuchanas para llevarlas a Lima y hacer ambientes ‘virreinales’ en sus propias residencias. ¿Qué paso? Un grupo de curas limeños asociados con comerciantes retiraron los hermosos óleos de una capilla ayacuchana para adornar la capilla de un elegante barrio de San Isidro, en Lima (Lumbreras, 1974: 17).

La imagen más expresiva acerca de la condición tradicional de la ciudad de Ayacucho, a finales de la década de los cincuenta, antes de la reapertura de la Universidad, ha sido elaborada por el arqueólogo ayacuchano Luís Guillermo Lumbreras:

Ayacucho era aún una ciudad monacal, de base semifeudal; por sus calles circulaban “pongos” y “semaneros” campesinos que cumplían tareas serviles en casas de terratenientes de todo tamaño y riqueza. La reciprocidad pre-capitalista todavía era un mecanismo económico que procesaba la distribución mediante el compadrazgo, el ayni y los mecanismos complejos del parentesco. Casi todos los templos tenían actividad diaria con gran feligresía y las plazas y calles alojaban monjas de varia vestidura. Al mediodía los caminantes hacían la señal de la cruz bajo el mandato de la gran campana de la catedral y en todos los casos era posible saber la historia personal de cada caminante y descubrir en el rostro de un paseante al forastero extraño a la ciudad. Había unos pocos automóviles, todos con nombre propio y apellido. La “retreta” de jueves y domingo con “Radio Sol de Primavera” y el “Club Zoológico” reunía en “el parque” (la Plaza Sucre) a los terratenientes y a sus hijos y los burgueses y sus hijos y eran los días del gran intercambio de informaciones. Todos se saludaban con todos; frente a frente, de abajo arriba y viceversa. Todos sabían “hijo de quién es”. Era un pueblo (Lumbreras, 1977: 262).

Un penúltimo impulso demográfico ocurre a inicios de la década de los sesenta —y se prolonga dos décadas, hasta el inicio de la guerra— con la reapertura de la Universidad, proceso que se acompaña de otros fenómenos de carácter más estructural definidos por la modernización. Zapata, Pereyra y Rojas señalan que la modernización de la ciudad puede ser estudiada a través de tres hechos funda-

mentales: la reapertura de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, la crisis de las haciendas y el proceso de la reforma agraria y las movilizaciones sociales que precedieron a la violencia (2008: 159).

*La gran expansión y el cambio sociocultural:
la reapertura de la Universidad*

En 1959 se decreta la reapertura la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, que converge con la migración proveniente del campo. Los universitarios llegan a constituir, a finales de la década de los setentas, el 10% de la población de la ciudad.

Estos inmigrantes tendrán características muy diferentes a las poblaciones que llegaron en las décadas precedentes, pues, como bien lo registra Lumberras, “cuando se reiniciaron las actividades de la Universidad de Huamanga, un nuevo contingente de personas alteró notablemente el régimen de relaciones económicas y sociales existentes; estaba latente la necesidad de cambiar” (1974: 18). Este proceso había sido antecedido por algunos otros, que auguraban ya la crisis del sistema latifundista debía sufrir en los años siguientes. El mismo autor lo señala: “Desde los años treinta, pero sobre todo los cuarenta, un grupo de inmigrantes del Japón, del medio oriente y de Italia asumieron paulatinamente el rol económico dominante, mediante el comercio y la explotación de las tierras con procedimientos más modernos” (*ibidem*).

La población de la ciudad crece a un ritmo mucho más acelerado que en la primera mitad del siglo xx, pues para 1961 ya contaba con 24 465 habitantes, en 1972 aumenta a 38 333 y 1979 contaba con 57 085 (Onofre, 1979: 227). Demográficamente, también se estaba produciendo un gran cambio, pues se incrementaba la población juvenil en la ciudad, trastocando la pirámide de edades. En 1959, año de la reapertura, la Universidad tenía 228 alumnos, en 1978, veinte años después albergaba 6 209 estudiantes. En el primer año tenía 14 docentes y 19 administrativos, para 1976, los primeros llegaron a 221 y los administrativos a 189. Es en este periodo que Carlos Falconí despliega su labor de investigación de la música y danzas de la región:

En la década del 70 inicié, conjuntamente con ochenta estudiantes de la Escuela Normal de Ayacucho, labores de investigación en el área de danzas, logramos montar sesenta danzas con el Grupo de Danzas Pokras de Ayacucho que dirigíamos con mi esposa Macedonia Ascarza Olivares, quien por su conocimiento del campo me ayudaba en esta labor de reivindicación del arte campesino. Cualquier cargador que

bajaba de sus comunidades a las ciudades a reunir dinero con trabajos manuales es un artista, la élite diría: “artesano”; es indistintamente creador instrumentista o simplemente cantor. Reunimos equipos de trabajo conformados por estudiantes procedentes de las zonas que tenían que ser investigadas, realizábamos funciones semanales en el teatrín de La Escuela Normal de Ayacucho, a precios módicos y sobre todo teníamos la capacidad de montar tres danzas semanales.

Dicho trabajo se emplaza también en el contexto cultural e intelectual donde la reapertura de la universidad implicaba importantes cambios en la sociedad y la ciudad, una de cuyas expresiones es el papel que tienen la *juventud*²⁴ universitaria y los estudiantes de la “Normal Superior” en las diferentes actividades culturales y sociales, además de su participación en la expansión del consumo que influye en la apertura de nuevas tiendas, restaurantes, cantinas, alojamientos, etcétera. El propio Lumbreras, tres lustros después de la reapertura de la UNSCH, lo describe así:

De pronto todo cambió en Ayacucho. De año en año, creciendo el número de docentes y estudiantes; muchos docentes se ligaron sustancialmente a los burgueses o a los empobrecidos terratenientes que no pudieron o no quisieron “huir”. Ya nadie sabe “hijo de quién es” el caminante: la economía consumista domina las relaciones; ya no hay “retreta” y los radios de Ayacucho pueden ser escuchados en cómodos equipos transistorizados, sin tener que acudir al “parque” (que ahora se llama Plaza Sucre); los diarios llegan regularmente de Lima. La población se ha quintuplicado y ya no hay automóviles con nombre y apellido, porque hay muchos. Hasta policía de tránsito existe. Después de quince años de reabierto la Universidad, casi nadie recuerda los apellidos de las familias de terratenientes y los burgueses dominan plenamente la ciudad y ahora los docentes son parte de la “clase media” que desde entonces ha crecido considerablemente (Lumbreras, 1977: 263).

Obviamente, dichos cambios también influyeron en las representaciones sociales hegemónicas. Un *ritmo* nuevo se percibe en la ciudad, pero también nuevos problemas. Es esa arcadia, “la ciudad de las treinta y tres iglesias”, que en ese momento extrañan las clases tradicionales (los “huamanguinos de pura cepa”),

²⁴ La categoría *juventud* es, observándolo históricamente, una “invención” urbana. Carlos Falconí, al proponer una actividad “adicional” a los estudios —como uso cultural del tiempo libre— estaba contribuyendo a expandir los sentidos de ser *joven*. Para una historia del desarrollo de esta categoría, véase: Carles Feixa, 1999; José A. Pérez Islas, Mónica Valdez y María Suárez (coordinadores), 2008 y Pérez Islas y Maritza Urteaga (coordinadores), 2004.

es también la que se transformaba vertiginosamente —para el *tempo* ayacuchano de aquella época—, construyendo en el imaginario local la presencia invasora y masificada de “los de afuera”, reales y fantasmales “enemigos” a quienes se podían achacar todos sus males, cual *chivos expiatorios* (Girard, 2002). Entre éstos de hallaron los “indios”, “cholos”, “rojos”, los “revoltosos”, los “huancaínos”, los “jaujinos”, los “huantinos”²⁵ que disputaron la exclusividad a la identidad huamanguina, tanto en el campo de las actividades económicas, artísticas, musicales (vía las emisoras radiales)²⁶ y administrativas, cuya expresión más visible fueron los constantes reclamos de que los puestos en la administración pública debían ser para los ayacuchanos, entendidos estos como *huamanguinos*.

La vida universitaria se dejó sentir. La presencia amplia de los estudiantes universitarios y de los trabajadores administrativos, así como catedráticos venidos de diversos departamentos y sus nuevas ideas,²⁷ pronto introdujeron cambios decisivos en las visiones del mundo, las formas de ver las relaciones entre los sectores sociales, así como en las maneras de conceptuar y ejercer el poder. Carlos Iván Degregori, antropólogo ayacuchano que dedicó buena parte de su trabajo a estudiar la región, y produjo los textos fundamentales para entenderla, lo describe así:

La década de 1960 representa, pues, un quiebre decisivo en la historia de Ayacucho. Recordemos una vez más que todo ese terremoto social tiene lugar en medio de la decadencia que vivía la región y sus clases dominantes tradicionales. Aprovechando ese cierto vacío de poder, ese momento decisivo en que la capa señorial terrateniente se batía en retirada y las nuevas capas burocráticas y comerciales ligadas a la expansión del aparato del Estado todavía no habían llegado [lo harán en los años setenta], en los años sesenta una nueva elite nucleada en la universidad y en el Frente

²⁵ Como anécdota podemos señalar que en las presentaciones del “Trío Ayacucho”, Carlos Falconí y Ernesto Camassi constantemente le hacían bromas al *huantino* Amílcar Gamarra.

²⁶ Muchos ayacuchanos opinaron que la difusión de la música *wanka* (Junín), que amenazó con desplazar al huayno tradicional ayacuchano, fue debido a la amplia cobertura que le dio la estación de radio “La Voz de Huamanga” en la década de los setenta.

²⁷ Como una muestra inicial de la envergadura del proceso intelectual y cultural iniciado por la UNSCH, baste con señalar los nombres de algunos de los catedráticos que inician su vida académica: los novelistas Julio Ramón Ribeyro, Oswaldo Reynoso, los poetas Antonio Cisneros y Marco Martos, los antropólogos Efraín Morote Best y Fernando Silva Santisteban, los historiadores Lorenzo Huertas y Luis Millones, el arqueólogo Luis Guillermo Lumbreras y los artistas Víctor Delfín y Camilo Blas. También estuvieron el historiador norteamericano Steve Stern, el politólogo norteamericano David Scott Palmer y los antropólogos Tom Zuidena (holandés), John Earls (australiano) y Jan Szeminski (polaco). A estos hay que sumar los profesionales que de diferentes departamentos del país llegaron a dar clases en la Universidad.

de Defensa irrumpe por esos resquicios y se convierte en verdadero contrapoder en Ayacucho, respetado y temido por el poder local tradicional e incluso por el poder central (Degregori, 1990: 45).

Y Falconí describe así la influencia de la UNSCH:

La universidad, apenas reabierta, cobra especial importancia con intensas actividades culturales literarias, científicas y sobre todo artísticas que tienen la virtud de acrecentar nuestra formación con una visión universal en las distintas disciplinas académicas, la labor de creación de literatos como Antonio Cisneros, Marco Martos, Juan Morillo, Miguel Gutiérrez, Eduardo González Viaña, Francisco Carrillo, la presencia de César Guardia Mayorga, Efraín Morote, Oswaldo Reynoso, Luis Millones, Silva Santisteban, Rosa Alarco, Jorge Acuña y muchísimos intelectuales más hacen que tuviéramos una mirada más “contemporánea” por decirlo de alguna manera.

Otro de los efectos de la presencia decisiva de la universidad fue la tugurización de sus barrios tradicionales y del centro, ejerciendo presión demográfica que determinó, en el primer lustro de 1960, el surgimiento de nuevos barrios y urbanizaciones como Vista Alegre, León Pampa, Santa Elena, Santa Bertha, San Melchor, Jardín, Mariscal Cáceres, entre otros. Habría que señalar que la presión demográfica y la presión política de la Federación de Barrios y de Frente de Defensa del Pueblo fue tal que el Congreso de la República tuvo que promulgar la llamada “Ley de Laderas”, que legalizaba la propiedad de los que habían invadido las faldas de los cerros aledaños.²⁸ Ayacucho, de haber tenido un índice de crecimiento poblacional de 1.2% anual entre los años 1940-1961, pasa, entre este último año y 1971, al 4.5%, muy por encima de muchas ciudades capitales de departamento de la sierra del Perú. En Ayacucho, la presencia de los foráneos era amplia:

Mayupi challwachakunapas
manas suertinta yachanchu
cuando llega el remolino
¡ay! pagan su destino.

²⁸ La primera invasión de tierras para urbanizarlas ocurrió en 1960, en la zona denominada Arco Pampa, hoy conocido como el barrio “Las Maravillas”. Los pobladores de este barrio son los que toman la iniciativa para constituir la Federación de Barrios de Ayacucho, en 1964 (Degregori, 1990: 120).

Huamanguina niñakuna
 manas suertinta yachanchu
 cuando llega un forastero
 ¡ay! Pagan su destino.
 (“Mayupi chalwachakunapas”, huayno tradicional)

(Ni los pescaditos del mar
 saben su suerte
 cuando llega el remolino
 ¡ay! pagan su destino.)

Las jovencitas huamanguinas
 tampoco saben su suerte
 cuando llega el forastero
 ¡ay! pagan su destino.)

La ciudad, así, era el escenario de contrastes que se desplegaban unas veces en *territorios* (barrios tradicionales, barrios nuevos *versus* el Centro y las urbanizaciones de la clase media provinciana) y otras veces en procesos más *interaccionales*, sociales e inclusive íntimos (como lo constata Carlos Falconí en su propia biografía) por la presencia cuestionante y cuestionable (según cada sector y posición social e ideológica) de muchos *Otros*, principalmente indígenas y cholos opuestos a los diversos grados de “blanquitud” ostentables, que ahora comparten las mismas calles y lugares públicos sin la mediación de la eficacia simbólica de la dominación que hacía “natural” la diferencia estamental del antiguo orden. Falconí acusa personalmente, y desde niño, dichos contrastes y los procesa, luego, en sus canciones:

A partir de esta época (5to de primaria) voy en búsqueda vital y continua de mi otra mitad, me empapo a más no poder del quechua, trato de ingresar a esta inmensidad de la ternura, alterno con amigos de Tambo y San Miguel en continuas y no autorizadas visitas vacacionales que significan tres meses de estadía tratando de llenar mis vacíos. Todos los abriles²⁹ significaban un proceso de reacondicionamiento a la otra mitad de mi existencia, en casa paterna. El idioma español desastroso producto de mi incesante aprendizaje de mi negada lengua materna, sufría estoicamente los castigos

²⁹ Según el calendario escolar, abril es el mes de inicio de clases en la educación primaria y secundaria.

que me inflingían por pronunciar mal el español, casi siempre termino mis alimentos en la cocina.

Y continúa:

[...] tenemos la enorme responsabilidad de aceptar impasibles exclusión y racismo, es increíble que un cholo como yo, me diga ¡cholo! Con el afán de herirme, a un cholo orgulloso de su raza.

Esta alternancia —que en el caso de Falconí, progresivamente, conforme crece, es voluntaria— ocurre también entre los inmigrantes campesinos, aunque en estos ocurre por factores más bien *estructurales*, pues muchos de ellos conservan sus tierras y periódicamente necesitan volver a cultivarlas. Y para ellos también significa seguir en dos ambientes culturales y lingüísticos que refuerzan las interferencias del quechua sobre el español, lo que siempre es motivo para su discriminación.³⁰

Es en este contexto en el que surgen el dúo Hermanos García Zárate, el Trío Ayacucho, Voces de Huamanga, entre muchos otros. La identidad de estos agrupamientos musicales surgía precisamente dentro de las confrontaciones étnicas que se desplegaban en las calles de la ciudad y se expresaban también en su cultura musical. El mérito de estos intérpretes y creadores consistía en que intentaron, con desigual resultado, fusionar las dos corrientes histórico-culturales indo-hispanos, aunque con énfasis en lo que podríamos denominar “lo andino” vivido desde ámbitos urbanos que, entre otras cosas se manifiesta en el carácter bilingüe de las canciones y en la melodía “triste” de la música, como expresión de esta tensión. Carlos Falconí, segunda voz del Trío Ayacucho, insiste en que su participación en el Trío expresaba el lado “occidental” de su obra.

—Hijo, ¿hace cuántos años ha muerto tu padre? —pregunta la mamá a Carlos.

—¿No te acuerdas, mamá? Hace cuatro años.

—¿Y cuándo vas a cantar música campesina?

Es el campanazo que me despierta, había abandonado mi otro torrente; me hice promotor de danza, en el 70. Entonces rompo con el Trío Ayacucho³¹ durante ocho años.

³⁰ Como expresiones anecdóticas de estas relaciones étnicas, era común escuchar decir: “¡Estás huamán!” como sinónimo de “¡estás cojudo!”; resemantizando el apellido quechua “Huamán”. Decir “cara de huayno”, tenía la misma carga de sentido.

³¹ El Trío Ayacucho (uno de los más importantes de la región y del Perú) grabó canciones mestizas de Ayacucho y Huancavelica, mayormente el repertorio de Roberto Falconí Girón (Carlos Falconí).

Como se sabe, los periodos de crisis ponen en prueba los marcos y la fortaleza de la identidad, por ello, el proceso de cambios que hizo que la imagen tranquila y armónica de la ciudad creciera, paradójicamente, en las políticas de identidad impulsadas por intelectuales nativos, folcloristas, algunos antropólogos, periodistas, etcétera, como nostalgia del pasado, intentando proyectarla como atemporal e incambiable. Estas imágenes tienen referentes reales aunque se procesan en el imaginario del pasado redefinido como único, seguro, placentero y añorable. En una entrevista realizada en 2007, la madre Covadonga, quien llegó a la ciudad en 1971, expresa esta ciudad que los ayacuchanos de antaño, y los que llegaron a habitarla hace décadas, añoran:

Yo recuerdo en primer lugar que me impresionaban mucho las puertas de las casas, pues, se encontraban abiertas de par en par. Iba por el Jr. 28 de Julio o a cualquier barrio y las puertas estaban abiertas e inmediatamente me decía qué pueblo tan honrado en donde sus puertas domiciliarias están abiertas de par en par, era una clara muestra que su gente no tenía temor que entren a robarles. Ahora de verdad, recorres los diferentes lugares de Ayacucho y las puertas están reforzadas de fierros y candados. Uno llama y llama y la gente no sale; antes entrábamos porque nos teníamos confianza entre todos. Ojalá que ese año de 1971 tenga que volver para seguir demostrándonos mutua confianza ante los contrastes que el tiempo suele darnos. No debemos olvidar que las puertas abiertas es decirte “entra y no tengo miedo a que robes en mi casa, eres de confianza” así era el pueblo de acogedor, de confianza y muy atractivo, con mucha ternura y cariño. Hoy lamentablemente es al revés, hoy tenemos miedo. Recuerdo por ejemplo que allá por el año 1971 quisimos poner puerta de fierro y nos prohibieron por el ambiente colonial además del enorme grado de confianza que tenía nuestra gente... ¿y ahora?³²

La ciudad en el periodo de la guerra

De irse formando musicalmente en un ambiente festivo que predomina en la ciudad de Ayacucho, así como compartiendo la bohemia juvenil de un pueblo con una muy amplia tradición musical destacada, Carlos Falconí —como la mayoría de los ayacuchanos— entra a la década de los ochentas sorprendido por la violencia de la guerra. Este fenómeno histórico constituirá un contexto que eclosionará su capacidad creativa, siendo el periodo de su mayor producción musical. Esta guerra, como todas las guerras, hizo emerger dramáticamente los abismos

³² Madre Covadonga, entrevista de Luis Ledesma (*Correo*, 4 de abril de 2007).

sociales, pues, por ejemplo, la “importancia” de los muertos y desaparecidos era homologable a la “importancia” social de quienes caían: cuando morían campesinos, la noticia dependía de su número, mientras que cuando moría alguien con autoridad, prestigio o “posición social”, la noticia la daba el nombre y/o la institución de la que provenía o la actividad a la que se dedicaba.

La guerra que enfrentó Sendero Luminoso al Estado peruano en la década de 1980,³³ que inicia su desenlace en septiembre de 1992 con la captura de su líder, Abimael Guzmán, fue la que más efectos tuvo en el crecimiento de la ciudad, pues en ese periodo su población casi se duplicó por el desplazamiento de los pobladores rurales en busca de protección contra la violencia: pasó de 69 500 habitantes según el censo de 1981 (a un año de iniciada la contienda) a 115 000 registrados en el censo de 1993.³⁴ Según muchos observadores, esta cifra puede ser superada, pues gran número de pobladores no fueron censados porque su residencia era intermitente, oscilando entre el campo y la ciudad, ya sea porque regresaban a sus parcelas a cultivar sus tierras o porque iban a sus lugares de origen cuando la violencia decrecía y luego volvían a huir. El paisaje urbano de la antigua señorial Huamanga se ruraliza, pues cuando uno se desplaza del centro a la periferia no es raro ver en las mañanas el humo característico del desayuno de los fogones campesinos y en sus calles céntricas transitan mujeres y hombres con *kipe*,³⁵ sombrero y ojotas (zapatos campesinos). Es aquí que Carlos Falconí encuentra la soledad y orfandad de muchos niños, a quienes dedica algunas de sus canciones:

Iglisia kampanam mamallay
 tutalla wichqallawaptin
 wawqichantinta qatalliwan
 takiripuwan kuyallawan.
 (“Imay sunqullay”, Carlos Falconí)

(Cuando me sorprende la noche
 el campanario es mi madre
 nos arrulla, con ternura nos envuelve

³³ La guerra senderista inicia el 17 de mayo de 1980, en la localidad de Chuschi, con la quema de las ánforas de las elecciones nacionales. En la década anterior, el Perú fue gobernado por la junta militar comandada inicialmente por el general Juan Velasco Alvarado, quien fue sucedido, luego de otro golpe de Estado, por el general Francisco Morales Bermúdez.

³⁴ Hacia 2020, la población creció hasta 270 mil

³⁵ *Kipe* se denomina en quechua a la forma en que los campesinos cargan sus pertenencias envueltas en una manta amarrada a la espalda. Progresivamente serán cambiados por mochilas.

nos regala sueños, canta para nosotros
y nos ama, a mí y a mis hermanitos.)

Debemos señalar que, décadas atrás, la inmigración a la ciudad había estado controlada por las relaciones serviles que arraigaban a la gente en las haciendas y por la relativa “autarquía” de las comunidades indígenas; pero cuando dicho sistema se debilita, el desplazamiento de los pobladores del campo crece. Así, la correlación entre la población urbana y rural se modifica significativamente:³⁶ en 1981 la población urbana constituía el 36.3%; en 1993, el 47.8% y en 2005, constituye el 57.4%; lo que muestra el crecimiento y la importancia de las ciudades, entre las que, obviamente, destaca Ayacucho. Este incremento es inexplicable sin la crisis rural que la violencia agravó.

POBLACIÓN URBANA Y RURAL EN EL DEPARTAMENTO DE AYACUCHO

Años	Urbana	Rural
1981	184 000	320 000
1993	237 000	256 000
2002	317 000	233 000
2005	355 000	264 000

Fuente: Gobierno Regional de Ayacucho, 2007.

Su expansión también se ha acelerado en los últimos 10 años debido a las invasiones. Entre ellas, por ejemplo, destaca la encabezada por el antiguo jefe de los *ronderos*,³⁷ el “comandante Centurión”, quien organizó una invasión de tierras en el sur de la ciudad, Yanama, que según información de la prensa congregaría a 1800 familias.³⁸ Si pensamos un promedio de cinco miembros por familia,

³⁶ Las fuentes utilizadas son INEGI, “Censos Nacionales de Población y Vivienda, 1981 y 1993”; CTAR, CARE-Perú y Sinapsis, *Plan estratégico de desarrollo Ayacucho al 2011* (julio 2001) y el *Atlas Departamental del Perú*, editado por *La República* (2003).

³⁷ Organizaciones campesinas que se enfrentaron a Sendero Luminoso en la guerra contra el Estado peruano. Los *ronderos* en la actualidad siguen organizados y constituyen una fuerza política considerable.

³⁸ Es difícil determinar una cifra exacta porque los invasores desarrollan estrategias de defensa entre las que destaca el impedir el ingreso de “extraños” a sus territorios. Una muestra de cómo actúan los dirigentes de algunas de estas invasiones podemos verla cuando *Centurión* fue detenido por la policía y declaró para el diario *Correo*: “Asistimos a un velorio de un familiar en

tendremos que en unos pocos días se habría instalado en la periferia ayacuchana el equivalente a una tercera parte de la población de la centenaria ciudad de Huanta. Este fenómeno migratorio ha afectado a la estructura y la imagen de la ciudad, porque la hizo crecer sin posibilidad de dotar de los servicios básicos a los nuevos pobladores, incrementando las desigualdades sociales, la exclusión y la marginación.

Con anterioridad a las últimas oleadas migratorias, en la ciudad de Ayacucho se encontraban registradas 146 asociaciones de vivienda, cinco cooperativas, cinco pueblos jóvenes y cuatro comunidades “campesinas” (Mollepata, Quicapata, Santa Ana y Andamarca). Y, como otra expresión de este proceso de urbanización acelerada, se constata el incremento del servicio de transporte urbano: de dos líneas que operaban en los años setenta, hoy funcionan 19. Como dato expresivo también debe considerarse los casi dos mil “mototaxis” que hoy dan servicio de transporte.

Esta migración también debe verse en relación con las modificaciones que sufre la ciudad respecto a las relaciones sociales y al lazo social, principalmente entre generaciones, pues el contexto urbano permite que los jóvenes se reúnan sin la vigilancia que sus padres ejercían en los pueblos o en las áreas rurales, además, la ciudad les provee de espacios para conocer nuevos jóvenes de distintos orígenes y trayectorias y, de esta forma, diferenciar sus propias trayectorias de las de sus padres, pues ha modificado las formas de vida que tuvieron que enfrentar los campesinos y sus hijos, ya sin el apoyo social de sus comunidades y muchas veces con familias ya truncadas. Muchos estudiantes de origen rural viven en cuartos alquilados en los barrios marginales de la ciudad, sin la compañía de sus padres.

Uno de los efectos de este crecimiento desmesurado ha sido una extensa actividad delictiva en algunos barrios periféricos, que a veces incorpora a familias enteras. Esta situación no solamente incita a la violencia juvenil y la legítima el pertenecer al *mundo de vida* donde se socializan los jóvenes sino también es un obstáculo para quienes han decidido reintegrarse a sus comunidades y a la sociedad.

Mencionamos que la ciudad se ruraliza, situación que aproxima poblaciones heterogéneas, por lo que los *otros*, anteriormente distantes, ahora están juntos, frente a un “mercado libre” enervante, cuya seducción y violencia la ejerce sin la mediación de la eficacia simbólica que “naturalizaba” la desigualdad social

Pacaycasa, estuve acompañado de 20 personas, entre ellas mi hermana, mi cuñada, la secretaria de la Organización, una obstetrix y mi resguardo personal, noté que entre los presentes había dos efectivos de la Policía Nacional vestidos de civil, quienes no dejaban de observar mis movimientos” (*Correo*, 28 de enero de 2008).

en el sistema feudal y tradicional apoyada por la coerción extraeconómica que legitimaba la agresividad ostentosa de propietarios de la tierra y los recursos económicos. La pobreza urbana —a diferencia de la rural— y su contexto posibilitan la ruptura de las redes familiares y comunitarias. La ciudad se constituye en escenario de hibridación, negociación y conflictos. En este contexto, muchos jóvenes que inmigraron del campo no desarrollan los signos que les permitan identificarse ni un marco argumentativo para definirse y negociar su identidad. La migración y la conciencia de los derechos propios y ajenos no están distribuidas igualitariamente debido a la acentuación de la discriminación racista que hace más fuerte esta proximidad cotidiana de los diferentes y desiguales.³⁹

Algunos indicadores a nivel micro sobre la situación de un barrio periférico de la ciudad de Ayacucho pueden señalarnos otros factores concurrentes, a la vez expresivos de las características de la población que habita la ciudad. Veamos el caso del asentamiento humano Covadonga (Teves, 2004). La composición de las familias muestra la persistencia de formas organizativas rurales: familia extensa: 70 %, nuclear: 20 %, incompleta: 10 %; 85 % convivientes (muchos dicen que no se casan aún porque no tienen dinero para realizar la ceremonia) y 15 % casados. Esa condición rural se puede observar también en la situación lingüística; entre los varones, 20 % habla sólo quechua y 65 % quechua y español: muchos son bilingües incipientes, siendo el quechua la lengua materna. Entre las mujeres, 37.5 % habla sólo quechua y 52.5 % ambos idiomas. Si bien estas cifras refieren sólo de un barrio, esta situación es constante en casi todos los asentamientos recientemente formados. Lo importante es destacar que el contacto de campesinos e indígenas con urbícolas, mediadas por el racismo y la discriminación económica, produce alta tensión que desemboca en violencia, si no existe la mediación de instituciones que regulen esas fricciones. Fricciones que se experimentan cotidianamente y que se expresan también en estereotipos, actitudes discriminatorias, insultos, pero también motivan reflexión y propuestas para diagnosticarlas y ayudar a superarlas.

Según datos del Instituto Nacional de Estadística e Informática, al finalizar la guerra senderista en 1993, mientras que en el ámbito nacional el 42.1 % y el 67.6 % en Lima era considerado no pobre, en Ayacucho en esa categoría sólo estaba el 14.3 %. Según el mapa de la pobreza elaborado por FONCODES en el 2000, Ayacucho está considerado como “muy pobre” y de sus 109 distritos, 18 son clasificados como “pobres extremos”, 47 como “muy pobres”, 41 “pobres”,

³⁹ Sobre estos problemas de la juventud y la violencia véase Abilio Vergara y Carlos Condori (coords.), *Pandillas y pandilleros. Juventud, violencia y cultura*, UNSCH, AMARES, Comisionado para la Paz y el Desarrollo, 2007, Vergara (2010).

tres “regular” y ninguno aceptable. Y como una expresión de los efectos de esta situación, “según la encuesta ENDES de 1996, Ayacucho mostraba una tasa de desnutrición crónica de niños menores de 5 años del orden del 43.2% de desnutrición frente a un 25.9% a nivel nacional”. En otro rubro expresivo de esa condición, en 1997: “Ayacucho aportaba el 0.15% del total de depósitos a nivel nacional” (*ibidem*), y el ingreso mensual familiar es de 18.4 soles (casi 6 dólares), según el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.⁴⁰ Esa serie de indicadores confluye o se sintetiza en un dato revelador: la esperanza de vida en Ayacucho es de 61.9 años, mientras que a nivel nacional de 68.2 años y en Lima, de 76.8 años. Expresión, también, del centralismo. Es en estas condiciones económico-sociales regionales y de la ciudad de Ayacucho que Falconí desarrolla su producción musical y la defensa de los derechos humanos, que no se limitan a los visibilizados por la violencia física sino también referidos a los *derechos culturales*.

Una ciudad con profundas raíces musicales

Huamanguino de honor: músico, poeta y cantor.

DICHO POPULAR

Me gustaba la música porque mi padre tocaba la guitarra, también mis tíos. Y como yo regresaba del colegio antes que mis hermanos, empecé a tocar la guitarra a escondidas.

Cuando todos empezaban a llegar, la guardaba.

RAÚL GARCÍA ZÁRATE⁴¹

Había tanta necesidad de redoblar esfuerzos que potenciaron nuestras fuerzas para sostener la moral de los pobladores de esta parte del país; es por eso que sale a la palestra la canción ayacuchana, con energía, altivez, dignidad y grandeza. A quienes la propiciamos nos persiguieron.

CARLOS FALCONÍ

Pero dudo, / hijo, / que estos segundos que estremecen / a Huamanga / no bailen nuestros huaynos / en las nieves del abuelo Razuwillka / o / en el vientre / del Kuntur Qucha.

JOSÉ A. SULCA EFFIO, “... AL HIJO DEL JUGLAR”

⁴⁰ Informe del desarrollo humano a nivel departamental, provincial y distrital, 2005 (en PER-A, 2006).

⁴¹ Entrevista con Raúl Mendoza, “Guitarras maestras”, *Domingo*, suplemento dominical de *La República*, Lima, 25 de noviembre de 2009.

Una muy larga y fructífera tradición musical arroja el prestigio nacional de la música ayacuchana. Haciendo una valoración de la música ayacuchana, González, Gutiérrez y Urrutia señalan que “los músicos y compositores huamanguinos y los artistas populares de esta ciudad, cuyas composiciones, interpretaciones y obras son admiradas por la fuerza de su contenido, especial sensibilidad y fineza expresiva, son creaciones de habitantes mestizos de los barrios coloniales” (1995: 185). Y este fenómeno no es reciente, tiene larga data. Sólo démosle una mirada a inicios del siglo xx.⁴²

En 1912, el historiador don José de la Riva Agüero y Osma llega a Ayacucho, proveniente del Cuzco, y en sus *Paisajes Peruanos* narra la cotidianidad de la ciudad:

De noche no es raro ver a la luna en los portales y las esquinas, ancianos envueltos en nobles capas castellanas; y junto a la fragancia de los huertos, frente a los torneados balconcitos y a las ventanas enrejadas, arrullan en la sombra los yaravíes, y bordean las vihuelas. Esto es todavía de un intenso criollismo colonial [...] En una casa de ese jirón, dos cuadras más adelante, oí toque de cajón y rasgar de guitarras; y fue grande mi asombro cuando certifiqué que tan genuinos ecos de jarana salía de una capillita u oratorio situado en el zaguán de un vasto solar. Ante una imagen de la Virgen de Chiquinquirá, antigua advocación popular procedente de Nueva Granada, colgaban cadenetas de papel de varios colores, canales, farolillos y adornos de cristal. A los lados, en bancas y tarimas con colchones, algunos indios completamente ebrios entonaban cantares tristes pero nada devotos (Riva Agüero, 1974: 62).

El historiador continúa su camino por las calles de la ciudad y encuentra en ellas otras expresiones musicales diversas:

Al pie de un muro encalado y liso, con ventanas escasas y angostas, sobre los guijarros del suelo, almorzaba una hilera de mendigos de ambos sexos, cubiertos con los más pintorescos harapos. Había entre ellos músicos ciegos, que amontonaban en un rincón sus flautas y quenás, y llevaban en la cabeza *chucos* (birretes) colorados (*idem*: 75).

Carlos Falconí relata la historia musical de los años cuarenta:

⁴² Los mismos autores consignan que para 1827, es decir, en los primeros años de la república, existían 30 “músicos y sirvientes de la Catedral”.

En la década del 40 surgen las estudiantinas en las que se forman instrumentistas y cantantes de ambos sexos, con manejo de instrumentos de cuerda como guitarras, mandolinas, laúdes y arpa, en los de viento las quenás.

De esta etapa cabe mencionar la activa Estudiantina Típica Ayacucho cuyo animador principal fue Saturnino Almonacid, acucioso recopilador de canciones de la época, la Estudiantina Municipal que hasta hoy existe, fue fundada el 12 de octubre de 1937 por el Secretario de la municipalidad de Huamanga don Abraham Huayta, habiendo transitado en sus filas un buen número de aficionados de la localidad, los hermanos Morales, el profesor Córdova Pando, Antonio *Sunqu Swa* Antonio Sulca, Pío Cárdenas, Ernesto Ríos Pantoja, Nery García Zárate entre muchos otros.

Como una constatación de la importancia de los *ambientes de sociabilidad* indicados, para 1945-1947, Manuel Jesús Pozo señala: “Las chicherías de la ciudad, que ascenderán al número de cuatrocientos, se hallan establecidas en calles apartadas del centro. Cada una, por Ley del Congreso, paga un sol a la municipalidad. Concurren a ellas gentes del pueblo, y también, varias personas que ocuparon modestos puestos en nuestra sociedad y que han venido a menos, por razones que nos abstenemos de exponer” (en Morote, 1974: 380). Como se sabe, las chicherías, como las cantinas, son el espacio de la *sociabilidad*, predominantemente masculina, donde se despliega la conversación, que es otro escenario de la creatividad poética, puesto que en dichos ambientes se estimula el desarrollo de la lengua, por ejemplo, en el caso ayacuchano, a través del duelo verbal que entablan en el *tratanakuy*, es decir, el insulto ritualizado que tiene por objeto superar al adversario que “insulta” generando las mejores frases-insultos.

El antropólogo y escritor José María Arguedas, al reseñar la derrota de “un famosísimo insultador caballero cuzqueño”, de quien dice fue “aplastado” por un mestizo de Cora Cora (Ayacucho), menciona que el derrotado había declarado: “no se puede contra estos mestizos; hacen combinaciones que a uno no se le puede ocurrir” (en Vivanco, 1988: 177). El mismo Alejandro Vivanco recopila una larga lista de *tratanakuy* (insultos rituales) ayacuchanos, del que extraemos dos:

- Chay aqa banderapa hina trapo simi upa.
- Chay aycha qatupa bolsan hina warku uya runa.
- Saqipakuy misi hina yaku ñawi upa.
- Saqipakuy misipa chipun hina simiyuq runa.

Siguiendo con el emplazamiento cultural de los *lugares* de sociabilidad, Carlos Falconí recalca la importancia de las cantinas:⁴³

Otro de los escenarios donde se formaban artistas populares fueron las cantinas que para acrecentar sus ventas mantenían en sus locales instrumentos de cuerda a las que los muchachos asistíamos para practicar. A mediados de la década del 50 en la Alameda Valdelirios existía un lugar de éstos conducido por la familia Gómez en el que los muchachos del Mariscal Cáceres ejercitábamos el canto entonando canciones de los artistas internacionales de moda. Pedro Vargas, Agustín Lara, Jorge Negrete, Los Panchos, Los Ases, y otros artistas mexicanos nos proporcionaban el material que imitábamos, paralelamente entonábamos yaravíes y huaynos, que nos sirvieron para cimentar un estilo a la usanza de la tierra.

Asimismo en el Jirón Sol existía el “triángulo de la muerte” conformada por tres cantinas que estaban situadas frente a frente y que albergaban presencia juvenil generalmente los fines semana. El bar *Laqichu* de propiedad de Miguel Esquivel que toma este nombre cuando en época de elecciones dos contendores de distintos partidos solucionan sus diferencias ideológicas con una sonora cachetada que el *Opa* Pozo le propina a Capelletti, las diferencias del APRA y Acción Popular se calmaron con sendos vasos de cerveza que brindaron los amigos de ambos personajes. El bar *Zoológico* ubicado en la primera cuadra del Jirón 2 de mayo era un lugar preferido por los docentes que laboraban en los distintos turnos del Colegio Sucre que estaba situado al frente, el mecenas de las reuniones el tío *Corcho* Jorge Molina gustaba de llamar por sus apodos a su colegas, cariñosa e indistintamente llamaba al *Gato*, al *Pericote* o al *Oso*, para que empinaran los codos.

Otro contexto social en el que se desarrollaba la poesía y la música tradicional es el de las clases altas, donde los instrumentos y el lenguaje eran otros. El mismo Falconí lo señala: “Ayacucho siempre disfrutó de buena música para escuchar, canciones que eran caricias, creadas en torno al piano de algún minero huancavelicano,⁴⁴ en una casa solariega con arcos moriscos de tres patios, en la que se reunían todos los residentes mestizos de la ciudad”. Luego agrega: “A través de los pianos, durante las *tertulias* (el énfasis de la cursiva es mío), la gente de nivel medio cultivaba todas las artes. En los barrios se interpretaba la guitarra en distintos templos. Cada barrio tenía su representante en canto y en guitarra.”

⁴³ Como una muestra de la estigmatización de las cantinas (hoy, probablemente, con muchas más razones), hubo cierta reticencia para aceptar su importancia cultural.

⁴⁴ Como se ha dicho ya, algunos empresarios de la vecina provincia de Huancavelica tenían su residencia en la ciudad de Ayacucho.

He participado en reuniones con instrumentos musicales muchas más veces con guitarras que con piano. Frecuentemente mi padre gustaba escuchar la ejecución del piano y alternamos cantando a dúo con sus amigos entre ellos don Francisco González Alcalde de Huamanga, que ejecutaba el piano con maestría en su casa del jirón Lima, asimismo me reunía para ejecutar guitarra y el piano a cargo de don Oswaldo Mendieta que laboraba en el poder judicial, como él no tenía un piano propio visitábamos la casa del dentista Revatta, manejaba un amplio repertorio de canciones ayacuchanas y huancavelicanas, algunas de ellas han quedado registradas en un disco que grabó la década de 1960, asimismo con don Filomeno Jáuregui que había heredado de su padre don José María Jáuregui composiciones diversas entre ellas música culta, vales, polcas y algunas piezas del folklore de su época, también con el médico Miguel Mariscal Llerena donde interpretábamos la música de su tierra Puno, también canciones de la tierra de su esposa Tarma y a mi cargo corría la canción ayacuchana.

Interpreté cantando a dúo canciones del repertorio de don Ernesto Ríos Pantoja en distintas reuniones sociales, con Nery García Zárate y su hermano Hernán el que desafiaba a su hermano Nery para que yo determine como juez, quién cantaba mejor, entre los dos, las rancheras, huapangos y otros géneros de música ante sendas cervezas, estos certámenes se llevaban a cabo en la casa de Nery, si declaraba ganador a alguno de ellos me imagino que hubiera perdido su amistad.

Muchas veces interpreté música con don Eleodoro García Blázquez, charango y guitarra así como también con el señor Allende quien a pesar de ser sordo manejaba magistralmente el diminuto instrumento con sus dedos robustos de manera increíble.

Asistí en Huamanga a distintas reuniones a manera de tertulia que organizaban los amigos de mi padre entre ellos el doctor Arturo Carrasco, el doctor Teobaldo Gutiérrez, el doctor Fernando Hermoza, el doctor “gato” Anchorena todos ellos magistrados, con mi padrino el doctor Carlos Carrasco, gozaban de la hermosa voz de mi padre que entonaba yaravíes y huaynos, casi siempre los tragos eran procedentes de La Viñaca fundo del doctor Marcial Jáuregui que producía para su consumo y el de sus amigos un buen pisco y vinos de alta calidad.

La tradición antigua, resaltada por Falconí, tenía una amplitud geográfica que abarcaba la región —especialmente en las provincias norteñas—, como lo constata Aurelio Miró Quezada, en 1947, quien comenta una canción escuchada en Huanta:

Sólo en las canciones escritas en castellano la impresión del amor contrariado es más intensa, y la desazón sentimental podría decirse que inunda o impregna a quien la

sufre, que luego se lamenta, no tampoco con fáciles sollozos, sino con frases hondas; como en el poema que comienza con estos dos versos admirables: “Para todos hay mañana/ sólo para mí no hay cuando...” (Miró Quezada, 1974: 429).

Si bien el área sureña de la región se mantuvo lejana tanto social como económicamente del norte, la apertura y mejoramiento de las vías de comunicación, así como por la amplitud comunicativa que posibilitó la radio —sobre todo Radio Nacional, inicialmente—, y más aún por el registro en el disco y luego en el *cassete* de las canciones, ambas áreas empezarán un intercambio musical más fluido. A este proceso también abonó las “giras” de conjuntos musicales, tríos, dúos e intérpretes individuales cuya proyección se ampliaba porque muchos de estos intérpretes ya aprovechaban a Lima como un centro de difusión con potencialidad nacional. En la década de los ochenta, los concursos de “compositores e intérpretes” fueron espacios promovidos desde las instituciones públicas y desde la sociedad civil. En este periodo creció la producción musical ayacuchana y en sus canciones se registraron los hechos de su historia.

En este sentido, Carlos Falconí resalta la naturaleza de las canciones como documentos históricos: “Comprobé que la historia de los pueblos está impresa en la canción popular, especialmente en el área rural, convirtiéndose al correr de los años en documentos a través de cuya lectura se puede levantar historias regionales, aquellas que no tienen el ‘privilegio’ de estar consignadas en la historia oficial, ya que ésta es sólo eso, historia oficial, siempre de espaldas a la democracia.”

El cantautor destaca la función de la violencia de la década de 1980 como un factor precipitante de su actividad creativa: “La guerra nos maduró, lo doloroso es que la juventud no tuvo normal desarrollo, es decir, los niños violentamente llegaron a adultos, no hubo tiempo de brindarles ternura. No hubo tiempo de conversar con ellos”, escenario donde él mismo se ve impelido a poetizar las necesidades subjetivas de una población avasallada por la guerra.

Raúl González, al realizar una crónica sobre las condiciones de la ciudad en los primeros años de la guerra, señala: “En los 370 días del ‘nutridas actividades’ del general Noel, Ayacucho ha cambiado y ha cambiado mucho. Aquello de ‘Huamanguino de honor: músico, poeta y cantor’ es hoy un buen recuerdo porque las serenatas ya no existen y los huaynos tristes no se cantan sino a escondidas. Las bandas, las serenatas, son cosas del pasado” (1984: 23).

Reitero que tanto el departamento de Ayacucho como la ciudad tienen una amplia tradición musical, reconocida a nivel nacional por la belleza de la poesía de su canción, por la calidad de sus intérpretes y por las temáticas que abordan. Esta tradición se ha desarrollado fundamentalmente en los ambientes festivos

tradicionales⁴⁵ (comunitarios, familiares e institucionales), pero también en una amplia actividad de sociabilidad urbana que podríamos llamarla *bohemia cultural*.⁴⁶ Es destacable la cantidad de intérpretes individuales y grupales que han surgido en esta parte del Perú, pero es importante señalar que dicha actividad se desliga progresivamente del calendario festivo y se constituye en un *campo* (Bourdieu) relativamente autónomo que propicia un trabajo de exploración y creación. Esta nueva forma del arte musical —desprendida del contexto festivo tradicional— no entra en contradicción con la tradición, al contrario, la desarrolla, pues reintroduce sus adquisiciones a dichos contextos, retroalimentándose mutuamente. Uno de estos exploradores y creadores que refuerzan la tradición, renovándola, es Carlos Falconí.

En esta dirección, Carlos Falconí, al relatar las vivencias de su juventud en la universidad, señala las experiencias musicales que no tienen anclaje en el calendario festivo, sino que se despliegan en las horas de la socialidad juvenil: “Durante los estudios universitarios, recuerdo al profesor Yañez que decía a mis compañeros de facultad: ‘aconséjenle a Falconí que se desmatricule de mi curso’... yo no asistía con regularidad, sólo iba a rendir exámenes. Es que además de trabajar entre seis a doce de la noche, algunas veces, quebraba la quietud de la noche con mis amigos cantando y tocando guitarra”. La serenata es una actividad social, cultural y musical que aún cuando se realiza para afirmar amistades y/o parentescos, es también un acto al que se asiste libremente, es una ocasión que “floreá” las relaciones sociales y en su ejecución actualiza el *tejido social*, y, obviamente, otorga placer que proviene de la belleza de las canciones interpretadas y de los sentimientos que dinamiza y sublima. La serenata es un espacio cultural no sólo para la reproducción musical, sino también para la creación. Al ser un espacio donde se intensifica la amistad o el amor, es también un espacio para potenciar la imaginación creativa.

⁴⁵ Para una comprensión del amplio ciclo festivo y ritual anual rural de Ayacucho véase el libro de María Eugenia Ulfe, *Danzando en Ayacucho. Música y ritual del Rincón de los Muertos*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, Lima, 2004.

⁴⁶ Centros de producción y difusión cultural, semejantes a la importancia que tuvieron en la Edad Media los molinos, los castillos y, posteriormente en la época moderna de Europa, los cafés y los bares. Sobre la importancia de los cafés, George Steiner señala: “El café es un lugar para la cita y la conspiración, para el debate intelectual y el cotilleo, para el *flâneur* y para el poeta o el metafísico con su cuaderno. Está abierto a todos; sin embargo, es también un club, una masonería de reconocimiento político o artístico-literario y de presencia programática. Una taza de café, una copa de vino, un té con ron proporcionan un local en el que trabajar, soñar, jugar ajedrez o simplemente mantenerse caliente todo el día. Es el club del espíritu y la *poste-restante* (apartado de correos) de los *homeless*” (2006: 34). Para Steiner, el café es uno de los elementos centrales de la “identidad europea”.

Por otro lado, en una entrevista que Falconí dio a un diario limeño sostenía que los Hermanos García Zárate “se habían llevado” casi toda la tradición musical ayacuchana. Él se refería, probablemente, a que ellos habían estudiado y recopilado una enorme cantidad de canciones campesinas y mestizas, pero también podemos dilucidar que ellos lograron una nueva interpretación de dicha música⁴⁷ y resguardaron las piezas musicales aún cuando ya no dependían del calendario ritual y festivo al llevarlas al disco, dándoles la posibilidad de un nuevo movimiento, puesto que los discos podían ser trasladados y escuchados en diferentes contextos sociales.

En este sentido, el disco permitía prescindir de intérpretes presentes y también el escucharlos a voluntad, según las necesidades íntimas o grupales. Aún en disco, los Hermanos García Zárate, continuaban en la interpretación —la más destacada a nivel nacional— de la tradición musical ayacuchana.

Carlos Falconí haría lo mismo como integrante del Trío Ayacucho⁴⁸ pero a esta actividad, le fue sumando la creación, es decir, no se limitó a interpretar —ya como solista— las canciones recopiladas sino introdujo nuevas temáticas y a las anteriores les incorporó nuevos puntos de vista y una nueva actitud. Esta innovación no fue una actividad solitaria, en ella lo acompañaron numerosos compositores, pero también es producto de una historia musical que tuvo sus sedes alternas (interconectadas) entre el campo y la ciudad.

No obstante, hay que recordar que la innovación mencionada —desprender el arte del contexto festivo e incorporar nuevos enfoques a las problemáticas que se cantan— no pudo haber ocurrido sin el escenario urbano, que también produce, necesariamente un *ambiente*,⁴⁹ un sector social y una actividad creativa “gratuita”, sin finalidad “funcional”, “utilitaria”, que reivindica el placer y la creación estética como un espacio relativamente autónomo. También la ciudad interviene en la creación al proveer las imágenes de la diversidad, imágenes que ayudan a cuestionar la “naturaleza de las cosas” y otear la *arbitrariedad* (Saussure) que caracteriza a la producción de los signos y símbolos. La propia constitución del Trío Ayacucho es una muestra la gestación de esta relativa autonomía del “campo musical” en relación con el espacio del *complejo cultural festivo*, aunque

⁴⁷ Carlos Falconí, al referirse a Raúl García Zárate, dice que “sintetiza todos los estilos de la guitarrística ayacuchana, todos los recursos, los floreos, los bordones del universo de la guitarra; había que trabajar con ahínco la nueva manera para florear, había que recrear...”

⁴⁸ Como ya se dijo, Falconí señala que gran parte del repertorio musical grabado por el Trío Ayacucho provino de las canciones recopiladas por su padre.

⁴⁹ Como una atmósfera material y moral que posibilita el desarrollo y el placer por la creación e interpretación musical sin una finalidad utilitaria, más bien lúdica, como aquello que los franceses llaman *ambiance*.

en muchas de sus actividades participe del tiempo y espacio festivos. En esta misma dirección está el trabajo de promoción cultural que desarrollaron muchas instituciones, como lo reconoce el propio Falconí: “En el quehacer cultural de Ayacucho tiene preponderante importancia la labor realizada por los miembros del Centro Cultural Ayacucho entre los cuales Pedro del Pino, Alfredo Parra Carreño, Lucio Alvizuri, Manuel Bustamante, entre otros.”

Lo que la biografía y la obra de Carlos Falconí muestran es, otra vez, su condición de *umbral* o *punte* (Simmel, 1998) entre el campo y la ciudad, siendo él mismo objeto de transfiguración dialógica. Es una creación artística que dialoga con los territorios del mundo y de la localidad, con la propia y ajena subjetividad, porque:

[...] la nota musical es una gota de agua: una lágrima pendiente del pentagrama, arrancada de las cuerdas de la guitarra. Es la risa que se desgrana, el dulce vino que derramó la copa y que embriaga y trastorna la realidad cuando es adversa. Lloro o río el hombre cuando canta (Andrés Henestrosa, en *Squenda*, de Susana Harp).



Compartiendo con colegas artistas. Se reconocen adelante, junto con él, a Amílcar Gamarra Plaj (al centro) y a Ernesto Camassi.

CAPÍTULO II

LA IMAGINACIÓN CREADORA: LAS FIGURAS RETÓRICAS

*En el reino de la imaginación, a toda **inmanencia** se une una **trascendencia**. La Ley misma de la expresión poética consiste en **rebasar** el pensamiento [...] la imaginación es así un más allá psicológico.*

GASTON BACHELARD (LAS NEGRITAS SON MÍAS)

El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial.

ERNEST CASSIRER

El poema-canción hace interactuar las líneas melódicas (armonía) con la interpretación (de la “letra”⁵⁰) que la voz humana despliega en paralelo y/o contrapunto con dichas emisiones sonoras (notas), estableciéndose una complementariedad de la que surge el canto. La melodía aporta al texto poético diversos soportes que estimulan, acentúan-atenuan, elevan-descienden, energizan-pausan, tanto los significantes lingüísticos como los significados realizando en el auditorio un efecto de identificación —con mayor incidencia si se trata de la misma cultura o se comparte el gusto—. Además de causar placer compartido, promueve sentidos

⁵⁰ “Letra” es la forma popular de referirse al poema de la canción.

aproximativos; y cuando se comparte la canción —en la mente o, mejor aún, cantándolo a viva voz— deviene la formación de un *comunitas* (una sensación de pertenencia colectiva emocional dinámica). Gaston Bachelard nomina “repercusión” a esta “tracción” que produce la “empatía”:

En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio del ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión. Más simplemente dicho, tocamos aquí una impresión bien conocida de todo lector apasionado de poemas: el poema nos capta enteros [...] Parece que por su exuberancia el poeta reanima en nosotros unas profundidades. Para dar cuenta de la acción psicológica de un poema habrá, pues, que seguir dos ejes de análisis fenomenológicos, hacia las exuberancias del espíritu y las profundidades del alma (Bachelard, 2000: 14).

El filósofo francés, autor de *La tierra y los ensueños de la voluntad*, agrega que “[...] la imaginación es ‘el acelerador’ del psiquismo”, y que, “sistemáticamente, la imaginación va *demasiado* rápido” (Bachelard, 1996: 35); de esta manera posibilita la “superación del ser”, ya que la imaginación también es “una fuerza de tracción”, una “voluntad de *más ser*”. En la canción “Ingrata mestiza”, Carlos Falconí despliega esa voluntad de *trascender*, pero no sólo como un ente aislado de su entorno social y natural, sino en el trabajo creativo conjunto que transformando se transforma:

Chachas kullutapas
rikchachiqmi⁵¹ kani
makiyman chayaptin
waytachiqmi kani
sunquyman chayaptin
kuyachiqmi kani.
(“Ingrata mestiza”, Carlos Falconí, huayno)

(Hasta el tronco de chachacoma
florece cuando a mis manos llega,
y si llega hasta mi corazón
haré que pueda amar.)

⁵¹ En otras interpretaciones dice *kawsachiqmi kani*.

De esta manera, Falconí realiza uno de los ejes fundamentales del imaginario andino: la solidaridad entre el hombre y la naturaleza, pero no lo hace, como lo remarcan muchos folcloristas y antropólogos, caracterizándolo como una esencia sino como producto del trabajo en general, y del trabajo creativo en particular. En este sentido, es importante señalar que en algunos momentos de su vida, Carlos Falconí talló la madera, trabajó con ella. Debe indicarse también —algo que puede parecer obvio, pero que es de suma importancia— que su producción musical se desarrolla en un contexto bilingüe quechua-castellano.

Kony Vergara Romaní destaca que, a pesar del conflicto histórico y social en que se encuentra el quechua y el español, en el arte encuentran complementariedad y armonía poéticas. Ella ejemplifica con la sucesión de frases intercaladas que potencian más el placer estético y acentúan algunas significaciones y son recibidas y experimentadas muy positivamente por los interlocutores bilingües: “Quién me ha robado/ de estos mis ojos la niña/ *piraq suwawan/ ñawichallaypa rurunta*” (2008: 121). Una gran cantidad de huaynos, tanto antiguos como recientes, tienen esta característica, como lo muestra la bella canción del cantautor ayacuchano Ángel Bedrillana:

¿Por qué dolor los geranios enlutados?
 ¿dime por qué, la razón de esta sentencia?
 Payachakuna wiqi ñawiyuq purinku
 puyuchu karqa muyuririspá waqanampaq
 ¿hasta cuándo el infortunio?
 Killallay luna bella
 por Dios consuela estas almas.

Basta dolor,
 por qué segar la sonrisa
 de mis niños
 encallecidos sus manos
 qalachakicha qariyachkanku llakinwan
 mirando al cielo, cierra los ojos llorando
 cierra los puños de rabia.
 (“Luna”, Ángel Bedrillana Oré, huayno⁵²)

En las líneas siguientes realizaré un breve análisis de las principales figuras retóricas que Carlos Falconí utiliza en su producción poético-musical. Entre

⁵² “Luna” tiene cuatro estrofas.

ellas destacan las imágenes sonoras, el simbolismo, la comparación, la metáfora, la metonimia y el humor, entre otras.

IMÁGENES SONORAS

Las imágenes sonoras producidas en la canción pueden abordarse a partir de la relación entre el texto y la música, así como en la generación de imágenes verbales que afectan la sonoridad (y la significación) del lenguaje articulado.

En primer lugar, muy brevemente, me referiré al papel del texto en la música vocal. Entre las formas en que se ha afrontado su relación pueden distinguirse dos: que el verso sujete y “utilice” a la música o, a la inversa, que aquel se vea supeditado y “realice” los movimientos demarcados por la música. Esta relación puede ser influida por la naturaleza de ambos sistemas: se ha calificado a la música como un sistema cerrado (“es la misma cosa que significa”⁵³) frente a un sistema abierto como el lingüístico, que reenvía su significación más allá de sí mismo. Habría que matizar esta afirmación, puesto que la “importancia” de la música no se puede medir solamente como “significado”, sino también a través de las emociones y sentimientos que suscita y que puede expresarse, por ejemplo, en el placer estético que promueve, en la generación o apoyo a las construcciones identitarias, en los sistemas curativos o en la construcción del *comunitas* en contextos cívicos, rituales o de socialidad juvenil.

Por otro lado, en el caso ayacuchano, hay un factor cultural importante a tomar en cuenta: las relaciones entre tradición e innovación en el contexto de la cultura musical regional con una larga historia, por lo que para entender la música ayacuchana es importante reconocer las diferencias de la producción y reproducción cultural históricamente determinadas. Mijail Bajtin ha señalado, para los sistemas mitológicos, que

[...] en las épocas precapitalistas, la transición entre la forma y el contenido era menos brusca, más homogénea: la forma [...] se relacionaba con los resultados de la creación colectiva general, por ejemplo con los sistemas mitológicos. La forma era una especie de contenido implícito; el contenido de una obra desenvolvía el contenido ya implícito en la forma, pero no lo creaba como algo nuevo, como iniciativa creadora individual. El contenido, por consiguiente, en cierta medida, se anticipaba a la obra. El autor no inventaba el contenido de su obra sino que sólo desarrollaba aquello que ya estaba presente en la tradición (Bajtin, 1998: 388).

⁵³ Boris de Schloezer, citado en Talens (1983: 97).

Como una expresión de este condicionamiento, la exploración de nuevas formas de relacionar el texto y la música⁵⁴ no es usual, y en la producción de Carlos Falconí, lo hemos visto muy pocas veces, manteniendo más bien un estilo apegado a lo tradicional. Uno de esos momentos de exploración sonora se realiza en la interpretación de “Ofrenda” por parte de Nelly Munguía —una de las voces andinas más extraordinarias—, la que se inicia con frenéticos golpes a una puerta, se supone por la policía para iniciar un “allanamiento”, una voz en quechua grita: ¡Punkuta kichamuychik carajo! (“¡abran la puerta carajo!”). La voz del policía se acompaña por un tocar acelerado de la mandolina, al “carajo” le siguen inmediatamente ráfagas de metralleta. Luego inicia la canción: En la plaza mayor de Huamanga/ están lloviendo las balas (“Huamanga plazapis/ balalla parachkan...”). Aquí vemos una suerte de escenificación que amplía los recursos sonoros en búsqueda de un realismo que introduzca los signos del contexto.

Esta situación de dependencia de las formas tradicionales ha variado considerable y rápidamente, por diferentes factores y condiciones, entre las que destacan las innovaciones tecnológicas, la movilidad social y espacial, las estructuras de poder, etcétera. Sin embargo, no debemos olvidar que el huayno es un género musical que ha sido facturado colectivamente en un contexto precapitalista y ha creado una tradición y generado políticas de identidad que pretenden resguardarlo de los cambios. Sin embargo, hoy se constata una transformación radical tanto en la instrumentación como en los medios de difusión y consumo.

Por otro lado, remitir la mirada hacia las condiciones de surgimiento del huayno para entender los procesos actuales y la propia producción musical de Carlos Falconí no responde solamente a la necesidad académica de incorporar un enfoque histórico-diacrónico, sino permite entender los marcos de la innovación y la permanencia contemporáneos. Así como en el sistema simbólico, mitológico y ritual tradicional, los marcos están delimitados de antemano para la creación, el género musical huayno les impone a los creadores ciertas fronteras que no pueden transponerse sin riesgo de transgredir los marcos de la identidad y provocar la condena. La adjetivación negativa y la desacreditación de los que osaron innovar melodías, incorporar instrumentos, formular nuevas temáticas, es la expresión de esta presión social. Recuerdo que Edwin Montoya, en los primeros años de su carrera artística, fue criticado duramente, pero hoy es uno de los clásicos.

⁵⁴ Esto no significa que, por ejemplo, no se hayan introducido nuevos instrumentos. Sin embargo, a estas innovaciones le oponen resistencia las “políticas de identidad” de sectores huamanguinos. Recuerdo que a mediados de los ochentas, un miembro del jurado que había sido nombrado para calificar la interpretación de canciones ayacuchanas, pretendió eliminar la presencia del acordeón: “eso no es nuestro, es sureño”, fue su argumento.

cos vigentes de la canción ayacuchana. Lo mismo ha ocurrido con los Hermanos Gaytán, Ángel Bedrillana, Kilo Revatta, *Dúo Arguedas*, y muchos otros intérpretes. El proceso que siguen los dúos *Antología*, *Ayacucho*, *Romances*, *Apus*, *Retama*, también Max Castro, entre otros, añade un “grado” más de distanciamiento del clásico “grado cero” de la *identidad musical ayacuchana*; aunque, habría que señalar que ese referente *original* tiende a moverse de generación en generación.⁵⁵

En el caso de Carlos Falconí, es interesante observar que su producción musical permanece más fiel a la tradición en el lenguaje musical e innovador en la producción poética y en la incorporación de nuevas miradas a los problemas abordados en sus canciones. Esto parece provenir de una socialización musical intensa, desde niño (sus padres cultivaban en casa, cotidianamente, el canto y la ejecución musical) y desde la juventud en un contexto festivo y en una bohemia cultural, entre las que destacan las “tertulias”, las serenatas, las conmemoraciones, las “actuaciones” en las escuelas y comunidades, etcétera.

Quizá también sea importante decir, que para observar la relación entre música y “letra” deba retrotraerse la polémica acerca de si la música tradicional ayacuchana, en especial el huayno, es “triste” o no. Este debate con escasa frecuencia puede llevarse a cabo tranquilamente, pues enerva los ánimos. Quisiera solamente dejar dos testimonios para su comprensión.

En primer término el de José María Arguedas:

Tanto hablan los anti-indigenistas y la gente de la costa, que la música quechua es sólo triste; tanto han escrito sobre este asunto los ignorantes, que tenía un especial interés en publicar versiones de los waynos alegres. Pero no recuerdo completa sino esa canción de carnaval. Aprendí las canciones tristes, porque les tengo más afición, porque mi temperamento es lírico. No niego que la música y las canciones quechuas son en su mayoría lamentaciones; de un pueblo oprimido no se puede exigir música predominantemente alegre. Pero, además de la existencia de danzas y canciones alegres, de una alegría plena y pura, allí están, para demostrar que el indio no es dado a la tristeza, los tejidos y la cerámica indígena, cuyos colores y motivos no pueden ser más jubilosos (Arguedas, 1989: 22-23).

⁵⁵ Como una anécdota expresiva cuento la siguiente experiencia: en agosto de 2006 pedí, en un recreo (local donde se expende comida tradicional ayacuchana, bebidas y se escucha música), a la señora que nos atendía —de unos 40 años de edad— que pusiera música ayacuchana. Por los parlantes se escuchó una canción de William Luna, le insistí que quería algo “antiguo”, y puso al Dúo *Antología*, volví a decirle que algo más “clásico” y puso a los *Hermanos Gaitán Castro*. Explicité mi petición mencionando al *Trio Ayacucho*, *Voces de Huamanga* o Edwin Montoya, y me replicó que no tenía sus discos.

El compositor lamarino Ranulfo Fuentes lo dice con energía: “La misma canción puede cantarse triste o con otra intención [...] mis canciones no son tristes, yo no estoy triste, tengo una gran rabia” (en Vásquez y Vergara, 1990: 116).

Carlos Falconí lo señala también. Refiriéndose a las innovaciones que se estaban produciendo en los *contenidos*, señala: “es en este género de canción en que se esgrimió la defensa de los más elementales derechos humanos, se soslayaron los sentimientos personales y, en mi caso particular, recogía de labios de habitantes del campo desde los más tiernos, heroicos, hasta grotescos testimonios.”⁵⁶ Sin embargo, a pesar de los temas y las formas proyectivas de abordar, hay un sedimento “triste” —que el mismo Arguedas reconoció, atribuyéndolo a la “soledad cósmica”— que sólo puede verse cambiando de escala y de interlocución cultural.

Creo que el debate acerca de la “tristeza” o no del huayno tiene que incorporar una mirada más compleja, observar con más detenimiento los “pliegues” de la cultura que se han incorporado (hechos cuerpo) y que obviamente la razón (el argumento, el debate) no pueden fácilmente develar. Cuando estaba en Québec, seleccioné, para regalarle a un amigo chileno, los huaynos más propositivos, los que afrontan el destino y la historia, el proyecto, y no quedan en el lamento o el diagnóstico: “Ofrenda”, “Viva la patria”, “El Hombre”, “Alma de Ayacucho”, “La Rosa roja”, entre otros. El chileno, días después, me dijo: “Pero qué tristes son vuestras canciones”. En 2007, presentamos, en el Centro Social Huanta (en Lima), el libro que coordinamos con Carlos Condori sobre las pandillas juveniles ayacuchanas. Al final de la ceremonia, cuando platicaba con los concurrentes, se me acercó un médico huantino y me espetó con un cierto aire de desafío: “Usted que ha publicado sobre la música ayacuchana, me puede decir, *sinceramente*,⁵⁷ ¿si nuestra música no deprime?” Por otro lado, en sentido inverso, he visto en numerosas ocasiones cómo el huayno ayacuchano, especialmente el que surgió como respuesta a la violencia de la guerra y las inequidades sociales, ha elevado el sentido de poder del pueblo para asumir sus proyectos, ha acompañado sus luchas, le ha ayudado a generar otra *esfera pública* desde donde argumentar, sentir, proyectar. En esta música he visto sentir (y he sentido) un efecto energizante y dinamizante también, como es el efecto del *dispositivo simbólico*.

⁵⁶ Esta labor cultural fue perseguida. Carlos Falconí relata su caso: “A mí me tildaron de terruco por decir la verdad. Estaba primerito en la lista de los que querían torcer el cuello. Por eso me refugié en Lima. Cómo no iba a poner el pecho con testimonios como este: ‘Cuando llegaban los demonios, los *puriqu* (los senderistas) y los militares, nos convertíamos en perdices, en venados y corríamos para arriba, buscábamos grietas en las rocas, cuevas y bosques, muertos de hambre y de miedo’” (*La República*, 23-03-2006).

⁵⁷ Enfatizado por mi interlocutor.

En segundo término, reflexionaré acerca de las figuras sonoras dentro de la propia lengua. Por ejemplo, constatamos que el impulso que otorga la música a los versos se incrementa cuando la *rima* realiza asociaciones sonoras que pueden recargar los significados:

Taytachas rikchapakuchkan,
 chakinsi paskarikuchkan,
 sunqunsi rawray rawrachkan,
 ñawinsi kawsaypaq kachkan.
 (“Tierra que duele”, Carlos Falconí, huayno)

En los versos precedentes, no sólo se construye una constante sonora sino también se utilizan verbos que se refuerzan entre sí y con dicha sonoridad: despertar, desatar, arder, vivir. De esta manera, los versos establecen una relación dinamizante entre el sujeto y los objetos-órganos nombrados: Dios, pies, corazón y ojos, corporizando los valores de lo sagrado, del camino, de los sentimientos y la mirada. El énfasis en la tercera persona (*chkan*), por su continuada enumeración, concentra en ella la fuerza de los verbos, robusteciendo la “cascada” de verbos, la energía del proceso de renacimiento del Dios andino (Taytacha-Inkarri, ver capítulo sobre violencia).

Sin embargo, esta tendencia *ascendente* no es la única misión de la rima en la obra de Carlos Falconí; la utiliza también para enfatizar el sufrimiento, que, a su vez, puede producir y/o anticipar la esperanza:

Makichallay wiñarunmanña
 uchuy llakillay tukurunmanña
 tantachata qaypallaymanña
 sapan kayniyta quñichinmanña
 wiqillaypa kusun muchallanmanña.
 (“Imay sunqulla”, Carlos Falconí)

(Como quisiera que crecieran mis manitas
 que se acabaran mis penas tan chiquitas
 un pancito alcanzar pudiera
 con mi calor mi soledad envolviera
 de mis lágrimas la alegría le besara.)

Enfocándose en la “metodología” de la producción poética, Helena Beristáin señala que “la importancia de la rima trasciende el nivel fónico-fonológico

de la lengua, pues influye en la distribución sintáctica de las palabras en el verso y en la selección de las que deben rimar”, en el aspecto formal de los significantes. Luego, la autora agrega: “de este modo, necesariamente influye también en los *significados*, ya que la búsqueda de rimas puede encaminar al poeta hacia el hallazgo de nuevas figuras, pues la semejanza de los *significantes* da lugar a que se instituya una especie de parentesco o relación semántica entre ellos”. Finalmente, Beristáin destaca que “la rima cumple la función de organizar el discurso [...] y cumple también una función estética y una función icónica” (1992: 428).

Carlos Falconí realiza esta articulación de la rima para “encontrar” nuevos sentidos en la cadena sintagmática, combinando la metonimia, donde “mis manitas” (“*makichallay*”) significa al niño que expresa su deseo de crecer para reparar-cambiar las condiciones que posibilitan su sufrimiento, para después fusionar en un solo verso la condición “fría” de la soledad y la intemperie que invoca el “calor” que su crecimiento podrá construir, finalizando la estrofa con un aparente oximoron: “la alegría de mis lágrimas” (“*wiqillaypa kusin*”), producido por la fusión de llanto-alegría. Es “aparente” porque puede interpretarse también como ironía, pues el emisor-niño puede distanciarse emotivamente de la lágrima y posicionarlo como un agente extraño que goza haciéndole sufrir.

Qullana hina puriq
 asispalla llamkaq
 takispalla tususpalla
 hanaq pacha kuyuchi
 ama qunqawaychu
 Hatarichillaway takim
 takinayki takim kani.
 (“Sunquyta amachay”, Carlos Falconí)

(Caminas como líder labrador
 tú que trabajas con alegría,
 cantando y bailando
 remeces los cielos
 ¡No me olvides
 Siento que soy la canción que cantas!)

La estrofa anterior expresa una sublimación a la conjunción de trabajo y fiesta, un elogio a aquello que los antropólogos andinos han valorado largamente como una característica de los indígenas: su gran capacidad de trabajo, su disposición

a la competencia interpersonal emuladora que beneficia al grupo,⁵⁸ la realización de su actividad productiva en un contexto de alegría festiva. En seguida el verso despliega su proyección imaginal hacia otra característica de la cultura andina: la vinculación entre trabajo-fiesta deviene en la asociación entre la naturaleza y lo sagrado. No obstante, Falconí introduce una innovación acudiendo a la *ambigüedad*: lo sagrado también puede interpretarse como lo *público*⁵⁹ (en oposición a lo *privado*): el *qullana*, “cantando y bailando” remece el “cielo”, porque en el verso el “cielo” también puede significar “el poder”. Culmina esta idea resaltando el poder del *canto* como modulador de la realidad, como un discurso que *argumenta* y proyecta. Así la asociación *canto-fiesta* adquiere una dimensión simbólica y ritual enaltecedora, que no sólo ratifica, sino contribuye al cambio.

SÍMBOLOS

Para entender la importancia de los símbolos en la vida social de los seres humanos, en la producción y expresión de los imaginarios y la creación artística, hagamos una breve reflexión acerca de su naturaleza. El semiólogo ruso Iuri Lotman señala que “la más habitual idea del símbolo está ligada a la idea de cierto contenido que, a su vez, *sirve de plano de expresión para otro contenido*, por lo regular *más valioso* culturalmente” (1993: 48; las cursivas son mías). En este mismo sentido, el antropólogo inglés Edmund Leach señala gráficamente que “un *signum* es un *símbolo* cuando A representa a B y no hay relación intrínseca previa entre A y B, es decir, A y B pertenecen a contextos culturales diferentes” (1989: 20).

Para Víctor Turner, el símbolo “es una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente, o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya sea por asociación de hecho o de pensamiento” (1999: 21). Al caracterizar su soporte significativo indica que son objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos, unidades espaciales en un contexto ritual. Este autor postula que existe una estructura jerarquizada en el

⁵⁸ *Qullana* es el trabajador más distinguido, lo gana tanto por la capacidad como por la “voluntad” (dedicación, cuidado) con que realiza su trabajo. La persona que conquista esta distinción, generalmente lidera al grupo de trabajo. Su ejercicio y reconocimiento se da en los *aynis* o *minka*: el primero como trabajo colectivo en beneficio de una persona y el segundo en beneficio de la comunidad.

⁵⁹ Utilizo la categoría *público* en el sentido de un espacio de debate, argumentación y decisión sobre asuntos colectivos, sociales y/o políticos. Se opone a lo *privado* que refiere al ámbito doméstico.

sistema simbólico, cuya centralidad define el símbolo dominante que condiciona los significados de los símbolos secundarios. Habría que agregar que la producción simbólica no se restringe a los contextos rituales y que el lenguaje articulado es un espacio privilegiado de la producción simbólica.

En este último sentido, Pierre Bourdieu (1977) señala que los símbolos son instrumentos de conocimiento y comunicación, y que ejercen poder estructurante porque son estructurados, construyen la realidad, establecen un orden gnoseológico, el sentido inmediato del mundo.

Los sistemas simbólicos, dice Bourdieu, cumplen la función política de imposición y legitimación: llevan el refuerzo de su propia fuerza a las relaciones de fuerza. Las clases y fracciones de clase entablan la lucha simbólica por imponer la definición del mundo social, mismo que se da en la vida cotidiana y en el trabajo que realizan los especialistas de la producción simbólica. Uno de estos especialistas son los poetas.

Algunas de las funciones del símbolo son:

- Expresa y hace vigentes significados y emociones sociales y/o suscita transformaciones de sentido, cohesiona y genera campos de identidad.
- Moldea y filtra, hace *ver-sentir-pensar*, configura focos de interacción social.
- Vincula lo abierto-oculto, lo manifiesto-latente porque se abre hacia la interpretación polisémica y “concretiza” lo abstracto y retrotrae lo lejano o ausente.
- El símbolo tiene una función *energética*, en tanto no sólo moldea-expresa significaciones sino potencia y canaliza los sentimientos y emociones, es y realiza una *emosignificación*.

Al enfocar su carácter polisémico, H. Corbin señala que el símbolo “nunca se da a comprender de forma definitiva: aparece cada vez que una conciencia es llamada por él a nacer, es decir, a erigirlo en la cifra de la propia transmutación” (en Trevi, 1996: 50⁶⁰). Es en este sentido que el escritor portugués José Saramago se refiere al *Che* Guevara como símbolo:

Che Guevara, si tal se puede decir, ya existía antes de haber nacido, Che Guevara, si tal se puede afirmar, continuó existiendo después de haber muerto. Porque Che Guevara es sólo el otro nombre de lo que hay de más justo y digno en el espíritu humano. Lo que tantas veces vive adormecido dentro de nosotros. Lo que debemos

⁶⁰ Mario Trevi refiere al libro de Corbin, *Historia de la filosofía islámica*.

despertar para conocer y conocernos, para agregar el paso humilde de cada uno al camino de todos.⁶¹

Lo mismo podríamos decir del uso que da Carlos Falconí del mito de *Inkarri* en su canción “Tierra que duele”, pues los sentidos que proyecta el mito y esta canción se homologan al expresar la percepción de la injusticia y el deseo de reivindicación ya no sólo de los pueblos indios sino de los sectores populares en general. *Inkarri* y el Che son los soportes significantes de múltiples sentidos de la inconformidad contemporánea.

Carl Jung, al estudiar su naturaleza, distingue símbolos *muertos* y *vivos*: “entre símbolos aún capaces de dinamismo y de anticipación y símbolos que han agotado su misión de proyectos anticipantes, con lo cual, reabsorbidos por la historia, acaban por ser reducidos a signos, a testimonios muertos de lo ya vivido” (en Trevi, 1996: 11). Carlos Falconí retoma símbolos arquetípicos como el agua, la tierra, el fuego, el viento y les insufla de nuevas energías cuya fuente y fuerza ubica en el esfuerzo de los pobladores andinos (“altinos luceros”, “arbolitos de altura”) que realizan la empresa humana del devenir.

Yo hice todos los caminos
junté agua, tierra y fuego
con brazos de altinos luceros
destruí desesperanzas.
[...]

Huamangay quiebran todos tus celajes
y tú les das abrazo infinito
en inmensa herida te están convirtiendo
tanto amor, tanto infortunio.
(“Tanto amor, tanto infortunio”, Carlos Falconí, yaraví)

En esta canción metaforiza el tiempo con el espacio-camino y abarca el “largo tiempo” (Fernand Braudel), para hacer converger otro eje semántico que trasciende las culturas: el amor y la muerte. En la segunda estrofa, lo andino trasciende a lo indígena, pues “Huamangay” (mi Huamanga) es ya el símbolo de lo andino-popular y se despoja (o posterga) su territorialidad para contener valores universales.

⁶¹ José Saramago, “Breve meditación sobre un retrato de Che Guevara”, *Orbe*, 6 de octubre de 2007, México, p. 2, tomado de *Casa de las Américas*, núm. 206, enero-marzo, 1997.

Así, los símbolos de la obra de Carlos Falconí son, diríamos, más jungianos que freudianos, pues remarca su potencia creativa, generadora y proyectiva, a diferencia de la postulada por Sigmund Freud que los conceptuaba más retroactivos, como encubrimiento y develamiento de eventos psíquicos del pasado.

Agua: yaku, putka mayu, sulla, wiqi...

Del agua, dice Bachelard que es “más femenino y más uniforme que el fuego, más constante que simboliza mediante fuerzas humanas más recónditas, más simples, más simplificadoras” (1997a: 14). Luego agrega que el agua es un soporte de imágenes y “muy pronto será una aportación de imágenes, un principio que las funda”; así el agua es germen y fuente.

Sobre la función germinal del agua, Néstor Taipe muestra el origen de la “civilización del centro-sur andino” en la laguna de Chokcokcocha. Él recoge un mito que inicia así: “En los primeros tiempos cuando el caos reinaba en la tierra y los hombres luchaban entre ellos, quiso Dios que surgieran de la laguna de Chokcokcocha tres hermanos dotados de sabiduría y poder con el fin de...”. De estos tres héroes míticos surgirían los *Chankas*, *Pokras* y *Wankas*, quienes tendrían por dioses tutelares al *Apu Oskco* (puma), al *Apu Waman* (águila) y al *Apu Atuq* (zorro), respectivamente (2000: 99-100).

El agua se constituye en fuente de vida, no sólo de los seres humanos, sino también de las deidades. Los comuneros de Culluchaca (Huanta) relatan que en 1949 fueron de Ayacucho a Razuwillka a cortar hielo: “ritita kuchunku achawan, yantata hina” (cortaban el hielo con hacha, como si fuera leña), relatan. Entonces dice que el Apu Razuwillka lanzó un mensaje a San Felipe diciéndole que ya le estaban por llegar a dañar su corazón (“kurasunniyta dañaruña lliwña”), y éste le aconsejó: “Tiyaykuyá” (siéntate pues), y los que cortaban el hielo murieron salpicando su sangre “para todas partes”. En esta misma comunidad dicen que las lagunas que están alrededor del *Wamani* (Apu Razuwillka) son su sangre y los riachuelos que bajan por las quebradas son sus venas, por lo que Razuwillka da el sustento diario a todos, y los campesinos dicen que inclusive el aguardiente que toman “es su rocío, y si no hubiera, hasta con el calor nos retorceríamos” (“paypa sullanmi, mana kaptinqa, rupaypipas tirqipakuruchwanmi”) (Vergara, Arguedas y Zaga, 1985: 147).

Sin entrar en un análisis fenomenológico profundo, diría que el agua contiene la polisemia de la pureza (cristalina, transparente), la fertilidad (lluvia), del origen (*paqarina*, manantial, lago), la quietud (laguna) y el dinamismo (río), de la

ternura (rocío⁶²), pero también de la fuerza destructora (*wayku*), del dolor (*wiqi*, llanto, lágrimas):

Mi voz es agüita cantarina
y va por la madrecita entraña
regando piedras que florecen
nombres de ausentes hermanos.
("Tanto amor, tanto infortunio", Carlos Falconí, yaraví)

En "Tanto amor, tanto infortunio", Carlos Falconí utiliza la metáfora que convierte "voz" en "agüita" para abonar al simbolismo del agua que discurre por la "madrecita entraña" (Madre tierra) para designar la memoria que invoca dolorosamente la presencia de los desaparecidos "ausentes hermanos". En otra canción de Falconí, el agua contiene la significación del dolor de los niños:

Más niños tristes ya no
amaña ni sullanmanchu (por favor que ya no rocíe)
ya no lluvia en el alma
sunquchan tiyarunmanña. (que su corazón ya se tranquilice.)
("Lluvia en el alma", Carlos Falconí, huayno)

De manera semejante a la imagen del transcurrir progresivo del dolor-lágrima, en el verso anterior el rocío (*sulla*) lo intensifica (lluvia), buscando que dicho sufrimiento tenga fin pronto: "que su corazoncito ya se calme" ("*sunquchan tiyarunmanña*").

David Castillo Ochoa también refiere al agua turbulenta para expresar los efectos de la violencia:

Chisi tuta musquyniypim
wallpa waqay rikchayniypim
putka mayu apallawan
balachakuna qatiwasqa.
("Hatun llaki", David Castillo, huayno)

(Anoche entre mis sueños
a la hora del canto del gallo)

⁶² En un huayno tradicional expresa esta condición: "*simichanmanmi sullaykullanki/ amaña waqankichu*" (a su boquita rociarás/ y ya no llorarás).

el turbulento río me llevaba
las balitas me perseguían.)

Viento: wayra, paway, qinti, quyllur, chaska...

Las imágenes que proyecta el viento se asocian a las de la levedad, al movimiento y, según el contexto, pueden asumir las figuras de la transparencia, del silencio de lo aéreo o la turbulencia de la tormenta. En los Andes, el viento “silva” en los ichus y luego, se “tranquiliza” y provoca el silencio y la sensación de inmensidad. Es también el significante del viaje, de la noticia (“pregunta al viento/ de dónde viene”, Carlos Flores). Gaston Bachelard define sus propiedades poéticas: “Así el consejo de alcanzar el silencio es expresado por una voluntad del volverse aéreo, de romper con una materia demasiado rica o de imponer riquezas materiales, sublimaciones, liberaciones, movilidades. Por los sueños del aire, todas las imágenes se hacen altas, libres, móviles” (Bachelard, 1997b: 309). Aún cuando Carlos Falconí no utiliza frecuentemente las imágenes del aire o del viento, en su producción artística existen soportes significantes de lo aéreo vinculadas a lo ascendente, a la elevación.⁶³

Qamwan kuskam
chirapa chuqaq
makipa rurasqan
qintichata puñuchkan,
yuyarillaptikim
qatarimunqa
wayta tarpuq
sunqunwan
waylluykusunaykipaq.

Ama llakiychu
unquytam wischunqa
wayrata muyuchispa,

⁶³ Gilbert Durand asocia las figuras del simbolismo vertical a la posición erguida del ser humano y que dicho sistema proviene “del aporte imaginario cósmico (la montaña, el precipicio, la ascensión...) y, sobretodo, cultural (todas las pedagogías de la elevación, de la caída, de lo infernal...). Recíprocamente, precipicio, ascensión, infierno o cielo no toman su significación que por la estructura de posición innata del niño” (2004: 60).

quyllurta apamunqa
 amaña tutayamunampaq.
 (“Haylli”, Carlos Falconi)

(Junto contigo
 descansa el colibrí
 que fue moldeado
 por las manos
 que arrojan arco iris
 Si tú le recuerdas
 se levantará
 para quererte con su corazón
 de sembrador de flores.

No sientas penas
 creando torbellinos
 arrojará las penas
 nos traerá luceros
 para que nunca anochezca.)

En la primera estrofa, tanto “chirapa” (arco iris) y “qinticha” (picaflor) proyectan la figura de lo aéreo y en ambos casos apoyan la sublimación del trabajo creativo y de la memoria colectiva. El picaflor ha sido “hecho” por las manos “que arrojan el arco iris” y duerme junto a dichas manos (que por sinécdoque designan al hombre andino), y el picaflor (que designa tanto indígena de los Andes como a su obra) se levantará si se retoma la memoria de dicha obra para transformar su sufrimiento en alegría.

En la siguiente estrofa, el viento aparece bajo la forma de torbellino. En la traducción, realizada por el mismo compositor, cambia “enfermedad” por “penas”, pero la intención es designar tanto las condiciones deplorables en las que vive el poblador andino, como su sufrimiento consecuente cuya figuración se enriquece en contraste con la oscuridad, a la que opone el colorido del arco iris, el vuelo (movimiento que se opone a la otra imagen estática que proyecta la oscuridad) del picaflor y el advenimiento de los luceros. La transformación anhelada se produce por la recuperación de “lo andino” cuyo escenario se figura como turbulento: “*wayrata muyuchispal quyllurta apamunqa*” (“creando torbellinos/ traerá los luceros”). Este carácter del viento se intensificará cuando el descontento se figure con el fuego.

Otro compositor ayacuchano, Felipe Calderón Quispe también ha *trabajado* creativamente esta materia arquetípica:

Wayrallachus ñuqallay kayman
 silvaristin ripukunaypaq
 llapa sachapa puyukllanta
 kurkuykachispay muchaykullaspay
 allpata altuman quqaristin
 ñuqallay wakcha pasakunaypaq
 qam rumi sunqu kuyanaytaqa.
 (“Mana waylluna”, huayno)

(Quisiera ser como el viento
 para retirarme silbando
 haciendo declinar, besándolos,
 el follaje de los árboles
 levantando polvareda
 me he de ir, pobre, huérfano de ti,
 en vez de amar a un corazón de piedra.)

En esta estrofa de “Mana waylluna”, el viento está animado por la furia del amor frustrado y sus imágenes se mueven tormentosamente: silban, hacen declinar a los árboles (“desde su cabeza”), levantan la polvareda, pero también se alejan dándole un beso o una caricia al árbol al que someten momentáneamente con su poder herido. No podemos dejar de sentir la sensación de una fuerza cósmica que bulle en el verso y lo humano se potencia tanto en su mensaje amoroso como en el dolor, como lo expresa la siguiente canción:

El viento barre las nubes
 dejando azul el cielo
 ni el viento los ha podido
 las penas que hay en mi pecho.
 (“El viento barre las nubes”, huayno⁶⁴)

Fuego: nina, rawray, kunununuy, rupay...

Una característica central de la obra de Carlos Falconí es que expresa la encendida-ardiente turbulencia de la indignación popular que se expresa fundamental-

⁶⁴ La he escuchado en la interpretación del Centro Musical Amauta, de Huanta, en la bella voz de Diva Palomino.

mente en el simbolismo del fuego destructor-constructor. Ya Gaston Bachelard había señalado el *carácter* del fuego como un soporte vigoroso de las emociones fuertes: “Parece que una poética de la tempestad, que es, en el fondo, una poética de la cólera, exige formas más vivas, diríamos más próximas de lo animal, que las de las nubes empujadas por el huracán. La violencia es, pues, un carácter que no se aviene con una psicología aérea” (1997b: 28).

Taytallaysi kununuspan
waqtallanman qayamuwan
awaytaraq tukullayman
uchku qasqun maytunaypaq...
 (“Imay sunqulla”, Carlos Falconí)

(Mi padre está tronando, tronando (por el fuego⁶⁵)
A su lado me está llamando
Terminar de tejer quisiera
Envolverle el hueco pecho siquiera...)

En “Imay sunqulla”, Falconí opone la construcción a la destrucción: el padre *arde* (“kununuspan”), y el hijo, a quien llama, quiere primero arrojárselo. La expresión onomatopéyica del fuego transforma el sentido expresado de destrucción al de la indignación y la rebeldía-furia; este sentido se refuerza porque el niño-emisor es llamado por el padre que, aún herido, “con un hueco en el pecho” (“uchku qasqun”), y lo llama, no tanto para auxiliarlo en su condición de víctima, sino para que lo acompañe en su “furia social”, pues ya no es el fuego que arde sino el padre que se indigna y rebela. De esta manera, se abandona el lamento que implicaba a muchas canciones tradicionales, para afirmar-intuir el camino vía el esfuerzo: el niño necesita terminar de tejer el manto —conciencia— que cubrirá su camino de liberación *con* el padre.

Otra constante del *diagnóstico* que elabora el cantautor es la imagen de fragmentación en que vive el poblador andino. Esta figura ya había sido representada por el mito del *Inkarri* (ver capítulo sobre violencia). La proyección histórica del pueblo andino sólo puede lograrse gracias a la recuperación de su unidad (“tejido”), y cuando esto ocurra adviene el calor-fuego (“quñiña”) constructor:

Lamarpis umallan kachkan,
Huantapis sunqullan rawran,

⁶⁵ *Kununuspan* es la onomatopeya quechua del fuego.

kuirpullan quñiñakaptin
 manañas qanra kanqachu,
 takllata hapiykullaspas
 allpata wachachillanqa.
 (“Tierra que duele”, Carlos Falconí, huayno)

(En La Mar está su cabeza,
 en Huanta arde su corazón,
 cuando su cuerpo retome su calor
 ya no habrán los sucios,
 agarrando el arado
 haremos parir la tierra.)

El fuego y el calor son sinónimos de vida y pasión. En la estrofa anterior, Falconí realiza esta otra función creadora de la figura del fuego: el corazón es el contenido de las pasiones y arde (*rawray*) cuando está insuflado de vida (que se opone a la pasividad-muerte), que a su vez trasmite al cuerpo el calor necesario para emprender el camino de la liberación. El fuego también produce fuerza que expulsa al “*qanra*” (sucio, explotador), para de inmediato retornar a las imágenes del esfuerzo del trabajo que fertiliza la tierra: “hará parir la tierra” (“*allpata wachachillanqa*”). De igual manera, al figurar la pasión con el fuego anticipa los peligros de su intensificación:

Sunquyta amachay
 mismiriruptintaq
 ama rawrachunchu
 chuya yakuchata
 cruzchakuq makikiwan
 putquykamullaway.
 (“Sunquyta amachay”, Carlos Falconí, huayno)

(Calma mi corazón
 no vaya a comenzar a arder
 que no sienta mi cólera
 con las manos que te persignas
 alcánzame agüita cristalina, por favor.)

La asociación fuego-agua produce un sentido-sensación que se intensifica para constituir un ambiente que bordea lo sagrado. Es necesario sentir la sensación

que produce la articulación de “*rawray*” (arder) con “*chuya yakucha*” (agüita cristalina), mediados por las “manos que se persignan” (“*cruzchakuq makikiwan*”) para imaginar la angustia enervante que arde e invoca ser apagado momentáneamente para que no se desborde la cólera. Sin embargo, esta imagen no anula la fuerza que bulle bajo la figura del fuego-rabia social que amenaza transformar, transformándose. El “agua bendita” introduce una sensación de ternura, más que de religiosidad.

Piedra: rumi, chiqu, qaqa, urqu, apu wamani...

Gaston Bachelard, al estudiar la imaginación de la *voluntad*, del esfuerzo y el trabajo, encuentra que es más productivo observarla bajo la oposición *duro-blando*. Señala que “la dialéctica de lo *duro* y de lo *suave* rige todas las imágenes que nos formamos de la materia íntima de las cosas” (Bachelard, 1996: 27). Luego agrega que el trabajo permite penetrar en la materia (en su “intimidad”) y nos posibilita conocerla dinámicamente. En este sentido, la piedra ha sido un soporte significativo de la resistencia, de la permanencia, de la fortaleza.⁶⁶

Citaré en extenso a Bachelard por la fuerza expresiva con que arroja su afirmación y porque nos permite observar los objetos de una manera diferente:

Y ahora, de ser cierto, y de ello ofreceremos múltiples pruebas, que *la imaginación de la resistencia* [la cursiva es mía] que atribuimos a las cosas da su primera coordinación a la violencia que nuestra voluntad ejerce *contra* las cosas, es evidente que en el trabajo excitado diferentemente por las materias duras y por las materias suaves tomamos conciencia de nuestras propias fuerzas dinámicas, de sus variedades y sus contradicciones. Por lo *duro* y lo *suave* aprendemos la pluralidad de los devenires, recibiendo pruebas muy distintas de la eficacia del tiempo. La dureza y la suavidad de las cosas nos comprometen —por la fuerza— en tipos de vida dinámica muy diferentes. El mundo resistente nos promueve fuera del ser estático, fuera del ser. Y empiezan los misterios de la energía. Desde ese momento somos seres *despiertos*. Martillo o llana en mano, ya no estamos solos, tenemos un adversario, tenemos algo que hacer. Por poco que sea, tenemos, por ello, un destino cósmico (Bachelard, 1996: 28).

⁶⁶ Ranulfo Fuentes lo expresa así: “Cuanto más dura es la roca/ abro grietas profundas,/ cuanto más duro es el *chiqu*/ se templan todas mis venas/ chay rumita kichaykuspa/ chay chiquita chitqaykuspa/ sunquillampi yachanaypaq/ ¡Uyariy! Wiña wiñay kawsanaypaq” (“Alma de Ayacucho”, huayno. (para abriendo esa roca/ para partiendo esa piedra/ vivir en su corazón/ ¡Escucha! Para vivir eternamente).

En los versos de Carlos Falconí la *dureza* puede abstraerse de su soporte físico y le sirve para representar una característica del sistema explotador y del poder político y de las instituciones que le sirven de soporte, que tiene, entre otras consecuencias el facturar la pobreza para las mayorías.⁶⁷ Esa dureza es ontológica, ese poder, y sus representantes carecen de sensibilidad: la dureza es otra forma de caracterizar a quien no es capaz de amar, de no acceder a la compasión o al diálogo. El poder no tiene permeabilidad y sólo se deja penetrar por el ácido de la corrupción. Tiene, parafraseando a Sartre, el “empecinamiento compacto de la piedra”. Por el lado opuesto, la resistencia también es *empecinada*, las derrotas no la amilanan:

Sipillawaptikipas qatarimusaqmi
 chakiyta wiptiptim sayarimusaqmi
 makichallaykita qaywarimullaway
 utqaymi purinay qamllama allinlla
 Huamanga del alma qatarillasunmi.
 (“Viva la patria”, Carlos Falconí, huayno)

(Aunque me maten sabré levantarme
 aunque me cercenen los pies sabré pararme
 sólo quiero que me extiendas tus manos
 raudo es mi camino, te deseo suerte
 Huamanga del alma, nos levantaremos.)

En la canción “Viva la patria”, y “Tierra que duele”, Falconí opone otra imagen de la *resistencia* (“tanqasun”, empujaremos), imagen-fuerza que proviene de la lucha de los pueblos en contra de sus opresores y la resistencia, también empecinada, de éstos a los cambios. Esta imagen, si bien mantiene la fortaleza de la confrontación, no elimina el amor, al contrario, lo constituye:

Huamangay, quiebran tus celajes
 y tú les das abrazo infinito.
 (“Tanto amor, tanto infortunio, Carlos Falconí, yaraví)

⁶⁷ En este sentido, la *dureza* también puede representarse como algo que atenaza: “Solo la pobreza con su ironía/ entre sus *garras* quiso oprimirte” (“Huérfano pajarillo”, huayno anónimo antiguo).

Llakitas paywan tanqasun
 intilla llusimunampaq.
 (“Tierra que duele”, Carlos Falconí, huayno)

(Empujaremos con él, la pena
 para que el sol salga.)

La poesía también ha usado la piedra para expresar lo insondable y lo misterioso. Urs von Baltasar opone la clara “claridad” de la razón analítica —fragmentadora— a la imagen totalizadora de lo incognoscible: “Hemos fracasado/ sobre los bancos de arena del racionalismo/ demos un paso atrás y volvamos a tocar/ la roca abrupta del misterio” (Urs von Baltasar, en Sábato, 1999: 201). De esta manera, el poeta proyecta la imagen *compacta* de lo desconocido, de lo incierto y lo misterioso.

Por otro lado, si bien roca y montaña le prestan su materialidad a las imágenes de lo grandioso, la piedra, más pequeña y portátil, ha sido usada para designar ya no la gran protección (bajo la figura del *Wamani*, Dios tutelar andino que mora en las montañas) o el gran peligro, sino la defensa circunscrita:

Yuyallawankichu
 qunqaruwankiñachu
 millqaychallaykipi
 rumi chuqanaykim kani.
 (“Sunquyta amachay”, Carlos Falconí)

(¿Te acuerdas de mí?
 ¿Es que me has olvidado?
 ¡Yo soy la piedra que cargas en tu regazo
 presta a ser lanzada por ti!)

La figura de la piedra como instrumento de defensa o arma ha sido usada en numerosas culturas y situaciones, como la que arrojó David a Goliat. En los Andes su uso para aventarla con la mano o mediante la *waraka* (honda) es bastante generalizado, tanto para la caza como para defenderse: las galgas se empujan por la pendiente en sus diferentes confrontaciones con la policía e inclusive en conflictos intercomunales. En la ciudad, muchas calles “adoquinadas” con piedra han proveído a estudiantes y sectores populares de esta arma para repeler la re-

presión policial a sus protestas. En una canción muy popular, *Manuelcha Prado*⁶⁸ ha registrado esta vocación del “complejo piedra”:⁶⁹

Tal vez algún caminante
te lleve pa' su defensa
piedra tirada en el camino
ya no serás...
("Piedra tirada en el camino", *Manuelcha Prado*, huayno)

En la estrofa citada de “Sunquyta amachay”, Carlos Falconí emplaza la piedra en el cuerpo de la persona, quien la porta cerca de sus “entrañas” (“millqaychallaykipi”), palabra que en este caso designa no sólo a las polleras, mantas o ponchos con los que sujetan, a la altura del vientre, la piedra u otros objetos, sino que, al adicionarle dos sufijos (*challay-kipi*), intensifica la relación afectiva con la piedra y con quien lo porta.

Por otro lado, la estrofa inicia con una interrogación: “¿Te acuerdas de mí?” y su consecuente reiteración que subraya: “¿Es que me has olvidado?” Este señalamiento puede indicar la ruta del tiempo y de la historia que se articula con el proyecto, con el futuro. Esta interpretación de la articulación de los tiempos se refuerza más con la traducción que hace de los dos últimos versos el mismo compositor: “¡Yo soy la piedra cerca de tu vientre/ presta a ser lanzada por ti!” Además de la introducción de signos de admiración que le otorga mayor fuerza a la expresión traducida, se privilegia la proyección de la acción y se funde piedra con el emisor-compositor que, ampliando sus sentidos, puede equipararse a pueblo. La piedra en sus variadas acepciones, como arma de defensa, protección, prevención, muta, en las circunstancias de la guerra que expresa la canción, en arma de ataque (o defensa).

⁶⁸ Manuel Prado adiciona el sufijo quechua *cha* para designar su identificación con el pueblo indio. Él es uno de los mejores guitarristas andinos contemporáneos, junto con Raúl García Zárate.

⁶⁹ Tomo esta noción de Gaston Bachelard, quien define así el “complejo de cultura”: “Como lo ha expresado Charles Baudouin, un complejo de cultura es esencialmente un transformador de energía psíquica. El complejo de cultura continúa esta transformación. La sublimación cultural prolonga la sublimación natural. Al hombre cultivado le parece que una imagen sublimada nunca es lo bastante bella y quiere renovar la sublimación. Si ésta fuese un simple asunto de conceptos, se detendría una vez que la imagen estuviese aprisionada en sus trazos conceptuales; pero el color desborda, la materia aumenta, las imágenes se cultivan; los sueños siguen brotando a pesar de los poemas que los expresan. (1997a: 34). El autor de *El agua y los sueños* pone como uno de sus ejemplos el “complejo cisne” que designa la polisemia desbordadora: blancura, pureza, quietud, tranquilidad, suavidad, etcétera.

COMPARACIÓN

La comparación retórica consiste en establecer una equivalencia expresiva entre dos objetos, sujetos o hechos realzando la semejanza de alguna de sus cualidades sin afectar la significación denotada de cualquiera de los términos comparados. Los términos permanecen separados aunque unidos por el comparativo “como” o sus equivalentes, por esta circunstancia no se le considera un *tropo*, y se diferencia de la metáfora,⁷⁰ que también relaciona dos términos o ideas distantes, porque en ésta los términos —sus significados— se funden.

Nanaypa patanpim
 ancha pisipasqa kani
 samaychamullaway
 usyapi sara hinam
 muchuy muchullani.
 (“Sunquyta amachay”, Carlos Falconí)

(Al borde del dolor
 Muy cansado estoy
 Dame vida infúndeme fe
 Como el maizal en sequía
 En inmensa miseria estoy.)

En el quechua, el término que significa la comparación es *hina(m)* (como). En la estrofa anterior, Carlos Falconí inicia con una metáfora espacial: “en el borde del dolor/ exhausto estoy”⁷¹ (“*nanaypa patanpim/ ancha pisipasqa kani*”), dando la idea de que el dolor es un territorio que se puede habitar y tiene fronteras, desde donde el emisor solicita apoyo vital: “*samaykamullaway*” (“dame por favor tu aliento”⁷²), imploración que se refuerza por acentuar la expresión del sufrimiento mediante la comparación: “como el maizal en estío/ perezco, perezco” (“*usyapi sara hinam/ muchuy muchullani*”).

⁷⁰ Helena Beristáin señala que, a pesar de esta diferencia, la comparación puede combinarse con la metáfora, y lo ejemplifica con el verso de Jorge Luis Borges: “Resbalo por tu tarde como el cansancio/ por la piedad de un declive” (1992: 100).

⁷¹ La traducción de las canciones quechuas al español las ha realizado Carlos Falconí; sin embargo, algunas de ellas las he modificado en los textos que utilizo para el análisis.

⁷² Aquí “aliento” refiere no tanto a la energía psíquica que refuerza o fortalece, sino busca la imagen física del aliento de la respiración, para ya después arribar a la significación de alentar.

METÁFORA

La metáfora, para Fontanier, consiste en “presentar una idea bajo el signo de otra idea... que no se vincula con la primera por ningún otro nexo que el de una cierta conformidad o analogía”. Jean Cohen pone el ejemplo de “Azuzar sin descanso a un terreno perezoso”, y señala que en este verso “‘azuzar’ ya no significa excitar un animal, sino cultivar” (Cohen, 1974: 36). La asociación de sentidos se da en el plano paradigmático, entre significados virtuales de los cuales uno de ellos debe ser actualizado, se da *in absentia*. Esta correlación —entre un significado que usa un significante de otro signo— genera incertidumbre que se resuelve mediante una asociación imaginativa que los liga, en el nuevo contexto. La fuerza de la metáfora “depende de nuestra incertidumbre mientras oscilamos entre ambos significados” (Davidson, 1990: 248). Cuanta más distancia hay entre ambos campos semánticos, la metáfora produce mayor goce estético.

Hatarichillaway takim
 takinayki takim kani
 kuskanchi kuskanchik icharaq!
 kusikuyta tarpuchwan
 illapata wataspa
 wañuy qiqipaqta qawachwan ...
 (“Sunquyta amachay”, Carlos Falconí)

(Soy el canto rebelde
 que tú mismo cantas
 haz que me levante
 pueda ser que juntos
 alegría sembrar pudiéramos
 y amarrando los rayos
 quizás ver pudiéramos
 los estertores de la muerte...)

En la estrofa anterior existe una secuencia de metáforas que se inicia con la fusión del compositor con el canto, “soy la canción que cantas”, que condiciona el futuro a una nueva identificación entre el emisor y el indígena-pueblo que posibilitaría “sembrar alegría”, para luego, en una metáfora siguiente, elevar la potencia de la fusión-identificación que posibilitaría “amarrar los rayos”, es decir, maniatar el poder destructor del poder. Y finaliza en una aparente paradoja: ver morir a la muerte o, con más precisión, ver sus “estertores”, muerte que, en este

caso, ya no sólo se opone a la vida, sino al bienestar hurtado precisamente por ese poder-muerte o sistema-muerte. De esta forma, el cantautor verifica aquella definición de metáfora establecida por Lakoff y Johnson: “La esencia de la metáfora es *entender y experimentar*”⁷³ un tipo de cosa en términos de otra” (1991: 41).

Un huayno ensangrentado
amaneció en el puente,
viajero.
(José A. Sulca Effio, “... a un viajero insomne”)

Le Guern establece la diferencia entre metáfora y sinécdoque y afirma que “la relación entre el término metafórico y el objeto que él designa habitualmente queda destruida” (1990: 18). En seguida pone el ejemplo con un verso de Pascal: “El nudo de nuestra condición forma sus pliegues y vueltas en este abismo”, para luego señalar que “la palabra ‘nudo’ no designa un nudo, las palabras ‘pliegues’ y ‘vueltas’ no designan a los pliegues y a las vueltas y la palabra ‘abismo’ no designa a un abismo. Si quisiéramos reducir esta frase —continúa Le Guern— “a la única información lógica que lleva en sí obtendríamos: ‘La complejidad de nuestra condición tiene sus elementos constitutivos en este misterio’. La palabra ‘abismo’ no designa la representación mental de un abismo, de donde se pasaría al concepto del misterio: designa directamente al misterio por medio de aquellos de sus elementos de significación que no son incompatibles con el contexto” (*ibidem*: 18). Habría que matizar esta afirmación, pues si bien “concientemente” la *imagen* de abismo es innecesaria, la *sensación* de vértigo o de impotencia que produce es indispensable para sentir nuestra indefensión frente a lo incognoscible y lo misterioso.

Por otro lado, a diferencia del símbolo, la metáfora requiere seleccionar y jerarquizar uno de los *semas* del lexema utilizado para reemplazarlo en el significante elegido, pues la representación global del objeto nombrado equivoca, obstaculiza una lectura adecuada de la relación metafórica. Si digo que mi corazón “arde”, tenemos que postergar las otras significaciones del “fuego” y escoger solamente aquella que “energiza”, que “calienta”, que equivale a indignación, coraje. Carlos Falconí lo ilustra: “Calma (“apaga”, “aplaca”) mi corazón” (“sunquyta *amachay*”). Es el contexto (sintagmático y de la circunstancia comunicativa) el que señala la orientación para efectuar de manera adecuada dicha selección e interpretación. Lo mismo ocurre con el objeto simbolizado, quien es sometido al mismo procedimiento para encontrar una equivalencia que los asocia y produce la emoción

⁷³ Las cursivas son mías.

y el conocimiento, aunque en el caso del símbolo, son varias las características a elegir⁷⁴ y asociar. En este caso, de “y amarrando los rayos/ quizá pudiéramos ver/ los estertores de la muerte”, debemos seleccionar de rayo, la *verticalidad*, es decir, la imagen de que el poder está arriba, que ordena hacia abajo, “fulmina” y de “estertores”, debemos elegir el sentido de próximo al fin, de *agonía*, donde muerte significa las consecuencias fatales de un sistema explotador.

Le Guern señala esta diferencia al indicar la necesidad de seleccionar en una estructura jerárquica de significaciones: “Es pues necesario emplear la noción de atributo dominante: este atributo dominante es el rasgo de similaridad que sirve de fundamento al establecimiento de la relación metafórica. En la metáfora del ‘león’ aplicada a Hernani, el atributo dominante es el valor. La selección *sémica* operada por el mecanismo metafórico supone, pues, una organización jerárquica de los elementos de significación” (1990: 47). A continuación señala que la sucesión de las metáforas introduce “un elemento de dinamismo que puede aún ser reforzado mediante procedimientos que incidan sobre la entonación, la interrogación o la exclamación” (*idem*: 117).

De arbolitos de altura
 traeré yo savia pura
 de arbolitos de altura
 makiypa patachallampi
 con la fuerza de mi pueblo
 podemos ser muy felices
 para no medrar lo ajeno
 buscaré nuestras raíces.
 (“Lluvia en el alma”, Carlos Falconí, huayno)

En la estrofa anterior se observa una secuencia de metáforas: “arbolitos de altura” denomina al indígena; “savia pura”⁷⁵ designa el conocimiento que él resguarda; “makiypa patachallampi” (en mis manos) introduce una metonimia que remite al trabajo creativo del indígena-compositor-pueblo. Hay que anotar que se introduce la ambigüedad para reforzar la figura de lo andino como

⁷⁴ El ejemplo del “árbol” es paradigmático en el simbolismo religioso: el árbol le presta al símbolo de la fe sus raíces, su tronco, su follaje, sus flores, sus frutos, como significantes de memoria, de fortaleza, de feligresía, de belleza, de resultados, respectivamente.

⁷⁵ Nótese que si tomamos como referencia al árbol, la savia ya establece una relación metonímica con él, aunque no puede trascenderse para constituirse en su metáfora.

fuelle. Asimismo se utiliza la *ríma* para asociar sentidos enaltecedores vinculados a dicha fuente: “felices”, “raíces”, conectando el presente con el pasado.

Otra característica central de la obra de Carlos Falconí es la constante introducción del tiempo, el que oscila entre el tiempo histórico y el tiempo mítico o de la utopía que dialogan con el presente sufriente. Por otro lado, como sabemos, es usual representar el tiempo en la figura del espacio. Millán y Narotzky, reseñando la propuesta de Lakoff y Johnson, señalan que

[...] el tiempo es espacio es una metáfora fundamental en muchas lenguas. En virtud de ella la sucesión temporal es sucesión espacial: las ideas, las palabras, o el conjunto de ambas, se mueven a lo largo de un trayecto, *discurren* (las cursivas son mías) por un camino, configuran un viaje: El discurso, el discurrir es un viaje: Tiene un *punto de partida*, uno puede *perderse*, *divagar*, ir *descaminado*, dar un *rodeo*, *volver atrás*, *irse por los cerros de Úbeda*, *volver* a lo que estaba, *recorrer los puntos* principales de un tema, *detenerse* especialmente en algo. *¿A dónde quieres ir a parar? Partimos* de estas observaciones (Millán y Narotzky, 1991: 15).

Carlos Falconí utiliza esta metáfora —el tiempo es espacio— bajo la figura del camino. El camino evaluado se convierte en tiempo social (de explotación, de marginación o de esperanza⁷⁶). En los siguientes versos reivindica el poder creador del pueblo andino en el plano productivo y artístico, emplazándolo (espacio) en la “larga duración” (tiempo), transformando el trabajo en placer, retomando su asociación con la fiesta y el arte:

Caminé las centurias más infames
 bordeé floreados verdes mantos
 de hondas llené las estepas
 de la vida sé los encantos.
 (“Tanto amor, tanto infortunio”, Carlos Falconí, yaraví)

En otra canción retoma la metáfora del “tiempo es espacio”, pero la delimita como espacio habitado, como *territorio* y *lugar*, es decir, el espacio que no solamente se habita, sino que se ama:

¿Pitaa musquyta purmachin?
 ¿Pitaa sunquyta panchichin?
 ¿Wayta saruqchu kanchik?

⁷⁶ La esperanza es una forma de habitar el futuro.

Tuñinqam tuñichiq, tukunqam.
 (“¿Pitaq musquyta purmachin?”, Carlos Falconí)

(¿Quién derruye mis sueños?
 ¿Quién mi corazón revienta?
 ¿Pisoteamos nosotros las flores?
 Se derrumbará quien derrumba, se acabará.)

En la estrofa anterior, la figura de la *casa-edificación* o del espacio edificado se aplica como significante del significado *sueño*, esta asociación se logra cuando el intérprete logra trascender la contradicción lógica —el sueño, en su sentido literal, no puede ser “derruido”— a través de la imagen del verbo *purmay* (derruir); de esta manera se anula o posterga el sentido físico de derruir para asignarle la significación de que el sueño (nos) edifica. Obviamente, que aquí sueño es sugestión de proyecto, de futuro. En quechua, *purmay* tiene una significación más amplia que derruir, pues a la *acción* del tiempo o de otros agentes destructores se le adiciona la propia imagen del *estado* de destrucción en que se encuentra el objeto señalado; así, cuando se dice “*purmarusqa*” se incorpora el proceso y la situación, como movimiento y estado.

Por otro lado, el autor adjudica causales y causantes y establece las fronteras de la identidad precisamente en la pregunta de “¿quién destruye mis sueños?”, para delimitar acciones y agentes desde una auto-identificación positiva que interrogándose afirma: “¿Pisoteamos nosotros las flores?” (“¿*Wayta saruqchu kan-chik?*”), señalando además, la superioridad axiológica del “nosotros” y el pronto e inevitable fin de los “destructores”: “Se derrumbará quien derrumba, se acabará” (“*Tuñinqam tuñichik, tukunqam*”); como fin de época que se hace espacio en sus ruinas, en su caída.

Las figuras-sensaciones o las metáforas corporales

Algunos componentes importantes de la producción expresiva andina provienen de las figuras del cuerpo y de las sensaciones. Muchas devienen en metonimias, otras en metáforas, algunas en símbolos.

En los siguientes versos, Carlos Falconí despliega un conjunto de metáforas “corporales” adjudicándolas al “cuerpo” de plantas y objetos, utilizando cadenas sintagmáticas que transitan de las sensaciones a los valores y viceversa:⁷⁷

⁷⁷ Víctor Turner señala esta asociación a la relación simbólica: “Bajo las circunstancias estimulantes de la celebración ritual, en las psiques de los participantes puede producirse un intercambio

Ama retama qilluyaychu
malvas llaqicha qunchirimuy
saykuwaqtaq yakucha pisipawaqchu
tutantin intiman puririmuy.

La Mar quchallay chakiwaqtaq
Quinto urqullay quñichipay
Kukipa tapachan yanapaway
Churca yanallay chiqniwaqtaq.
("Musquyta purmachin", Carlos Falconí)

(No amarillees retamita
hojita de malva perfuma, perfuma
no te vayas a cansar agüita, no te canses
con la luz del sol aún en la noche,
camina, camina.

Lagunita de La Mar
no te vayas a secar
cerrito Quinto dame tu calor
nidito de hormigas ¡ayúdenme!
amada de Churca no vayas tú a odiar...)

La retama es una planta silvestre que tiene bellas flores amarillas y hojas de un verde intenso. El compositor, cuando pide que "no amarillee" ("*ama qilluyaychu*"), opone el color verde, que significa vida para las plantas, al amarillo (en "analogía" con el cuerpo humano enfermo), que significa debilidad, para luego, en el verso siguiente, reforzar la imagen de vigor acudiendo a la fragancia de la malva para significar con ella, nuevamente, la vida y cerrar en los últimos versos con una exigencia: no cansarse y caminar, caminar la historia, siendo la flor y la planta los soportes significantes metafóricos de pueblo-energía.

En la siguiente estrofa, el agua ocupa el lugar de las flores, pero esta vez ya no para significar pueblo sino su raíz y su fuerza, oponiendo plenitud (laguna lle-

de cualidades entre los polos emotivo y normativo; por su asociación con este último, el primer polo se purifica de su carácter infantil y regresivo, mientras que a la inversa el polo normativo se carga con las connotaciones placenteras asociadas a la situación del amamantamiento. Por un lado, el vínculo de la leche se convierte en vínculo estructural primario como matrilinealidad, pero por otro, y aquí resulta oportuno el modelo polar, el primero se opone y se resiste a la conformación del segundo" (1999: 60-61).

na) a “secar”, nuevamente significante de debilidad. En los dos versos siguientes opone, para complementarlos, la grandeza del cerro a la condición minúscula del nidito de hormigas, el primero proveedor de calor (vida-fortaleza) y el segundo apoyo en la dificultad circunscrita y cotidiana —por lo tanto igualmente inconmensurable que lo grande—. Y cierra con la importancia del amor como condición para continuar el camino señalado en la estrofa anterior.

Figurar las relaciones sociales o personales a través del *cuerpo* y la adjudicación de sentidos y valores a las *sensaciones* es practicado desde la antigüedad y en numerosas culturas. La figura corporal es “modelo” para la descripción, proyección y memoria de hechos, fenómenos e instituciones sociales. Por ejemplo, al líder de un grupo se le dice que es su cabeza, a la madre se la señala como el corazón de la casa, el *varayoc* mayor de la comunidad indígena andina nombra a los varayoc que le secundan como “sus brazos”. Eduardo Galeano lo expresa muy ilustrativamente:

Ahora le pone los pelos de punta pensar que estuvo metida hasta los pelos con ese crápula, cómo pudo perder la cabeza en esa historia que nunca tuvo pies ni cabeza, cómo fue, se pregunta, cómo pudo echarle el ojo a ese jodido, por qué no fue capaz de ver más allá de sus narices, si yo a este farsante nunca lo pude tragar, ese hijo de puta que me ha dejado con el corazón en la boca, pero haciendo de tripas corazón dice basta, basta de hacerme mala sangre, ya bastante bilis me ha hecho tragar ese crápula jodido farsante hijo de puta, ese tipo que ella quiso hasta la médula, ese hombre que la ha dejado en carne viva, y con el alma en los pies jura que sí, ahora sí, ahora por fin pondrá los pies en la tierra, aunque en el fondo sabe que volverá a meter la pata una vez más, y dos, y siempre (Eduardo Galeano, “Anatomía”, en *La Jornada*, 22 de septiembre de 2002).

Algunas metáforas podrían confundirse con metonimias. “Hacer de tripas corazón”, por ejemplo, no puede ser entendido como que dos partes significan el todo (humano), ni que en alguno de ellos se deposita una cualidad. Para comprender cabalmente el mensaje, debemos abstraer las significaciones de calidad: lo inferior o devaluado (“tripa”) frente a lo superior o valorado (“corazón”), luego al asociarlos podemos hacer una transposición que nos permita entender el esfuerzo que costó culminar, con relativo éxito, una prueba, un desafío, un problema en medio del sufrimiento límite.

Como una ilustración de las metáforas corporales en la música ayacuchana escuchemos esta canción con los ojos de la imaginación y del “corazón”: “Voy hacerme un vestido/ con la prenda del mal pago/ con botones del desprecio/ *chaywan chaywan churakuykuspaymil* negra del alma/ *sunqullaymanta wischusqayki/*

sunqullaymanta qarqusqayki” (“El vestido”, huayno).⁷⁸ Poniéndome ese vestido/ negra del alma/ te expulsaré de mi corazón/ te arrojaré de mi corazón). Así, no solamente se señala que el amor ocupa un lugar (espacio) sino que la amada “habita” en una parte del cuerpo (el corazón), de la que puede ser “expulsada”. Obviamente, quien así está expresándose (el compositor, el intérprete o el escucha “que sufre”), está utilizando la “cabeza” (racionalmente) para seguir con las metáforas corporales, discerniendo aquello que le conviene para salir de su fracaso y frustración.

En “Tierra que duele”, Carlos Falconí “deposita” la “cabeza” (“*uma*”, razón, conciencia) y el corazón (“*sunqu*”, sentimientos), en la geografía de Ayacucho (provincias de La Mar y Huanta); luego anuncia que pronto iniciará su camino, y lo hace mencionado sus “pies” (“*chaki*”), para cuya realización necesita el calor humano-comunitario (“*kuirpullan quñiña kaptin*”).

METONIMIA

En términos generales, la metonimia significa la modificación del nombre, y como figura retórica “consiste en una asociación de ideas por contigüidad de la que se sirve la imaginación para transferir el significado de una cosa a otra, e indicar este cambio dando el nombre de la una a la otra” (Anne Souriau, en Etienne Souriau, 1998: 783). Estas transferencias del sentido pueden tener varios *criterios*: tomar el efecto por la causa o la causa por el efecto: “los ‘soles’ de este desierto” (los calores); la parte por el todo: “es una buena segunda voz” (por la persona que acompaña a la “primera voz”. Carlos Falconí lo explicita: “Soy segunda voz hace quinientos años”, introduciendo la dimensión social e histórica, trascendiendo la metonimia a la metáfora), “una falda” (una mujer); “es un excelente ‘bajo” (por el guitarrista que toca el “bajo”); el continente por el contenido: “todo el Perú vibró con el triunfo” (por los peruanos); lo físico por la cualidad moral que se supone que ahí reside:⁷⁹ ‘perdió la cabeza’ (la capacidad de razonar)”; el autor por la obra: “compró un Picasso” (por un cuadro de Picasso); lo particular por lo general, como cuando hierro se significa por el puñal y la hoz: “El hierro lo segó todo”. Comentando este verso, Le Guern dice: “En el plano de la comunicación

⁷⁸ “El vestido”, recopilación de Nicanor Loayza (huayno, *Voces de Huamanga*). Luego recitemos este verso: “Después/ (ya lo sabés desde los quince años)/ ese aletear de las palabras presas,/ palabras de ojos bajos,/ penitenciales” (*Un poema de amor*, Nicolás Guillén, *La Jornada Semanal*, 1 de diciembre de 2002).

⁷⁹ Carlos Falconí, ilustra este sentido de la metonimia: “Mi primo Arsenio mostró grandeza siempre. Se ha ganado el cielo si es que existe, se va zapatos y todo, lo juro”.

lógica, ‘el hierro’ designa por metonimia al puñal de los asesinos, mientras que en el plano de la imagen asociada evoca la guadaña o la hoz de los segadores” (1990: 116).

No sé por qué mis ojos
 ay vida mía
 perderse quieren en lejanía,
 quien sabe buscan la ausencia
 de esperanzas y ternuras.
 (“Lejanía”, Carlos Falconí, yaraví).

En la anterior estrofa “ojos” reemplaza a la persona que enuncia el desvarío, y aún cuando la figura es proyectiva, sostiene la condición sufriente del que ama y seguidamente introduce la ambigüedad a “vida mía”, pues si bien puede seguir refiriéndose al emisor, puede también expresar la interlocución de la amada, retomando la idea de desvarío describe las consecuencias de la soledad producida-buscada, aunque la duda introducida (“quién sabe”) debilita el carácter opcional de la condición sufriente.

En el contexto de la guerra senderista, Falconí acude a la campana para figurar —metonímicamente— los sentimientos de solidaridad y apoyo a los huérfanos que produjo dicha confrontación:

Iglesia kampanam mamallay
 tutalla wichqallawaptin
 wawqichantinta qatalliwan
 takiripuwán kuyallawan.
 (“Imay sunqulla”, Carlos Falconí)

(Cuando me sorprende la noche
 El campanario es mi madre
 Nos arrulla, con ternura nos envuelve
 Nos regala sueños, canta para nosotros
 Y nos ama a mí y a mis hermanitos.)

La campana es el significante de lo “público” y siendo una parte de un todo —de la ciudad— pretende representar también la indiferencia de las instituciones públicas que supuestamente deberían proteger a los niños huérfanos y abandonados por efectos de la guerra que deambulan por las calles de la ciudad, “creciendo” la metonimia para aproximarse a la metáfora. A esta deplorable

condición de estos niños le ha antecedido la desolación que la subversión y su represión han producido:

Makinchikpa kuyakuq
 kallpanwan
 qunqurana wasi
 huqarisqanchik
 chunyaña,
 runayañannintañachu
 puririniku,
 uchuy llaqtam
 ninapa llaqwasqan
 yana sisipa purinan qipan...
 Imanasqataq
 chinqikuywan qawawanchik,
 wakcha kayninchikchu
 manchachin...
 (“Wiqin wiqin”, Carlos Falconí)

(La capilla que alzamos
 con la fuerza de cariñosas manos
 hoy está vacía
 ya no transitamos
 por los caminos de costumbre
 las pequeñas aldeas ya no están,
 han sido lamidas
 por enormes llamaradas de fuego
 por donde caminan hormigas negras
 ¿Por qué nos miran con tanto odio,
 es que acaso nuestra pobreza les asusta?)

Una de las características de la producción artística de Carlos Falconí es la “cascada”, es decir, la secuencia de figuras que forman una cadena sintagmática que sumando sentidos potencian el mensaje en su conjunto. Así, por sinécdoque las manos amorosas representan a los trabajadores (plural, colectivo) que laboran con amor y también, por metonimia, la iglesia es nombrada por el gesto ritual de hincarse de rodillas; continúa la escena con su sentido abandono: “chunyaña”. Cabe señalar que esta palabra en quechua no sólo significa abandonado sino también la desolación que la acompaña. Esta imagen se refuerza en los versos

siguientes: “¿acaso ya transitamos por senderos estrechos?”. “Runañan”, si bien literalmente significa “camino de los hombres”,⁸⁰ se opone al camino que transitan los hombres con las “bestias de carga”, porque éste es más ancho, ampliando su sentido hacia el retorno a la naturaleza una suerte de abandono del mundo de la cultura⁸¹ producido por la violencia, que los expulsa al destruir sus casas y pertenencias, y también indica las penurias más allá de las circunstancias que describe.

La interpretación anterior se refuerza por los efectos de la acción destructora de fuego producidos por los agentes de la violencia: “pequeños poblados/ han sido lamidos por el fuego/ hoy quedan como caminos de las hormigas negras” (*“uchuy llaqtam/ ninapa llaqwasqan/ yana sisipa purinan qipan”*). Como se sabe, muchos pueblos fueron incendiados por los militares y policías, muchas veces con sus pobladores encerrados dentro de sus casas o edificios públicos.

Culmina la estrofa señalando a los agentes causantes de su desgracia: “¿por qué nos miran con tanto odio/ acaso nuestra pobreza les asusta?” (*“imanasqataq/ chiqnikuywan qaqawanchik/ wakcha kayninchikchul manchachin”*). La figura es innovadora porque transforma el odio en miedo (del opresor) y reelabora la relación simbólica que predomina en un sistema basado en la explotación y la discriminación. Este sentido se refuerza en “Calma a mi corazón” (“Sunquyta amachay”).

Sunquyta amachay
 mismiriruptintaq
 ama rawrachunchu
 chuya yakuchata
 cruzchakuq makikiwan
 putquykamullaway.
 (“Sunquyta amachay”, Carlos Falconí)

⁸⁰ El compositor ayacuchano Ranulfo Fuentes Rojas lo expresa también en su canción “Jilguero”: Tú pensarás que he venido/ por el camino más ancho,/ tú creerás que he llegado/ por el camino más corto,/ ñuqallayqa qamurqani/ purisqayki runa ñantam/ llantu hina kurkuykuspa/ sacha sachada ukullanta/ chapra chaprapa chawpillanta. (“Jilguero”, huayno). (yo he venido/ por el camino “del hombre” que usas/ agachándome como la sombra/ por entre las charamuscas/ entre las ramas de los arbustos).

⁸¹ Carlos Iván Degregori lo señala así: “Pero en la práctica, en las llamadas ‘retiradas’ en los ‘montes locales’ donde Sendero Luminoso obligó a replegarse a los pobladores bajo su control, la construcción de esa nueva sociedad se convirtió en el descenso a simas cada vez más profundas de un infierno inédito en la historia del Perú y América Latina. El desplazamiento desde los centros poblados hacia el monte o la puna era percibido como el repliegue desde la cultura hacia la animalidad” (2009: 23).

(Calma a mi corazón
 No vaya a comenzar a arder
 Que no sienta cólera
 Con las manos que te persignas
 Alcánzame agua bendita por favor.)

En esta estrofa, nuevamente Falconí utiliza la metonimia para destacar un componente característico de su producción musical: afirma la existencia no sólo del descontento con las condiciones de vida que llevan la mayoría de los indígenas sino que dicho sentimiento se va cargando de indignación y furia, el emisor pide que apacigüen su “corazón”: sede de los sentimientos. Esta invocación —“a calmar su corazón”— también insinúa una cierta amenaza: “cuidado que se encienda/ que no arda”, para continuar el camino hacia la paz y la ternura con la acción simbólica purificadora del “agua bendita” solicitada al *semejante*: reforzando la idea de que predominan los deseos de paz en los sectores populares. Este sentido adquiere mayor vigor al asociar canto con alegría que sirve de mediación para transformar el dolor en esperanza:

Ojos sagrados del mundo
 cántenme con alegría
 todos los días me matan
 y en tus sonrisas renazco.
 (“Lluvia en el alma”, Carlos Falconí, huayno)

Desde el punto de vista de la lógica, los “ojos” no cantan, por lo que para encontrar sentido se debe adjudicar la significación a los “hombres” —del que ojos es metonimia (sinécdoque)—, la mirada del *otro-semejante* es invocada para solicitar solidaridad, y se vuelve “sagrada” en esta comunión solidaria con el dolor nuestro.

HUMOR

La ley, en su magnífica ecuanimidad, prohíbe tanto a ricos como a pobres dormir bajo los puentes.

ANATOLE FRANCE

Carlos Falconí es un compositor que no ha acudido con frecuencia al humor en sus canciones para expresar los problemas sociales y políticos que aborda.

Sin embargo, cuando lo hace, su humor es corrosivo, contrastante, se desplaza entre la ironía y el sarcasmo, y se despliega más en sus conversaciones, en sus escritos y en sus “desplantes” frente al poder y en su capacidad para reírse inclusive de sí mismo. Relatando su paso por la universidad lo grafica: “El profesor comenzaba sus clases loando a la selección uruguaya de fútbol, campeón mundial de esta disciplina, y decía que no había analfabetos en ese país, que todos los seleccionados dominaban geometría, luego jugaba en la pizarra con unos numeritos y demostraba $2 = 3$, una falacia matemática..., la falacia era yo”.

El humor dota a los que lo producen y disfrutan de una visión del mundo peculiar. El humorista debe establecer una cierta distancia con relación a los problemas que afronta; de alguna forma, el humorista observa el mundo desligándose temporal y espacialmente de él: se coloca circunstancialmente por “encima” de sus objetos y los enjuicia riéndose de sí mismo. Carlos Falconí tiene, por su *biografía-puente* una posición-cualidad especial para este distanciamiento.

En la región Ayacucho hay una amplia tradición humorística, en la que destaca el carácter lúdico quechua frente al humor más sarcástico mestizo. Los hermanos Montoya (1987) destacan su carácter social:

El humor es un medio para expresar la crítica social, el ajuste de cuentas con los que mandan, en una sociedad como la peruana donde la dominación política es tan grande y donde la democracia es entendida sólo como un acto electoral. ¿De qué otro modo pueden criticar los indios si son sólo ciudadanos a medias? Los indios encuentran en los animales gestos que se parecen a las autoridades; por eso hablan del “alcalde zorzal”, del “zorrino juez” y del “Cóndor Mariscal” (Rodrigo, Edwin y Luís Montoya, 1987: 53).

En este sentido, una forma de humor que se despliega con frecuencia en la canción es la que explicita el diálogo con el otro, no como un relato sino como una interpelación directa, pero que, simulando dirigirse a otro destinatario (animalizándolo), desarrolla una confrontación discursiva exaltada frente al enemigo social y el poder:

Awra biras, luru,
awra biras weqru,
tullu simikiwanmi
siminchakuykusaq,

simpí chakikiwanmi
chakinchakuykusaq.⁸²

(Ahora verás loro,
ahora verás loro,
con tu pico de hueso
me he de poner,
con tus patas partidas,
me he de calzar).

Así, tendríamos una situación generada por la cadena sintagmática circular que desarrolla la metonimia al enlazarse con otra metonimia para expandir sus significaciones: el *Loro* (por su color *verde*) representa al *policía*, que a su vez representa al *Estado*, que a su vez se identifica con *represión*, vía el policía y vía la imagen de *depredador* de los cultivos que tienen los campesinos del loro. Por este procedimiento, esta metonimia puede ser devenir en símbolo, dependiendo de cuáles son las proyecciones imaginales que despliega, y que, por ejemplo, se explicita en algunas canciones:

Yawllay sinchichallay
murú kapacha (el resaltado es mío) sinchichay
haykataq balayki valin
takiyman igualamanmanchu.

Chuschicha puistuchamantas
ufisyullaña chayamun
Aukilla kustumbrillata
pruibillasunña nillaspa.

Yawllay sinchichallay
uyachallayki kanraqchum
llaqtayta sipichkasapas
kustumbriy pruibinallaykipaq.
("Sinchichay", huayno⁸³)

⁸² Recopilado por Juan José García Miranda (1991: 39), huayno.

⁸³ Creación colectiva de la comunidad campesina de Chuquihuarcaya, provincia de Víctor Fajardo, Ayacucho. La escuché cantar, en 1989, a la señora Silvia Yanqui.

La canción anterior mezcla el humor y el dramatismo, aunque es el primero —en una suerte de ironía tierna (“muru kapacha”, “alitas moteadas”⁸⁴)— quien dicta su estructura formal: inicia la canción con una devaluación formidable de la capacidad mortal de las balas del *sinchi* (policía antisubversiva) reducidas al precio de la bala que se asume como insignificante e incomparable al canto, y aún cuando se plantea la posibilidad de equivalencia, es solamente para negarla: “¿podrá igualar a mi canto?”, para seguir en los cuatro siguientes versos a un relato serio que avisa que ha llegado un oficio prohibiendo las costumbres de la comunidad de Aukila y cuyo origen inmediato se ubica en el puesto de la guardia civil de Chuschi, capital distrital, como sede local de la administración estatal. Después, en los cuatro versos finales, conjunta los dos mensajes interperlando y cuestionando a los *sinchis* su autoridad para prohibir en su condición de asesinos (“habiendo tú exterminado a mi pueblo”, “*llaqtayta sipichkaspapas*”); obsérvese que la legitimidad debe aparecer en el *rostro* (“*uyachallayki*”), es decir, que allí debe expresarse la coherencia y la sinceridad que legitima un acto. Esta forma de conceptualizar integra lo social micro-interaccional (rostro-presencia) con las estructuras macro (Estado), lleva a una lectura “personalizada” del poder, constituyéndose probablemente en el mecanismo que expresa una mayoritaria evaluación *ética* de las relaciones de *poder*. Porque en este caso “tener cara” significa mostrarla sin tapujos,⁸⁵ como espejo transparente de lo que se siente y más aún guardando coherencia con los hechos que implican a los interlocutores que están siendo interperlados: la “cara” es sinécdoque del ser. La negatividad *límite* de la actuación de los *sinchis* los desacredita para prohibir sus costumbres a los campesinos, quizá también traduciendo que hay un cierto límite para las “malas acciones”. Esto último podría interpretarse de dos formas: 1) que aceptan *soporable* —¿legítimo desde una perspectiva colonial?— un conjunto de acciones represivas del Estado o, 2) que ya no están dispuestos a aceptar dichas acciones cuando se las considera excesivas. En esta canción, si bien el humor sólo se insinúa, el compositor-intérprete realiza una de sus características: se *eleva* por encima de la circunstancia y condena al agente del poder a una posición inferior. El “pacto social” está en cuestión.

En contextos festivos —especialmente en los carnavales— se utilizan muchas veces los disfraces para ironizar a las autoridades locales y nacionales. Los can-

⁸⁴ Es obvio que aquí el color verde del antiguo policía cede frente al uniforme moteado de los *Sinchis*. La significación de “loro” ya sólo queda en la mención a las alas.

⁸⁵ Esta situación es más explicable a partir de observar que quienes así cantan viven la mayor parte de sus interacciones cara-a-cara, y tienen un conocimiento detallado de los miembros de su comunidad, por lo que valoran mucho lo que dicen: los gestos, las posturas, las miradas, los silencios, etcétera.

tos y los actos refuerzan dicho asedio y cuestionan al poder, en la persona que lo concretiza, invirtiendo las relaciones sociales y de poder (Vásquez y Vergara, 1988). En esta dirección se emplaza una forma carnavalesca (Bajtin) de expresar y significar dichas relaciones, en diversos contextos, y que tiene por característica utilizar un lenguaje “procaz”. La siguiente estrofa de una canción cantada por el “Dúo Antolín” lo muestra muy expresivamente:

El lunes había chupado Alejandro⁸⁶
 hasta las huevas había quedado
 wiskichay, diciendo, vinito, diciendo
 pichi de gringa había tomado.
 (“Los días de la semana”, huayno⁸⁷)

Sin hacer una distinción conceptual entre las diferentes formas del humor (negro, satírico, ironía), y de lo cómico, me interesa destacar que el humor, en especial en su versión irónica, tiene por objetivo destacar aquello que es vituperable en la realidad, presentándolo aparentemente como inverso, en otras palabras, expresa una cosa para señalar su contrario, o fingir que la realidad es idealmente positiva, para con un guiño, desmentirse.⁸⁸ En el humor de Carlos Falconí puede encontrarse un matiz, pues él acude a la contradicción y la paradoja como elementos que hacen *explotar* la correlación entre lo que viene describiendo y la conclusión a la que llega:

Vacaytaqa nakankutaq
 radiuytaqa apankutaq
 concha tu madre niwankutaq
 viva la Patria niwankutaq.
 (“Viva la Patria”, Carlos Falconí, huayno)

(Degüellan mi vaca
 se llevan mi radio
 “concha tu madre”, me dicen
 “viva la patria”, me dicen.)

⁸⁶ Se refieren al ex presidente del Perú, Alejandro Toledo, quien, cuando ejercía la presidencia de la república, tenía fama de borracho y estaba casado con una “gringa” de origen belga.

⁸⁷ “Los días de la semana”, huayno, recopilación y arreglos de Emilio Velapatiño y Glenn Oré, integrantes del grupo musical huantino “Dúo Antolín”.

⁸⁸ Ver el poema “Ayacucho hora nona”, de Marcial Molina.

En la estrofa citada relata el comportamiento de las fuerzas policiales y armadas: roban sus vacas, roban su radio, como metonimia del saqueo a que sometieron las fuerzas del orden a las poblaciones campesinas y urbanas pobres, sigue con el desprecio que significa mentar la madre, para concluir que, a pesar de ello, querer imponer el sentido de unidad, proyectar la figura del *semejante* mediante el recurso patriotero: “‘viva la patria’, me dicen”. La situación descrita no es irónica (aunque el relato lo es), ni siquiera es una farsa, es simple y paradójicamente real, y en la sordidez que el humor desnuda, muestra las reales imágenes en las que se despliega la concepción de “patria” que los sectores usufructuarios del poder proyectan para construir un cerco, muchas veces utilizado para chantajear a quienes disienten. “Viva la patria” es así vista, desde la canción de Falconí, como un recurso del poder para sujetar los límites de la disidencia que luego se institucionalizan en las doctrinas de seguridad nacional y en el uso “ritualizado” de los marcos de la identidad —fronteras simbólicas— donde deben moverse los conflictos de clase y étnicos. No hay una patria para los desposeídos, la distancia se descubre en la vida cotidiana de los indígenas y pobres.

Por otro lado, es necesario destacar que el humor de Carlos Falconí está signado por una consciente militancia en el *margen*. Es este posicionamiento lo que tiñe su actitud frente al orden, frente a las estructuras que precisamente construyen las fronteras que el cantautor enfatiza: “Yo ejecuto la guitarra mayormente en Re, uso muy poco las otras notas porque soy segunda voz hace quinientos años”. Esta militancia en el *margen* es producto de una decisión consciente, es, para el cantautor, un espacio vivido desde el orgullo; de esta manera transforma un posible estigma (negativo) en emblema (positivo).

Con referencia a Alejandro Toledo, ex presidente del Perú, Falconí dice: “... y pensar que teníamos esperanzas en el hombre humilde⁸⁹ que había llegado a la presidencia; lo vistieron sastres israelíes, le llevaron los ternos con etiqueta azul en los bolsillos, soroche, si no hay sangre... pesa más el amo norteño...”. “Soroche” se denomina a un malestar que sufren quienes viajan desde zonas bajas (la costa, o los valles interandinos) a las alturas de los Andes. Hay en la expresión una combinación de metáfora con humor, pues indica que aún siendo de extracción popular (ubicado “abajo”, en la sima de la sociedad), cuando acceden al poder (a la cima, es decir ubicado en “las alturas”, siguiendo la metáfora espacial), se “marean”, que es el efecto fisiológico del soroche en las personas que suben a las montañas, y, en este caso al poder.

⁸⁹ En su campaña electoral, Toledo vendió la imagen de hijo de indígenas pobres, que se dedicaba en su niñez al pastoreo.

En un momento de su testimonio, el cantautor muestra su peculiar humor. Su primo Arsenio Oré le había cedido el local de su estudio jurídico en Lima cuando fue obligado a irse de Ayacucho debido a amenazas contra su vida por comandos paramilitares; él describe esta su situación con *humor negro*: “Me cedió el estudio jurídico que había dejado en el jirón Azángaro para alojarme con la advertencia de que no habían muebles, es una oficina tapizada y con aire acondicionado... había ganado, ¡cuánto frío habría sentido en una fosa común!”

HIPERTEXTO E INTERTEXTUALIDAD

Denomino hipertexto a aquella figura que permite al texto de un autor, dialogar con otros textos. Esta es la forma más común de la comunicación, pero lo designo como *figura* cuando en esta dialogía ocurre al interior de la producción poética o musical, pero también cuando vincula entre campos del arte, la mitología, e inclusive cuando el lenguaje cotidiano, como con frecuencia ocurre, en sus diálogos hace florecer el lenguaje cuando hace colisionar imágenes (verbales, visuales, sonoras, o de otro tipo) de las que surge una iluminación que emociona y genera placer estético. Quiero mostrar uno de los esfuerzos creativos que más explícitamente lo realiza en un huayno de Walter Humala.⁹⁰

“Desolación”

Walter Humala, huayno

Esta noche yo les pido por favor
para cantar la canción que antaño
hizo vibrar al corazón
“Negra del alma” se llama.

De tanto andar ligero me alejé
de la choza en el zauzal
donde sembré una flor que marchitó
¡ay! corazón (palomita) no sufras.

La vida trajo de vuelta mis pasos
dándome desolación

⁹⁰ Walter Humala, junto con su hermano Julio conformaron uno de los dúos más destacados del país, el *Dúo Arguedas*.

para castigar mi fe con tu proceder
 ¡ay! palomita qué has hecho
 ¡ay! palomita no llores.

Mi guitarra está llorando tu ausencia
 mi guitarra está penando tu ausencia
 en esta serenata evocando la pasión que nos marcó
 negra del alma qué has hecho (no sufras)
 “Negra del alma, negra de mi vida,
 Negra del alma, negra de mi vida...”

En esta canción dialogan dos canciones: una antigua titulada “Negra del alma” y la nueva, de Walter Humala, nominada “Desolación”. La canción de antaño ingresa en la primera estrofa sólo verbalmente, para “salir” ya imbricando “letra y música” en los versos finales de la última estrofa. En “Desolación”, el compositor traza un camino por el que recorre la historia de una relación amorosa sentidamente terminada y que pareciera partir de una inversión del tiempo, poniendo en escena a la época que fue imaginada por “Negra del alma”⁹¹ y que ésta puede connotar —como canción— a la amada, y, dicho huayno, a pesar de que canta a la pérdida es el significante de una etapa feliz. En la primera estrofa solicita atención de su auditorio para regresar al momento inicial que, a diferencia de la canción original (“Negra del alma”) no indica una situación sufriente, sino es invocada a partir de las emociones que suscitó: “para cantar la canción que antaño/ hizo vibrar al corazón/ ‘Negra del alma’ se llama”. Luego hace ingresar el tiempo de la historia personal al adjudicarse alguna responsabilidad para que la relación haya fracasado: “de tanto andar ligero me alejé” que contribuye a que el amor (flor) se marchite, marcando una diferencia frente a las canciones tradicionales que adjudican la culpabilidad casi exclusivamente a la mujer, aunque también esta innovación se enriquece al introducir la ambigüedad en las “responsabilidades”: “ay palomita qué has hecho”; diferenciándose de esta forma de la canción referencial: “Negra del alma/ negra de mi vida/ cúrame la herida/ que me has abierto/ en mi corazoncito.”

⁹¹ “Negra del alma”, huayno. En el libro de Alejandro Vivanco (1977: 25) aparece: “Arreglo de Alejandro Vivanco y Erasmo Medina (1953). Transcribo sólo dos estrofas: “Negra del alma/ negra de mi vida/ cúrame la herida/ que me has abierto/ en mi corazoncito./ Ay corazón,/ por qué lloras triste/ ay corazón/ por qué lloras tanto,/ habiendo nacido/ sola en el mundo/ solita te cautivaste.”

Pero lo interesante de la experimentación señalada es que el relato “autobiográfico” ancla en la tradición, la retrotrae al presente y en la evocación realiza una innovación en el manejo temporal que se concretiza no sólo en la referencia verbal a la canción sino más emotivamente en el cambio de la melodía, donde “Desolación” abandona la suya para terminar como “Negra del alma/ negra de mi vida/ negra del alma/ negra de mi vida...”. No puede uno dejar de sentir una sensación de que, a nivel micro, el tiempo mítico tiñe con su circularidad: el retorno como futuro, aunque las composiciones de Walter Humala no se quedan allí.

Greimas delimita dos formas de intercambio distinguiendo la intertextualidad de los discursos sociales. Éstos, dice, están constituidos por “estructuras semánticas y/o sintácticas [...] que son comunes a un *tipo* o a un *género* de discursos”, por lo que la intertextualidad propiamente dicha quedaría limitada a una relación conscientemente buscada (Beristáin, 1992: 263). Sin embargo, pienso que aún cuando en el lenguaje cotidiano no se busca de esa manera, puede surgir.

Carlos Falconí también realiza la figura del hipertexto, pero en su caso trasciende el “campo” musical para dialogar y utilizar esquemas y estructuras simbólicas y lingüísticas del mito de *Inkarri* para crear su canción “Tierra que duele”. Un análisis detenido de esta dialogía hipertextual se puede ver en el capítulo de violencia.

CAPÍTULO III

LA DIÁSPORA: DE “ADIÓS PUEBLO DE AYACUCHO” A “WAKCHA VIDA”

Lima llaqtapim/ kallpallay qipan/ warma vidayta/ runalla apam.

“WAKCHA VIDA”, CARLOS FALCONÍ

[...] *alza tu vuelol/ vamos a Ayacucho/ donde tus padres lloran tu ausencia.*

“HUÉRFANO PAJARILLO”, HUAYNO ANÓNIMO MUY ANTIGUO

Limatam ñuqa richkani/ Kuskutam ñuqa richkani/

Imam inkarguyki, apamunaypaq/ malli malliykuspa apamunaypaq.

“EL VESTIDO”, RECOP. NICANOR LOAYZA

Vuelvol/ quiero creer que estoy volviendol/ con mi peor y mi mejor historial/ conozco este camino de memorial pero igual me sorprende.../ Nosotros mantuvimos nuestras voces/ ustedes van curando sus heridas/ empiezo a comprender las bienvenidas/ mejor que los adioses.

BENEDETTI, “QUIERO CREER QUE ESTOY VOLVIENDO”

L'unité de la distance et de la proximité, présente dans toute relation humaine s'organise ici en une constellation dont la formule la plus brève serait celle-ci : la distance à l'intérieur de la relation signifie que le proche est lointain, mais le fait même de l'altérité signifie que le lointain est proche.

GEORG SIMMEL

La emigración y la ausencia son dos elementos que alimentan el imaginario ayacuchano. No en vano, uno de cada tres ayacuchanos vive fuera de Ayacucho y es éste el departamento que históricamente más migrantes expulsa en el Perú. Estos desplazamientos poblacionales, en la primera mitad del siglo xx, se realizaban por etapas: del campo a la capital de la provincia, luego a la capital del departamento y finalmente a Lima; sin embargo, este modelo no impidió los “saltos” entre ambos extremos. En cambio, la biografía de Carlos Falconí, marcada también por sucesivos desplazamientos revela más bien una historia itinerante de residencias temporales debido a que su padre, como empleado del Estado, trabajaba en la Caja de Depósitos y Consignaciones (que luego deviene en el Banco de la Nación), residió en varias ciudades y pueblos. Destaca también aquí su temprana huída, por tres años, a Lima, en compañía de su madre. Por otro lado, Falconí también “migraba”, debido a las diferencias culturales de sus progenitores: la madre india y el padre mestizo, quienes no vivían juntos, aunque al cobijarlo intermitentemente,⁹² orillaron al niño a oscilar cultural y sentimentalmente entre ambos mundos. El cantautor nos relata su experiencia temprana del viaje:

Viajamos todo el día, atravesamos los glaciares del Apu Razuhuillca, de pronto embelados contemplamos un anchuroso valle, refulgían dos hilos de plata que se perdían en el horizonte, por momentos se tornaban áureos, me herían la vista, un festín de colores: azules, verdes, ocre, plomos, eterna acuarela: Huanta, que llegaba al alma. Mi abuelo como guía, callado, mirándonos de soslayo, chakchando su hojita, impotente para atajar las perlas de mi madre que había dejado atrás, quién sabe la parte más hermosa de su vida, orgullosa había decidido la huida, la separación. Mi altivo padre había quedado atrás, se esfumaba un dulce recuerdo, se alejaban los huaynos y yaravies por un espacio de tres años. Supervivir en Lima no es nada fácil, mi madre trabajaba de mucama y me tenía en un jardín de infantes en Pueblo Libre. Allí aprendí la primera canción y mientras cantaba, los ojos almendra de mi madre se sensibilizaban aún más, “Que llueva, que llueva, la vieja está en la cueva...” y llorábamos, yo no sabía por qué.

Por otro lado, la migración y el viaje no sólo refieren al desplazamiento de poblaciones sino también de emociones —que sedimentan en sentimientos—, signos y símbolos. Si la experiencia del viaje compromete a los propios compositores, les posibilitan horizontes más amplios que tendrían limitacio-

⁹² Podía estar, durante el periodo escolar, junto a su padre, e irse al de su madre, quien vivía en el pueblo de Tambo, en las vacaciones.

nes si sus biografías se circunscribieran a experiencias locales. En el caso de Carlos Falconí, además, la expansión de sus horizontes también se procesa porque sus estudios en la universidad le han posibilitado acceder a otros espacios creativos, intelectuales y experienciales, realizando otras formas de viaje imaginal que también tienen como efecto cuestionar las certezas y proveer interrogaciones:

En poesía para el universo, César Vallejo, durante mis estudios en la universidad recuerdo perfectamente que no lo entendía, un compañero de estudios, el poeta Teodosio Olarte, se encargaba de “desasnarne” pacientemente. Llegué a entenderlo y hoy es una obra de cabecera. Scorza es otro autor que me encanta por su temática nacional, amen de su prosa. Arguedas, cuyas obras he leído varias veces, así como todas las críticas literarias que sobre él escriben hasta hoy. He leído bastante, ya ni me acuerdo de todos los autores. Toda la poesía escrita en el país de las cuales me impresionaron en la juventud Carlos Augusto Salaverry y Mariano Melgar. En narrativa, Ciro A. Alegría; en cuentos, Julio Ramón Riveyro. Muchas antologías de cuentos y poesía. En fin, mi especialidad en la universidad es la literatura y había que estar al tanto de todo el panorama por exigencia de los estudios y por la formación profesional como mi oficio. ¿Y dónde lo dejo a mi querido cholo Nieto?

Una muestra del carácter ya “deslocalizado” de su producción musical es la preocupación por problemas nacionales o, mejor, la articulación de lo local y lo nacional, que en muchos casos ha sido procesado a través de diversas influencias, desde las educativas hasta las ideológicas, en cuyo proceso las migraciones diversas han interactuado intensamente, plasmándose en redes sociales y culturales que ahora abarcan varios países.

La obra de Carlos Falconí desarrolla problemas migratorios que ya habían sido abordados por el huayno tradicional, pero el compositor le otorga una nueva cualidad: diagnostica las causas que producen la expulsión, expresa las condiciones estructurales que impiden una adecuada integración de los emigrantes al lugar de destino y, por ende, el fracaso en el logro de los objetivos individuales para, finalmente, delinear las formas en que pueden enfrentarse a dichos obstáculos sistémicos: “*gapinakuspa aysanakusun*” (“Wakcha vida”).

Sin ánimo a encontrar en las biografías “la explicación” de las producciones artísticas, tendría que señalar, reiterando, que la vida de Carlos Falconí osciló entre dos espacios antagónicos y distantes más en el tiempo que en el espacio, por lo que, cuando fue arrancado en su infancia de la casa materna, no sólo viajaría unas decenas de kilómetros en unos días, sino también se trasladaría varias décadas de

historia, en términos sociales y culturales.⁹³ “Siempre, entre mi madre y mi padre, estuve al centro”. Esta disputa lo orilló a ser un espectador privilegiado que se extraña de lo *propio* y lo *ajeno*, realizando las certezas y dudas de cada contexto.

Al ser la migración un proceso social que conjunta espacio y tiempo, una pregunta importante que deberíamos formular al estudiar los procesos migratorios podría delimitarse de la siguiente forma: ¿Cómo se explora el futuro cuando el *territorio se vuelve espacio*? Puesto que la emigración es, en primer lugar, la pérdida del *territorio*, del *lugar*, para insertarse en el *espacio* (desconocido, inicialmente) mediante el desplazamiento de lo conocido hacia lo incierto, podemos decir que el viaje es un dinamizador de la imaginación proyectiva y un transcurrir que alimenta los imaginarios de la búsqueda, la curiosidad, la exploración, pero también de la angustia, la incertidumbre y el miedo. Estas transformaciones surgen porque se deja el *territorio*, al que defino como el espacio físico *emosignificado*, es decir, adherido de sentidos y emociones que son facturados por las relaciones sociales y de poder históricamente construidos y que contiene *lugares* donde se *sitúan* los intercambios sociales, afectivos y simbólicos. Imagino el espacio como algo más abstracto que al apropiárnoslo lo nominamos, sentimos y usamos, es decir lo hacemos *territorio*, ocupando y articulando sus *lugares*. El *territorio* así, es un *espacio* apropiado.

LA EMIGRACIÓN EN LA CANCIÓN TRADICIONAL: ENTRE POBREZA, IDENTIDAD Y ASFIXIA DE LO LOCAL

En la mayoría de las canciones tradicionales ayacuchanas el viaje es narrado como desplazamiento indeseado, sufriente y obligado. Posteriormente, este carácter general se matiza cuando se percibe la posibilidad de un mejoramiento en las condiciones de vida, la búsqueda de “porvenir” y recursos fuera, y hoy el viaje ya no tiene el dramatismo de antes. Hay, entre las canciones, principalmente campesinas —a diferencia de las denominadas *mestizas*—, una relación más positiva con la distancia: “Karuchu Lima, karuchu Cusco/ linda gaviotita...” (¿acaso está lejos Lima, acaso está lejos Cuzco?); y en otras más recientes en las que la búsqueda y la exploración son valoradas, como graciosamente muestra “*malli malliykuspa apamunaypaq*” (para traerte cosas probándolo, degustándolo).

⁹³ No estoy utilizando esta figura desde un punto de vista evolucionista, sino como una constatación de que en la región de Ayacucho coexistieron y coexisten tiempos históricos diferenciados y contrapuestos, dos de sus expresiones serían la comunidad campesina y la hacienda, el campo y la ciudad.

En la mayoría de las canciones tradicionales, las fuerzas que presionan la salida parecen incomprensibles,⁹⁴ con lo que se encaminan hacia su mitificación (como fatalidad); sin embargo, se intuye una causal sistémica, la pobreza que agobia, y se expresa en toda su crudeza:

Yakunayawanmi⁹⁵
 nispa nisunki
 wayllallay ichullay,
 simichallanmanmi
 sullaykullanki
 wayllallay ichullay.

Ripunay qasapi
 tuku waqaptin
 wayllallay ichullay,
 menostaña pinsay
 kutimunayta
 wayllallay ichullay.

(Si te dice “tengo sed”
 mi flor, mi *ichu*,
 rocía unas gotas
 en su boquita
 mi flor, mi *ichu*.)

Cuando en la cumbre
 durante mi viaje
 cante la lechuza
 mi flor, mi *ichu*
 piensa ya que
 no he de volver
 mi flor, mi *ichu*.)

⁹⁴ Salvo algunas pocas referencias a factores personales como “ciertas malas voluntades” en el huayno tradicional y clásico “Adios pueblo de Ayacucho”.

⁹⁵ Hay otra versión recopilada por Saturnino Almonacid, que tiene una estrofa más: “*Yarqanayawanmi nispa nisunki/ wayllallay ichullay/ simichallanmanmi ruruykullanki/ wayllallay ichullay*” La versión que presentamos es de Alejandro Vivanco (1977: 48). En esta se indica que la letra de “Wayllallay ichullay” es de Víctor Navarro del Águila y la música de Telésforo Felices.

En las canciones andinas, la naturaleza comunica, provee indicios: el paisaje está poblado de signos y símbolos,⁹⁶ allí se ubica, por ejemplo el búho (“*tuku*”), una suerte de vigilante que observa el mundo invisible del camino y del destino; la piedra, el viento, el *ichu* o el río, están prestos a *emitir* señales a los que el viajero debe prestar atención y leerlos para anticipar lo que viene. El “*tuku*” y su canto, en la canción anterior son significantes de la incertidumbre que acompaña a la partida y el viaje una expresión del imaginario que emerge del *apego* y el *arraigo*⁹⁷ en referencia al *territorio* y al *lugar*. El tipo de relación que uno establece con estas dos construcciones espaciales es un factor importante de configuración de la *identidad*.

LA IDENTIDAD AYACUCHANA EN CUESTIÓN

La memoria viva no nació para ancla. Tiene, más bien, vocación de catapulta. Quiere ser puerto de partida, no de llegada. Ella no reniega de la nostalgia, pero prefiere la esperanza, su peligro, su intemperie.

EDUARDO GALEANO

Muy rápidamente, quisiera mostrar algunas expresiones de la identidad ayacuquina que las canciones consideradas más emblemáticas de dicha identidad ponen en cuestión. En principio defino la identidad como no estática, histórica, conflictiva, heterogénea, susceptible a factores externos, campo de actividad deliberada de actores sociales —aunque se la sienta consustancial al ser—. Asimismo la identidad es relacional: se define frente a otros, es procesual: puede cambiarse, aunque se reclame “natural” y se asocie simbólicamente a períodos fundacionales y primordiales; es histórica: se alimenta de narrativas, que fundan y se remiten a experiencias conjuntas (reales o ideales); biográfica: muestra las disonancias que son asediadas por un supuesto consenso; situadas: territorial, cultural y/o socialmente.⁹⁸

⁹⁶ Louis Dupré, estudiando los símbolos religiosos señala que “... la naturaleza funcionaba ‘como un libro’ (*quasi liber*) en el que incluso los analfabetos podían leer la palabra de Dios [...] Al igual que la Escritura, donde se oculta tanto como se revela, la realidad nos ofrece la tarea de decodificar un texto revelador mediante la interpretación lingüística” (1999: 11).

⁹⁷ Distingo *apego* de *arraigo*, porque el primero refiere a un sentimiento positivo con el territorio, mientras que el *arraigo* se vive como una condena, una fatalidad.

⁹⁸ Ver Abilio Vergara, *Identidades, imaginarios y símbolos del espacio urbano: Québec La Capitale*, ENAH, AIEQ, CCNQ, UNSCH, México, 2003.

Aquí comprobamos, de manera semejante que al nivel del Estado-nación — aunque en una escala menor—, la *ayacuchanidad-exigente* tiene un carácter imperativo, pues pretende predominar frente a otras identidades —juveniles, por ejemplo—, pero esa identificación como memoria exige realizarse a través de selecciones, olvidos, desprendimientos, adquisiciones, como lo señala expresivamente Carlos Monsiváis: “Pero seguir creyendo en esos invencibles lazos comunes de tiempo completo requería no tomar en cuenta en lo mínimo la intolerancia, el autoritarismo, el machismo, el clasismo, el racismo; en suma, requería la carencia de todo olfato histórico y social”,⁹⁹ algo semejante al “daltonismo cultural” planteado por Andrés Medina.¹⁰⁰ Debemos también decir que estas pretensiones impositivas han sido respondidas con humor, y, al abordarlo desde un campo denominado “no serio”, muchas veces es “asimilado” o “ignorado” por los custodios de la identidad:

Ayacucho mejor que Lima
castellanumpas mutiyuq
gubernadurpas waqrayuq
tayta kurapas warmiyuq.
(Carnaval, anónimo)

(Hasta su castellano tiene “mote”
su gobernador tiene cuerno
y su señor cura tiene mujer.)

Un supuesto antropológico de la identidad la señala como una construcción demarcatoria distintiva (frente al otro) permanente. Este carácter diferenciador (central en toda definición identitaria) generalmente se asume en sus dos sentidos: pretende separar claramente de los *otros* y, en segundo lugar, se considera positiva: el *nosotros*, o el *yo*, es mejor, apropiado, bello y correcto. Lo que no elimina la posibilidad de elaborar identidades negativas. En la siguiente canción, el significante picaflor “de alas de oro” pone en cuestión la firmeza de la identidad ayacuchana:

Siwar qintillay qori raprallay
maytataq rinki, chaytam pawanki,
mayman pawaspa, chayman ripuspa
waqachiwanki, llakichiwanki.

⁹⁹ En Jesús Ramírez Cuevas, “¿Dónde quedó el mexicano?”, *Masiosare*, 09-09-01.

¹⁰⁰ En J. Ramírez Cuevas, “En busca de la nación perdida”, *Masiosare*, 09-09-01.

Traguchaykichum, sarachaykichum
faltasurqanki, faltasurqanki
mana mamayuq sapallan hina
waqanaykipaq, llakinaykipaq.

Ñawillay hunta weqellantinmi
maskamuchkayki, maskamuchkayki
icha kaypichu, icha wakpichu,
yanallay nispay, sonqollay nispay.

Laduchallaypis chirinkalla
warwaryawachkan, warwaryawachkan
wañunaytachus, ripunaytachus
yachallawanña, musiallawanña.

Fuga

Mamallaytachum waqachirqani
taytallaytachum llakichirqani,
paralla hina waqanallaypaq,
puyulla hina waqanallaypaq.
(“Siwar qintillay”, huayno, recopilación de Alejandro Vivanco, 1933)

(Picaflorcito, alas de oro
a dónde vas, a dónde vuelas
volando a donde vuelas, partiendo
me haces llorar, me haces sufrir.

Acaso tu traguito, acaso tu maicito
te ha faltado
para que solo, como si no tuvieras madre
sufras, padezcas.

Con mis ojos llenos de lágrimas
te estoy buscando
quizá está aquí o allá diciendo
mi cariño, mi amorcito.

El moscardón a mi lado
no deja de zumbar
acaso él sabe
de mi muerte, de mi partida.)

Oponiéndose al estereotipo que produce el discurso identitario —que concibe la identidad como permanente, inmutable y fija—, en la primera estrofa aparece un personaje móvil, inestable, que pareciera estar siempre desplazándose, que no se queda quieto. No obstante que la imagen puede reducirse a la referencia de la interacción de pareja —a la “traición”—, la imagen anterior se mantiene, pues si bien la palabra *pawaspa* pudiera leerse como consecuencia de la frivolidad o la infidelidad, *ripuspa* hace retomar el sentido de desplazamiento físico, del desarraigo, de la partida y del viaje.

La segunda estrofa nos inserta en la imagen más recurrente de la insuficiencia de recursos, pero esta relación privilegia las carencias personales en contextos festivos (y comunitarios) al iniciar con *traguchaykichum* (tu traguito), para luego introducir un cierto anclaje económico con *sarachaykichum* (tu maicito) que, sin negar ese contexto festivo, lo amplía. La tercera estrofa trabaja la condición inalcanzable del amor en la ausencia, como si nunca se encontrara a quien se busca, como si la amada o el amado siempre estuvieran ausentes. Esta extrañeza parece indicar una ausencia original, y no ocasionada solamente por la partida: “*maskamuchkayki, maskamuchkaykil icha kaypichu, icha wakpichu*” (te estoy buscando/ estará aquí, estará allá). En la última estrofa parece homologar los sentidos de muerte y viaje, oficiando “*chiririnka*” (moscardón que anuncia la muerte) como un símbolo dominante que impone el significado de muerte sobre el significante de viaje.

La fuga, a diferencia de lo que ocurre en muchas otras canciones —en las que el ritmo más acelerado concluía en una suerte de final feliz o festivo—, intensifica el sufrimiento en el ámbito de los versos —aunque en el ritmo musical permanece acelerado—, pues se interroga por la condición que lo abrumba y cuestiona si la causa de su sufrimiento es haber causado la tristeza y el padecimiento de sus padres, quienes offician como metonimia de la comunidad, rememorando esa red imaginaria que deviene en reciprocidad, que en el discurso mitológico andino afecta la condición del ser.

Así, la canción como actividad de introspección y reflexividad se constituye también en un viaje (interior) y posibilita una cierta conciencia de las carencias que devienen en búsqueda, camino, partida, exploración, que paradójicamente también verifica lo que permanece: el malestar, la desazón, la carencia ya estructurados por la ausencia.

Ayacucho es uno de los departamentos con mayor tasa negativa migratoria. Comparando las cifras oficiales de la migración, tenemos que para 1981 tenía un total de 34 813 habitantes que habían nacido en otros departamentos, mientras que ese mismo censo registra que habían emigrado 220 916 personas. En el año 1993, mientras los inmigrantes que residían en Ayacucho fueron 36 239, los que se fueron sumaban 315 624, siendo Lima y Callao los destinos preferidos con el 73.5% (231 913 personas), siguiéndole Ica con 32 232 (10.5%).¹⁰¹ Esta situación ha condicionado que dos canciones que relatan la emigración y consecuente sufrimiento sean consideradas “himnos” y emblemas de la identidad ayacuchana: “Adiós pueblo de Ayacucho” y “Huérfano pajarillo”.

“Adios pueblo de Ayacucho”

Recopilado por Alejandro Vivanco en 1928, huayno

Adiós pueblo de Ayacucho

perlaschallay

donde he padecido tanto¹⁰²

perlaschallay

ciertas malas voluntades

perlaschallay

hacen que yo me retire

perlaschallay.

Paqarinmi ripuchkani

perlaschallay

mana pita adios nispay

perlaschallay

kausaspaycha kutimusaq

perlaschallay

wañuspayqa manañacha

perlaschallay.

¹⁰¹ Fuente: <http://www.inei.gob.pe>. Los datos señalados son del acumulado histórico.

¹⁰² En la versión de Edwin Montoya dice “tierra donde yo he nacido”. Quizá en esta interpretación del “Puquiano de oro” exista la intención de *remozar* los signos de la identidad, en dirección semejante a la que algunos intelectuales ayacuchanos realizan transformando la “traducción” de Ayacucho, que históricamente se asumió como “rincón de muertos” a “morada del alma”.

Adiós pueblo de Ayacucho
 perlaschallay
 ripuqtaña qawariway
 perlaschallay
 por más lejos que me vaya
 perlaschallay
 nunca podré olvidarte
 perlaschallay.

(Mañana he de partir
 mi perlita
 sin decir adiós a nadie
 mi perlita
 si vivo regresaré
 mi perlita
 si muero ya no
 mi perlita.)

El antropólogo Fermín Rivera (1998) señala que esta canción fue compuesta por un cura obligado, por la presión social del rumor-condena-colectiva, a dejar Ayacucho por tener relaciones amorosas con una bella huamanguina. Al margen de este origen circunscrito, la extensión de su uso hace que los sentidos, emociones y sentimientos que le adjudican quienes lo cantan, tanto en la región como fuera de ella, la erigen como un himno de la distancia y la nostalgia por la tierra, pues cada quien los acomoda a los sentimientos que experimentan y que el canto hace emerger o intensifica. Hay que indicar que a pesar de que la canción se emplace espacial y temporalmente en el punto de la partida, ella es cantada con más emoción-sufriente cuando se está ya lejos.

Si bien en esta canción hay una aparente contradicción entre la partida casi clandestina (“*mana pita adios nispal/ mana pita dispidispa*”/... “*ripuqtaña qawariway, perlaschallay*”) —sin decir adiós a nadie/ despedirme de nadie/ veme partir, mi perlita) y los sentimientos que dicen expresar los que la cantan hacia la comunidad cuyo alejamiento se asume como una pérdida al partir, esto ocurre porque el inicio del viaje se ubica en una zona de oscuridad social que impele a huir y no por ello anula los sentimientos más situados en la familia y la amistad.

El tiempo de la partida también tiene significantes diferentes: unas veces se asocia al atardecer, como puerta a la incertidumbre; pero en otras, más denotadamente, se asocia al inicio del día, como salían siempre los viajeros, los arrieros:

Pacha achikyaq chaska lucero
 imay urataq llusqimunki,
 chayllay uratam pasakusaq
 ima urata llusqimunki
 chayllay uratam ripukusaq.

A las cuatro me levanto
 junto con los pajarillos
 ellos cantan su diana
 yo lloro mi mala suerte.

(“Chaska lucero”, recopilación de los Hermanos García Zárate)

(Lucero que despiertas al mundo
 a qué hora saldrás pues
 a esa hora me he de ir
 a qué hora vas a salir
 a esa hora partiré.)

Así, la mañana marca el *umbral* de una larga *liminalidad*, asociándose de manera análoga con la distancia del hogar, de la seguridad que implica estar próximo a los suyos. Otro elemento que aparece como una constante es el desarraigo del lugar de destino: pareciera que la migración sólo produce sufrimiento, aunque muchas biografías lo desmientan.¹⁰³

Juan José García Miranda (1991), en un estudio sobre “expresiones migratorias de la música de Huamanga”, rastrea las rutas migratorias y las formas que utiliza la música para significarlas y los “sentimientos encontrados” que la lejanía produce; al mismo tiempo que identifica la importancia temporal de los focos de atracción, zonas llamadas de colonización, en la selva de Junín y Ayacucho, como los de la Costa: “*Ikachamanñam ripukullasaq/ Ikachamantan kutimuchkani/ vinus traguta upiaykunaypaq/ sumaq vinuta tumasqaymanta*” (A Ica me he de ir/ de Ica estoy retornando/ para beber vino y aguardiente/ de haber bebido buen vino). Obsérvese la forma del tiempo manejado en la canción: la ida y el retorno fluyen, se intercambian, como ha ocurrido también en las llamadas migraciones “golondrina”. La señora Leonilda Aramburú, madre de Carlos Falconí, recopiló una canción que refleja situación semejante: “*Ica cuculí celeste ñawichallay/ amaya*

¹⁰³ Y no sólo referidas a las experiencias reales, sino más bien las que se “cuentan”: muchos retornantes ostentan logros reales e imaginarios deviniendo el relato, muchas veces, en un género épico de los éxitos sobredimensionados.

qarkawaychul/ karum ripukunay/ Huamangam kutinay” (Cuculí de Ica de ojitos celestes/ no me detengas/ tengo que viajar muy lejos/ tengo que regresar a mi Huamanga). Nótese la bella figura del mar en “celeste *ñawichallay*” (ojos azules) que sintetiza la seducción del lugar de destino que deviene en vacilación del retornante, ambigüedad que cuestiona que todo viaje sea siempre sufrimiento.

Otra canción-himno de los ayacuchanos que viven fuera,¹⁰⁴ describe, de nuevo, la predominancia de la nostalgia y el sufrimiento:

Ayacuchano huérfano pajarillo
a qué has venido a tierras extrañas,
alza tu vuelo vamos a Ayacucho
donde tus padres lloran tu ausencia.

En tu pobre casa ¿qué te ha faltado?
caricias delicias demás has tenido
sólo la pobreza con su ironía
entre sus garras quiso oprimirte.
 (“Huérfano pajarillo”, huayno anónimo muy antiguo)

Como ya se ha señalado, hay numerosas canciones que visualizan esta temática: hay que partir sufriendo, pero el alejamiento es inevitable, en su raíz se halla la pobreza, diagnóstico que se constituye en trasfondo de la migración y en la partida se acude a la protección y a la ayuda de seres que la cultura andina ha dotado de carga simbólica: “*Killinchallay, wawanchallay/ alaykipi apakuway/ alaykipi apawaspal/ ñan pataman churaykuway/ kamiومان wishchuykuway*”. (“Relicario de mi pecho”. Mi cernícalo, mi gorrion/ llévame en tus alitas/ llevándome así/ ponme en el borde del camino/ arrójame al camino). La alusión al cernícalo parece reclamar no sólo su figura aérea que agiliza la “pesada” figura del viaje, sino también que a esta ave se le adjudica ser emisario comunicador de la buena suerte. Diría, con Ítalo Calvino (2001), que cuando la opresión y la pobreza aplastan y recluyen, se componen figuras de levedad para aligerar su peso.

La referencia al pueblo de origen, ya sea Huamanga u otros pueblos menores está cargada de nostalgia, de un dolor muy profundo, por lo que siempre se figura la posibilidad del retorno, aún cuando se describa la vida allí como sufriente:

¹⁰⁴ Es significativo que ambas canciones (*Huérffano pajarillo* y *Adiós pueblo de Ayacucho*) se consideren en equivalente valoración, a pesar que el primero afirma con mayor claridad la nostalgia, mientras que el segundo habla de conflictos internos y descontento, por la pobreza y “las malas voluntades”.

“Sólo la pobreza con su ironía/ entre sus garras quiso oprimirte”. En la canción tradicional, como en “Kuka kintucha”, el dolor de la distancia es inmenso, incomparable:¹⁰⁵

Kuka kintucha hoja redonda
qamsi yachanki ñuqapa vidayta
runapa wasimpi waqasqallayta
runapa llaqtampi llakisqallayta.

El sol eclipsa, la luna mengua
por qué delito padezco tanto
ñuqachum karqani mamay waqachiq
ñuqachum karqani taytay llakichiq.

Ay mamallay wachallawasqa
ay taytallay churiallawasqa
wayra puyupa chawpichallampi
wayralla hina muyunallaypaq.
(“Kuka Kintucha”, huayno anónimo muy antiguo)

(Redonda hojita de coca
dicen que tú sabes mi vida
sabes que lloro en casas extrañas
que sufro en pueblos ajenos.

[...]
acaso yo hice llorar a mi madre
acaso yo hice sufrir a mi padre.

¡Ay! mi madre me había parido
¡ay! mi padre me había procreado

¹⁰⁵ Esta relación contrariada que otorga al lugar de origen una condición negativa (“hace sufrir”) y que al mismo tiempo es añorada, no es privativa de la relación de los ayacuchanos con su ciudad, como bien lo señala Claudio Magris: “Trieste, como Viena o Praga, como otras ciudades centroeuropeas, es una ciudad edípica, que en cierto modo incita a sus hijos a una relación o un vínculo viseral, obsesivo, rabioso. Como en Praga o Viena, donde todos sueñan con irse y todos hablan mal de su ciudad, cuando se hallan lejos sólo piensan en la vuelta” (Entrevista con Marco Antonio Campos, “La reinención de las ciudades”, *La Jornada Semanal*, México, 26 de enero de 1997).

en el medio de las nubes y los vientos
para que como el viento de vueltas.)

¿A qué memoria remiten las figuras del *viento*, las *nubes* y el *remolino* (“*wayra*”, “*puyú*”, “*muyuy*”)? ¿Cómo conviven con las figuras “firmes” de la identidad? ¿Para quién el pasado y el presente es así, frágil y móvil? Habría que señalar, siguiendo a José María Arguedas, en síntesis, que esa sensación de fragilidad es producto de la marginalidad estructural a la que estaba sometido el indio por la Colonia, y que continuó con su sucesor, el cholo, en la República. Pero también se debe a que la comunidad, en sus diversas manifestaciones, venía siendo fragmentada y debilitada, por otras fuerzas que hacían del orden un orden incierto y se nombra metonímicamente, en especial bajo la figura ausente de los padres, como la pérdida de referentes generacionales y comunitarios sólidos. Al señalar que la madre lo parió y que el padre lo procreó en el “corazón del viento y de las nubes”, para que “dé vueltas como el viento”, nuevamente esta canción tradicional contradice las *expectativas discursivas* de la “identidad huamanguina”, que pretende ser única, sólida, atemporal, inmune a las corrosiones de la historia y menos aún —por lo menos idealmente— de la biografía. Es curioso, además, que ésta sea también una de las canciones más representativas de dicha identidad.

Sin embargo, quizá la paradoja puede resolverse señalando que la fuerza de la canción también se deba a que los que quedan pierden seres entrañables y que, por el lado de los que salen también procesan el dolor de la partida bajo la figura de una pérdida existencial mayor: un orden conocido que se procesa bajo las claves de los sentimientos personales-familiares y no de la *identidad colectiva*:

Tayta mamallay kawsapuwaptinqa
ayayay urgullusullam
ñuqaqa karqani.
Mama taytallay manaña kaptinqa
tayta mamallay manaña kaptinqa
ayayay challwacha hinam purikachachkani
ayayay runapa llaqtampi, runapa wasimpi.
 (“Qory kintullay”, recopilación de los Hermanos García Zárate)

(Cuando mis padres vivían todavía
¡ayayay! orgulloso
yo vivía.

Cuando mis padres ya no están conmigo
 ¡ayayay! Como los pececillos camino sin rumbo
 ¡ayayay! en pueblos ajenos, en casas extrañas.)

Nuevamente, aparece la figura del movimiento y la levedad: el pez (“*challwa*”) aporta su figura inaprensible, su movilidad, al desplazamiento y al desarraigo, remitiendo, a su vez, a dos figuras: la red familiar ausente pero también a la implicación de todo *lazo social*: la sujeción. Así, el pez, que en otras canciones y relatos será precioso, valorado, precisamente por aquello que aquí niega, aunque el sufijo *cha* designe proximidad y ternura que puede traducirse en el diminutivo “pescadito”, aunque también puede interpretarse como indefensión.

El viaje, así, puede verse en su paradoja y complejidad que invoca sufrimiento y curiosidad, dudas y certidumbres: “Saliendo por esta calle/ mañana es mi partida/ lágrimas en los ojos/ corazón hecho pedazos” (“Saliendo por esta calle”, Teodoro Casavilca, huayno, 1985). “Añoré tus jirones/ en Quinupata tu Nazareno a cuestras/ os digo pero no sé si volveré” (“Huamanga adiós”, Claudio Moccho, huayno, 1985), donde se introduce la duda en el retorno, precisamente como una expresión de la incertidumbre que acompaña las *razones* de la partida.

EL VIAJE COMO *UMBRAL*

La emigración se opone a los hábitos y a las rutinas, como un espacio que instaura lo nuevo y modifica las relaciones entre el tiempo y el espacio cotidianos.¹⁰⁶ En todo viaje son estos referentes los que cambian y en su constitución concurren un sujeto que viaja y dos ámbitos diferentemente poblados —como personas, como sentidos, como afectos—, que por su mediación se entrelazan, y separan o contrastan.¹⁰⁷ Es, también, la exposición y puesta en relieve de las rutinas, que al ser “abandonadas” emergen significativamente, elevando (en su reclamo y confrontación) su semioticidad, al hacerse notorias por la diferencia, porque el forastero será observado, pues —como dice Renato Rosaldo (1991)— está “cargado

¹⁰⁶ Jean Rhys, en su novela *Viaje a la oscuridad*, señala: “Fue como si hubiera caído un telón sobre todo lo que yo había conocido desde siempre. Era casi como nacer de nuevo. Los colores eran diferentes, los olores, la sensación que las cosas de producían en lo más profundo de tu ser era diferente. No se trataba de una diferencia del tipo de frío, calor; luz, oscuridad; púrpura, gris. La diferencia estaba en la forma que tenía de sentir miedo o ser feliz. Inglaterra no me gustó al principio” (1991: 1).

¹⁰⁷ Es frecuente que el que recién llega “se queje de todo” y pase un buen tiempo comparando, por aquello que los franceses llaman, “*mal du pays*”.

de cultura”¹⁰⁸ y se someterá a la mirada escrutadora de la población receptora. Es posible que esta interpelación —no siempre silenciosa ni amistosa— a sus hábitos lo obligue, primero, a aparentar y luego a transformarse, por lo que puede dar algunas pistas para un juego mutuo de significaciones: mirado, nominado e interpelado puede actuar de manera diferente a cuando lo escrutaban quienes sabían más, mucho más, sobre él —en “su tierra”— de lo que las circunstancias permiten a quienes son ahora sus nuevos interlocutores, y luego, progresivamente, construir empatías innovadoras.

En general, el viaje cambia históricamente: de los viajes a lo exótico y la aventura, que exponían a alteridades radicales y del imaginario dramático (que oscilaba también entre la fascinación y el temor) o a lo épico, en la actualidad se muta hacia el viaje-re-conocimiento, voluntario y de placer del turista,¹⁰⁹ aún cuando el viaje forzado y sufriente¹¹⁰ se mantenga para amplios sectores de las poblaciones pobres del planeta, tanto porque huyen de la violencia como por el refugio económico. Para muchos pobres, el viaje no anula el territorio, y al contrario, muchas veces, lo mitifica, construyendo el horizonte del futuro en el retorno.

¿Es característico de lo premoderno el viaje no deseado? Sí, y más aún, pareciera que el turismo moderno posibilita un mayor control sobre él, alejando el asombro y las dificultades; sin embargo, para la mayoría de los países del llamado tercer mundo, es la modernidad, la pobreza,¹¹¹ las guerras y la globalización las que condicionan las migraciones masivas, los viajes forzados: “*Wikuñachus mamay karqa/ tarukachus taytay karqa, / urqun qasan purinaypak’/ chiri wayra pintuykusqan*” (O acaso fue mi madre la vicuña de las pampas/ o fue mi padre el venado de los montes,/ para vivir errante,/ para andar sin descanso/ por los montes y las pampas,/ apenas envuelto por el viento/ en las abras y en los cerros,/ arropado de viento y de frío) (“*Urqun qasan purinaypaq*”, recopilación y traducción de J. M. Arguedas, 1989: 56-57). Nuevamente se observa la relación estructural entre las carencias originales y la desolación en el destierro. También la cultura propia es remarcada en su sentido de protector y de acogimiento.

¹⁰⁸ En oposición a lo propio que al ser naturalizado por su habituación continua, borra toda posibilidad de conceptuar su arbitrariedad: son los otros los que se equivocan.

¹⁰⁹ Tanto por la actividad, intensa, informativa de las agencias de publicidad, como por las imágenes que la televisión y otros medios masivos de comunicación nos dan como anticipo y “anzuelo”, el viaje pareciera solamente ratificar, como en las cavernas de Platón, “algo” que ya habíamos conocido.

¹¹⁰ “Ay yo me voy, a dónde iré/ ay qué camino yo tomaré... Camino triste me espera a mi/ y no sé a dónde voy a llegar” (Pasillo ecuatoriano).

¹¹¹ El *refugio económico* es uno de los factores más importantes para la emigración a nivel nacional y mundial.

Algunos antropólogos conceptúan el viaje como una ruptura o dislocamiento del espacio, en el que el viajero se ubicará como suspendido entre los lugares de origen y destino, asociando esta situación con la condición liminal de los ritos de paso. Habría que matizar esta afirmación, pues en el caso que muestran muchos textos de las canciones sobre las migraciones de los ayacuchanos, éstos aparecen atados a la tierra, y la nostalgia es la que establece el guión de los relatos que intensifican la experiencia cotidiana y musical. No obstante, crece también el sector que desea “salir”, principalmente entre los jóvenes, quienes muestran mayor “flexibilidad cultural” y habitan más en *redes* que *tejido* social.

La importancia del viaje como *umbral* y puerta a la incertidumbre se puede observar en el proceso de ritualización desarrollada en las comunidades, grupos o sectores más tradicionales,¹¹² llegando éstos a ubicar lugares donde se escenificaba el desgarramiento de las despedidas: *abyana pata* (lugar de las despedidas) y los *kacharpari*;¹¹³ al igual que las “bienvenidas” ritualizadas, que institucionalizan el retorno y abrían espacios para los relatos del viajero y que progresivamente han ido desapareciendo conforme los viajes se hicieron más frecuentes y masivos. Hoy, esos mismos relatos ya no dependen de dichos retornos, ni siquiera de las cartas escritas en papel,¹¹⁴ hoy se narra por teléfono y *chat* “en directo” y en tiempo presente, simultáneamente, inclusive mostrando con el celular el lugar desde donde se narra.

La enorme cantidad de canciones tradicionales que hablan del viaje, de la lejanía y el desarraigo parecieran mostrar que la *ausencia* es un elemento fundamental de la cultura regional. Según un comentario de “Adiós pueblo de Ayacucho”, se dice: “Estos cacharparis, dicen ellos, eran frecuentes cuando los viajeros se dirigían a Lima a lomo de bestia y los sitios de *Wagra kalli* y *Muyurina* dos y tres leguas de la ciudad respectivamente, eran los más apropiados para estas fiestas de

¹¹² Es ilustrativa de las inercias y reticencias a la ruptura la descripción satírica que hace Felipe Pardo y Aliaga en el cuento “Un viaje”.

¹¹³ *Abyana pata*, ceja, lugar prominente, ubicada en la salida de los pueblos, donde se da el adiós a los que viajan y *Kacharpari*, el ritual de despedida, en el que los familiares y amigos del viajero recorren el pueblo cantando y bailando: “*Adios niway, dispidillaway! waytallay rosasllay! paqarinmi ripuchkanil waytallay rosasllay*” (Dime adiós, despídeme/ mi flor, mi rosa/ que mañana me voy/ mi flor, mi rosa).

¹¹⁴ La escritora argentina Beatriz Sarlo ilustra la *emosignificación* de la carta escrita en papel: “Hace mucho que no leo en voz alta una carta dirigida a mí, ante otros que no son sus destinatarios. En esos años, en cambio, las cartas que recibía funcionaban como una especie de noticiero, de un solo ejemplar, que algunos más podían conocer. Las cartas eran comentadas y se discutían el contenido y el tono de la respuesta (ya que abundaban en ellas las discusiones). Finalmente, después de una circulación que duraba varios días, se guardaba” (“Cartas”, *La Jornada Semanal*, 1 de noviembre de 1998).

despedida, llenas de ternura y dolida separación, con olor de camino, con sabor de esperanza, con subyacentes presentimientos de muerte en el trasfondo de la lejanía y, tal vez, con amores pendientes en flor de espera” (Prado). Son significativos estos nombres pues metaforizan el umbral y la alteridad: *wagra* (cuerno) significa por sinécdoque al *supay* o diablo, mientras que *Muyurina* (donde se da la vuelta), si bien físicamente puede referir a las curvas del camino, no anula la imagen asociada a la desaparición, del campo visual, el voltear hacia lo desconocido.

Las despedidas, en su dramatismo, estaban teñidas por la invocación al retorno, a una pronta bienvenida. Entre partida y retorno se remarcaba la separación cuya significación pretendían capturar estos rituales que hacían colectivo un hecho que la modernidad ha conducido a la soledad y a la decisión individual.¹¹⁵

El camino configura la imagen de distancia-cambio, como constructor y re-structor de sentidos, como rutas que no solamente alimentan las modificaciones en el viajero, sino producen una cultura propia, como aquella que ilustra el libro de Norberto Folino *Chofer buena banana busca chica buena mandarina*, lo que llama Aníbal Ford, “construcción del sentido en movimiento” y “rodar tierra, rodar sentido” (1993: 113-112). En Ayacucho las imágenes de los arrieros fueron las que alimentaron más el imaginario tradicional de la distancia, instaurando lugares que rondaban la mitificación. El antropólogo ayacuchano Efraín Morote Best, después de caracterizar la pobreza de recursos de la región, señala que los ayacuchanos “comprendieron, entonces, que sólo podrían sobrevivir merced a las manos de sus artesanos y a los pies de sus arrieros” y de éstos dice: “Los arrieros, mezcla de músicos y narradores, de pícaros y comerciantes, vencerían las distancias, las montañas, las tormentas, las azules lejanías y, sobrios como dromedarios, convertidos en personajes de anécdotas y cuentos, marcharían por el mundo sembrando o cosechando en todos los caminos formas y colores, versos y sonidos (Morote, 1977: 264).

Uno de los atributos adjudicados al viaje es el conocimiento. Exploradores y científicos viajeros han sido el paradigma de esta asociación, por ejemplo Humboldt o Marco Polo. Sin embargo, aún cuando el viajero no tenga, explícitamente, esta intencionalidad, es fuente de conocimiento. Atahualpa Yupanqui canta: “Me han conversado los caminos/ con sus profundas razones/ consejos tienen las

¹¹⁵ Recuerdo cuando frecuentemente me trasladaba de Ayacucho a Huanta, en varios lugares de la carretera esperaban grupos entre diez a veinte personas y levantaban la mano para pedir que el autobús que viajaba a Lima se detuviera. Subía sólo uno de ellos, el resto quedaba en la carretera en las *abyana pata*, entre el llanto y el licor; los más visibles estaban ubicados en la curva frente al pueblo de Pacaicasa y en Huayhuas.

sendas/ verdades los callejones/ cuanto más largo el camino/ más hondas son sus lecciones” (“Leña verde”).

Por ello la literatura de viajes es híbrida, histórica, testimonial y ficcional, y aún cuando pretende ser *objetiva*, se “combina” en los imaginarios, la memoria, la fantasía¹¹⁶ y las “ilusiones”. Una de sus expresiones está en cómo pasamos del dolor o sufrimiento padecido en el viaje al placer a la hora de contar.

Volviendo a las imágenes que muestran las canciones tradicionales ayacuchanas acerca del viaje, podemos observar que el poblador ayacuchano que figura sus versos se parece más al habitante del medioevo, cuando la condición normal de una gran parte de la población, al comenzar el siglo xvii, era el sedentarismo. Dorion señala que “el propio viajero sólo puede desplazarse a condición de volver regularmente al punto de partida, al *hogar*” (en Pierini, 1990: 14). Para el ayacuchano de las canciones tradicionales, como también lo he mostrado en mi artículo sobre *Juan Sabio* (Vergara, 1991¹¹⁷), ni lo que se va hacer en la zona de destino, ni el retorno son seguros: “*kausaspaycha kutimusaq/ perlaschallay/ wañuspayqa manañachal/ perlaschallay*” (Si vivo volveré/ mi perlita querida/ si muero, ya no/ mi perlita adorada). Sin embargo, este carácter misterioso también el que ha animado el viaje y, a pesar de cómo lo describen las canciones, Ayacucho sigue siendo la región que más expulsa a sus hijos, transformando muchos de ellos la partida como una puerta a la aventura.¹¹⁸

Muchas de las características de las canciones tradicionales señaladas no son exclusivas del huayno sino también del vals peruano. En el vals también encontramos que el viaje invierte los términos de la tierra prometida (futuro) hacia el pasado:

¹¹⁶ Cuyos elementos ingresan a un ciclo narrativo mayor, sujetos en la construcción social que realiza el actor imbricando pasado y futuro con la circunstancia comunicativa, asediada constantemente por la tensión temporal proyectiva, donde el pasado se pone en escena “enmascarando” al actor.

¹¹⁷ En el mencionado relato, los hermanos mayores de Juan Sabio son devorados por un personaje, que los espera en el camino, que tiene una gran biblioteca, y “con engaños”, les hace cargar los libros y les ofrece “camas de oro”, comida en “platos de plata” y otros signos de opulencia. Juan Sabio escapa del caníbal, negándose a aceptar las “atenciones” y aprendiendo a leer por su cuenta, a escondidas y, con ese conocimiento logra vencerlo luego de pelear encarnizadamente.

¹¹⁸ El pensador peruano José Carlos Mariátegui se refiere a la aventura al hablar sobre Cristóbal Colón. El dice: “Colón es uno de los grandes protagonistas de la civilización occidental [...] el héroe histórico o pretérito de mi predilección. Pienso en él cada vez que me visita la idea de escribir una apología del aventurero. Porque hay que reivindicar al aventurero, al gran aventurero. Las crónicas policiales, el léxico burgués, han desacreditado esta palabra. Colón es el tipo de gran aventurero: *pionner de pionners*” (Mariátegui, 1979: 162).

El aire que trae en sus manos
la flor del pasado, su aroma de ayer,
nos dice muy quedo al oído
su canto aprendido del atardecer.

Nos dice su voz misteriosa
de nardo y de rosa, de luna y de miel,
que es santo el amor de la tierra
que triste es la ausencia que deja el ayer.
("Todos vuelven", César Miró, vals peruano)

El tiempo en la nostalgia, también en el vals, no sólo se detiene, sino que se retrotrae, pues la imagen que se guarda ya no es de la partida, sino un *collage* de lo mejor del pasado, coloreado (en contraste) por lo que ahora ocurre en su exilio gris. Esta sublimación del pasado es tomada por las "políticas de identidad" como *la* identidad.

Barrio de mi ilusión, de ti yo me alejé,
pensando que al rodar no fuera el mundo cruel;
tus glorias de otro tiempo procuré al retornar
y el pendón de tu nombre orgulloso paseé.
("De vuelta al barrio", Felipe Pinglo Alva, vals peruano)

Así, en estas canciones se muestra el sentido de la territorialidad como *apego* y el localismo, el lugar como marca del ser, que eleva la semioticidad de la distancia y de la carencia de la red familiar y comunitaria. La nostalgia, por otro lado, no es privativa solo de quien parte sino la comparten los que quedan como un sentimiento que se adelanta.

La construcción de las narrativas del viaje es comunitaria: participan activamente los viajeros y los que no viajan, éstos reciben y recrean los relatos de viaje, procesan las "ilusiones" y los "datos" y reconstruyen el camino como una *comunidad interpretativa* (Thompson, 1993). Para luego constatar, como en la canción mexicana "Jacinto Cenobio",¹¹⁹ las frustraciones y dificultades, pero también como sublimación (añoranza) inclusive a partir del éxito:

¹¹⁹ "Jacinto Cenobio, Jacinto Adán/ si en tu paraíso sólo había paz/ yo no sé qué culpa quieres pagar/ aquí en el infierno de la ciudad" ("Jacinto Cenobio", Corrido, Francisco Madrigal, México). Situación no privativa de sectores indígenas como muestra la canción interpretada

Ahora que conozco la ciudad
 de mis dorados sueños
 y veo realizada la ambición
 que en mi querer forjé
 es cuando el desengaño
 de esta vida me entristece
 y añoro con dolor
 mi dulce hogar.
 (“El provinciano”, Laureano Martínez, vals peruano)

Situación que contrasta con otras actitudes hacia lo desconocido y el viaje:

Gracias a la vida que me ha dado tanto
 me ha dado la marcha de mis pies cansados
 con ellos anduve montañas y llanos,
 praderas, desiertos, lagunas y charcos
 y la casa tuya, tu calle y tu patio.
 (“Gracias a la vida”, Violeta Parra, Chile)

El antropólogo Esteban Krotz reflexiona sobre la actividad cognoscitiva del antropólogo bajo la figura del viaje:

El viaje antropológico implica entonces, necesariamente, la confrontación de al menos dos culturas (por lo menos, parcialmente) diferentes; la alteridad cultural es sólo perceptible e inteligible en la medida en que el antropólogo se reconozca y se sepa y se conduzca *como* perteneciente a una cultura distinta de la que estudia. Por esto, el antropólogo siempre será huésped, no puede convertirse en tráfuga cultural. Y también por esto es necesario que consigne y analice sus experiencias de viaje como tales —para poder saber en qué medida sus resultados provienen de su propia tradición cultural y de la manera cómo ésta suele ver a los otros. E igualmente necesarios son los conocimientos sobre las tendencias que obran en todas las culturas, aunque el antropólogo se encuentre sólo en el cruce de dos versiones de esta multiplicidad cultural de la humanidad (Krotz, 1991: 55).

En mi caso, el proceso asume un matiz diferente: salir de Ayacucho ha significado mirarme a mí desde una distancia que hubiese sido imposible si permanecía

por Alberto Cortés: “La tristeza por los otros/ que siempre cambian de casa/ creyendo llenar su vida/ consiguen sólo vaciarla” (“Quien quiera beber conmigo”).

ahí. Constantemente me repositiono en relación con asuntos que me implican vital y decisivamente, y estoy viajando en mí hacia mí en la escritura antropológica, pero también en mi experiencia cotidiana, sin por ello ser “un tráfuga cultural”. La condición de pertenencia cultural del viajero antropológico debe ser considerado para valorar su comunicación, como lo que produce un *sujeto ubicado* (Rosaldo, 1991).

Desde la experiencia del viaje y el exilio, obviamente las narrativas que produzca conducen inevitablemente a la posibilidad de cambiar, intermitentemente, la mirada. El antropólogo que ya no habita su *lugar* y su *territorio* entrecruza visiones contrapuestas y procesa los cambios en su experiencia y ya no sólo como actividad académica. Recuerdo cuando partí, en 1990 hacia México,¹²⁰ los versos que cantaban en mi despedida:

Dicen te vas, te vas, te vas
vete por Dios, prenda mía
pero no bebas el agua
de la fuente del olvido.

Urqupipas qasapipas
quisiera grabar tu retrato
chayta chayta qawaykuspa
qamllamanta yuyanaypaq [...]

Río grande San Francisco
por qué llevas correntadas
por qué no me llevas a mí
para quitarme la vida.

En esta canción se observa la proyección imaginal del agua que baña y borra, su constitución líquida, su transparencia y movimiento, su inestabilidad deben hacerse presentes como una totalidad para que las figuras de la roca, del cerro, de la montaña adquieran su solidez, donde, por ese contacto con el agua —que acaricia y limpia—, la memoria se muestra incólume. Luego vuelve la figura del río, esta vez turbulento, constatando el fracaso de la memoria que daba vida, encaminándolo a la muerte, para reafirmar —en esa exigencia sentida— la vida-memoria.

¹²⁰ Recuerdo, vívidamente a los amigos que me acompañaron en las múltiples despedidas: Carlos Mancha, Carlos Falconí, Ranulfo Fuentes, Antonio Sulca Effio...

DEL LUGAR-TERRITORIO AL ESPACIO

Por las dimensiones de las ciudades y pueblos de la región y, fundamentalmente, por el tipo de relaciones sociales que en ellos se establecían, la partida era tanto un acto personal-familiar como comunitario. En algunas canciones se representa —por sinécdoque— esta asociación por la figura del campanario que oficia como el significante de lo público, y también por el aullar de los perros,¹²¹ que remiten a lo privado, aunque en los pueblos también pueden comunicar al entorno mayor, como lo muestra la canción “Mi partida” de Sixto Ayvar:

Triste doblan las campanas
anunciando mi partida
porque mañana me marchó
lejos de este cautiverio,
en busca de mi destino.

Chisi chawpi tutamanta
wasiy punkupi allqu allwan,
tristichakuyñam qapiwachkan
luigucha yachan ripunayta,
luigucha yachan wañunayta.
 (“Mi partida”, Sixto Ayvar Alfaro, huayno)

(Anoche, en medio de la noche
un perro ladraba en mi puerta
ya me está agarrando la tristeza
sabr a pues de mi partida
sabr a pues de mi muerte.)

Así, en la primera estrofa, la “campana” metaforiza y muestra expresivamente el saber amplio de la biografía y los planes de los sujetos-familia en las comunidades pequeñas —el pueblo sabe siempre si alguien se ausentar a—, aunque también su carácter público refiere a ese sentimiento que se agranda, expande,

¹²¹ Quienes publican lo privado, al anunciar —ladrando o aullando— intrusiones, partidas y muerte. Ya los cronistas de la conquista habían señalado su carácter premonitorio: “... el canto de la lechuza, búho u otras aves, el aullido de los perros y el maullido de los gatos. Todo esto pronostica muerte para sí o para sus parientes o vecinos” (Murúa, en Valcárcel, 1984, t. III: 50).

y que parece estar en todos lados cuando se va partir, sentimiento que no solamente acecha a quien viaja, sino también a los que se quedan —“*Tu es partis, tu es partout*”, Tú partiste, ahora estás en todas partes—. No obstante, es necesario mirar hacia las palabras finales de los dos últimos versos de la estrofa: su condición original es asumida negativamente (“cautiverio”) y considera que el viaje es una búsqueda de algo que le *corresponde* y que, implícitamente afirma, no está en el aquí: “en busca de mi destino”, de alguna forma, el horizonte temporal (*destino*) conlleva a la reformulación del horizonte espacial (salir) y lo remite a la incertidumbre de lo posible. La segunda estrofa vuelve a poblar el ambiente de símbolos que —parafraseando a Baudelaire¹²²— miran de manera cómplice a los sujetos. Así el perro y su aullido-lamento “hablan” anunciando caminos y sufrimiento. La canción continúa:

Mawka raqaypi savilitay
 warma makiywan tarpukusqay
 imanasqam qilluyanki
 laduykipiraq kachkaptiy,
 luigucha yachanki ripunayta.
 (“Mi partida”, Sixto Ayvar Alfaro, huayno)

(Mi zabilita que moras en el caserón viejo
 mi zabilita que sembré con mis jóvenes manos
 por qué pues amarilleas
 si aún estoy a tu lado
 sabrás pues de mi pronta partida.)

En esta tercera estrofa el compositor extrema la imagen del deterioro y el abandono en el propio lugar de origen al enfatizar en las ruinas del caserón, para dotarle vida (debilitada) al implicarse con la “zábila”, planta que cultivó, quien también amarillea comunicando intuiciones de distancia, antes de partir. El caserón, con su deterioro, simboliza el pasado, un pasado que se quiere evitar-negar: el sujeto se confronta con el *lugar-casa* y el territorio, que la *identidad adscriptiva* supone —en contraposición— firme e imbatible, como ocurre en la canción

¹²² En su poema “Correspondencias”, Charles Baudelaire lo expresa así: “La naturaleza es un templo de vivientes pilares/ que dejan salir a veces confusas palabras;/ el hombre lo recorre a través de bosques de símbolos/ que le observan con miradas familiares./ Igual que largos ecos que a lo lejos se confunden/ en una tenebrosa y profunda unidad,/ vasta como la noche y como la claridad,/ los perfumes, los colores y los sonidos se responden”, en *Las flores del mal, Obras selectas* (Edimat Libros, Madrid, 2000: 66).

“Casita” de César Romero Martínez, donde muestra la fortaleza de la *memoria-casa*, a la que emplaza como constructora del proyecto personal:

Quiero verte siempre erguida
 como magnolias de luna
 que ni la lluvia de llanto
 rompan tejados serenos
 casita de mis recuerdos
 baúl de mil ilusiones
 refugio de sentimientos
 vengo a recoger mis pasos.
 (“Casita”, César Romero Martínez, huayno)

La imagen que fusiona la lluvia con el llanto remite a las nostalgias que hacen crecer el dolor del sujeto elevándolo a lo cósmico, con lo que también afirma su fortaleza. Esas imágenes remiten a las figuras de la casa elaboradas por la *topofilia* del hogar desarrolladas por Gaston Bachelard, que él designa como el “espacio feliz”, que “aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra las fuerzas adversas, de los espacios amados” (2000: 28). Espacios *ensalzados* que se oponen a los espacios de hostilidad característicos de los que ocupan los emigrantes. No obstante, se intuye el riesgo en la posibilidad de que ese *lugar-casa* como núcleo del *territorio-memoria* se quebrante: “rompan tejados serenos”.

El poema “teje lo real y lo irreal” y en este nuevo espacio “las condiciones reales ya no son determinantes. Con la poesía, la imaginación se sitúa en el margen, donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o a inquietar —siempre a despertar— al ser dormido en su automatismo” (Bachelard, 2000: 27). Así, la figura de la casa tonifica, expande el espíritu convergiendo todos los tiempos en uno, fijando la memoria al retorno deseado en el momento en que la canción realiza el recuerdo como proyecto que se sujeta a la casa entrañable.

Casita de mis recuerdos
 vengo a recoger mis pasos,
 baúl de mis ilusiones,
 refugio de sentimientos,
 vengo a recoger mis pasos
 ¿o acaso los olvidaste?
 (“Casita”, César Romero Martínez, huayno)

Ante la incertidumbre de la pérdida de referentes estables, por la crisis de las certezas, también por efectos de la globalización, el retorno a los referentes situados, territoriales, se intensifica en ciertos sectores. En “Casita”, no sólo es el “lar” el que se constituye en el marco protector, sino el ambiente más privado, familiar, re-construido por la distancia, en una suerte de fortaleza, a prueba de las tormentas de las diversas crisis.

Frente a la velocidad instaurada por el capitalismo y la obsolescencia de casi todo lo que produce la compresión del espacio y del tiempo. David Harvey señala que:

Rochberg-Halton (1986: 173), en un estudio por muestreo sobre los residentes de Chicago del Norte en 1977, encontró, por ejemplo, que los objetos realmente valorados en la casa no eran los “trofeos pecuniarios” de una cultura materialista que hacían las veces de “índices visibles de la clase socioeconómica, la edad, el género, etcétera”, sino los artefactos que encarnaban “los lazos con las personas amadas y los familiares, las experiencias y actividades valoradas, y los recuerdos de acontecimientos significativos de la vida y de la gente”. Fotografías, objetos particulares (como un piano, un reloj, una silla), y acontecimientos (escuchar un disco con una pieza de música, cantar una canción) son el centro de una memoria contemplativa y, por lo tanto, generadores de un sentimiento de identidad que es ajeno a la sobrecarga sensorial de la cultura y de la moda consumistas. La casa resulta un museo privado para protegerse de los estragos de la compresión espacio-temporal (Harvey, 1998: 323).

César Romero Martínez realiza este movimiento afectivo señalado por Harvey: él vivió mucho tiempo en Lima ejerciendo la abogacía, y es el prototipo de huamanguino que desde la capital “vive su Huamanga”, participando en diferentes eventos culturales, en asociaciones, difundiendo la música de su tierra y componiendo canciones muy exitosas. Su cosmopolitismo no impide que cante al retorno a los lugares de la infancia que de-marcaron su identidad más adscriptiva y simboliza en el mayor referente de la *matría cultural*: la casa, siendo este un lugar antropológico¹²³ por excelencia, donde la memoria se estructura y se asume

¹²³ El etnólogo francés Marc Augé lo define así: “El lugar común al etnólogo y a aquellos de los que habla es un lugar, precisamente: el lugar que ocupan los nativos que en él viven, trabajan, lo defienden, marcan sus puntos fuertes, cuidan las fronteras pero señalan también la huella de las potencias infernales o celestes, la de los antepasados o de los espíritus que pueblan o animan la geografía íntima, como si el pequeño trozo de humanidad que les dirige en ese lugar ofrendas y sacrificios fuera también la quintaesencia de la humanidad, como si no hubiera humanidad digna de ese nombre, más que en el lugar mismo del culto que se les consagra” (1993: 49). Ver también Abilio Vergara, “Introducción. El lugar antropológico”, en Aguilar,

bajo la asociación metafórica del baúl-memoria: resguardo y provisor, cobijo y archivo activo, constructor de comunidad y redes que alimentan la imaginación. Sin embargo, es necesario señalar que muchos también viven la casa como una fatalidad o prisión, y quizá eso explique algunas de las decisiones para emigrar.

“WAKCHA VIDA” Y LAS TRANSFORMACIONES DE SENTIDO DE LA EMIGRACIÓN

En “Wakcha vida” (“Vida del pobre”) de Carlos Falconí, se produce una nueva mirada sobre la emigración. En esta canción el cantautor trasciende las marcas del sufrimiento *inexplicable* para abordar sus *factores estructurales*. El ciclo del viaje expresado en muchas canciones tradicionales se iniciaba con una desaprensión social (penurias, pobreza, “malas voluntades”) que orilla a la partida ineludible y fatal, siguiéndole el exilio-sufriente que se compensa con el retorno mítico o imaginario. Falconí trastoca este ciclo al iniciar el relato no con la partida sino con el retorno:

“Wakcha vida”
Carlos Falconí, huayno

Wasichaymanmi
kutimuchkani
llaqtachaymanmi
buitamuchkani
tayta mamaywan
tupasaq nispa
warma yanaywan
wañusaq nispa.

Lima llaqtapim
kallpallay qepan
warma vidayta
runalla apan
yanqam rillanki
waqaqllam rinki

Sevilla y Vergara (coordinadores), *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, Porrúa, UAM, Conaculta, México, 2001, pp. 5-33.

wasachallaykim
panchiramunqa.

Ñawsa masillay
muchuq sunqullay
yarqay masillay
waqay masillay
qapipakuspa
aysanakusun
kikinchikmanta
wiñarikusun.

(A mi casita estoy volviendo
a mi pueblito estoy regresando
a encontrarme con mis padres
y morir en brazos de mi amada.

En la ciudad de Lima
se han quedado mis fuerzas
toda mi juventud
esa gente se ha llevado
en vano vas a ir, no vayas
irás sólo a llorar
tu pobre espaldita
se va reventar.

Pobre como yo, corazón mío sufriente
ciego como yo, que compartes mis penas
agarrándonos mutuamente jalemos
para crecer entre nosotros.)

Es interesante observar que la canción inicia anunciando el viaje de retorno y que el objetivo anhelado es el reencuentro con los padres y la amada, en cuya compañía desea terminar su existencia. Ya no necesito decir que esta lectura literal “esconde” una profundidad connotada señalada antes: la adhesión a lo propio como fundamento de la existencia positiva. En la segunda estrofa “retorna” la mirada hacia Lima, para describir su transitoria residencia caracterizada por la explotación en donde “deja” su fuerza y juventud. El diagnóstico deriva en advertencia: “en vano vas a ir”, pues por la explotación inmisericorde otros se

apropian de los frutos de su esfuerzo y el contexto se describe como productor de sufrimiento y enfermedad: “tu espaldita va explotar”, haciendo alusión a una enfermedad estigmática como la tuberculosis¹²⁴ (“enfermedad de pobres”). El compositor define una relación de igualdad-identificación con los que partieron (“por necesidad”) y sufren los estragos del destierro.

Desarrollando la idea planteada en su composición juvenil, “Huamanga”, en “Wakcha Vida”, Carlos Falconí describe la explotación del emigrante indígena en la gran urbe planteando dos soluciones que no son alternativas, sino complementarias. La primera, el retorno al pueblo que se abandonó, a la fuente de socialización, que aparece intensamente sentida, representado por los padres, que, como vimos, es un símbolo usado en muchas canciones y narraciones quechuas para designar figurativamente a la comunidad campesina, el pueblo o al barrio tradicional urbano en una unidad integral del conjunto social y la naturaleza —que se traduce en territorio—. Y la segunda, plantea la unidad generadora de fuerza entre los débiles, entre los pobres, entre los que permanecen discriminados, no solamente por haber perdido el poder con la conquista sino por no saber manejarse en un sistema que justamente se construye sobre la diferencia que deviene en explotación, desigualdad y/o exclusión.

Los pobres e indígenas, sin las capacidades para desenvolverse en las ciudades grandes, sin entrenamiento en ocupaciones no agrícolas, el rol que les adscribe es el de cargadores, obreros de construcción o peones de chacras cercanas a la Capital, para posteriormente tentar trabajar como vendedores ambulantes, abrir un negocio, triunfar pocas veces y otras, fracasar: “Lima llaqtapim/ kallpallay qepan/ warma vidaytam/ runalla apan/ yanqam rillanki/ waqaqllam rinki/ wasachallaykim/ panchiramunqa” (En la ciudad de Lima/ se quedan mis fuerzas/ mi joven vida/ es apropiada por la gente/ en vano vas para allá/ irás sólo a llorar/ tu pobre espaldita/ va explotar). En Lima enfrentan la doble condición etnoclasista que factura su exclusión: son indígenas y son pobres. Destinos mayoritarios que sin embargo no detienen el proceso de crecimiento limeño alimentado por “las ilusiones” de los pobres de la sierra que tampoco encuentran ocupación en sus lugares de origen. Claro está que la emigración ayacuchana no está limitada a la población indígena campesina, aunque la diversidad de orígenes y destinos no sea mayormente tematizada por el huayno.

Conversando con los emigrantes ayacuchanos y de otros lugares de la sierra, he escuchado la tendencia a plantear como meta, a mediano o largo plazo, el re-

¹²⁴ Esta enfermedad, que tuvo mucha incidencia en la región en las décadas de los cincuenta y sesenta era inconfesable: la gente tenía vergüenza de manifestar que lo había adquirido porque se asociaba a la desnutrición, al hambre y la miseria.

torno. Se ubica, idealmente, a Lima como un *tambo* (estancia) temporal que debe abandonarse, al acumular recursos o al jubilarse. No son muchos los que pueden cumplir este deseo, sin embargo, los más pobres oscilan —por lo menos al inicio— entre ambos lugares y algunos retornan: “Wasichaymanmi kutimuchkani/ llaqtachaymanmi/ builtamuchkani/ tayta mamaywan/ tupasaq nispa/ warma yanaywan wañusaq nispa” (Estoy retornando a mi casita/ estoy de vuelta a mi pueblo/ esperando reencontrarme con mis padres/ esperando morir junto a mi amada). La “maleta hecha” de los emigrantes internacionales, de los refugiados y exiliados, es también una muestra del apego territorial; sin embargo, la progresiva decisión de quedarse o postergar en reiteradas veces el retorno, aún cuando las condiciones de expulsión han cambiado, es signo de nuevos tiempos y del desarrollo de las capacidades de adaptación.¹²⁵

En “Wakcha vida”, de Carlos Falconí, la situación no es presentada como casual o producto del azar, sino causado: “Warma vidayta/ runalla apan” (mi joven vida/ me es robada por la gente): la vida como un bien hurtado, pero no solamente la vida, sino lo máspreciado: la juventud, es decir, la explotación organizada por el modo de producción imperante como la causa fundamental del dolor y la miseria. Esta propuesta trabaja la cuestión social como eje constructor y acompaña este enfoque con elementos de carácter étnico.¹²⁶

El camino a la solución planteada en la tercera estrofa está condicionado al logro de la unidad popular, proyectada a partir de la afirmación de lo propio, fortalecida sólo a partir de esa conjunción: unidad construida a partir de la identidad: “Ñawsa masillay/ muchuq masillay/ yarqay masillay/ waqaq masillay/ qapipakuspa/ aysanakusun/ kikinichikmanta/ wiñarikusun” (Ciego como yo/ pobre como yo/ hambriento como yo/ tú que lloras conmigo/ agarrándonos/ caminando juntos/ desde nosotros mismos/ crezcamos); es decir, juntos-reunidos los que ignoran los mecanismos del sistema, los que son discriminados, los hambrientos, los *masiy* es

¹²⁵ Arjun Appadurai describe las nuevas condiciones en las que se realiza la cultura de los migrantes contemporáneos de la globalización: “A medida que el pasado de un grupo se va volviendo parte de museos, exposiciones, colecciones y espectáculos, tanto a nivel nacional como en el transnacional, la cultura es cada vez menos lo que Pierre Bourdieu habría llamado un hábito (*sic*) (un ámbito tácito de disposiciones y prácticas reproducibles) y cada vez más un territorio dentro del cual realizar una serie de opciones, justificaciones y representaciones, estas últimas, sobre todo, dirigidas hacia audiencias múltiples y espacialmente dislocadas” (2001: 57). El cantautor uruguayo Alfredo Zitarrosa poetiza el peso de la cultura original que puede dificultar la adaptación: “No echés en la maleta/ lo que no vayas usar/ son más largos los caminos/ pa'l que va cargao demás” (“P'al que se va”, Chamarrita).

¹²⁶ Este factor discriminatorio no impide que personas de igual característica y origen exploten inclusive a sus paisanos y, en otras cosas, los ayuden.

decir, “iguales a mí”, los que lloran hoy y que crecerán mañana. *Masiy* es un término quechua que subraya la semejanza compartida, sentida, que nombra no sólo el reconocimiento mutuo sino la proximidad que quiere ser mismidad, sentimiento, memoria y proyecto compartidos. A pesar de que el compositor proyecta, en la canción, la necesidad del cambio estructural, es difícil apartar la imagen de una realidad torturada que bulle en las entrañas del verso que se intensifica más que por el hambre, el llanto o la muerte, por la oscuridad: “*ñawsa masillay/ aysanakusun*” (entre ciegos/ jalémonos¹²⁷); imágenes que parecieran retrotraer desposeídos que arrastran sus miserias, a tientas,¹²⁸ y, más que una marcha revolucionaria, pareciera configurar las imágenes borrosas de una tortuosa procesión nocturna.

Las imágenes de la emigración ya habían sido formuladas con anterioridad en otra canción de Carlos Falconí:

“Huamanga”

Carlos Falconí, huayno

Huamanga tierra querida
yo me he de alejar de ti
son azares de la vida
los que a mí me están llevando.

Quiero que tengas presente
que un día he de volver
a quererte como siempre
y servirte eternamente.

Qamkunan qawarinkichik
sapan qipaq mamallayta

¹²⁷ Para percibir mejor esta interpretación acudo a la más denotada (“literal”) imagen que proyecta el verso: “entre ciegos, jalémonos”. Realizo esta operación de “deconnotación” (inducir a que el lector mantenga la “literalidad” de la imagen) porque, por ejemplo, en el símbolo, el soporte signficante (que es otro signo denotado) debe mantener su imagen original para hacer emerger la significación buscada en el símbolo, en un movimiento ascendente. Recuérdese que Lotman ha señalado para el símbolo que éste se erige sobre un signo para significar otro, más elevado. En este caso, yo acudo a un movimiento inverso, pues mantengo la imagen en su propio plano (sin los “pliegues” que el simbolizar le impregna) para invocar la “oscuridad” que se siente o percibe en el verso aludido.

¹²⁸ Hay muchísimas vidas inerciales, que transcurren en el día-a-día; con dificultad para hacer planes.

ama chiripas ama wayrapas
chayaykapuwanampaq.

Negrachallay sambachallay
maypiñaraq kanki
maypi kanaykikamataq
kaypi waqachkani
kaypi llakichkani.

(A ustedes les pido
cuiden a mi madre se queda sola
que ni el viento ni el frío
alcanzarla puedan.

Negrita, sambita
dónde estarás ahora
durante tu ausencia
aquí estoy llorando.)

En “Huamanga”, canción compuesta en su juventud, Carlos Falconí inicia, como en las canciones tradicionales, con la —intención de— partida, expresa las pocas oportunidades de “realización” personal en la zona que impelen a migrar; pero la fuerza expulsora se nomina “azares de la vida”, que podría reducir su carácter a algo personal. Sin embargo, la intención del compositor pareciera querer expresar más bien su “fatalidad”, su carácter ineludible, con lo que no sólo sugeriría las causas más estructurales, sino también eximiría de responsabilidad afectiva al emigrante al ubicar dichas causas por encima de su voluntad, y la decisión de partir ya no es autónoma, electiva: “Son azares de la vida/ los que a mí me están llevando”. Refuerza esta interpretación el que en la segunda estrofa reafirme su compromiso con su tierra.

En esta canción, por otro lado, a diferencia de la incertidumbre que caracteriza a muchas canciones tradicionales, existe la convicción de que la partida condiciona el viaje a la promesa de volver para “servirte eternamente [...] “Ayacucho, a quererte como siempre”. El compromiso del compositor pone en juego una vocación actoral, y la distancia temporal es sólo el espacio que se ocupa para preparar un retorno proyectivo, dinamizador. En la canción de Falconí, a diferencia de las tradicionales, el retorno no es consecuencia del fracaso sino del compromiso, recuperando para el ser su autonomía, su capacidad de decisión y acción.

Carlos Falconí, cuando explica las motivaciones para escribir “Huamanga”, se pone a sí mismo como el pre-texto: comunica que, como muchos jóvenes en aquella época, tenía deseos de salir a otras ciudades para seguir sus estudios superiores, pues la Universidad de Huamanga aún permanecía cerrada (desde finales del siglo XIX).¹²⁹ No está demás recordar que, por la distancia y los recursos necesarios para estudiar en Lima, sólo pocos logran este propósito. Sin embargo, aunque esto es cierto, también lo es que parten los más osados. Lo significativo es que esta canción permite contrastar con las formas en que abordaba la canción tradicional el problema del desplazamiento, pues en “Huamanga”, la partida tiene metas más precisas y el viaje no es —por lo menos no completamente— el umbral de lo incierto.

En este sentido, y para contrastar con la forma en que el autor de “Huamanga” lo aborda, es necesario recordar que algunas canciones tradicionales muestran al emigrante en indefensión, producto no sólo de la explotación sino de la discriminación histórica y cotidiana, lo que puede producir también actitudes de resignación o sumisión, como se puede percibir en los siguientes versos, donde el que migra “se inclina”, “se agacha”:

Wakcha runaqa, pubrirunaqa
 kumuykachansi, kurkuykachansi
 runapa wasimpi, runapa llaqtampi
 mana mamayuq, mana taytayayuq
 mana pipapas reparasqan,
 mana pipapas qawarisqan.
 (“Wakchaschay”, huayno, Recop. Teodosio Alarcón)

(El hombre pobre
 en tierras ajenas
 se inclina, se agacha
 sin madre y sin padre
 sin que nadie repare en él
 sin que nadie lo tome en cuenta.¹³⁰)

¹²⁹ Fundada el 3 de julio de 1677 por el obispo Cristóbal de Castilla y Zamora, la segunda universidad del Perú, fue clausurada en 1876 y reabierto, por cortas temporadas, en dos oportunidades. En 1886 fue cerrada por un largo periodo, para reanudar sus labores el año de 1959.

¹³⁰ Literalmente diría “sin que nadie lo mire” (del verbo quechua *qaway*). Explicito esta traducción, porque la connotación primaria de “sin que nadie lo tome en cuenta” requiere de la imagen de la mirada (como actividad puramente sensorial-física) que el quechua explicita para obtener una potencia connotativa mayor (social y ética).

La soledad es figurada por la ausencia de los padres (“mana mamayuq, mana taytayuq”) y describe la invisibilidad estructural del indígena y el anonimato e indiferencia (Simmel, 1988) que caracteriza la vida en la gran ciudad: sin que nadie lo repare/ sin que nadie lo tome en cuenta (o vea por él) (“mana pipapas reparasqan/ mana pipapas qawarisqan”). El desplazamiento de poblaciones andinas hacia las grandes ciudades concretiza —de nueva forma—, en situaciones interpersonales rutinarias, lo que la historia construyó como relaciones coloniales: el racismo de determinados insultos circunscritos, por ejemplo, realiza la *larga duración* del dominio clasista y étnico. Si a alguien le grita “¡indio!” o “¡cholo!” a otro, en esta expresión se sintetiza la marca de la colonialidad que dificulta en abandonarnos.

A diferencia de los versos de la canción anterior, Carlos Falconí expresa una actitud más positiva y proyectiva:

“Wakcha masillay”

Huayno

Charangullay, wakcha masichallay
 charangullay, puriq masichallay
 ñuqallay pasakullaptiy
 piraq sintichusunki
 ñuqallay pasakullaptiy
 piraq waqachisunki.

Guitarrallay, chaynan vida kasqa
 charangullay, chaynam suerte kasqa
 kuyasqayta yachaykuspa diqawayta munanki
 kuyasqayta musiykuspa,
 ripuyta munachkanki
 mana ñuqallaywan.

Guitarrallay, manam usullasaqchu
 charangullay, manam waqallasqaqchu
 runap chawpimpi purispa
 rupayta maskallasqaq
 nigrapa chukchanta tarispa
 paywan yuyarisayki.

Fuga

¿Quién es ese pajarillo
que canta sobre el limón?
anda dile que no cante
que me roba el corazón.

(Guitarrita viajera
charanguito pobrecito
cuando yo me ausente
¿quién te hará resentir?
Cuando yo me pierda
¿quién te hará llorar?
¿quién te hará penar?)

Así había sido la vida guitarrita
así había sido la suerte charanguito
llegaste a saber que te quería
y me estás queriendo dejar
adivinando que yo te adoro
estás queriendo irte
sin mí estás queriendo irte.

Guitarrita no voy a pasar miserias
charanguito yo no voy a llorar
en medio de la multitud
voy a buscar calor
en los cabellos de una negra
con ella te he de recordar.)

A pesar de que reitera el imaginario tradicional que asocia partida con dolor, que la vida-suerte (destino) es de sufrimiento, en la tercera estrofa contradice dicha condición señalando que no continuará en una situación miserable (“*manam usullasqchu*”) y que no llorará, y que aún viviendo en medio de “otra gente” (“*runapa chawpimpi purispa*”), buscará el fuego del amor original, figurando el retorno en la “morena” (metonimizada por sus cabellos) que hace el papel de vínculo con la memoria (o la adaptación a la seducción de las nuevas condiciones). Esta canción contrasta radicalmente con esta otra del cancionero tradicional:

Yo soy el hijo de la desgracia
 sólo he nacido para llorar
 mayu mamayuq, qaqa taytayuq¹³¹
 ay vidallay, kaykunallapi waqanallaypaq
 ay vidallay, kaykunallapi llakinallaypaq.
 (“Hijo de la desgracia”, huayno anónimo antiguo)
 [...]
 mi madre es el río, mi padre la roca
 ¡ay! mi vidita, por eso lloro por estos lares
 ¡ay! mi vidita, por eso sufro en tierras extrañas.)

En primer término, los versos expresan de manera fatal (como “destino”) la condición marginal y de pobreza y sufrimiento correlativo, que en este caso, nuevamente, parecen referirse no sólo al exilio, sino también al lugar de origen. Por otro lado, es curiosa la figura que opone madre-padre como río-roca, pues las valencias significativas fundamentales que los diferencian liquidez-solidez quizá remitan a ternura-rigor, pero también fragilidad-fuerza. Sin embargo, los versos parecieran contradecir las figuras tradicionales de la madre y del padre asociadas a la atención-protección para subrayar valores negativos de irresponsabilidad-indiferencia, que pueden provenir de las modificaciones procesadas en las estructuras familiares tradicionales, pero también al debilitamiento de los lazos comunitarios que de alguna manera oficiaban como un marco protector. También, si ampliamos los sentidos, tendremos una mejor perspectiva para identificar río-roca como la metáfora del origen del nuevo ser sufriente. La siguiente canción abona en esta dirección, al asociar *territorio* con martirio:

Golondrina viajera
 enséñame tu camino
 para salir de esta tierra
 y librarme del martirio.
 (“Golondrina viajera”, pasacalle¹³²)

La nueva forma de observar los factores expulsivos que impelen a la migración y las causas del fracaso en las zonas de destino, se fue ampliando a otros sectores.

¹³¹ Esta versión la escuché del trío “Voces de Huamanga”. En la versión de Yolanda Pinares, el título de la canción varía a “Vikuñitaschay” y este verso también se modifica un poco: “*qaqachum mamay, rumichum taytay*” (“acaso mi madre es la roca, acaso mi padre es piedra”).

¹³² Recopilación de Alejandro Vivanco, 1952.

Muchas otras canciones han empezado a elaborar un discurso que ya busca una explicación a las postergaciones históricamente construidas de manera semejante a la realizada por Carlos Falconí. La siguiente canción, proveniente de la comunidad campesina de Cayara lo ejemplifica:

Hermanullay pobremasiy
 qaku Icata ripukusunchik
 hermanullay wakcha masiy
 qaku palpata pasakusunchik
 wiqawninchikta tiquykuspanchik
 apu runata sirvimusunchik
 chiri yakuta tumaykuspanchik
 real mediuta maskamusunchik.

Hermanullay Cayarino
 imallataq kayllay vidaqa
 parallanchikpas usiarqullanña
 wayrallañam apallawachkanchik
 altullatañam waqaywan qawanchik
 wiqillanchikñam mañana tukuq.

(Hermano mío pobre como yo
 vámonos a Ica
 hermanito pobre como yo
 vámonos a Palpa
 ajustando nuestra cintura,
 vamos a servir a la gente rica
 tomando agua fría
 vamos a buscar un poquito de dinero.)

Mi hermano cayarino
 qué es pues esta vida
 hasta nuestra lluvia ya no llega
 ya sólo el viento nos está llevando
 ya sólo miramos hacia el cielo
 sólo nuestras lágrimas no se acaban.)

La migración a Ica y Palpa no es asumida como algo deseado, y más que viaje se significa como expulsión, y se manifiesta la conciencia de que se va a servir

a los ricos, se va a ganar “real-medio”, es decir, un jornal miserable. Además, se describen las condiciones inhumanas de vida: Tomando agua fría/ buscaremos real-medio (“*chiri yakuta tumaykuspanchik/ real midiuta maskamusunchik*”), cerrando un círculo quizá definitivo, definiendo un horizonte fatal.¹³³ Es interesante también la imagen que proyecta “*tiquykusunchik*”, pues pudiendo haber dicho “*wataykusunchik*” (amarrando) dice “ajustando” (“*tiquykusunchik*”).

En la confluencia de percepciones e imágenes que asocian la historia y los proyectos en las figuras de la emigración podemos observar el aporte del enfoque que desarrolla Carlos Falconí. Su singularidad radica en que concentra un movimiento cultural que viene redefiniendo la relación de los ayacuchanos con el *territorio* y el *espacio*, introduciendo una adhesión-crítica que trasciende a la fatalidad y el lamento. La recuperación del *territorio* no tiene que ver ya con *la identidad* abstracta sino con la solidaridad con los que la habitan “ayunos de poder”, con los marginados, los excluidos; y esta es una empresa que no es solitaria ni tampoco niega los sentimientos más positivos hacia lo “ayacuchano”, como bien podrían expresarlo también felices acompañantes como Edwin Montoya:

En mis horas de nostalgia
pronuncio tu hermoso nombre
Rosa Clavel Siempre-viva¹³⁴
regados con mi cariño.
 (“Rosa clavel”, Edwin Montoya, huayno)

¹³³ Esta situación no es privativa de la canción tradicional andina, como bien lo expresan los versos de una canción del cantautor mexicano Juan Gabriel: “Luego me fui pa’ Los Ángeles/ allí nunca sale el sol” (“Canción 187”).

¹³⁴ “Siempre-viva” es una flor cuyos pétalos parecen, al tacto, secos; no se corrompen con el tiempo y se conservan, ya cortadas, sin agua. Aquí la *ambigüedad* abona a profundizar la figura de la memoria.



El abismo y la atmósfera saturada. Dibujo de Edilberto Jiménez.

CAPÍTULO IV

“TIERRA QUE DUELE”: LA HISTORIA DE LA VIOLENCIA EN LA CANCIÓN POPULAR

*Taytallaysi kunununuspan
waqtallanman qayamuwan
awaytaraq tukullayman
uchku qasqun maytunaypaq.*

CARLOS FALCONÍ, “IMAY SUNQULLA”, HUAYNO

*(Mi padre, tronando, tronando
a su lado me está llamando
terminar de tejer quisiera
para envolverle el hueso de su pecho herido.)*

*En el huayno ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de
terrible lucha y todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo
grande en que podía ser como los mejores.*

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, 1940

*Guarango sacha yantañachum kanki
raprallay hina allqupa chutaspan.
Muyurinapi waytallay retama
pitaq chiptimun ñawichallaykita.*

CARLOS HUAMÁN, “PEDERNAL”, HUAYNO

En Ayacucho (Perú) corren los años de la década de 1980 y la ciudad se ve invadida por soldados y policías; sus noches en tinieblas por las torres de alta tensión derribadas por los senderistas, en sus calles amanecen cadáveres que se exponen como mensajes; los pobladores del campo y de los barrios periféricos se organizan en rondas (las primeras obligadas por militares y policías y luego por propia iniciativa) para otorgarse un mínimo de seguridad, las balas y los dinamitazos retumban, muchos son asesinados o desaparecidos (primero indiscriminada y luego selectivamente); son perseguidas todas las voces discrepantes (unos los llaman “senderistas encubiertos” y los otros “colaboracionistas”, “*yana umas*”, cabezas negras¹³⁵). Se prohíbe o elimina toda expresión de libertad o autonomía o dignidad; en este contexto se esculpe y pule una de las pocas expresiones culturales y vitales que se resiste a sucumbir en la oscuridad, la reclusión y el silencio: una nueva canción renueva el huayno, los carnavales, el yaraví, y entre cuyos autores destacan nítidamente Carlos Falconí, Ranulfo Fuentes y Carlos Huamán, entre muchos compositores e intérpretes que desafían a la violencia.

Junto a la acción “purificadora” y “energizante” de una canción bella y profunda también hace una importante labor el periodismo, que a pesar de la censura, las amenazas y la muerte se resiste a callar, siendo el asesinato de los ocho periodistas en Uchuraccay —el 26 de enero de 1983¹³⁶— el punto más alto de este movimiento envolvente que quiere acallar para imponer el *orden-de-la-violencia*. Los periodistas hicieron no solamente su trabajo de informar y denunciar: en muchos casos acompañaron a los familiares de los apresados, desaparecidos y asesinados en la búsqueda de sus seres queridos.

La obra de Carlos Falconí tiene como uno de sus ejes centrales, precisamente, el abordamiento de la violencia en sus diferentes formas. En este sentido, su producción artística se caracteriza por identificar la relación violenta causada por factores estructurales con los problemas regionales en un contexto donde el centralismo limeño también se concretiza en la represión que convirtió a las fuerzas armadas y policiales en tropas de ocupación, al despreciar casi de manera absoluta la vida de los “serranos”, de los andinos, de los pobres, de los indígenas (era, decían, “como matar perros”). Falconí hace converger bien los factores étni-

¹³⁵ Es interesante esta figura utilizada por Sendero Luminoso: condena a los que no abrazan su ideología a la oscuridad que es sinónimo de ignorancia, inconciencia. No acceden a la luz “del pensamiento luminoso” que suponen poseer los senderistas.

¹³⁶ Una comisión nombrada por el entonces presidente de la república, Fernando Belaunde Terry, para investigar este asesinato fue presidida por el escritor Mario Vargas Llosa, ver Vargas Llosa, 1990. Murieron ese fatídico día: Félix Gavilán, Octavio Infante, Jorge Sedano, Amador García, Luis Mendivil, Pedro Sánchez y Eduardo de la Piniella y el guía Argumedo.

cos con los de clase para expresar el fondo sociocultural que define esta relación cuasi colonial.¹³⁷

En este sentido, Carlos Falconí no es sólo un compositor local o regional. Sus canciones reflejan problemas de índole nacional y universal: la democracia, la ciudadanía, la libertad, la justicia y el desarrollo regional, así como la cultura, la creación de la belleza, el bienestar personal, están entre sus preocupaciones centrales. Para esta “expansión” de sus perspectivas y horizontes fue fundamental, además de su sensibilidad humana y artística, sus “salidas” hacia otros contextos que le permiten sus cambios de escala, pues se desplaza de lo micro a lo macro y viceversa:

Así como las salidas fuera del país me daban visión de lo macro, igualmente fueron importantes las visitas a comunidades, que tenían la virtud de rellenar incesantemente mi búsqueda de identidad, recogiendo valiosos testimonios de gente humilde que padecía los horrores de la guerra, situados entre la vida y la muerte con total desapego de valores, otros en un estado depresivo de total abandono. En una comunidad campesina de Huanta observé una bandera peruana descolorida, deshinchada, había estado izada durante seis meses en un mástil exprofesamente sinuoso, ¡estaba castigada! ¡Ya no era un símbolo nacional! Recorrí todo el Departamento, de Sur a Norte. Encontré poblaciones enteras con miradas ausentes, tristes, ya sin ningún encanto, desconfiadas, sujetos a una enorme conmoción social a punto de reventar. Decenas de pequeñas poblaciones de la provincia de La Mar habían desaparecido, eran poblaciones fantasma” (Carlos Falconí).

Dichos cambios de escala no sólo se procesan a nivel, digamos, espacial, sino también histórico, temporal (de la “larga duración” y la “mediana duración” de Braudel, pasa a la circunstancia presente e inmediata, que, por ejemplo, surge en el deambular del niño huérfano o la imagen de la iglesia destruida). Cuando explica los motivos de su canción “Tierra que duele”, Carlos Falconí lo señala:

Se ensayan técnicas desde el pentágono, tanto es así que la famosas defensas civiles [...] han sido procedimientos que han sido ensayados a través de la CIA en Guatemala con el pueblo Quiché hasta casi un total exterminio, en territorio argentino según documentos que me fueron entregados por los indios collas agrupados en CISA

¹³⁷ Aquí no reedito la visión maniquea de los “dos mundos”, pues no olvido que entre los victimarios también se encontrarán a los propios ronderos, igual de “serranos” y andinos, quienes también mostraron una extrema crueldad con sus propios paisanos (ver Jiménez, 2009).

Consejo Indio de Sud América, y actualmente se vienen exterminando poblaciones enteras de Ayacucho, Huancavelica, Apurímac y Puno.

Ñanpa churillanchu kallani
 imay sunqulla niwanku
 uchuylla machuña nispa
 llakiylla llakiwanku.
 (“Imay sunqulla”, Carlos Falconí, huayno)

(Probrecito me dicen
 tan chiquito y envejecido
 ¿seré acaso hijo del camino?
 sólo sienten por mí, pena.)

Hay en el discurso autobiográfico de Carlos Falconí una síntesis peculiar del eje del conflicto que pervive fuertemente en la región y en el país: la visión étnica de la clase social que intercambia con la visión clasista de lo étnico. Él asume ambas condiciones histórico-sociales como la base y el fondo de la problemática que viven cotidianamente las relaciones sociales en las interacciones rutinarias en las que se expresan las relaciones de poder. Es ese contexto que el cantautor devela en sus canciones y en el que la violencia se enerva en imágenes poéticas haciendo que la “violencia legítima” monopolizada por el Estado se muestre irracional e injusta y a cuyo desdibujamiento contribuyen las historias que ellas narran: éstas no sólo denuncian inequidades e injusticias, sino elaboran un discurso que propone otra lectura de las condiciones que posibilitan la crisis estructural de la región. El Estado, así, aparece ya no buscando la *hegemonía* (Gramsci) sino el *dominio* autoritario, donde la esfera pública, del debate y la negociación, la confrontación argumentada son ya un obstáculo para dicho autoritarismo violentista.

Carlos Falconí inicia una exploración situada en esa facturación histórica que, posteriormente, la Comisión de la Verdad y la Reconciliación ratificaría cuando señaló que la mayoría de los muertos y desaparecidos durante la guerra no solamente fueron ayacuchanos sino que también eran indígenas y pobres. La CVR, después de señalar que de Ayacucho provenían el 40% de los muertos y desaparecidos en la mencionada guerra, indica que “existió una evidente relación entre exclusión social e intensidad de la violencia” (CVR, 2004: 22). Luego agrega que los cuatro departamentos más afectados por la violencia (Ayacucho, Huancavelica, Apurímac y Huánuco) son ubicados dentro de los cinco departamentos más pobres del país. Finalmente, destaca: “mientras que, de acuerdo con el censo de 1993, sólo un quinto del país el quechua u otras lenguas nativas era su idioma

materno, esa proporción supera el 75% entre los muertos y desaparecidos reportados por la CVR” (*idem*: 23).

Las relaciones de clase, que se caracterizan por la desigualdad, la dominación y la discriminación, se vuelven más violentas cuando los sectores contrapuestos adicionan las características étnicas a dichas relaciones. En este marco los sujetos contruidos por el etno-clasismo oficial devienen no sólo en *otros-lejanos* sino en *enemigos-amenazadores* (“por qué nos miran con tanto odio/ es que acaso nuestra pobreza los asusta”, dice Carlos Falconí en una de sus canciones) o en seres insignificantes, como bien lo expresó la petición de ciertos sectores limeños de bombardear Ayacucho para “acabar con los senderistas”.

Sin embargo, Carlos Falconí no es un autor étnico, ni “solamente” clasista. Como veremos más adelante, los sujetos que *representa*¹³⁸ son niños, mujeres, estudiantes, padres-madres de familia, la región, además de los pobres e indios. No obstante, hay que advertir que su producción musical se inserta en una tradición que desarrolla y recrea. Veamos brevemente dicha tradición en sus hitos más importantes.

LA VIOLENCIA EN LA CANCIÓN TRADICIONAL AYACUCHANA

Como lo señalara el escritor-antropólogo peruano José María Arguedas en el epígrafe de este capítulo, las huellas de la historia de los pueblos se registran y perennizan en sus canciones: los “momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha” se transmiten a las generaciones sucesivas mediante el canto que actualiza, emocional y significativamente, dicha historia y configura la memoria colectiva. Carlos Falconí sigue esa tradición renovándola, incorporando a las expresiones de dolor y de esperanza, cuyo sustento proviene de afirmar los valores de un pueblo, que aún cuando vencido no deja de generar los valores solidarios a través de la lucha cotidiana y la creación artística. Así, el compositor no se queda en el diagnóstico de la postración económica y política a que lo somete la poscolonialidad peruana que producen las carencias y penurias de las mayorías, sino configura un horizonte posibilitador que trasciende a la canción tradicional: la recrea renovándola para expresar el drama que vive en pueblo en esa etapa histórica y, por ende, la hace más vigente.¹³⁹

¹³⁸ En sus dos sentidos: los hace visibles y, en segundo término les da su voz para que en y con ella hablen.

¹³⁹ José Carlos Mariátegui, al distinguir tradición de tradicionalismo, señalaba que éste es artificioso y pretende “congelar” la cultura, mientras que la tradición necesita tener vigencia, y para ellos recrearse, para pervivir en las dinámicas de la vida misma.

En las canciones tradicionales los eventos históricos locales fueron expresados en versos bilingües,¹⁴⁰ donde el autor, generalmente anónimo, funciona como cronista o transfigurador poeta, ubicándose, casi siempre y con claridad, en el polo popular de las confrontaciones. Así ocurre en el huayno que a continuación transcribimos y que fuera recopilado por Alejandro Vivanco en 1933¹⁴¹ que por la fecha parece referirse a los movimientos campesinos ocurridos en La Mar entre 1922 y 1923 (Vila, 1974), y luego —quizá actualizado—, en las guerrillas de 1965.

Patibambatas
nina ruparqun
imaniqaraq
niño Añaños.

Wak lado chimpay
teja wasi,
kay ladu chimpay
ichu wasi,
ima sumaqtam
kunununuchkan
ima sumaqtan
rapapapachkan.
(“Patibamballay”, huayno anónimo)

(A la hacienda de Patibamba
el fuego lo devoró
¿qué dirá el niño Añaños?)

Al frente
casas de teja
a mi lado
casas de ichu
que bonito arden
trepitando
que bonito
están ardiendo.)

¹⁴⁰ Algunos en quechua o español exclusivamente, muchos otros alternando ambos idiomas en la misma canción, estrofa o verso.

¹⁴¹ Alejandro Vivanco, *Cantares de Ayacucho*, 1977: 67.

En la canción el autor se emplaza “al frente” (*chimpay*)¹⁴² de la casa-hacienda (bajo la metonimia de “*teja wasi*” o casa de teja). Así, el autor anónimo define su proximidad con las casas de *ichu*, donde “*kay ladu*” señala no sólo posición sino pertenencia o identificación. Emplazando espacialmente la identidad-alteridad describe el incendio con una cierta alegría: “Dicen que Patibamba,¹⁴³ se está incendiando/ qué dirá/ pues el *niño* Añaños¹⁴⁴/ Hacia el frente/ casas de teja/ a mi lado/ casas de ichu/ que bonito/ están quemándose/ qué bonito/ está incendiándose”. La introducción de las onomatopeyas *kunununuchkan* y *rapapapachkan*, para significar emotivamente el sonido del fuego, refuerza esta postura anti-latifundista y su identificación con el campesino indígena. De la misma región, Carlos Flores¹⁴⁵ recopila “Muntunirullay”:

Torobamballay supay wayqu
 Torabamballay supay wayqu
 bandulerullay wachaq wayqu
 muntunerullay wachaq wayqu.
 San miguelino qarichaqa
 San miguelino maqtachaqa
 numero siete waqachiqsi
 numero siete ayqichiqsi.
 (“Muntunirullay”)

(Torobamba, quebrada del infierno
 Torobamba, quebrada del diablo
 quebrada que pare bandoleros
 quebrada que pare montoneros.
 Los hombres (valientes) de San Miguel
 los muchachos de San Miguel
 han hecho llorar a los “número siete”¹⁴⁶
 han obligado a huir a los “número siete”.)

¹⁴² Porque no sólo dice “al frente” (*chimpa*), sino remarca la primera persona, “al frente mío” con el sufijo *y*, *chimpay*.

¹⁴³ Hacienda de la familia Añaños, uno de los mayores hacendados de la provincia de La Mar.

¹⁴⁴ Los indígenas siervos de las haciendas se dirigen al hacendado anteponiendo la palabra “niño”, no importando que sea adulto.

¹⁴⁵ Carlos Flores fue, en los inicios del Trío Ayacucho, su primera guitarra.

¹⁴⁶ Así nominaban los campesinos a los soldados.

Resalta la asociación sanmiguelino-montonero,¹⁴⁷ y el compositor anónimo se ubica en una posición contraria a la del soldado que reprime a los rebeldes, adjetivando al sanmiguelino como “*qari*” (hombre, valiente) que hace fugar al “número siete” (soldado). Muchas otras canciones que fueron creadas en circunstancias de conflicto y represión han permanecido y permanecen escondidas, silenciadas. El destacado arpista chunguino, recopilador e intérprete de la música campesina de la provincia de La Mar, Otoniel Ccayanchira, relataba, por ejemplo, la historia que produjo “Chao chao Víctor Juárez”, que como otras canciones reflejaba el impacto de la violencia en la sensibilidad del artista popular, indígena y mestizo, en este caso referido a los efectos de las guerrillas de 1965. La melodía la conserva el arpista, aunque de los versos sólo quedan algunas frases.

En la provincia de Huanta, casi al finalizar el siglo XIX (en 1886), se llevaron a cabo protestas campesinas, principalmente de los indígenas que habitan en la puna,¹⁴⁸ llamados despectivamente “chutos”, contra el impuesto a la sal. Y en reacción a ello el Estado peruano organizó una campaña represiva comandada por el coronel Domingo J. Parra, que acometió contra el pueblo huantino, masacrando cientos de indígenas, quemando las chozas, cobrando cupos en productos y ganado, llegando hasta las punas iquichanas de Ccarhuaurán, acampando en la planicie de Canrao, lugar ya próximo hacia las cabeceras de selva. “Parra desató una represión cruel, confiscando ganado, saqueando, incendiando poblaciones y fusilando a los guerrilleros y demás partidarios de Cáceres (Nicolás de Piérola estaba en el gobierno y el Mariscal ayacuchano Andrés A. Cáceres era su opositor). Con el fin de capturar a Miguel Elías Lazón, acusado de instigar a los indios y conocido como su padre Miguel Lazón por sus simpatías caceristas, Parra envió expediciones punitivas a la selva de nuestra provincia de Huanta. De esta época procede el famoso huayno ‘Cholo montonero’, compuesto por la Srta. Josefina Lazón, hermana de Miguel Lazón y que es todo un himno para nosotros” (Meneses y otros, 1974: 134-135). Su texto es como sigue:

¹⁴⁷ Montonero es el nombre que han dado los sectores pudientes de la sociedad ayacuchana a los campesinos que se movilizan y a su paso destruyen ya sea los bienes de los ricos de su zona o del estado. En la canción, una expresión peyorativa se transforma en emblema que enorgullece.

¹⁴⁸ Región geográfica que se ubica por encima de los 2800 metros sobre el nivel del mar, donde se cultivan tubérculos andinos. Hacia ese piso ecológico fueron arrinconados los indígenas por el sistema de haciendas despojándolos de sus mejores tierras.

Huaywas qasamanta¹⁴⁹
qawarimuptiyimi
Coronel Parraqa
apuntachichkasqa.

—Cholo montonero
dónde está Lazón
—Manam yachanichu
ñuqallayqa señor.

Huanta chakallata
Yaykuykullaptiyqa
llapa wasikunam
kununuchkasqa.

Coronel Parrata
debekurqanichu
urqun qasallanta
maskachivanampaq.
("Cholo montonero")

(Cuando divisé
desde el abra de Huayhuas
el coronel Parra
estaba interrogando:
—Cholo montonero
dónde está Lazón
—Yo no sé señor.

Cuando entré por
el puente de "Huanta Chaka"
todas las casas
estaban incendiándose.

Acaso yo le debía
al coronel Parra

¹⁴⁹ En éste, como en otros casos, hemos adaptado la escritura al alfabeto oficial quechua, salvo en los nombres propios, donde se mantiene la escritura original.

para que me persiga
por cerros y cordilleras.)

De manera general, el Estado aparece en el imaginario ayacuchano y en la canción popular ayacuchana como un ente extraño, y en “Cholo montonero”, la autora lo ratifica, dando voz a un campesino, que “no le debe”¹⁵⁰ y de esta manera, desde la reciprocidad andina, niega el lazo institucional que busca aquél utilizando en esa circunstancia histórica la represión. De igual manera subraya la diferencia social con su agente represor (personificado en el coronel del ejército peruano Domingo Parra) al introducir el español en la interrogación, lo que se ratifica con la respuesta concedida por el indígena en quechua. Esta relación comunicativa, que aparece “naturalizada” en contextos disglósicos (coexistencia del quechua y el español), emerge en el contexto de la canción como una clara diferenciación de las identidades étnicas. En “Viva la Patria”, Carlos Falconí introducirá semejante frontera: “Viva la Patria’, *niwankutaq*”.

En el texto también aparece la distancia social, esta vez frente al opresor hacendado, y el autor anónimo acude a la expresividad sonora, nuevamente, en el onomatopéyico “*kununuchkasqa*”, que figura emotivamente el fuego destructor del incendio y, a la vez, la represión.

Este imaginario del Estado es muy extendido en los diferentes pueblos y ciudades, y si bien es mayoritario en sectores pobres, también se los puede encontrar en las clases altas provincianas; por ejemplo, en Huanta se han creado canciones que han mostrado irreverencia hacia el poder mal usado o mejor dicho a la concreción del poder local con las implicaciones de un comportamiento *gamonal* (Mariátegui). También las canciones han mostrado las pugnas entre los grupos de poder por la hegemonía, una de estas, que data también de inicios del siglo xx, dice:

Kaychum kaychum
Huanta llaqta
upa anka gobernador
Barrilito suprefecto
kaychum kaychum
Huanta llaqta
sapanwiksa alkaldiyuq

¹⁵⁰ Habría que aclarar que en sus relaciones internas, entre campesinos, la reciprocidad casi nunca se expresa en términos de deuda (“me debe”), y en este caso sí, porque el Estado, y su representante, el coronel Parra, son calificados como externos, ajenos, y quizá sin jurisdicción.

runtu paki juisniyuq.

(“Kaychun kaychum Huanta llaqta”, huayno anónimo)

El autor anónimo utiliza la ironía para satirizar actitudes y comportamientos de los que usufructúan el poder, inadecuadamente. Décadas después, ya en el contexto de la guerra senderista, Nicanor Loayza¹⁵¹ parodia y actualiza la mencionada canción:

Kaychum kaychum Huamanga llaqta

piña uya alkaldiyuq, qatqi misti rektorniyuq

wiray wiray ubispuyuq, sinqasapa prefektuyuq.

Huamanguina niñachallayta

huamanguina pasñachallayta

wayrurukuna suwaruwasqa

verde pachanwan hinakuruspa

pistolachanwan qaritukuspa.

(“Kaychum kaychum Huamanga llaqta”, Nicanor Loayza)

Creo necesario describir brevemente las condiciones sociales e históricas mediadas en las que se genera y consolida la nueva canción popular en Ayacucho. Los años sesenta impactan en la conciencia del pueblo y en las relaciones de poder y de clase los movimientos campesinos que en diversos puntos del departamento ocurren, sin explosión violenta en muchos de ellos, tienen como secuela el abandono de los terratenientes o sus arrendatarios y la disminución de las cargas feudales. En algunas haciendas de los distritos de Santillana y Ayahuanco, se registran casos de desobediencia campesina, de regateo de entrega de la renta en productos (Vergara, 1989); en Culluchaka (Huanta) se expulsa al arrendatario (intermediario entre los campesinos y las propietarias, las monjas de Santa Teresa);¹⁵² en Huamanguilla se presiona sobre los hacendados, haciendo huir a algunos de ellos, en Cangallo, Pomacocha se desarrolla un movimiento de resistencia a la opresión feudal y se expulsa a la Guardia Civil. En 1965, las

¹⁵¹ Nicanor Loayza, huantino, es un personaje destacado en la cultura ayacuchana. Nacido en la provincia de Huanta, ingeniero de profesión, funcionario del CONCYTEC, se ha caracterizado por un humor cotidiano muy elaborado y consistente; también ha recopilado canciones tradicionales y cuando canta y/o compone prefiere el humor corrosivo. Él nos muestra ese lado chistoso, optimista y crítico de la música popular ayacuchana.

¹⁵² Vergara, Arguedas y Zaga (1985).

guerrillas que dirige Héctor Béjar tienen por escenario la zona de La Mar, tierra de Carlos Falconí.

El 21 y 22 de junio de 1969 en las ciudades de Ayacucho y Huanta, mueren decenas de personas, defendiendo la gratitud de la enseñanza luego de un movimiento de resistencia estudiantil y popular frente a una medida de la junta de gobierno del general Juan Velasco Alvarado, que impone el pago de 100 soles a los alumnos de secundaria que reprobaban una asignatura, hecho que motiva la canción: “Flor de retama” del profesor Ricardo Dolorier:

“Flor de retama”

Ricardo Dolorier, huayno, 1970

Donde la sangre
¡ay! se derrama
allí mismito florece amarillito
flor de retama
amarillito, amarillando
flor de retama.

Vengan todos a ver,
¡ay! vamos a ver
en la plazuela de Huanta
amarillito flor de retama
amarillito, amarillando
flor de retama.

Por cinco esquinas están
los *Sinchis*¹⁵³ entrando están
van a matar estudiantes
huantinos de corazón
amarillito amarillando
flor de remata
van a matar campesinos
huantinos de corazón
amarillito amarillando
flor de retama.

¹⁵³ Denominación de una de las policías antisubversivas más emblemáticas.

Los ojos del pueblo tienen
hermosos sueños
sueñan el trigo en las eras
el viento por la laderas
y en cada niño una estrella...

La sangre del pueblo tiene rico perfume
huele a jazmines, violetas
geranios y margaritas
a pólvora y dinamita, ¡carajo!
a pólvora y dinamita, ¡carajo!

Obviamente, el autor de “Flor de retama”, huantino, que ya residía hace mucho tiempo en Lima, cuando la compuso (en 1970), aún compartía la indignación de los huantinos y ayacuchanos —quienes le relataron la experiencia— por la violenta represión que ensangrentó las calles de sus ciudades. En aquel momento, aún faltaba una década para que Sendero iniciara su guerra.¹⁵⁴

¹⁵⁴ En noviembre de 2009, se realizó un homenaje a los 40 años de esta canción y desató una polémica (vía correos electrónicos) que expresa bien el contexto macartista postfujimorista y postsenderista. Vicente Otta cuestiona la representatividad de dicha canción para que le sea conmemorada en el “Día de la canción ayacuchana”: “Pretender hacer de estos 40 años de su creación, el acto central del Día de la Canción Ayacuchana, no sólo es un fraude escandaloso sino que tiene perniciosas implicancias ideológicas y políticas. Es tratar de identificar a Flor de Retama con la canción ayacuchana, como si fuera su tema más representativo para “senderizar” ideológicamente esta celebración de todo el pueblo ayacuchano” (Vicente Otta, “¿Flor de Retama es ‘la’ canción ayacuchana?” correo electrónico, 18 de noviembre de 2009). La etnomusicóloga Chalena Vázquez responde, acertadamente: “Lo que alcancé a ver esa noche, era el gran esfuerzo que les está costando tanto a los intérpretes como al público ayacuchano, para devolver esa canción a su sentido original, no senderista” (Chalena Vázquez, correo electrónico, noviembre de 2009). Obviamente, hay una desproporción en el análisis de Otta, puesto que si para conmemorar la canción ayacuchana debiera rendirse homenaje, *todos los años*, a “Adiós pueblo de Ayacucho” y a “Huérfano pajarillo”, como lo insinúa en su artículo, habría que detener la historia, arrinconarla al museo. Por otro lado, la “apropiación” de una canción es perfectamente posible y no compromete a la idea original de sus compositores, y eso ocurrió con “Flor de Retama”. De otra manera, ya Sendero había cambiado las “letras” de “Adiós pueblo de Ayacucho” con textos militantes, como: “Adios pueblo de Ayacucho/ perlaschallay/ me voy con los guerrilleros/ perlaschallay/ a luchar por la justicia/ perlaschallay/ romperemos las cadenas/ perlaschallay./ Al final de la batalla/ perlaschallay/ no habrán ni ricos ni pobres/ perlaschallay/ venceremos a los yankis/ perlaschallay/ viva el Perú comunista/ perlaschallay” (versión recopilada por Julio García Miranda, 1996: 153), y este cambio no afecta los sentimientos que los ayacuchanos tienen a su idea y versión original.

La década de los años setenta inicia marcada por la violenta represión de esta protesta popular, cuya memoria se actualiza en conmemoraciones anuales y romerías al cementerio de Huanta, impulsadas por organizaciones populares y estudiantiles, especialmente de los integrantes de la Promoción 1969 llamada “José Carlos Mariátegui”;¹⁵⁵ algunos de sus miembros participaron de manera protagónica en el movimiento. También en Ayacucho se realizan actos conmemorativos organizados principalmente por el Frente de Defensa del Pueblo de Ayacucho, el Sindicato Único de Maestros y organizaciones estudiantiles.

En los años siguientes, si bien se asiste a una suerte de declinación del movimiento popular, entre 1972 y 1973 se desarrolla un conjunto de movilizaciones, que son manejadas a partir de lo que se llamó la “defensa de la Universidad”, solicitando más rentas para dicha institución, y se articulan a peticiones populares de servicios básicos y consolidación de sus posesiones mediante la titulación de los lotes ubicados en la laderas del cerro de La Picota. Posteriormente, los paros nacionales impulsados ya por un movimiento popular centralizado a nivel nacional obligan a la dictadura de Morales Bermúdez a retirarse (a fines de 1979). Son hechos sociales y políticos que van configurando el entorno para la consolidación de una canción que si bien no es completamente nueva, sí renueva sus propuestas y pasa del diagnóstico regional y étnico de la pobreza estructural, que muchas veces la canción reducía a lo individual, al descubrimiento de las causas clasistas y de formación social y a adicionar el enfoque histórico de representación y transfiguración, configurando un liderazgo nacional musical-popular.

Precisamente, a inicios de esa década es que surge “El Hombre”, huayno emblemático, compuesto por el también lamarino, paisano de Falconí, Ranulfo Fuentes Rojas¹⁵⁶ en 1970. Esta canción acompañará movilizaciones populares,

¹⁵⁵ Quiero expresar aquí mi homenaje póstumo a Moisés Auqui Terres, compañero de la mencionada promoción, quien se distinguió —como mis otros compañeros— por su constante indignación por la inequidades del sistema. Para la presente edición, quiero mencionar otros fallecimientos de la promoción: Hugo Pino, Juan Cabrera, Gustavo la Torre.

¹⁵⁶ Esta canción ha motivado un singular y pequeño debate (“pequeño” porque no inmiscuyó sino a dos o tres personas) acerca de la autoría que mezquinamente se le ha negado a Ranulfo Fuentes. El compositor denunció el caso al poder judicial y luego de un largo proceso, en base al análisis de diversos documentos y testimonios (un expediente de aproximadamente 140 folios), se falló a favor Ranulfo Fuentes. Los argumentos de sus detractores son, por decirlo suavemente, subjetivos: se basan en recuerdos, sin pruebas y en sus “argumentos” predominan los adjetivos e insultos. Esta engorrosa situación, sin embargo muestra el *ethos* de un sector amplio: cuando me enteré sobre dichos cuestionamientos, le propuse a un compositor ayacuchano (que por supuesto no es Carlos Falconí) que sería conveniente pronunciarse porque podría ocurrir lo mismo con otros colegas: “Ni siquiera es bueno”, me dijo irónicamente el susodicho compositor como respuesta: en su rostro se leía una perversa satisfacción.

fiestas comunitarias, conmemoraciones, inclusive oficiales (especialmente en las escuelas), celebraciones familiares y muchos otros eventos sociales.

“El Hombre”

Ranulfo Fuentes, huayno, 1970

Yo no quiero ser el hombre
que se ahoga en su llanto
de rodillas hechas llagas
que se postra al tirano.

Yo quiero ser como el viento
que recorre continentes
y arrastrar tantos males
y estrellarlos entre rocas.

No quiero ser el verdugo
que de sangre mancha al mundo
y arrancar corazones,
que amaron la justicia
y arrancar corazones,
que buscaron la libertad.

Yo quiero ser el hermano
que da mano al caído
y abrazados férreamente
vencer mundos enemigos
y abrazados férreamente
vencer mundos que oprimen.

Fuga

Para qué vivir de engaños cholita,
de palabras que segregan veneno
acciones que martirizan al mundo,
¡Ay! sólo por tus caprichos dinero
¡Ay! sólo por tus caprichos riqueza.

La insurgencia armada de Sendero Luminoso, iniciada en mayo de 1980, y la represión que le siguió fue el fenómeno militar, político, cultural y social que ha afectado profundamente al pueblo y sus artistas. La llamada “guerra sucia”, expresada entre otras formas en las ejecuciones extrajudiciales, las “desapariciones”, la detención arbitraria, la tortura y el desprecio por los derechos humanos por parte de ambos bandos en pugna, es quizá la fuente que motiva más a la nueva producción musical popular (Carlos Falconí dice: “La guerra nos ha madurado”). Esta canción renovada, ha ubicado el origen y el carácter de clase del dominio y de la represión, y ha avanzado de aquella forma de reclamar, del antiguo “*Purun rumiñal purun sachañal kaspaypas/ Estadopaqa reklamanchal kallayman*” (así hubiera sido piedra del campo/ así hubiera sido árbol silvestre/ habría tenido que ser protegido por el Estado), pasan a ubicar al Estado autoritario, que sienten que no los representa. José Coronel, al referirse a esta constatación en un ambiente de violencia extrema, dice:

Este encuentro dramático con la sociedad mayor y sus instituciones sostén, permite una aproximación hacia la comprensión del lugar que ocupa en el contexto social vigente, desprovisto de la carta real de ciudadanía (la legalidad no rige para ellos), al mismo tiempo tomar conciencia de su perfil étnico “indio”, “cholo”, “serrano”... El Estado, entonces, siguiendo a Shanin, se presenta frente al campesino como un poder omnipotente, al cual se odia y se teme al mismo tiempo (Coronel y otros, 1986: 13).

El desarrollo histórico de la sociedad posibilitó el monopolio de la violencia “legal”¹⁵⁷ en manos del Estado, y como todo fenómeno, proceso o acto de violencia, ésta mantiene ese carácter *deíctico*,¹⁵⁸ es decir, que su valoración depende de dónde se encuentren los interlocutores o participantes, pues, por ejemplo, si bien para las clases dominantes nacionales y/o regionales la represión de una protesta

¹⁵⁷ El análisis político y sociológico nomina “violencia legítima” a aquella que ejerce el Estado; prefiero denominarlo “legal” porque está (o debería estar) enmarcada en las leyes y la Constitución, pero es ilegítima porque se ejerce sobre las clases pobres, en beneficio de los que detentan el poder económico.

¹⁵⁸ Helena Beristáin lo define como la “clase de palabras a cuya forma no corresponde una denotación concreta, pues su referente varía conforme a cada situación del hablante, de tal modo, que si se desconoce la situación, se desconoce el referente y se ignora también el significado del deíctico” (1992: 133). Refiriendo a Jakobson señala que este autor lo ha caracterizado como “embragues” o *conmutadores*, en tanto difieren su significado según la posición que asuman los participantes en la interacción social. Por ejemplo, un acto violento será definido de manera distinta si uno es víctima o victimario, y aún más: si siendo testigo, conoce o es próximo a la víctima o al victimario, o es indiferente a ambos.

social puede ser considerada una medida necesaria para recuperar el orden, para los pobres, los marginados y explotados por el sistema, aparecerá como injusta, al utilizarse la represión para mantener su explotación. Por ello es necesario detenerse un poco en la definición de la violencia.

Otra canción emblemática de la época de la violencia es “Maíz” (huayno, 1989), del compositor ayacuchano Carlos Huamán López:

“Maíz”

Carlos Huamán, huayno, 1989

Maíz hermano
granito eterno
jinete de rayos negros
abrigo de niños tristes
si al silencio te condenan
crujes en cataratas y en el fuego,
si pereces en las grutas
alzas tus brazos poblados y así vuelves.

Aunque el tirano te muerda
siempre serás maíz, maíz,
aunque te arranquen los ojos
siempre serás maíz, maíz;
Himno de bravas calandrias
wakchapa kallpan
wañuyupi kawsachiqnin;
pancito de la ternura
humilde oro de mil corazones.

Rumita chiqtarimuspam
chinkaptiki maskamuyki,
allpamamanchik waqaptin
parañas mayuntin qamun;
no eres la brizna reseca
eres el nido que abriga la esperanza,
no eres la garra del cóndor
eres el vientre que brota nuevos hijos.

Remando en nuestro ataúd volveremos,
romperemos crueles sables, mi amor
seran panal nuestros labios,
despertará ya el cadáver, mi amor,
no sangrarán las florecitas,
despertará ya el cadáver
no sangrarán las florecitas.

LAS FORMAS DE LA VIOLENCIA

Sólo es posible engañar a la violencia en la medida de que no se la prive de cualquier salida, o se le ofrezca algo que llevarse a la boca.

RENÉ GIRARD

[...] y ustedes no deben tener miedo, es sólo como matar a perros.

TESTIMONIO DE UN SOLDADO, EN JIMÉNEZ, 2009

*Hacienda qoro cuchillo
atataw qampichu wañuyman
qampi wañunaytaqa
mayuman pawakuykuyman
qaqaman wischukuykuyman.
(Cuchillo sin filo de la hacienda
que asco cómo voy a morir por ti,
en vez de morir por ti,
me arrojaría al río,
me lanzaría al barranco*

“MI SERENATA”, RECOP. HERMANOS GARCÍA ZÁRATE

Lo digo sin ánimo de paradoja: Más felices son aquellos pueblos que pudieron o pueden luchar contra el terror de una ocupación extranjera. Más felices, sí, porque al menos sus verdugos vienen de otros lados, hablan otro idioma, responden a otras maneras de ser. Cuando la desaparición y la tortura son manipuladas por quienes hablan como nosotros, tienen nuestros mismos nombres y nuestras mismas escuelas, comparten costumbres y gestos, provienen del mismo suelo y de la misma historia, el abismo que se abre en nuestra conciencia y en nuestro corazón es infinitamente más hondo que cualquier palabra que pretenda describirlo.

JULIO CORTÁZAR

La violencia tiene formas múltiples, y en la obra de Carlos Falconí aparece en sus diversas facetas: la violencia económica, la discriminación y la marginación clasista, étnica y regional, la violencia de las instituciones, de género, la violencia simbólica, entre otras. Aquí también, Falconí no se limita a constatarlas, pues casi siempre asume una postura frente a ellas y esboza los caminos para superar sus causas. Hay que señalar una característica importante: este cantautor no siempre opone a la violencia otra forma de violencia (rebeldía, por ejemplo), sino, también, además, el amor solidario. A pesar de la intensidad de sus términos para reflejar la postergación de los pueblos andinos, la ternura que aparece en muchas de sus canciones es intensa: “Huamangay, quiebran todos tus celajes/ y tú les das abrazo infinito/ en inmensa herida te están convirtiendo/ tanto amor, tanto infortunio”.

Hagamos un paréntesis para reflexionar, brevemente, acerca de la violencia. En primer lugar, no se puede analizar el fenómeno de violencia separándolo de las condiciones económicas, y tampoco del imaginario social ni de las representaciones colectivas que la arropan, anteceden, desatan, modulan y justifican o condenan. Hay que considerar, además, que ellas devienen en *sentimientos, sensaciones, percepciones, emosignificaciones* (Vergara, 2003) que repercuten en la forma en que elaboremos discursivamente eso que llamamos violencia.

Como una manera de ilustrar la complejidad del fenómeno, veamos cómo Gerard Imbert muestra sus múltiples facetas:

La violencia “real”, polimorfa, puede ser física o simbólica, de índole política, social, económica, ecológica, “comportamental” o ambiental (agresiones sonoras, visuales, etcétera) con grados variados de gravedad: violencia corporal (que puede acarrear la muerte), violencia sexual (violación física pero también violación del pudor y del honor), violencia mortal (homicidios voluntarios). Las grandes tipologías distinguen también entre la violencia criminal a terceros y violencia contra sí (suicidio), violencia accidental (debida al azar o al error humano y tecnológico: “catástrofes”) y violencia histórica, violencia individual y violencia colectiva (conflictos sociales, atentados terroristas, guerras, dictaduras...) (1992: 13).

El antropólogo francés René Girard (2002), quien ha dedicado lo central de sus investigaciones a estudiar la violencia, señala que en las llamadas sociedades tradicionales el sacrificio tiene una función *inmunológica*, es decir, evita que la violencia crezca, se generalice, al concentrar en un ente seleccionado en quien se exorciza o expulsa tanto al mal como a su agente mediante su sacrificio ritual.

En dichas sociedades, frente al castigo y la Ley del Talión, bajo el precepto de que “una vez cometida la falta, no hay remedio”, estas sociedades,

[...] proceden mediante sustituciones, desplazamientos: un objeto, un animal (un tótem) pueden representar un principio de metonimia (por contigüidad) y mediar entre los hombres y la divinidad (las fuerzas del bien o del mal, las que controlan la vida y la muerte, las que tienen el monopolio de la violencia). El sacrificio permite ‘desviar’ la violencia hacia una víctima (un objeto puntual) que hace de “chivo expiatorio” (R. Girard): la “civilización” (que, desde luego, arranca con las sociedades primitivas) empieza cuando se domestica la violencia humana, cuando se la canaliza y el desorden pasional se convierte en orden cultural. (Imbert, 1992: 25).

Por otro lado, el sociólogo francés Pierre Bourdieu, define la *violencia simbólica* como el

[...] poder de constituir el dato mediante la enunciación, de hacer ver y hacer creer, de confirmar o transformar la visión del mundo y, por ende, la actuación sobre el mundo [...]; poder casi mágico que permite obtener lo equivalente a lo que se obtiene mediante la fuerza (física o económica) gracias al efecto específico de movilización, sólo se ejerce si es reconocido, es decir si se desconoce su arbitrariedad.¹⁵⁹

Allen Feldman, en su libro *Formations of Violence: the narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland* (1991) formula un enfoque muy interesante acerca de lo que denomina *formaciones de violencia* que se configurarían por la presencia de los siguientes factores, que nos ayuda a comprender la violencia que se vivió en Ayacucho:

- a) La socialización y transmisión de una cultura de violencia.
- b) Para su existencia se requiere de grupos que se enfrentan de manera permanente.
- c) Esa interacción violenta genera relaciones sociales y valores peculiares.
- d) Dicha situación se organiza en un discurso explícito, a veces muy corporizado y concreto.

En el Perú de las dos últimas décadas del siglo xx estos componentes de las *formaciones de violencia* han operado con destacada visibilidad y sus factores constitutivos han sido más claramente delineados en Ayacucho en el periodo de la guerra. En primer término, bajo una tradición autoritaria, proveniente tanto del campo andino como cristiano y poscolonial, la socialización temprana, en la

¹⁵⁹ Bourdieu, “Sur le pouvoir symbolique”, *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, No. 3 mai juin, 1977, citado en Imbert, 1992: 24.

familia, y posteriormente en la escuela operan bajo modalidades y mecanismos signados por una violencia física (castigo corporal) y simbólica (“naturalización” de las diferencias sociales y étnicas), debilitando las figuras del *semejante* que se concretizan en las ciudadanías “de segunda” de indios, cholos, campesinos, “serranos”, etcétera.

En segundo lugar, la existencia de grupos armados (Sendero Luminoso y el MRTA, éste en otros contextos regionales) enfrentados durante más de una década al Estado peruano, cuyo centro simbólico se encontraba, para el caso senderista, en Ayacucho,¹⁶⁰ señala la pertinencia de la segunda característica señalada por Feldman.

En tercer lugar, este enfrentamiento continuo ha producido importantes cambios en las relaciones sociales: no sólo ha contribuido decisivamente a la casi eliminación de las organizaciones populares, principalmente por la eliminación física de sus dirigentes (por acción de ambos adversarios), tampoco sólo ha relegado la vida pública hasta someterlo en el mundo privado, sino también ha generado organizaciones paramilitares (ronderos, comandos paramilitares de aniquilamiento como el denominado “Rodrigo Franco” y MATA: “Movimiento Antiterrorista Ayacuchano”¹⁶¹) que participaron activamente en la reclusión en el miedo y el mundo privado de la mayor parte de la población. Sobre esta tendencia a intensificar la violencia y a involucrar a la población entera, Carlos Falconí señalaba en medio de la guerra:

El gobierno está permitiendo armarse a hordas de campesinos (Defensa Civil) que están masacrando impunemente poblaciones enteras, es un arma de doble filo, se debe manejar con sumo cuidado esta política, yo veo venir una gran catástrofe social con un costo elevadísimo si la situación sigue como está. Este y los otros gobiernos miopes que gobiernan partidariamente, *se está permitiendo (generar) una gran costra y debajo bulle una gran infección* (el énfasis es mío). Hay descontento por todas partes. No hace nada nadie por resolver el conflicto socio político que estamos esperando y sigue creciendo, la respuesta es masacre irracional fría y calculada.

Como una expresión, de entre las muchas consecuencias de la guerra, el psicólogo Juan José Flores, quien vivió en Ayacucho durante dicho periodo y atendió

¹⁶⁰ Abimael Guzmán, líder máximo de Sendero Luminoso, en una entrevista realizada con la CVR señaló la importancia de Ayacucho en su guerra: “Nosotros lo hemos visto así: el trabajo en Lima lo hemos ido ponderando, ¿tiene importancia Lima? Tiene importancia. Razón: Nosotros decimos, ‘Ayacucho es la cuna, Lima la catapulta’” (CVR, 2004: 65).

¹⁶¹ Estos grupos elaboraban listas de sus posibles víctimas, entre ellas estaban compositores, intelectuales, profesores, dirigentes populares, etcétera.

numerosos casos de los efectos de la violencia en la salud mental descubre lo que llama el “condicionamiento tímérico”:

A la llegada de la noche, y en cualquier momento de ella, se presentará un encadenamiento de estímulos externos, que constituyen el núcleo central del condicionamiento (tímérico). Su presentación es la siguiente: titileo de la luz-apagón-disparos-explusiones, y muy a lo lejos ladridos. La luz puede volver de inmediato. O cortarse por periodos largos. Siguiendo este encadenamiento, nuestros ojos y nuestra mente estarán dirigidos automáticamente hacia el cerro La Picota. Y, en él, algún símbolo tallado a fuego resaltarán en la oscuridad de la noche” (Flores, 1993: 117). Agrega que, “los cerillos y la vela tienen un lugar fijo de ubicación en la distribución de la casa. A oscuras y a tuestas los apagones agudizan la percepción visual, mejoran el esquema corporal y ejercitan la localización espacial, haciéndonos hábiles para recorrer los vericuetos de la casa. Así cenamos y conversamos en tinieblas. En cambio, van extinguiéndose algunas actividades del pasado, como la de escuchar música, ver programas de televisión, dar serenatas al filo de la medianoche, salir a pasear y observar el hermoso cielo ayacuchano, tachonado de estrellas. La necesidad de sobrevivir nos obligó a estos nuevos aprendizajes” (Flores, 1993: 117-118).

Finalmente, en cuarto lugar, ese periodo ha generado un cúmulo impresionante de discursos referidos precisamente al predominio de la violencia en las relaciones sociales, económicas, políticas, cotidianas; que se manifiestan en rumores, canciones, poemas, cuentos,¹⁶² novelas, dichos populares, prensa escrita, televisión, discursos políticos, estudios históricos, antropológicos, sociológicos, etcétera, así como en documentales, películas, series en la televisión, etcétera. Hasta el día de hoy, después de una década y media de la derrota de Sendero Luminoso, la *memoria* del “tiempo de plagas” (Flores Galindo) sigue permeando el discurso público. Como ejemplo, cabe mostrar un hecho frecuente: es irresponsablemente fácil, hoy, calificar como “senderista” o “pro-senderista” (“filo-senderista”) a cualquier tipo de opositor o disidente. Este macartismo “criollo”¹⁶³ es mayoritariamente usado por los agentes de la corrupción, quienes han detectado la carga imaginaria (simbólica y emotiva) de dichas adjetivaciones y las utilizan para desacreditar la crítica y el discurso alternativo.

¹⁶² Por ejemplo los excelentes cuentos de Eloy Feria Macizo, *Ayacucho, halcón corazón* y de Luis Nieto Degregori, *Harta cerveza, harta bala*.

¹⁶³ He escuchado calificarlo así entre los propios ayacuchanos, dándole a “criollo” el significado peyorativo que le da el habla popular, es decir, al uso ventajista, dirigido a anular al adversario con el estigma de “terrorista”.

Se ha constatado también que las motivaciones no siempre pueden ser “políticas” y que las “envidias”, por ejemplo, por el éxito de algún compositor, de un intelectual, artesano u otra persona que destaque puede motivarla. Así, lo social o político se vuelve conflicto interpersonal. Sería interesante analizar esta situación bajo el concepto de *campo* de Pierre Bourdieu: cómo, en una ciudad pequeña, cuando aún las personas son conocidas desde varios ángulos (frente al anonimato de una gran ciudad, donde cada quien sólo ejerce un papel frente a cada auditorio que es diferente para cada actuación), puede no desarrollarse el *campo* con reglas impersonales de juego y la disputa por el *capital simbólico* (prestigio) se contamina por la predominancia de las emociones, las adjetivaciones e inclusive el insulto.

La guerra, como una de las formas más intensas y extendidas de la violencia tiene como finalidad última y primera la eliminación del adversario. El establecimiento de normas internacionales que regulen sus “excesos” es sólo una manifestación del reconocimiento de su potencial brutalidad. En Ayacucho, por acción de Sendero Luminoso y de las Fuerzas Armadas y Policiales la guerra devino en “guerra sucia” (así se la llamó), y aún discrepando, como muchos lo han hecho con esta denominación (“porque no hay guerra limpia”, decía el general Cisneros), los límites excedidos han sido realmente monstruosos. Tres testimonios sobre tres actores: Sendero, Fuerzas del orden, Ronderos.

Todo era como para sentir miedo, sólo de noche se preparaba la comida, no probábamos sal, vivíamos como cualquier animalito del monte. Cuando venían los militares, los niños tenían que estar calladitos, sin hacer bulla. Pero a veces el hambre, la sed, hacía que los niños lloren. Por eso los jefes de los senderistas ordenaron matar a todos los niños en Huertahuaycco. A las mujeres les obligaban a matar a sus hijos, pero después ellos mismos los mataron ahorcándolos con soguillas y también con sus manos les aplastaron sus cuellitos. Las mamás no podían detenerlos porque también les amenazaban con matarlas. Sólo lloraban de miedo, otras se tapaban los ojos mientras que a sus bebés los mataban (Testimonio, en Jiménez, 2009: 228).

Fueron los miembros del Ejército y Defensa Civil de Mollebamba que detienen a los de Oronqoy, Chillihua, Hierbabuena y Huallwa que se encontraban en *retirada*¹⁶⁴ por obligación de SL, luego los conducen a la base militar de Mollebamba, pero los hacen permanecer durante la noche en una choza y ahí violan a las mujeres

¹⁶⁴ La cursiva es mía. *Retirada* refiere al aislamiento forzado que Sendero obligaba a comunidades enteras, quienes vivían lejos del pueblo de origen, en parajes que los resguardaran del asedio de los militares; en estos refugios se los preparaba “militar e ideológicamente” para apoyarlos en la guerra. Allí vivían muchas familias de la recolección, la caza y de algunos pocos cultivos.

sin piedad a sus edades. Luego los llevan al lugar de Lirioqaqa, y ahí los avientan a un abismo de mucha profundidad. Lo triste era ver cuando aventaban a sus mamás, dice por sí solas se aventaban sus hijas. Mueren más de 35 detenidos en su mayoría mujeres y niños... (Testimonio, en Jiménez, 2009: 247).

LA FUNCIÓN DEL CANTO EN UN CONTEXTO DE GUERRA

*Qullana hina puriq
asispalla llamkaq,
takispalla, tususpalla
Hanaq pacha kuyuchiq
ama qunqawaychu.*

*Hatarichillaway
Takinayki takim kani.*

“SUNQUYTA AMACHAY”, CARLOS FALCONÍ

*(Tú que caminas como líder labrador
tú que trabajas con alegría,
cantando y bailando
remeces los cielos
¡No me olvides
siento que soy la canción que cantas!)*

Hay en la obra de Carlos Falconí una elevada conciencia de los poderes del arte, y en su caso, de su producción musical específicamente, y también un deseo por aportar al desarrollo del idioma quechua en su dimensión poética. En este sentido, el quechua, además de ser un componente fundamental de la identidad del compositor es, a su vez, el universo lingüístico del que “extrae” el material a renovar. Esta renovación no se presenta ante él como una opción más, sino como la única vía para aportar a la transformación de las condiciones de vida de los indios y pobres del Perú, procesos ambos que deben desarrollarse en confrontación con múltiples poderes como el de los medios de comunicación:

Los mensajes en las canciones son cortos, potentes subliminales, procuro recoger términos lingüísticos que están en peligro de desaparición para devolverlos al torrente idiomático, que vienen perdiéndose producto de la agresión constante de los medios

de comunicación de masas, de los cuales sólo se salva la radio ya que en medio de tantas dificultades logra ser un suficiente medio de cohesión social en las comunidades nativas (Carlos Falconí).

La convicción de la necesidad de que converjan arte y liberación no surge de una posición iluminista, autoritaria y fundamentalista, sino de la observación y vivencia directa de las condiciones en las que emergen la injusticia y el sufrimiento, por lo que la “metodología” de su trabajo deja de ser solamente producto de una racional planificación, sino consecuencia de emociones y sentimientos muy fuertes que produce la empatía, haciendo que el trabajo creativo se desplace, como un vaivén, entre la vivencia compartida con dichos sectores sociales y la inspiración y su desarrollo:

Las letras de esta canción prácticamente me la dictó una campesina que pastaba sus animalitos, a la que encontré en uno de mis viajes hacia Huambalpa en Vilcashuamán. La escribí en Huanta cuando visité la casa de Amilcar Gamarra para ensayar un fin de semana, cuando volví a la semana siguiente para armonizarla, las letras habían desaparecido, tuve que volverla a escribir.

El autor, conciente de la situación de discriminación en las que habitan amplios sectores de la región, una de cuyas consecuencias es el analfabetismo (amplitud que se incrementa por el analfabetismo funcional), se decide por expresar su arte en versos cantados: más fáciles de “llevar”, más intensos por la presión positiva que ejerce el ser una región con una amplia tradición musical:

Me propuse escribir un poemario en quechua, uno por día durante una semana, alguien se enteró de que estaba en esos afanes, me buscó, lo leyó y me dijo:

—Profesor, ¿va a ser un poemario?

—Supongo que sí —le dije.

—¿Qué tiraje va ha alcanzar, 1000, 5000, y el resto de la gente? Usted no tiene derecho a eso, tienen que ser canciones...¹⁶⁵

¹⁶⁵ Esta característica se constata también en otros contextos: “La chanson a des avantages sur le poème: elle est parole et musique, donc plus complexe que le poème, plus riche; elle peut être lue, comme le poème, mais aussi être étendue (puisqu’elle est enregistrée), dans toutes sortes de lieux, toutes sortes de circonstances, avec de rituels très variables; la chanson peut faire l’objet d’interprétations très divers, portées par des voix multiples...” (Robert Giroux, 1993: 11).

La canción “Romance de guitarrero” se emplaza en esa convicción del papel del arte musical y la desarrolla, la hace objeto de la misma canción:

“Romance de Guitarrero”

Huayno, Letra de Carlos Falconí

Música: recopilación de Manuel Prado Alarcón

Romance de guitarrero

pasa su vida cantando

canta penas ajenas

olvida sus alegrías

olvida sus alegrías.

¿Maypiraq Chipillay Prado

llakillay takiykunampaq?

¿Maypiraq Chipillay Prado

llakillay tukaykunampaq?

icha pay takiptim

llakillay chinkarullanman

icha pay tukaptim

qawkaña kawsakullayman.

Payqinam ñuqa takini

manaña waqaymanñachu

payqinam ñuqa tukani

manañam llakiymanñachu

iman kawsa karqa

kayna allqu kanampaq

masmi kallpachakuni

llaqtallay pichaykunaypaq

suwata qarqullanaypaq.

Atuqtam manchakurqani

uywayta aisarikuptim

lurun atuqta masian

llapantam payqa qatirun

lurun atuqta masian

ñuqapaq yarqyta saqin.

Yanallay maypiñam kanki
sumbrallay chaypiñam kanki
chaykunallapi kanaykikama
Yanallay maypiñam kanki
sumbrallay chaypiñam kanki
brasun brasunllan puchukallani
brasun brasunllan wañullachakani.

(¿Dónde estará el Chipi Prado
para que mis penas cantar pueda?
¿Dónde estará el Chipi Prado
para que pueda tocar mis penas?
Quizá si él las entonase
mis penas podrían ausentarse.
Quizá si él tocase
vivir en paz yo pudiera.

Yo como él canto
me niego a seguir penando
yo toco como él
no quiero seguir llorando,
trato de fortalecerme
para limpiar mi pueblo
y expulsar a los ladrones.

Antes temía al zorro
porque se llevaba mi ganado
los loros son peores
ellos arrasan con todo
a mí sólo me dejan miserias.)

En esta canción, el cantautor transfigura su personaje con el del mítico guitarrero y creando su interlocución realiza otro desplazamiento singular, al ubicarse él en la perspectiva de su propio auditorio; así mediante una triangulación se vuelve creador, intérprete y pueblo al mismo tiempo, aunque mantiene ambigua esta conjunción conservando en el nivel denotativo su condición de “público” o auditorio.

Así, en la primera estrofa se procesa un desplazamiento interesante entre dos subjetividades: el cantor o intérprete se convierte en voz del *otro-sí-mismo*, expre-

sando una interlocución que, sin anular la individualidad, la posterga momentáneamente en beneficio del *otro*.

En la segunda estrofa asume la voz del auditorio y mediante la interrogación señala la necesidad del arte para dar voz a los que no la tienen en un desarrollo que lo involucra, se ubica en la demanda colectiva, pues su “pena” (“*llakillay*”) exige ser formulada por “Chipi Prado”, es decir, que el arte defina los contornos de la intranquilidad y el sufrimiento, como imágenes y como argumento lingüístico y musical, que constituye un primer paso para que las condiciones que facturan la inequidad desaparezcan.

En la tercera estrofa, el cantautor se homologa con el intérprete mítico (*Chipillay* Prado) y recalca la función social de la canción que transforma el *llanto* en *canto* como un medio liberador que convierte la pena individual en “pena social” y que aporta a la construcción de una fuerza para limpiar a la sociedad del “*allqui*” (perro) y del “*suwa*” (ladrón), términos que designan a los agentes del dominio.

En la cuarta estrofa, ya habitando la nueva situación de creador, expresa la intensificación de la violencia estructural: el “*atuq*” (que puede leerse como hacendado o gamonal¹⁶⁶) es superado por el “loro” (militar o policía), quien ya no se contenta con “robar” (renta servil de la tierra, “abusos”¹⁶⁷) para arrasar “con todo” (“*llapantan payqa qatirun*”, él se roba todo). El “*atuq*” (zorro en español) “ladrón de gallinas” es el soporte signifiante del hurto en general (hay numerosos cuentos que ilustran), también significa el engaño, la mentira, al latifundista, al explotador, al tinterillo.¹⁶⁸ “Loro” designa al policía y al militar, los significados que utiliza el habla popular para dicha adjudicación son el color verde y la rapiña.¹⁶⁹

Termina la canción expresando una de las constantes de la música tradicional andina: la soledad, pero si bien denotadamente puede observarse como una

¹⁶⁶ Definición que dio Mariátegui al poder local ampliado que ejercía el terrateniente mediante la complicidad de otros actores sociales que se sujetaban a defender sus intereses en contra de los indígenas. En esta red participaban autoridades políticas, curas, policías, etcétera.

¹⁶⁷ “Abusos”, denominaban los campesinos a aquellas exacciones que realizaban los hacendados y que excedían a las establecidas “consensualmente”. Como una expresión de estos límites y la valoración de su transgresión, no todos los hacendados volvían a la tierra (“condenados”) después de muertos a “pagar sus culpas”, sino sólo aquellos que habían cometido “abusos” (Coronel, 1981; Vergara, 1997a).

¹⁶⁸ Sujeto que muestra un amplio conocimiento empírico de las leyes que utiliza en su beneficio o de los que “pagan más” y, por ende, en detrimento de los indígenas y pobres. Muchos tinterillos y hacendados tenían por apodo “*atuq*” (zorro). En el imaginario popular, ese uso ventajoso de las leyes es calificado también como “astucia”, que es la cualidad que eligen del signo “zorro”.

¹⁶⁹ En los meses de febrero y marzo, los campesinos se esfuerzan por cuidar sus frutales que son asediados con insistencia por los loros, lo mismo ocurre entre mayo y junio con los maizales.

expresión de soledad individual, connota lo que José María Arguedas denominó “soledad cósmica”, producto de la desposesión del poder que la colonia y el colonialismo interno facturaron para los indígenas del país.

Falconí explicita la importancia de la canción en la guerra cuando dice que la música “es una pócima mágica” y agrega:

Hay canciones que se han hecho en el fragor, en los picos más altos de la guerra sucia; en estados febriles por la impotencia de ser testigo de tanta matanza de gente inocente, que es lógico que tengan más fuerza, más cólera si se quiere [...] (las canciones) han tenido una utilidad enorme en determinados momentos, como en la guerra civil de España, han llenado vacíos y han llegado a ser unguento para calmar dolores espirituales, algunas de estas canciones son consideradas como himnos...

Así, la canción se constituyó como uno de los lenguajes más importantes para configurar —dar forma— los contornos del sufrimiento y de la esperanza. No sólo fue denuncia sino horizonte temporal, dinamizó la subjetividad individual y colectiva.



El Trío Ayacucho con Carlos Flores en la primera guitarra.



Participando en un coro de la Semana Santa.

CAPÍTULO V

LA CANCIÓN Y LOS IMAGINARIOS DE LA VIOLENCIA EN UNA SOCIEDAD POSCOLONIAL

*Huamanga llaqtaypi
hatu hatun llaki
Huamanga llaqtaypi
sinchi sinchi llaki
muru pacha runa
wirayakullachkan
kantinakunapi
warmita rantichkan.*

*(En Huamanga,
una inmensa pena.*

*En Huamanga,
una inmensa pena.*

*Hombres de uniforme moteado
engordan.*

*En las cantinas
compran muchachas.)*

“OFRENDA”, CARLOS FALCONÍ, 1983, HUAYNO

Sólo con la muerte dejaré de buscar a mi hijo, por saber la verdad. Si yo muero, confío que sus hermanos sigan luchando... sus hermanos se levantarán, no se pueden callar... Yo no me voy a callar nunca, aunque me apresen, aunque atenten de mil formas contra

mi. Es cierto... me amenazan, estoy bajo reglaje,¹⁷⁰ pero yo no siento miedo. Mi hijo vale más. Mi hijo me dice, así entre sueños: "mamacita búscame... al costado de una piedra grande hay una chocita de paja, a su ladito estoy. ¿No me encuentras?, por su lado también pasa el agua, cristalina, limpiecita" (el énfasis es mío).

Así sueño con mi hijo, yo no sé.

ANGÉLICA MENDOZA DE ASCARZA, FUNDADORA Y PRESIDENTA DE ANFASEP

Escuché por ahí, en periódico, decir: 'por qué, si ya pasó, por qué abrir las heridas'. Abrir no, vive en nosotros, viven las heridas... No es abrir. Claro, ellos dicen porque no han pasado a su familia, quizás no han sufrido lo que nosotros sufrimos.

SOBREVIVIENTE DE LA MASACRE DE 103 CAMPESINOS

ACAECIDO EN PUTIS EN DICIEMBRE DE 1984¹⁷¹

Ernesto Sábato (1998), ubicó la deshumanización de la humanidad como el “resultado de dos fuerzas dinámicas y amorales: el dinero y la razón”. En la canción “Ofrenda” de Carlos Falconí encontramos una dialéctica relación entre la violencia y la “mercantilización” de un sector de la sociedad ayacuchana, condicionada por la articulación de dos violencias: la pobreza de amplios sectores y la enervación de la violencia mortal, que encumbran el poder de los agentes de la represión y la subversión hasta vislumbrarlos como sus únicos detentores. A esa condición el cantautor opone la dignidad y la resistencia. En este mismo sentido “Ofrenda”, junto con “Viva la patria”, son las canciones que más directamente expresan la atmósfera que vive Ayacucho en la década de los ochentas, mientras que “Tierra que duele” y “Tanto amor, tanto infortunio” introducen la dimensión histórica y mítica para emplazar dicho contexto violento.

Es destacable también que Falconí compone “Ofrenda” en 1983, en plena guerra, cuando la represión se había tornado más intensa, durante el periodo que asumió el general Clemente Noel y Moral el comando político militar de Ayacucho.¹⁷² Es un contexto donde los bandos en conflicto no toleran la neutralidad

¹⁷⁰ Seguimiento policial con afán de amedrentar y también para “investigar”. Testimonio publicado en COMISEDH, *Memoria para los ausentes. Desaparecidos en el Perú, 1982-1996*, Lima, 2001.

¹⁷¹ Testimonio escuchado el 02 de enero de 2010, en Yutube, “Putis, el perro del hortelano”. En esa masacre, el 40% de las víctimas fueron niños. El ejército había reunido a la población ordenándoles cavar tres grandes fosas en donde supuestamente instalarían “un criadero de truchas”, y en esas mismas fosas los fusilaron y enterraron.

¹⁷² Raúl González describe la situación así: “Todo cambió en Ayacucho porque de pronto la vida se vio alterada no sólo por Sendero sino también por la represión militar que no vino a dar seguridad al habitante amenazado sino que vino a buscar la aguja en un pajar a como diera lugar, así debiera

ni la denuncia frente a la violación de los derechos humanos y el discurso oficial se mueve en este tono:

Quiero decirle también que soy partidario de la pena de muerte. No porque crea que vamos a tener que fusilar a todos los senderistas, sino por lo mismo que está pensando hoy día el campesino que si se pone del lado de las fuerzas policiales sabe que lo van a matar... Que sepa que si se pone del lado de Sendero también lo pueden matar. Entonces, ahí tendrá que optar dónde morir [...] Si los asaltos son de noche, yo establecería el toque de queda en Ayacucho y al que se mueva por la noche me lo tiro. (General Luís Cisneros Visquerra).¹⁷³

Y el general Noel también separa el mundo sin concederle matices:

[...] oscuros personajes que militaron o militan en el comunismo peruano; individuos que brindan protección y defensa al terrorista desde posiciones cómodas y sin peligro alguno, incentivando al delincuente, fortaleciéndolo moralmente, incitándolo al crimen y a las acciones de terror (Noel, 1989: 67).

En este contexto, en medio de la guerra y los miedos, compone una de las canciones más significativas y populares:

“Ofrenda”

Carlos Falconí, huayno, 1983

Huamanga plasapi
bumbacha tuqyachkan
Huamanga kallipi
balalla parachkan
karsil wasichapi
inusinti llakichkan
Huamangallay barriu
yawarta waqachkan.

prenderse fuego al pajar para dar con la aguja. Y los profesores, por ejemplo, a través de los cuales los asesores del general Noel juran y rejuran que logró ingresar Sendero a este pueblo de ‘vigencia histórica y fe cristiana’, y que en su mayoría eran algo así como forasteros, fueron, junto con los estudiantes de la universidad, los blancos preferidos de las fuerzas tutelares de la patria” (“Ayacucho en el año de Noel”, en *QueHacer*, núm. 27, DESCO, Lima, febrero de 1984, p. 24).

¹⁷³ Entrevista con Raúl González, “Ayacucho: la espera del Gaucho”, en *QueHacer*, Desco, Lima, 1982).

Huamanga llaqtaypi
hatu hatun llaki
Huamanga llaqtaypi
sinchi sinchi llaki
muru pacha runa
wirayakullachkan
kantinakunapi
warmita rantichkan.

Tukuypas imapas
qullqipaqmi kasqa
warmipas qaripas
rantinallam kasqa
sólo el huamanguino
él no tiene precio
cuando hay peligro
presenta el pecho
ofrenda la vida.

Wasiki punkupi
retama tarpusqay
wasiki punkupi
retama plantasqay
kuyallawaptikim
qallalla llanqa
yuyallawaptikim
waytaylla waytanqa
qunqallawaptikim
chakiylla chakinqa
qunqallawaptikim
kumuykachallanqa.

(En la plaza de Huamanga
bombitas están reventando
en las calles de Huamanga
balitas están lloviendo
mientras en las cárceles
inocentes están penando.

En el pueblo de Huamanga
hay enormes penas
en mi pueblo de Huamanga
hay grandes penas
hombres con vestidos moteados
están engordando
mientras en las cantinas
muchachas están comprendo.

Todo se conseguía por dinero
hombres y mujeres comprar se podía
sólo el huamanguino
él no tiene precio
cuando hay peligro presenta el pecho
el ayacuchano, él no tiene precio
cuando hay peligro ofrenda la vida.

En la puerta de tu casa
planté una retamita
si es que aún me quieres
florecerá y florecerá
si ya me has olvidado
se secará, también morirá.)

La primera estrofa describe el paisaje ayacuchano *saturado* por la violencia: el centro (la Plaza Mayor), las calles y toda la ciudad están sometidos a los efectos de la violencia; el compositor acude a la figura de la lluvia (“*balalla parachkan*”) para expresar dicha saturación y a la figura del “barrio” para señalar, por metonimia, la totalidad que se intensifica por la transformación de las lágrimas en sangre que tiñe el territorio de la ciudad y del Departamento. El “inocente” que sufre en las cárceles también es la sinécdoque de la represión indiscriminada: ya no denota sólo a quienes están dentro de las prisiones físicamente, sino a la conversión de la misma ciudad en cárcel y a la posibilidad de que cualquiera puede caer prisionero.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Una muestra de esta *atmósfera* lo da “Si hay recuerdos”, la bella canción de Oscar Prettel: Karsil punkupi muras sacha mura/ prisukunapa sapinchasqan sacha/ prisukunapa llakinwan tarpusqa/ ayllunkunapa wiqinwan parqusqa (Oscar Prettel, huayno). (Árbol de mora de la puerta de la cárcel/ árbol que enraizaron los presos/ plantado con las penas de los prisioneros/ regado con el llanto de sus familiares.)

“*Sinchi sinchi llaki*”, por silepsis, alude a la inmensidad del dolor y, al mismo tiempo, al agente causante del dolor, fundiendo en un solo significante dos significaciones. Con ello, el mensaje es más intenso, pues “*sinchi*” significa, en quechua, excesivo, muy grande; pero también designa a la fuerza especial, —creada originariamente para combatir a las guerrillas de 1965— de la Guardia Civil,¹⁷⁵ denominados *Sinchis*, y simboliza a la represión en el imaginario popular, pues en aquel periodo era el destacamento policial más conocido por su brutalidad, a los que acompañan los *Llapan atiq* (“los que todo lo pueden”). El abismo entre sociedad y Estado, expresado en la canción, parece irreductible: mientras los que visten uniforme (moteado) engordan y prostituyen a las jóvenes, en el pueblo crece el dolor.

En este sentido, se hace referencia explícita a la relación que establecen policías y militares con el sector femenino joven, pues, algunas muchachas ubicadas en una zona empobrecida, aceptan como normal el que a cambio de una “gentileza” o una “invitación”, en una suerte de “reciprocidad”, acepten relaciones sexuales con los policías y militares. Es posible también que intervengan otros elementos, como el poder monopólico, en detrimento de la población civil, uno de cuyos efectos es el deterioro de la figura masculina local (Theidon, 2004). Habría que agregar que muchas de estas relaciones estuvieron marcadas por el menosprecio que produce el estigma *chola*, pues, las *Chaplas*,¹⁷⁶ como llamaban a dichas muchachas, soportan tratos discriminatorios y vejatorios, condicionados por una supuesta superioridad de los policías que vienen de la costa quienes desprecian lo “serrano” en una versión de la poscolonialidad peruana. En este periodo también se procesa un acelerado debilitamiento del poder civil y de las instituciones: los militares y los policías son *el poder*. Las fuerzas del orden asesinan, desaparecen y encarcelan; Sendero Luminoso también asesina a autoridades y dirigentes sociales y secuestra jóvenes para engrosar sus filas. Ambos justifican que lo hacen por su peculiar forma de concebir la “democracia”. Así, el “norte social”, los objetivos colectivos que podrían justificar algún consenso desaparecen del horizonte popular, por lo que la atmósfera que se vive en esos sectores se parece a los “cielos” de los dibujos de Edilberto Jiménez, basados en relatos de las propias víctimas-sobrevivientes de la acción cruenta de ambas partes.

Por otro lado, la fuerza militar se descubre ante la percepción popular como el real soporte de su miseria: no es la sociedad en su conjunto la que está siendo

¹⁷⁵ Como vimos, ya Ricardo Dolorier lo había incorporado en la canción “Flor de retama” (1970): “Por cinco esquinas están/ los *Sinchis* entrando están/ van a matar estudiantes/ huanquinos de corazón”.

¹⁷⁶ En alusión al pan *típico* de Ayacucho: es una metáfora de *chola* y una metonimia de *serrana*.

protegida, custodiada para su bien, sino un orden que privilegia a pocos. El desorden generado por la violencia subversiva pone a la población entre dos fuegos y el pueblo es puesto en la mira del elemento “reordenante”. En amplios sectores de la población, es el accionar cotidiano de los militares el que forma y refuerza esta imagen y la función de las Fuerzas Armadas como institución se proyecte en él; no sólo en acciones de directa vinculación con la represión, sino en lo cotidiano, en las calles, bares, plazas, etcétera, donde, por ejemplo, se disputan a las mujeres y la dignidad. En Ayacucho, la policía y las fuerzas armadas actuaron como fuerzas de ocupación, que al contrario de dar seguridad a la población, cotidianamente violaron los Derechos Humanos. Y en esta “tarea” los senderistas actuaron a la par. Como una expresión de la atmósfera de la época, recordemos que el general Cisneros Vizquerra (el *Gaicho*¹⁷⁷) decía que cada quien debía escoger dónde morir: si en el bando senderista o en el de los militares.

En la última estrofa, el compositor imbrica lucha con *memoria*. Pero no es una memoria archivística que sólo rememora, es una memoria que vitalmente acompaña el presente y factura el futuro: la retama ha sido sembrada y habita tanto en el destinatario de la canción (pueblo) como en el propio compositor (que es también pueblo). Si se pierde el nexa, el futuro (retama) se secará, y si habita en esa memoria que crece y desarrolla, florecerá. Una figura que podría ser ya cosificada¹⁷⁸ (florecer) adquiere una gran fuerza expresiva cuando se intuyen (no sólo comprenden) los trasvases entre lo individual y lo colectivo, entre compositor y comunidad, cuya relación no es unidireccional (donde aquel iluminaría), sino dialéctica.

CANCIÓN Y MITO: EL RENACIMIENTO DEL *INKARRI* O *INCA-REY*

No es usual encontrar la fusión entre mito y canción en contextos urbanos. La fiesta tradicional campesina, fundamentalmente en las llamadas sociedades “primitivas” e indígenas, los fundía como discursos y/o cantos,¹⁷⁹ imágenes y

¹⁷⁷ Se dice que este apodo se lo ganó por sus simpatías con la dictadura militar de la Argentina de los setentas. Recomiendo leer *La distancia que nos separa*, de su hijo, Renato Cisneros.

¹⁷⁸ En esta dirección, Lakoff y Johnson distinguen dos tipos de metáforas, las “convencionales” y las “creativas”. De estas últimas dice que “pueden proporcionarnos una nueva comprensión de nuestra experiencia. Pueden dar un nuevo significado a nuestras actividades cotidianas, y a lo que sabemos y creemos” (1991: 181).

¹⁷⁹ Aquí es preciso diferenciar *canción* de *canto*: “Los himnos tienen una eficacia simbólica colectiva y han servido para movilizar políticamente clases y naciones, mientras el canto lo ha sido para otorgar el aura e instituir los rituales, fundamentalmente en marcos considerados

actos rituales y su simbolismo y, si bien prefiguraba el mundo a través de la cosmovisión que el mito proyectaba, sujetaba también la canción a los ejes de su estructura (festiva o mítica). En ese contexto, en los andes “post-hispánicos” surgió el mito que señalaba la reconstitución de los miembros del cuerpo del inca que había sido fragmentado en la conquista por los españoles luego de la derrota del pueblo quechua.

Adelanto una breve definición de mito, para su uso operativo. Mircea Eliade (1981) clasifica los mitos en cosmo-antropogónicos y mitos de origen, implicando ambos, de manera diferenciada a la creación del mundo, de la vida y del hombre. Este mismo autor señala que los mitos —al igual que los símbolos y ritos— “revelan siempre una situación-límite del hombre, y no solamente una situación histórica; situación-límite, es decir, aquella que el hombre descubre al tener conciencia de su lugar en el Universo” (1994: 36). Por otro lado, al transmitirse oralmente, el mito fue sensible a los cambios históricos, cuyos eventos fue incorporando reposicionando las visiones del mundo y de la sociedad como respuesta a los cambios en las estructuras sociales y de poder.

De dos palabras, del quechua y del español, provenientes de idiomas de sociedades en conflicto: el pueblo quechua construyó *Inkarri* (*Inka-rey*). José María Arguedas, en un artículo publicado en *Amaru* en 1967, da cuenta de tres versiones recogidas acerca del personaje mítico que pretende ofrecer una explicación del orden social impuesto por la Colonia. En pueblos distantes como Q'ero, en Cuzco; Puquio y Quinua, en Ayacucho, se recopila una historia contada por hombres pertenecientes a la cultura andina, cuya síntesis es la siguiente: el Dios andino Inkarri, según la versión puquiana, fue apresado por el rey español, fue martirizado y decapitado. La cabeza del Dios fue llevada al Cuzco. La cabeza de Inkarri está viva y su cuerpo está reconstituyéndose hacia abajo de la tierra. Pero como ya no tiene poder, sus leyes no se cumplen ni su voluntad se acata. Cuando el cuerpo de Inkarri esté completo, él volverá y ese día será el juicio final.

La versión registrada por Hernando Núñez en la localidad de Quinua (Ayacucho), en 1965, le fue narrada por el alfarero Moisés Aparicio, y tiene algunas peculiaridades:

Según el mito de Quinua, *Inkarri* creó las montañas, el agua, este mundo. Hizo al hombre. Amarraba al sol en una piedra si deseaba que el día durara más tiempo. Las grandes piedras le obedecían. Era, como el de Puquio, *munayniyuq*; es decir, tenía la

espacios públicos culturales” (Vergara, 1996: 44) y sagrados; por el contrario, la canción es más intimista, personal, de carácter privado.

potencia de desear y crear lo que deseaba, ‘igual que Dios’. Pero el mito ofrece algunos motivos propios que vamos a especificar:

No se sabe de quién fue hijo. El sol no es sino la fuente de la luz que se puede detener a voluntad. No construyó el Cuzco ni ninguna otra ciudad. Fue Dios (el católico) quien ordenó a las tropas del rey-Estado la captura y decapitación de Inkari. No fue el rey español quien lo derrotó y le hizo cortar la cabeza. Hubo entre los dos dioses un intercambio previo de mensajes mutuamente incomprensibles. La cabeza de Inkari está en el Palacio de Lima y permanece viva, pero no tiene poder alguno porque está separada del cuerpo. En tanto se mantenga la posibilidad de la reintegración del cuerpo del dios, la humanidad por él creada (los indios) continuará subyugada. Si la cabeza del dios queda en libertad y se reintegra con el cuerpo podrá enfrentarse nuevamente al Dios católico y competir con él. Pero si no logra reconstituirse y recobrar su potencia sobrenatural, quizá moriremos todos (los indios) (Arguedas, 1974: 187).

Arguedas, al comentar el mito quinuino, advierte mayores elementos de “acumulación” frente al mito puquiano, y entre otros distingue que aquél nombra a Dios y al rey-Estado en español y separa claramente la religión (Dios) del Estado. De igual forma descubre que las referencias a la escritura y a los quipus indican la influencia de la institución escolar.

Utilizando la estructura de este mito, Carlos Falconí crea la canción “Tierra que duele” (ganadora de un premio nacional), pero el mito es transformado radicalmente en cuanto que insufla de nuevos significados a los actores. En la canción de Falconí, “Dios” (*Taytacha*) ya es una metáfora de “Pueblo” y la unidad (metaforizada por el “cuerpo” de *Taytacha* que se está reconstituyendo de su fragmentación) depende de la conciencia de su situación y sus proyectos colectivos.

Así, en el huayno “Tierra que duele”, Carlos Falconí también transforma esa relación estructural entre mito y sus expresiones derivadas como la canción (que el ritual y la fiesta establecían): actualiza la *historia* que el mito relata para transfigurar la situación que viven los pueblos de Ayacucho y del Perú en un contexto que los somete a la pobreza, la violencia y que genera la rebeldía. Es la muerte cotidiana que *anima* la imaginación creadora y conduce a la reestructuración del tiempo que la violencia había casi congelado:¹⁸⁰ Falconí recupera el tiempo mítico (tripartito, pues fusiona pasado-presente-futuro) y le incorpora nueva fuerza

¹⁸⁰ El miedo fue el arma política más importante que utilizaron tanto Sendero Luminoso como las fuerzas que los reprimieron. La figura del *Nakaq*, que retornó vigoroso en este periodo (1987) que los campesinos denominaron “Chaqwa”, es decir, desorden cósmico, que expresa esa inmovilidad a la que el terror los sometió.

al dotarle la energía de la música y emplazarlo en las aspiraciones populares contemporáneas de paz, de libertad, de renovación y de justicia social.

El nuevo *Inkarri* de Carlos Falconí se dirige a propiciar el surgimiento de una voluntad de acción que aporte al cambio que modifique radicalmente las condiciones de vida de los sectores populares, pero especialmente la de los indígenas: es un *canto* que invoca la esperanza, cuyas bases precisamente se encuentran en la acción que reclama su canto-mito. De esta manera “Tierra que duele” produce un ensanchamiento del horizonte temporal que venía siendo reducido y recluso por el miedo y la violencia que pugnaban por facturar una suerte de parálisis social. En este contexto, “Tierra que duele” aparece como un mensaje dinamizante:

“Tierra que duele”

Carlos Falconí, huayno, 1987

Huamanga tierra que duele
grandiosa en la desgracia
la libertad es tu gloria
tus himnos hacen la historia.

Taytachas rikchapakuchkan,
chakinsi paskarikuchkan, (bis)
sunqunsi rawray rawrachkan,
ñawinsi kawsaypaq kachkan. (bis)

Yaqañas qatarimunqa
manañas waqay kanqachu (bis)
paywan llakitas tanqasun
intilla lluqsimunampaq.

Lamarpis umallan kachkan,
Huantapis sunqullan rawran, (bis)
kuirpullan quñiñakaptin
manañas qanra kanqachu,
takllata hapiykullaspas
allpata wachachillanqa.

kuirpullan quñiñakaptin
manañas suwa kanqachu,
takllata hapiykullaspas
allpata wachachillanqa.

(Mi Dios está por despertar
sus pies están desperezándose
su corazón está ardiendo, ardiendo
sus ojos están por alcanzar la vida.

Ya se va incorporar
con él ya no habrán lágrimas
con él las penas arrojaremos
para que otra vez brille el sol.

En La Mar vive su cabecita
en Huanta arde su corazón
cuando su cuerpo alcance tibieza de vida
ya no habrán miserables
empuñando su taklla
hará parir la tierra.)

Habría que recordar la distinción que introduce entre canción, canto e himno (Vergara, 1996), pues por la problemática que aborda, por los orígenes míticos del personaje (*Inkarri*), por la solemnidad con que se canta y por su vocación colectiva-comunitaria, “Tierra que duele” trasciende la función de la canción para proyectarse como canto-himno. Traigo, rápidamente, a colación la discusión que motiva el Himno Nacional del Perú. Muchos intelectuales han cuestionado algunas de sus estrofas, especialmente aquella que dice: “largo tiempo el peruano en silencio gimió”, porque su mensaje es “degradante” y no contribuye a la formación de una conciencia proyectiva y positiva. En México existe la misma preocupación, pero fundamentalmente por la carga “guerrerista” de sus versos.¹⁸¹ Y algunos intelectuales señalan que los himnos debían tener finalidades pedagógicas y tender hacia la convivencia y la proyección colectivas. En este sentido, “Tierra que duele” es, desde el punto de vista del contenido, un himno, y Carlos Falconí lo señala en la primera estrofa, refiriéndose a los cantos y can-

¹⁸¹ ¡Mexicanos, al grito de guerra/ el acero aprestad y el bridón/ y retiemble en sus centros la tierra/ al sonoro rugir del cañón!” (Himno nacional de México).

ciones surgidos en Ayacucho: les otorga esa potencia simbólica que moviliza por las buenas causas, que a su vez se alimenta de la memoria histórica: “la libertad es tu gloria/ tus himnos hacen la historia”.

En los dos primeros versos de la segunda estrofa dice que “Dios” se está despertando y que sus pies están des-atándose. La fuerza de la canción se basa en que no menciona “pueblo”, aunque esa figura se sugiera en el imaginario del escucha. Los dos versos siguientes continúan el ascenso otorgándole una intensidad mayor al introducir dos elementos: fuego y luz, significantes de pasión y conciencia, ambos emplazados en el corazón y los ojos (conjuntados), mediados por el ardor y la vida, en un proceso de revivificación.

La tercera estrofa complementa tanto el proceso como los significados introducidos en la segunda y señala la inminencia del renacimiento y sus consecuencias: se erradicarán el sufrimiento, las penas y saldrá el sol. Los elementos así descritos podrían ser fácilmente catalogados como estereotipados o metáforas convencionales (Lakoff y Johnson, 1991). Sin embargo, su fuerza proviene del origen mítico de dicho sintagma y de las condiciones en las que se elabora la canción. La violencia que vive la región había actualizado intensamente las figuras de la oscuridad física y simbólica: a los apagones originadas por el derribo de torres de alta tensión que conducían la energía eléctrica de la hidroeléctrica del Mantaro a Ayacucho que Sendero realizaba, se suma, de manera destacada, el progresivo recorte de los horizontes temporales realizado, en especial, en la incertidumbre y el miedo en que vivía la población ayacuchana. En este contexto, el “yacente” que se levanta y que “ayuda a empujar” el dolor que, a su vez, posibilita la luz-horizonte, energiza las significaciones positivas, al expulsar la inmovilidad y el temor.

En la cuarta estrofa el compositor emplaza territorialmente sus afectos para ubicar las funciones simbólicas del cuerpo del Dios andino: en la provincia de La Mar ubica su cabeza (Carlos Falconí nació ahí) y en Huanta encuentra su corazón (en Huanta tiene a algunos de sus más entrañables amigos, uno de ellos es Amílcar Gamarra, integrante del Trío Ayacucho) y ambas son las zonas más castigadas por la guerra.¹⁸² Nuevamente introduce la figura de la vida-fortaleza asociada al calor (*quñi*) que produce la reunión de los fragmentos del cuerpo torturado de *Inkarri*-Ayacucho, que posibilitará expulsar al mal y sus agentes: *qanras*. Es necesario señalar que *qanra* en quechua no sólo significa “sucio” sino

¹⁸² Recordemos lo ocurrido en la comunidad indígena de Putis, ubicada en el distrito de Santillana (Huanta) donde se ha encontrado el mayor depósito de cadáveres de la guerra (más de cien). Sobre La Mar, y especialmente el distrito de Chungui y la zona denominada “Oreja de Perro”, véase Jiménez (2009).

remite a una condición ontológica negativa irrecuperable: a la *alteridad radical*. En la canción refiere tanto al explotador como a la explotación, al engaño y la violencia. Sustracción y robo aparecen como sinónimos de explotación, continuando el imaginario popular acerca de sus relaciones con el sistema y con el Estado.

Carlos Falconí, en una entrevista para un diario nacional, había explicitado algunas de estas significaciones, y enfatizaba que “[...] el sentido oculto de la unión de esas extremidades, es la comunión de ideales para alcanzar el desarrollo”¹⁸³ (Carlos Falconí¹⁸⁴). En otros testimonios, el compositor señala:

“Tierra que duele”, es una canción representativa de esta parte del país, de los Andes. El mito Inkarrí, explica la derrota de los incas ante los invasores, igual que ahora está sucediendo en Irak [...], una agresión igual fue la de los españoles en su tiempo. Trastocaron el sistema social que estaba avanzando de manera óptima. Y no se ha podido repetir, por ejemplo, toda la tecnología en genética, en ingeniería de caminos, en conservación de especies, en domesticación de animales.

El pueblo sepultado, amenazado bajo las botas, tiene una manera de interpretar esta realidad para la posteridad. Estamos hablando de una sociedad que no logró instituir la escritura; sus relatos son a través de canciones, de lo oral. Las abuelas cumplen un papel fundamental con los niños y, sobre todo, son las encargadas de trabajar identidad.

Se sientan los nietos en torno al fogón donde la abuela está preparando la sopa cotidiana, y es allí donde comienza a hacer escuela, sindical, sentimental, de cohesión. Todo lo que les interesa, dentro de la simbología que se ha logrado ocultar permanentemente ante la agresión cultural de los curas.

El mito Inkarrí narra la derrota, desde la cosmogonía andina, supone que el inca rey es un ser humano otra vez, cuyas extremidades han sido seccionadas, la cabeza decapitada, enterradas en los cuatro suyos. Pero esto es más que una alegoría poética. Es el sentimiento, es la cuestión social que busca la referencia de esta unión, una vez que las partes se junten, volverá la felicidad a integrar a los cuatro suyos.

Es decir, está enterrándose a un cadáver ideal. ¿Cuál es? El sentimiento nacional de unidad; el bienestar, la recuperación del bienestar económico social de una sociedad nativa como la del imperio incaico.

¹⁸³ Carlos Iván Degregori, al analizar las transformaciones en los imaginarios andinos ha señalado un enfoque semejante: “Lo cierto es que el tránsito del mito de Inkarrí al mito del progreso reorienta en 180 grados a las poblaciones andinas, que dejan de mirar hacia el pasado. Ya no esperan más al Inka, son el nuevo Inka en movimiento” (Degregori, 1986).

¹⁸⁴ Entrevista realizada por Abraham Taipe, en *El Comercio* (29 de marzo de 2006).

He traído a la modernidad, esta problemática social de hace 500 años. A nuestra era, al 2000. Y comprobamos que la situación es la misma, sino que la manera de hegemonizar el poder político, económico y social ha variado simplemente, en la metodología se ha sofisticado, la pirámide es la misma.

En la canción el Dios está yaciendo y en un proceso de despertar: sus dedos están comenzando a levantarse con signos de vida, sus ojos están queriendo ya vislumbrar todo lo que pueda alcanzar el horizonte, su corazón comienza a rabiar, utilizando la palabra quechua que tiene ambivalencia yo digo rabiar, la otra posibilidad es arder.

Un católico me imagino que creará que Dios está allí, si tiene creencias idolátricas, dirá mi dios; pero el sentido oculto de la unión de estas extremidades es que la sociedad busca unificarse, es decir la comunión de ideales para poder levantar el desarrollo es el pueblo, la civilidad.

LA HISTORIA COMO EPOPEYA

En “Tanto amor, tanto infortunio”, Carlos Falconí aporta a la historia caracteres de epopeya mítica y adscribe al inkario el sentido figurado¹⁸⁵ de sociedad utópica, ideal, armónica y de bienestar general; y la actualiza en el optimismo, a pesar de las circunstancias críticas que Perú y Ayacucho vivían en el periodo de la guerra. Él explica los motivos de la canción de la siguiente manera:

Los quinientos años de las masacres que contra nuestra raza perpetraron los españoles ¿es un encuentro de dos mundos? Acaso debemos celebrarlo, son millones de indios que murieron en las bocaminas, se destruyó una de las organizaciones sociales más grandes del orbe en su tiempo, supieron racionalizar sus recursos, tenían tambos de acopio de alimentos, domesticaron animales y plantas, tuvieron la red de acueductos que sus necesidades les apremiaban producto de gran laboriosidad y de alta ingeniería, se curaban con la bondad de las plantas que les transmitían su savia a sus cuerpos enfermos. Contra ellos se encaminó una de las mayores matanzas, quedan chicos los holocaustos que contra los judíos se organizaron en la Alemania nazi. Me siento orgulloso de llevar aunque sea una gotita de sangre india, quiero sentirme indio.

De esta manera explícita sintetiza la conjunción de un imaginario popular con el saber escolar en la formulación de su identidad, ejerciendo conscientemente

¹⁸⁵ Resalto “figurado”, porque la propuesta de Falconí no es la de un “retorno” al incanato, sino un proyecto comunitario proyectivo, cercano a la utopía en su sentido más positivo-futurista.

—pues muchos “hacedores de identidad” lo niegan— una de las características de la formulación de los marcos de la identidad: la selectividad (Vergara, 2003). Lo interesante de la propuesta de Falconí es que utiliza estratégicamente la identidad adscriptiva,¹⁸⁶ al formular (aparentemente bajo el mecanismo del mito) la homología proyectiva entre pasado y futuro que, como hemos visto en “Tierra que duele”, ya no es un retorno, sino una refundación colectiva.

“Tanto amor, tanto infortunio”

Carlos Falconí, yaraví,¹⁸⁷ 1988

Yo hice todos los caminos
junté agua, tierra y fuego
con brazos de altilinos luceros
destruí desesperanzas.

Mi voz es agüita cantarina
y va por la madrecita entraña
regando piedras que florecen
nombres de ausentes hermanos.
Caminé las centurias más infames
bordee floreados verdes mantos
de hondas llené las estepas
de la vida sé los encantos.

Huamangay quiebran todos tus celajes
y tú les das abrazo infinito
en inmensa herida te están convirtiendo
tanto amor, tanto infortunio.

¹⁸⁶ François Dubet distingue tres tipos de identidad: adscriptiva, estratégica y comprometida. La primera tendría características de la identidad étnica, algo no buscado ni opcional, con lo que se nace, mientras que la estratégica es una identidad que se construye mirando fundamentalmente al futuro.

¹⁸⁷ El yaraví, como expresión de los cambios en las estructuras sociales de la región, había sido prácticamente abandonado y pocos ya lo cultivaban. Por otro lado, casi nunca se le había usado para representar los problemas sociales del hombre andino. Generalmente, el yaraví se paseó por los salones de las casonas para cantar al amor, la distancia y las frustraciones de los habitantes de dichas mansiones y, junto con la clase que la cultivó, languidecía ya hace más de tres décadas.

El narrador se expresa como el yo-colectivo que ejerce la histórica tarea de *crear*, semejante a los dioses, crear no sólo el universo cultural, sino el mundo natural que, para la cosmogonía andina, son universos complementarios y contiguos. Su poder constructor se equipara al de una deidad (“junté agua, tierra y fuego”). Hay una cierta distinción entre un yo-colectivo abstracto y los “brazos de altnos luceros”, en tanto que éstos son identificados como los comuneros, es decir, indígenas andinos, en quienes el actante (yo-colectivo, abstracto) se concretiza.

Por otro lado, la música y la voz humana que canta, ubican un sentido cultural a la naturaleza con la que se imbrican más intensamente en una situación de crisis como la que vive Ayacucho. La naturaleza, que en el segundo verso del segundo párrafo asume casi un sentido de conteniente, en el tercero y cuarto asume una identidad con la voz que con su solidaridad renueva la vida y posibilita la presencia de los ausentes: “regando piedras que florecen/ nombres de ausentes hermanos”. Cabe señalar que “hermanos ausentes” se refiere a los numerosos *desaparecidos*,¹⁸⁸ en su mayoría adjudicados a las fuerzas policiales y armadas, quienes negaban que los detenidos estuvieran en sus instalaciones, para que luego aparecieran en los “botaderos de cadáveres” como Purakuti, Puka yaku, Infiernillo y otros lugares.

En la segunda estrofa observamos una fórmula estética y simbólica recurrente: piedra igual a memoria, que transfiere la cualidad de dureza de la piedra como significante de la permanencia de la memoria. Sin embargo, la figura simbólica de piedra reverdece, “florece”, precisamente porque fusiona (casi como oxímo-

¹⁸⁸ Transcribo in extenso este expresivo texto escrito por Julio Cortázar sobre los desaparecidos durante la dictadura argentina de los setentas: “Pero lo diabólico, por desgracia, es en este caso humano, demasiado humano; quienes han orquestado una técnica para aplicarla mucho más allá de casos aislados y convertirla en una práctica de cuya multiplicación sistemática han dado idea las cifras publicadas a raíz de la reciente encuesta de la OEA, saben perfectamente que ese procedimiento tiene para ellos una doble ventaja: la de eliminar a un adversario real o potencial (sin hablar de los que no lo son pero que caen en la trampa por juegos del azar, de la brutalidad o del sadismo), y a la vez injertar, mediante la más monstruosa de las cirugías, la doble presencia del miedo y de la esperanza en aquellos a quienes les toca vivir la desaparición de seres queridos. Por un lado se suprime a un antagonista virtual o real; por el otro se crean las condiciones para que los parientes o amigos de las víctimas se vean obligados en muchos casos a guardar silencio como única posibilidad de salvaguardar la vida de aquellos que su corazón se niega a admitir como muertos [...] Y si toda muerte humana entraña una ausencia irrevocable, ¿qué decir de esta ausencia que se sigue dando como presencia abstracta, como la obstinada negación de la ausencia final? Ese círculo faltaba en el infierno dantesco, y los supuestos gobernantes de mi país, entre otros, se han encargado de la siniestra tarea de crearlo y de poblarlo”. (“¿Ves? Existo: ahí tienes la prueba”, *La Jornada Semanal*, 1981: 21- 22).

ron) dos opuestos, antagónicos en su estructura, como piedra-flor, que contraría el sentido común. Así, la memoria deja de asociarse solamente con el pasado para colorear y enaltecer el presente-futuro en los “nombres de ausentes hermanos” que esperan ser reivindicados (ver en el epígrafe el testimonio de la señora Angélica Mendoza).

Observamos una notable vocación histórica en esta canción, lo que no es raro en Carlos Falconí, que ya lo habíamos constatado en “Tierra que duele”. Esta asociación con la historia, reitero, es una continuación de su propia biografía, pues él ha sufrido “en carne propia” el gran dilema de los mestizos andinos: optar por una de las fuentes históricas culturales, que en este caso se concretiza entre el padre mestizo y la madre indígena, lo que obviamente se retroalimenta con su observación cotidiana de la discriminación que sufren los campesinos en sus interacciones en contextos urbanos.

La construcción de la figura “Pueblo” asume una estructuralidad sólida: ningún periodo debilita su fortaleza y su capacidad para amar y crear belleza; su constancia pareciera empatar con la actancialidad del yo-colectivo inicial en sus propiedades constitutivas. Así, “Pueblo” parece ya no ser sinónimo de “colectivo”, “masa” o “multitud”, sino *proyecto-humano* o humanidad como horizonte.

Este yo-colectivo-histórico cobraba renovada actualidad en esta Huamanga, “desgarrada y herida” que, sin embargo, en esa línea de constancia histórico-mítica no destruye su capacidad solidaria: “y tú les das abrazo infinito”, rechazando de esta manera cualquier adjudicación de violentista a la obra de Carlos Falconí. Es necesario destacar —insistiendo— esta vocación por la ternura porque en el macartismo posfujimorista-postsenderista, que se mantiene hasta hoy, algunos han querido encontrar lazos con el violentismo senderista.

Por otro lado, la alternancia de pasado/presente/pasado/presente en las cuatro estrofas refuerza esa impresión de constancia apoyando al narrador en su trabajo constitutivo-proyectivo: la “esencialidad popular” resguardada del tiempo y la historia. Esta continuidad, sin embargo, no radica en esa esencia, sino en el trabajo conjunto, necesitado de fronteras —desde donde se proyecte al futuro— a las que el compositor y el arte aportan en el trabajo cotidiano y creador.

El infortunio no es planteado como incausado —como destino en la canción tradicional—, si no se alude a la conquista española y al sistema que lo sucede, como generadoras de las “centurias más infames” que, sin embargo, tuvieron por respuesta no el conformismo ni la sumisión, sino la rebeldía que se nutre del trabajo, del querer y conocer su propia tierra, su cultura y sus hombres: “Caminé las centurias más infames/ bordé floreados verdes mantos/ de hondas llené las estepas/ de la vida sé los encantos”. Lucha que Falconí integra a asuntos anteriormente no asumidos como fundamentales, como la búsqueda de la belleza,

el placer, de los “encantos”. El paisaje que pintan estos versos es fascinante, su amplia “visión aérea” no se empata con la razón instrumental, sino con la pasión que “vuela” y apega, que aterriza y energiza. Sus figuras son “leves”, “aéreas”;¹⁸⁹ pero también profundas, “geológicas” como la *memoria-proyectiva*.

Hay que destacar que las temáticas que aborda Falconí abarcan otros ámbitos de la acción corrosiva de la violencia entre las que se encuentran las violaciones de los derechos humanos. Éstas han sido una constante en el accionar subversivo y antisubversivo. Numerosas organizaciones de defensa de derechos humanos y personalidades han reconocido y denunciado su práctica. En los distintos congresos de comunidades campesinas y otros foros inclusive internacionales, se han planteado innumerables denuncias. Al respecto una de las denunciantes decía: “*Kasadu siñurakunam violada, siñurnimpa qayllampi, makinta wataykuspa*” (“Han sido violadas señoras casadas, delante de sus esposos, maniatándolas”).¹⁹⁰ De testimonios semejantes, Carlos Falconí ha construido los versos más intensos para condenar y reclamar por aquellos cuya voz se ha prohibido hace centurias.

¿ES LA PATRIA, DE TODOS? (EL SEMEJANTE INEXISTENTE)

*Vakaytaqa nakankutaq
radiuytaqa apankutaq
“concha tu madre” niwankutaq
“viva la patria” niwankutaq.*

“VIVA LA PATRIA”, CARLOS FALCONÍ, HUAYNO

¹⁸⁹ El escritor italiano Ítalo Calvino define como función esencial de la literatura “la búsqueda de la levedad como reacción al peso de vivir”: “A la precariedad de la existencia de la tribu —sequías, enfermedades, influjos malignos— el chamán respondía anulando el peso de su cuerpo, transportándose en vuelo a otro mundo, a otro nivel de percepción donde podía encontrar fuerzas para modificar la realidad. En siglos y civilizaciones más cercanos a nosotros, en las aldeas donde la mujer soportaba el peso mayor de una vida de constricciones, las brujas volaban de noche en el palo de la escoba o briznas de paja. Antes de ser codificadas por los inquisidores, estas visiones formaban parte de lo imaginario popular o, digamos, también de lo vivido. Creo que este nexo entre levitación deseada y privación padecida es una constante antropológica. Este dispositivo antropológico es lo que la literatura perpetúa” (Calvino, 2001: 41).

¹⁹⁰ Segundo Congreso de Comunidades Campesinas, marzo de 1988, Ayacucho, Perú.

*(Degüellan mi vaca
se llevan mi radio
“concha tu madre” me dicen
“viva la patria”, también me dicen.)*

*Así aprendimos a amar a la Patria, con un noble sentimiento que congrega, porque
quien ama verdaderamente a su patria, comprende y respeta a las demás; a la inversa del
patrioterismo, que es bajo y mezquino, presuntuoso, plagado de vanidad que nos aleja y
nos hace odiar.*

ERNESTO SÁBATO

*Es que esta palabra Patria tiene profundas resonancias carnales y sentimentales. Evoca la
tierra, los muertos, la tierra, ese gran osario de los muertos.*

LUCIEN FEBVRE

*Los fusiles no van a apagar el sol, ni secar los ríos, ni menos quitar la vida a todos los
indios. Siga fusilando. Nosotros no tenemos armas de fábrica, que no valen. Nuestro
corazón está de fuego. ¡Aquí, en todas partes! Hemos conocido la patria al fin. Y usted
no va a matar la patria, señor... Somos hombres que hemos de vivir eternamente. Si
quieres, si te provoca, dame la muertecita, la pequeña muerte, capitán.*

RENDÓN WILLKA, PERSONAJE DE *TODAS LAS SANGRES*,

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

*Kuntribusyun, kuntribusyun/ nispalla niwachkanki,/ kachiypaqqas, uchuyapaqqas/
faltallawachkaptin. (Contribución, contribución/ me estás diciendo,/ cuando me está
faltando/ para mi sal, para mi aji).*

CARNAVAL ANTIGUO

Como lo indican Ernesto Sábato y Lucien Febvre en el epígrafe, la noción de patria es contradictoria y se significa con emoción. Este sentimiento puede enardecerse y conducir a la irreductibilidad de la identidad que, a su vez, genera violencia. En “Viva la patria”, Carlos Falconí pone entre paréntesis la eficacia simbólica del discurso oficial “patriotero” (Sábato) y se enfoca precisamente hacia aquellas fisuras (o abismos) que pretende esconder la identidad patriótica: las diferencias étnicas, clasistas y regionales. ¿Es el indígena ayacuchano un peruano con todos los derechos? Ya un campesino lo ha expresado con destacada claridad: “Entonces, mi pueblo era pues un pueblo, no sé... un pueblo ajeno

dentro del Perú”.¹⁹¹ Es en el contexto del postcolonialismo interno que hay que entender la oposición entre el discurso de integración nacional y las prácticas reales de la integración, exclusión y/o represión: “... y ustedes no deben tener miedo, es sólo como matar perros”.¹⁹²

Según el historiador francés Lucien Febvre, la noción de patria recién aparece entre 1540 y 1550 y su uso corriente se da a partir de este último año. Su introducción en el vocabulario político y geográfico se da entre resistencias. Él mismo cita a Ch. Fontaine, quien se opone a la introducción de dicho término en Francia: “Quien tiene país nada tiene que hacer con Patria... La palabra Patria entró de modo oblicuo y llegó a Francia como novedad con las demás corrupciones itálicas. No quisieron usarla los antiguos (franceses) temiendo los estropicios del latín” (Febvre, 1999: 155). Así, se puede ver que el término “patria”, que aún desata intensas pasiones y actitudes belicistas, es más bien un *constructo* histórico, y no una “esencia” del ser: nuestra peruanidad surge en el último cuarto del siglo XVIII y en las primeras décadas del siglo XIX, en las luchas por la independencia y la construcción del Estado-nación y sus símbolos van dotando a dicha identidad los referentes que se escenifican en sus ritos y conmemoraciones y son el soporte simbólico de un sistema económico, social y político. Tampoco la *indianidad* es pre-republicana o prehispánica, ella surge en el discurso indigenista de las primeras décadas del siglo XX.

Benedict Anderson, refiriéndose a la tesis doctoral del historiador Thongchai Winichakul, “El censo, el mapa y el museo”, señala que en dicha tesis analiza,

[...] el modo en que, en forma del todo inconsciente, el Estado colonial del siglo XIX (y las políticas que su mentalidad favoreció) engendraron dialécticamente la gramática de los nacionalismos que, a la postre, surgió para combatirlos. De hecho, podríamos llegar hasta decir que el Estado imaginó a sus adversarios locales, como en un ominoso sueño profético, mucho antes de que cobraran auténtica existencia histórica. A la formación de estas imágenes, la abstracta cuantificación/serialización de personas, hecha por el censo, la logoización del espacio político debida a los mapas, y la ‘ecuménica’ y profana genealogización del museo hicieron contribuciones entrelazadas (Anderson, 1993: 14-15).

¹⁹¹ Testimonio de Primitivo Quispe, Comisión de la Verdad y la Reconciliación, *Hatun willakuy*, versión abreviada del Informe Final, Perú, 2004: 20.

¹⁹² Indicaciones de jefes policiales a sus subalternos, en Jiménez, 2009. Por informaciones periodísticas se sabe que al entrenar a las fuerzas contra subversivas les hacían degollar perros y los obligaban arrancar sus carnes con los dientes.

Así, para el caso peruano también, el mapa nos otorga el soporte espacial “icónico” de nuestra identidad, el museo nos ilustra acerca de los orígenes y la trayectoria de su constitución —en base a una selección de objetos que eliminan a otros— y el censo nos dice cuántos somos en cada etapa histórica; pero ni el mismo censo puede evitar decirnos que somos diferentes los unos de los otros, ya que nos clasifica por ocupaciones, sexo, edad, religión, circunscripción territorial, y, antes, por raza.

El autor de *Comunidades imaginadas*, resalta el hecho de que la patria es inelégible, es decir, uno nace en un territorio (patria, ciudad, pueblo, aldea) sin la posibilidad de optar, y es esta “fatalidad” la condición decisiva de la “encarnación” (hacerse carne) de los sentimientos patrióticos que genera: “El hecho de morir por la patria, que de ordinario nadie escoge, supone una grandeza moral que no puede tener el hecho de morir por el Partido Laborista, la Asociación Médica Norteamericana, o quizá incluso Amnistía Internacional, porque todos esos son organismos a los que nos podemos afiliar o renunciar a voluntad” (Anderson, 1993: 203). Habría que agregar que dichos sentimientos son modulados por la escuela, los rituales políticos y cívicos, los medios de comunicación, las guerras, es decir, por la historia escrita y enseñada, pero como sabemos, la historia no la escriben todos.¹⁹³

Contraponiendo a la visión oficial que se trasmite a través de la escuela y los medios, Carlos Falconí se destaca por desarrollar una ironía fuerte, sarcástica frente a esa supuesta unicidad que debía corresponderle al hecho de “vivir en el mismo territorio”. “¡Viva el Perú!” es la expresión que acompaña a toda ceremonia solemne: con ella termina el canto del Himno Nacional, con ella culmina la “formación” que cada lunes realizan los alumnos en las escuelas, con ella se designa una adhesión identitaria fundamental que encarga su significación y estímulo a la bandera y al himno nacional. Si observamos temporal y espacialmente los rituales patrios, la bandera es el referente “sagrado” de la patria, mientras que el Himno se hace voz-pueblo y música para articular el nexo con aquello que se venera. El himno corporeizado, donde la voz individual hace *comunitas* (Turner,

¹⁹³ En los primeros días de enero de 2010, se ha desatado un virulento debate acerca del patri-monio nacional por los daños que hicieron cuatro estudiantes de secundaria en el yacimiento arqueológico de Chan chan. La actitud de esos jóvenes, quienes se decían, entre ellos, explícitamente y a gritos (video *El Comercio*, 23-01-10), que no amaban al Perú a la vez que aventaban piedras y patadas a los muros, es una expresión de que hay una erosión en la eficacia simbólica del significante patria, no sólo en el contexto de la globalización, sino debido, entre otras causas, a la constatación de las inequidades, injusticia y la corrupción de la democracia en manos de una “clase política” deslegitimada ya en el imaginario popular.

Bachelard) por la interpretación colectiva, rinde pleitesía a la bandera que es la *patria*. Con referencia al himno nacional, Anderson señala que

[...] hay una clase especial de comunidad contemporánea que sólo la lengua puede sugerir, sobre todo en forma de poesía y canciones. Véanse los himnos nacionales, por ejemplo, cantados en las festividades nacionales. Por triviales que sean las palabras y mediocres las tonadas, hay en esta canción una experiencia de simultaneidad. Precisamente en tales momentos, personas del todo desconocidas entre sí pronuncian los mismos versos con la misma melodía. La imagen: unisonancia; luego el autor señala que cantando dichos himnos, “se puede experimentar la unisonalidad, la realización física de la comunidad imaginada en forma de eco” (1993: 204).

Recuerdo aquel testimonio del pueblo de San José de Santillana, tomado por Sendero Luminoso en los primeros años de la guerra, cuando el edificio del municipio distrital fue saqueado e incendiado. Entre uno de los objetos que iban a ser quemados estaba la bandera peruana. El alcalde, don Moisés Urribarri, un campesino, se opuso, se envolvió con ella y dijo que lo quemaran junto a su bandera. En contraposición, los policías evidencian gran menosprecio hacia ella cuando se enfrentan a las manifestaciones populares. Ahí, con vana esperanza de respeto, las organizaciones populares colocan la bandera delante de sus protestas y, casi sin falta, son reprimidos con violencia y la bandera generalmente termina pisoteada por sus supuestos custodios. La fractura que muestra “Viva la patria” no se inicia con la guerra senderista y su represión; ya en numerosas ocasiones, en “tiempos de paz” y en tiempos de “levantamientos” campesinos y populares, los peruanos del interior (de las provincias, de los pueblos, de las comunidades), habían sentido ser “un pueblo lejano dentro del Perú”, y a Ayacucho le había tocado certificarlo cruelmente: muchos limeños aconsejaban “bombardear Ayacucho, para acabar con Sendero” (la antipatria), y es que para algunos “peruanos”, hay otros “peruanos” prescindibles, desechables, precisamente para salvar a la “Patria”.¹⁹⁴ En “Viva la patria” se muestra cuál patria habitan los ayacuchanos, especialmente los más pobres, los “más indios”.

¹⁹⁴ Agréguese a esta decantación la política neoliberal expresada en la figura de “el perro del hortelano” de Alan García, quien llamó así a los comuneros e indígenas que defienden los recursos naturales que el presidente peruano pretende entregar a las empresas transnacionales.

“Viva la Patria”

Carlos Falconí, huayno, 1986

Takichum takisqay
wiqichum wiqillay
warmachakunapa
ñawichallampi
chiqnikuy huntaptin
takichum takisqay
wiqichum wiqillay.

Vinchus viudalla
kusirikunmanchu
Cangallo viuda
kusirikunmanchu
allqupa churinta
unanchallanmanchu
pimanraq kutinqa
sapan paloma
purun sacha hina
mana piyniyuq.

Sipillawaptimpas
hatarimusaqmi
chakiyta wiptiptin
sayarimusaqmi
makichallaykita
qaywarimullaway
utqaymi purinay
qamllama allinlla
Huamanga del alma
hatarillasunmi.

Vakaytaqa nakankutaq
radiuytaqa apankutaq
“concha tu madre” niwankutaq
“viva la patria” niwankutaq.

¿Es canto lo que canto?
 ¿es llanto este mi llanto?
 cuando los ojos de los niños
 se inundan de rencores
 ¿es llanto este mi llanto?
 ¿Es canto lo que canto?

¿Pueden las viudas de Vinchos
 Sonreír alguna vez?
 ¿Pueden las viudas de Cangallo
 sonreír de cuando en vez?
 ¿Pueden sus vientres benditos
 concebir hijos de perros?
 ¿a quién van a acudir
 si son como palomas solitarias
 como árboles silvestres
 solas sin consuelo alguno?

Aunque me maten
 sabré levantarme
 aunque me cercenen los pies
 sabré pararme
 alcánzame tus manitas
 raudo es mi camino
 te deseo suerte
 Huamanga del alma
 nos levantaremos.

Fuga

Degüellan mi vaca,
 se llevan mi radio,
 “concha tu madre”, me dicen,
 “viva la Patria”, me dicen, también.)

En la primera estrofa, el compositor asocia *canción* con *llanto* en un contexto de violación de los derechos humanos y descubre el proceso por el cual el *odio* traduce un tipo de relación social que abisma las distancias sociales y culturales y las convierte en mensaje que cuestiona la propia experiencia y actividad artística

sintiendo, en sí mismo, la interpelación de aquellos “ojos infantiles” (“*warmachakunapa ñawichallampi*”) que empozan *rencor social* (“*chignikuy quntaptin*”).

En la segunda estrofa muestra descarnadamente la naturaleza de la represión que somete a los seres más vulnerables mediante la violación sexual: “*allqupa churinta/ unanchallanmanchu*” (¿Pueden sus vientres benditos/ concebir hijos de perros?). Entre los insultos indígenas, como ya se dijo, *allqu* (perro) es uno de los más intensos; es, al igual que *qanra*, la condición más degradada a la que puede llegar el ser humano. A quien se le adjudique ha llegado a la pérdida absoluta de los valores. La presencia del perro en el imaginario campesino, en la dirección negativa adscrita, parece provenir, según Pablo Macera, del “uso bélico generalizado que los españoles dieron a estos animales”. El mismo autor, citando al cronista de la conquista Cieza de León, indica que vio en “la ciudad de Cartagena una de esas tiendas que tienen en la percha colgados cuartos de estos indios para cebar perros”.¹⁹⁵

Como una constante en la producción musical de Carlos Falconí, en la tercera estrofa invoca nuevamente a la unidad, para aportar la solución de los problemas que ha señalado con crudeza en las dos anteriores estrofas; y construye la figura de la resistencia como un designio histórico: “Así me maten/ me levantaré/ así amputen mis piernas/ me levantaré” (“*Sipillawaptimpas/ qatarimusaqmi/ chakiyta wiptiptin/ sayarimusaqmi*”).

Las imágenes y sentimientos institucionales más preciados por el discurso y los rituales oficiales, como la pertenencia, la identidad, la historia y el proyecto nacional, son cuestionados por la “democracia realmente existente”. Así, la relación entre patria y democracia es presentada en esta canción, en su dimensión realista y cruda. Instituciones señaladas como fundamentales de la *relación social* pierden esa imagen en la postergación, el “olvido” a que el Estado somete a las regiones pobres del país como Ayacucho; valores nacionales como la patria y conquistas de la humanidad como la democracia, declinan, se pervierten, y quienes condujeron a ello, precisamente fueron a quienes se había confiado su custodia: “*Vakaytaqa nakakuntaq/ radiuytaqa apakuntaq*” “concha tu madre”, *niwankutaq/ viva la patria niwankutaq*” (Degüellan mi vaca, se llevan mi radio, “concha tu madre”, me dicen, “viva la patria”, me dicen, también).

En una entrevista publicada en el periódico limeño *El Comercio*, el actor Raúl Cisneros¹⁹⁶ de “La Teta asustada”, que fue nominada al Oscar entre las películas en “lengua extranjera”, cuenta lo que escuchó cuando fue a votar a su pueblo (Vilcashuamán), luego del triunfo del partido opositor: “¡Ahora sí, compadre,

¹⁹⁵ Pablo Macera, *Las furias y las penas*, Mosca Azul Editores, Lima, 1983, pp. 379-380.

¹⁹⁶ Entrevista videograbada, publicada en *elcomercio.com.pe*, 07-03-10.

ya no tienes de dónde comer!”, le decía un miembro del partido vencedor a su oponente. Es esta la democracia que se procesa realmente. No un espacio imaginario de argumentación, una “esfera pública” de debate y decisión colectiva, sino el territorio de pugnas por el poder local que permite acceder al presupuesto para ver las múltiples formas de llevarlo al bolsillo.

Sin embargo, la violencia estructural que ha estado “siempre presente” se traduce, concretiza, se enerva en la llamada violencia política, la de la guerra, y es la que presenta la condición más directa, la circunstancia productiva “inmediata” de la obra de Falconí, que trabaja en el contexto de esa larga tradición artístico-musical ayacuchana que continúan muchos otros, como lo puede atestiguar, “Nostalgia huamanguina” de César Romero Martínez, que inicia con “Silencio señores/ llora un huamanguino/ son lágrimas de hombre/ por niños sin padre/ por madres viudas...”.¹⁹⁷ Carlos Falconí señala las condiciones en que vive y crea:

En este momento está pasando un amigo en hombros de otros, escucho la marcha fúnebre, un padre de familia, un profesor que no hacía daño a nadie. ¿Por qué su rauda partida? ¿No tenía derecho de ver crecer a sus hijos?... Cada día la democracia nos está cazando como a perros, ya no hay necesidad de que se amporen en la oscuridad, son carros oficiales y muchachos que ejecutan este triste trabajo de desolar nuestro cariño, son cientos de penitas que deambulan por las calles con rostros de ojitos ausentes, palideces cercanas a la muerte.

LOS NIÑOS, LOS INDÍGENAS Y LAS MUJERES EN LA GUERRA

En la política de la muerte en el Perú, se mide la pérdida de la vida según la jerarquía de las diferencias culturales y étnicas.

KIMBERLY THEIDON

Bajo la República ¿sufre menos el indio que bajo la dominación española? Si no existen corregimientos ni encomiendas, quedan los trabajos forzosos y el reclutamiento. Lo que le hacemos sufrir basta para descargar sobre nosotros la execración de las personas humanas.

¹⁹⁷ Significativamente, la frase se ubica en una polisemia paradójica intensa: irrumpe en el silencio del llanto, de la muerte, de la censura, del temor, de la impotencia, es la eficacia simbólica de la presencia del poder en su multiplicidad de expresiones: en el juzgado, en las oficinas de la policía, en los cuarteles militares, en la escuela, en la iglesia, en los “botaderos de cadáveres”, en los desaparecidos, en el cementerio, en el olvido, pero también, desde allí, emerge la voz testimonial, de la denuncia, la rebeldía, la definición de fronteras radicales entre el bien y el mal: “[...] la hiena y el hombre/ nunca convivieron ...”

Le conservamos en la ignorancia y la servidumbre, le envilecemos en el cuartel, le embrutecemos con el alcohol, le lanzamos a destrozarse en las guerras civiles y de tiempo en tiempo organizamos cacerías o matanzas como las de Amantani, Ilave y Huanta.

MANUEL GONZÁLEZ PRADA

Las “minorías étnicas”,¹⁹⁸ los niños y las mujeres han sido las principales víctimas de la violencia en la historia, y más aún en periodos de guerra.

Con relación a las mujeres, la antropóloga Kimberly Theidon relata la dramática historia de Eulogia, una joven muda que vivía, en la época de la guerra en Accomarca donde se había instalado una base militar. Dice que los soldados bajaban por las noches a violarla delante de su abuelita, quien no podía hacer nada y permanecía junto a ella. Los vecinos estaban enterados de lo que ocurría, pero tampoco podían hacer nada por impedirlo, por temor: “Los sonidos guturales y apagados de Eulogia todavía resuenan en los oídos de estas vecinas. ‘Sabíamos por los sonidos, sabíamos qué estaban haciendo los soldados. Pero no podíamos decir nada’. Los soldados lograron reducir a todas a la condición de mudas” (2004: 108). A Theidon le contaron que Eulogia murió unos años después: unas dicen que se cayó bajando hacia Lloqllapampa, mientras que otras “insistían en que se lanzó del barranco, incapaz de tolerar su dolor”.

En cuanto a la niñez, recuerdo nítidamente el testimonio recogido por Edilberto Jiménez (2009), cuando un niño campesino indígena le ofrece a un soldado cantarle una canción para que no lo mate, como estaban haciendo con el resto de sus familiares y vecinos en la “Oreja de Perro”. Carlos Falconí ha mostrado su mayor sensibilidad frente a estos sectores, los más vulnerables, y no sólo lo expresó mediante sus cantos sino en sus preocupaciones cotidianas y su participación activa en la defensa de los derechos humanos. Lo destacable también es que niños e indígenas —conjuntados— sean el motivo central de algunas de sus canciones. Podemos encontrar algunas expresiones de ello en “Imay sunqulla” y “Lluvia en el alma”.

¹⁹⁸ Entrecomillo “minorías étnicas” porque en muchos países, por ejemplo, los indígenas eran mayoritarios en términos estadísticos, pero se los consideraba como tales desde la óptica del “blanco vencedor”. Arjum Appadurai (2007: 60), señala que las minorías “no vienen predefinidas”, y que ellas “son generadas en las circunstancias específicas de cada nación y de cada nacionalismo”.

“Imay sunqulla”

Carlos Falconí, huayno

Ñampa churillanchu Kallani
imay sunqulla niwanku
uchuylla machuña nispa
llakiyllam llakikuwanku

Iglesia kampanam mamallay
tutalla wichqallawaptin
wawqichantinta qatalliwan
takiripuan kuyallawan.

Makichallay wiñarunmanña
uchuy llakillay tukurunmanña
tantachata qaypallaymanña
sapan kayniyta quñichinmanña
wiqillaypa kusin muchullanmanña.

Taytallaysi kunununuspan
waqtallanman qayamuwan
awaytaraq tukullayman
uchku qasqun maytunaypaq.

(Pobrecito, me dicen
Tan chiquito y envejecido
¿Seré acaso hijo del camino?
Sólo sienten pena por mí...

Cuando me sorprende la noche
El campanario es mi madre
Nos arrulla, con ternura nos envuelve
Nos regala sueños, canta para nosotros
Y nos ama a mí y a mis hermanitos.

Cómo quisiera que crecieran mis manitas
Que se acabaran mis penitas tan chiquitas
Un pancito alcanzar pudiera
Con calor mi soledad envolviera

De mis lágrimas la alegría le besara.

Mi padre está tronando, tronando
A su lado me está llamando
Terminar de tejer quisiera
Envolverle el hueco pecho siquiera...)

Carlos Falconí, explicando los orígenes inmediatos de la citada canción, expresa:

En uno de mis viajes al campo, por Niñobamba, en la carretera “Vía de los Libertadores”, encontré a una niña de unos seis años sentada al pie de un telar en el que dormitaba un gallo que estaba posado encima, unos dos metros de bayeta de una pieza que había quedado inconclusa, ella estaba junto a su perro pastor de ovejas, cuando le pregunté quién estaba tejiendo me contestó:

—¡Ha muerto!
—¿Cómo ha muerto? —le dije.
—¡Hueco su pecho!
No tenía a nadie...

Agrega, para mostrar las condiciones en las que vivían los niños de la guerra:

Durante la violencia había niños que dormían en los campanarios de las iglesias de Ayacucho, se acurrucaban en busca del calor del metal de las campanas, abrazados quien sabe si dormían, buscaban los hornos donde se amasaban las chaplas, ayudaban a hornearlas para el consumo del pueblo y luego dormitaban, al día siguiente seguía para ellos la incertidumbre.

En la primera estrofa de “Imay sunqulla”, la palabra quechua “*ñampa*” (del camino) insinúa la figura de inestabilidad que la voz infantil cuestiona y también expresa el abandono que produce la conmiseración, ésta como actitud que se retroalimenta por la “ausencia de la infancia” en esta niñez violentada: “*imay sunqulla niwanku/ uchuylla machuña nispa/ llakiyllam llakikuwanku*” (pobrecito me dicen/ tan pequeñito/ ya envejecido/ sólo se compadecen de mí).

En la segunda estrofa, si bien físicamente la campana significa, por metonimia, la protección precaria, la hospitalidad-protección significada por la campana irradia el calor humano invocado por el uso del diminutivo que transforma la oscuridad (“*tutalla wichqallawaptin*”, cuando la nochecita me encierra) en seguridad, aunque también precaria: “*takiripuwán, kuyallawan*” (me lo canta, me

da cariño). La campana se transfigura en un símbolo de aquellos reductos de humanidad que Falconí-los niños resalta(n).

Este contexto impele a la voz infantil a buscar la figura que acelere el tiempo del crecimiento y que posibilite el fin de la soledad-frío y de sus carencias (que mis manitas ya crezcan/ que mis penitas ya se acaben), en cuyo contexto progresivo el llanto mismo es visto desde una distancia ontológica, para lo que Carlos Falconí acude a la paradoja: “*wiqillaypa kusin muchullanmanña*” (que la felicidad de mi llanto se acabe ya). Aquí se funden niñez con pueblo y el sentido connotado de “niño” —que crece, que debe crecer— sirve de soporte signifiante a “pueblo”, quien también debe crecer en unidad y conciencia.

El último verso amplía el horizonte social y temporal al invocar a la comunidad (bajo la figura del padre-que-arde), quien lo busca y llama (me pide que retorne a su lado) y transforma al niño en actor, ya no sólo víctima, con un poder que le permite ir en auxilio de ese otro-próximo-herido: “tengo que terminar de tejer/ para cubrir su inmensa herida”.

La sociología ha denominado *agencia* al poder que tienen los sujetos sociales para construir autónomamente su destino. Esta capacidad depende de múltiples factores, y en el caso de las sociedades modernas que construyeron el Estado-nación, ha estado asociada a la integración a las instituciones creadas para tal fin, entre ellas la participación democrática. Sin embargo, en el Perú, la “democracia representativa” se ha reducido a la implementación de procesos electorales y la participación real de los ciudadanos se ha limitado a sufragar. Esta situación no obvia el reconocimiento de que diversos sectores sociales la hayan empujado “desde abajo” y, mediante su lucha, hayan conquistado derechos muy importantes: el niño siente la necesidad de “terminar de tejer”.

Es así que, los diferentes movimientos sociales en Ayacucho han cuestionado esta reclusión de la “democracia electoral” y uno de los actores que más radicalmente —mediante la guerra— la ha interpelado es precisamente Sendero Luminoso. Sin embargo, el cuestionamiento no solamente ha tenido ese carácter ni ha venido sólo de Sendero, pues muchos sectores ayacuchanos, y en destacada posición los artistas, han sido quienes han imaginado nuevos mundos en cuya construcción el aporte de la cultura regional es fundamental, tal como lo reiterara el escritor y antropólogo José María Arguedas.¹⁹⁹ En esta última opción

¹⁹⁹ Es necesario señalar que Sendero Luminoso, a través de algunos de sus miembros destacados tuvo hacia el autor de “Todas las sangres” una actitud de menosprecio. Han dicho de él, despectivamente, “ese escritor del bigotito hitleriano”.

se emplaza Carlos Falconí, quien en “Lluvia en alma”,²⁰⁰ además de reafirmar su defensa de los niños víctimas de la guerra, propone sus posibles vías de solución en la recuperación de una de las fuentes de la construcción nacional: la raíz andina. Así, el indio ya no es el ser incompleto (niño) apremiado de protección que el imaginario colonial interno construyó, sino aparece como fuente y actor protagónico, sin caer en un neindigenismo, pues en su obra participan otros actores.

“Lluvia en el alma”

Carlos Falconí, huayno, 1987

Si para darte vida
es necesario que muera
en nombre de la esperanza
espera que por ti vuelva.

De arbolitos de altura
traeré yo savia pura
de arbolitos de altura
makiypa patachallampi
con la fuerza de mi pueblo
podemos ser muy felices
para no medrar lo ajeno
buscaré nuestras raíces.

Más niños tristes ya no
amaña ni sullanmanchu
ya no lluvia en el alma
sunquchan tiyarunmanña
solo miradas de canto
renacen en la esperanza
sunqullan tiyaruptinqa
manaya llakillaymanchu
sunqullan tiyaruptinqa
manaya waqallaymanchu.

²⁰⁰ Lo que ha mostrado también en su dedicación al estudio, el desarrollo y la promoción de las danzas y música andina.

Fuga

Ojos sagrados del mundo
 cántenme con alegría
 todos los días me matan
 y en tus sonrisas renazco.

José María Arguedas, en su discurso titulado “No soy un aculturado”, con motivo de recibir el premio “Inca Garcilaso de la Vega”, luego de un rápido diagnóstico de las condiciones políticas, sociales y culturales que determinaron la postergación de los pueblos andinos, señaló:

[...] se había convertido en una nación acorralada, aislada para ser mejor y más fácilmente administrada y sobre la cual sólo los acorraladores hablaban mirándola a distancia y con repugnancia o curiosidad. Pero los muros aislantes y opresores no apagan la luz de la razón humana y mucho menos si ella ha tenido siglos de ejercicio; ni apagan, por tanto, las fuentes del amor de donde brota el arte. Dentro del muro aislante y opresor, el pueblo quechua, bastante arcaizado y defendiéndose con el disimulo, seguía concibiendo ideas, creando cantos, mitos (Arguedas, 1978: 2).

En “Lluvia en el alma”, reitero, es interesante que, nuevamente en la misma canción, se encuentren las figuras del niño (futuro) y el indio (raíz: pasado-futuro); y más importante aún es que esa conjunción anime y energice la figura del futuro como un proceso de reconquista, ya no de un pasado idealizado, sino como producto de un enorme esfuerzo histórico popular basado en los recursos propios (“para no medrar lo ajeno/ buscaré nuestras raíces”).

Por otro lado, el autor asume el dolor del *otro* como *suyo* (semejante al poeta peruano César Vallejo) y traza un horizonte, en el que convergen la eliminación de esas “penas” (y sus factores causantes) con la eliminación del propio sufrimiento del compositor (“*sunquullan tiyaruptinqal manaña waqallaymanchu*”, si su corazón encuentra la tranquilidad/ ya no lloraré). Desde el análisis del discurso, muchos podrían decir que el compositor traduce lo que ocurre en los sentimientos y las emociones de los *otros*, pero yo puedo afirmar —por haber compartido muchos de esos momentos— que en Carlos Falconí la misma motivación por escribir se anteceden y suceden mediados por una “gran rabia”, diría Arguedas, y por un gran sufrimiento.

Carlos Falconí transfigura la arena de la contienda entre esos “dos mundos”, y muy conscientemente decide ser parte activa de esta lucha y da su voz a dicho proyecto y desarrolla poéticamente una de sus expresiones fundamentales, el

arte: los “arbolitos de altura” son los indígenas andinos en quienes reconoce su mayor fuente de inspiración; y de lo étnico pasa a lo popular, cuya posibilidad proyectiva radica ya no en su “revaloración” (muy apreciada por lo indigenistas y populistas), sino en su desarrollo creativo. Falconí ya no quiere seguir en la “tradición” que se anquilosa en libros, museos y paternalismos, sino se impone la tarea de renovarla “buscando nuestras raíces”, que él personalmente simboliza en su propia madre.

LA EDUCACIÓN, EL MAGISTERIO

Como ya lo mencioné, Carlos Falconí es también maestro, maestro-investigador. Debido a esta condición, y a su innata sensibilidad humana, política y académica, centró su trabajo creativo a denunciar los abusos del poder frente al magisterio ayacuchano y esta denuncia lo expresa en la canción “Waranway Wayta”.

“Waranway Wayta”

Carlos Falconí, huayno

Sachabamballay waranway waytita
wakman rillaspa kutimullaspa
yanqa purista ichikachaspa
runallay kusichiq wayta.

Pakpakakunas maestrachallayta
masta qaranpaq apayta munan
puestullantaqa rantillanraqtaq
aysakachayta munankuraqtaq.

Qaykap kamataq kaynari kasun
qaytapawasun maqallawasun
yanqa purista ichikachaspa
waranway wayta
“loco siñurman” llakillaykuta
willaykamullay.

Pakpakakuna pasakunanpaq
manaña masta kutimunapq
ñuqanchikpura kausakunapq

waranway wayta willaykamullay
 chiki qanralla pasakunanpaq
 mañana masta kutimunanaq.

(Florecita de aranway de Sachabamba
 yendo y viniendo de allá para acá
 caminando sin motivo, caminando
 caminando, haces alegrar a mi gente.

Aves agoreras a mi maestrita
 quieren tomarla como pellejo
 para acostarse sobre ella
 su actual trabajo les ha costado dinero
 arrastrala como trapo están queriendo.

Hasta cuándo vamos a estar así
 pateados maltratados
 tú que caminas de aquí para allá
 florecita de aranway
 estas nuestras penas y miserias
 avísale cuéntale al presidente.

Para que se vayan las lechuzas
 para que nunca más vuelvan
 para que vivamos solo entre nosotros
 florecita de aranway anda cuéntale
 para que se vayan los moscardones
 para que nunca más por aquí vuelvan.)

Según datos estadísticos oficiales, la población magisterial en el departamento de Ayacucho bordea los 6000 docentes, quienes atienden a 130 000 estudiantes, estableciéndose un déficit de atención de aproximadamente 105 000 niños y jóvenes en edad escolar. Sin embargo, la desatención y la baja calidad de los servicios no están distribuidas por igual, y las deferencias entre el campo y la ciudad perjudican sobre todo a la población campesina. Asimismo, en la ciudad, los barrios periféricos no tienen la infraestructura necesaria ni la atención docente adecuada.

En este contexto, a las deficiencias anteriores, en las escuelas rurales se suman los innumerables maltratos a que son sometidos permanentemente los profe-

sores y los que aspiran a encontrar ocupación dentro del magisterio. Es común observar los chantajes económicos y con frecuencia se llega al acoso sexual de las profesoras.²⁰¹ Es frente a esta situación que surge “Aranway wayta”, canción que narra la situación de postergación y maltrato en que vive fundamentalmente la maestra rural, describiéndola con realismo y también acudiendo a la simbología: “Pakpakakuna²⁰² maestrallayta/ mastaqarampaq apayta munan/ puestullantaqa rantillanraqtaq/ aysakachayta munankuraqtaq” (Los búhos someten/ a mi pobre maestra/ quieren llevársela como su colchón/ la obligan a comprar su plaza/ todavía la quieren abusar).²⁰³

Ubicada en una coyuntura de violencia, la denuncia adquiere mayor importancia porque a la burocracia que usufructuó de dichas relaciones indignantes se suman los agentes que incrementan la afrenta, a quien el autor identifica bajo la figura del ave mal agüero: *pakpakakuna* (lechuza).

En la siguiente estrofa cuestiona la injusta relación con el poder: “*Qaykapka-mataq kaynari kasun/ sarutawasun, maqallawasun/ yanqa purispa ichikachaspal aranway wayta loco Siñurman/ llakillaykuta willaykamullay*”. La interrogación formulada “¿hasta cuándo vamos a seguir así?”, no tiene respuesta precisa, aunque el compositor define una ruta para cuestionar la naturaleza arbitraria de quienes juegan el papel de “autoridades”, a quienes señala por sus actos: “caminan en vano” (*ichikachaspa*), designando esta palabra quechua el despliegue “etológico” que realizan los burócratas, quienes en el imaginario popular aparecen como inútiles y aprovechadores (“*yanqa purispa*”).²⁰⁴ Utilizando un elemento de la naturaleza, exige la cancelación del sufrimiento, cuya condición, precisa, se encuentra en la unidad de los iguales: “para que vivamos solo entre nosotros/ para que se vayan las lechuzas/ para que nunca más retornen (“ñuqanchik pura kawsakunapaq... pakpakakuna pasakunampaq/ manaña masta kutimunapaq”).

Acudiendo al mecanismo de la metáfora que transforma un símbolo, asocia a uno de los agresores con “*pakpaka*” en alusión al canto del ave mal agüero, pre-

²⁰¹ Entre los tipos de corrupción encontrados en el sector Educación en Ayacucho están: cobros indebidos, nepotismo, negociado de plazas docentes, chantajes, sobornos, acoso laboral y sexual, entre otros (PER-A, 2007: 93).

²⁰² *Pakpaka*, es el nombre quechua de la lechuza, ave que anuncia tragedias. En el texto de la canción señala a los funcionarios corruptos del Ministerio de Educación.

²⁰³ En algunas ocasiones, como en ésta, hago mi propia traducción, que a veces difiere de la realizada por el autor.

²⁰⁴ Es ilustrativa la expresión “*puriq*” (el que camina), con que se denominaba a los senderistas que en términos significativos señalaba también la visión campesina de inutilidad del desplazamiento de las huestes de Sendero, que también señala su desarraigo y su falta de responsabilidad social.

monitor del infortunio, que en este caso se percibe como estructural. Finalmente, el destinatario de las denuncias (“penas”) ya no es la “autoridad competente”, sino el “Loco señor”,²⁰⁵ y la mensajera es una flor: *Aranway wayta*.

La actividad creativa de Carlos Falconí constituye un hito en la historia cultural de la región. Las condiciones en las que vivió y creó fueron transfiguradas en un discurso de versos e imágenes que modularon los fenómenos y hechos que desbordan lo cotidiano y lo regional. En este libro analizamos y contextuamos su trabajo artístico, porque él es la continuación de un proceso de la historia cultural de Ayacucho y del Perú.

Por otro lado, si conceptuamos que el arte no puede reducirse a su interpretación, este libro propone algunas líneas de comprensión de su obra y no pretende sino posibilitar la apertura de otras *interpretaciones* que muestren la realidad compleja del arte y de la realidad misma.

²⁰⁵ Hay una cierta ambivalencia en este término, pues si bien remite a la figura del presidente peruano Alan García, a quien apodaban “Caballo loco”, la significación parece dirigirse a esa actitud inesperada y sorprendente que podía desplegar en sus actos en sus primeros momentos de su mandato.



Una tertulia.



Una excursión permite compartir, comunicarse, improvisar...



Con Edwin Montoya en la Plaza Sucre.



Con Manuelcha Prado.



Con el arpista chunguino Otoniel Ccayanchira.



Con Oscar Figueroa, guitarrista huantino.



"El Partido tiene mil ojos y mil oídos". Dibujo de Edilberto Jiménez.



*El Trío Ayacucho con Amílcar Gamarra en la primera guitarra
y Ernesto Camassi, como primera voz.*

BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA CITADA

- ALAYZA Y PAZ SOLDÁN, LUÍS, *Mi país: Dos viajeros en el Ande Peruano*, en Morote, 1974, pp. 331-354.
- ANDERSON, BENEDICT, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- ANSIÓN, JUAN, *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*, Gredes, Lima, 1987.
- , (Editor) *Pishtacos de verdugos a sacaojos*, Tarea, Lima, 1989.
- APPADURAI, ARJUN, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Trilce, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.
- , *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*, Tusquets, Barcelona, 2007.
- ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA, “Mitos quechuas poshispánicos” (1967), en *Julio Ortega (selección y notas). Realidad Nacional*, tomo I, INIDE, Retablo de Papel Ediciones, Lima, 1974, pp. 182-193.
- , *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Siglo XXI Editores, México, 1987.
- , *Canto kechua. Un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*, Editorial Horizonte, Lima, 1989.
- AUGÉ, MARC, *Los “no lugares”, espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1993.
- BACHELARD, GASTON, *El agua y los sueños* (1942), Fondo de Cultura Económica, México, 1997a.
- , *El aire y los sueños* (1943), Fondo de Cultura Económica, México, 1997b.
- , *La tierra y los ensueños de la voluntad* (1947), Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

- , *Poética del espacio* (1957), Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- BAJTIN, MIJAIL, *Estética de la creación verbal* (1979), Siglo XXI, México, 1998.
- BERISTÁIN, HELENA, *Diccionario de Retórica y Poética*, Editorial Porrúa, México, 1992.
- BOURDIEU, PIERRE, “Sur le pouvoir symbolique”, *Annales*, Economies, Sociétés, Civilisations, núm. 3 mai juin, 1977.
- CALVINO, ÍTALO, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 2001.
- CAVERO, RANULFO, *Los Dioses Vencidos. Una lectura antropológica del Taki Onqoy*, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, Ayacucho, 2001.
- , “¿Ayacucho: ¿‘Rincón de los muertos’ (campo santo) o ‘morada del alma’?”, en *Mirada antropológica*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2006, pp. 109-133.
- COHEN, JEAN, “Teoría de la figura”, en *Investigaciones retóricas*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974, pp. 11-43.
- COMISEDH, *Memoria para los ausentes. Desaparecidos en el Perú, 1982-1996*, Lima, 2001.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN, *Hatun Willakuy, Versión abreviada del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*, CVR, Lima, Perú, 2004.
- CORONEL AGUIRRE, JOSÉ, y otros, “Análisis de canciones nuevas del carnaval ayacuchano, 1986”, en *Carnaval en Ayacucho*, CEDIFA-Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, Ayacucho, 1986, pp. 7-25.
- CORONEL AGUIRRE, JOSÉ, “Violencia política y respuestas campesinas en Huanta”, en Degregori, Coronel, del Pino y Stern, *Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso*, Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, Lima, 1996, pp. 29-116.
- CORONEL, JOSÉ, “Tawa Ñawi un caso de sanción ideológica del campesinado a los terratenientes (Huanta-Acobamba) Ayacucho-Huancavelica”, ponencia presentada al V Congreso del Hombre y la Cultura Andina, Huancayo, 1981.
- CUETO CÁRDENAS, MARIO, *Ayacucho: prensa y violencia*, DSG Vargas, Ayacucho, 2009.
- DAVIDSON, DONALD, “Qué significan las metáforas”, en *De la verdad y de la interpretación*, Gedisa, Barcelona, 1990, pp. 245-262.
- DEGREGORI, CARLOS IVÁN, *Ayacucho 1969-1979. El surgimiento de Sendero Luminoso*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1990.
- , “Del mito de Inkarrí al mito del progreso. Poblaciones andinas, cultura e identidad nacional”, en *Socialismo y Participación*, CEDEP, Lima, 1986 (reproducido por el Instituto CONSTRUCTOR, Lima, a julio del 2007).

- , “Edilberto Jiménez. Una temporada en el infierno”, prólogo, en *Edilberto Jiménez, Chungui. Violencia y trazos de memoria*, IEP, COMISEDH, DED-ZFD, Lima, 2009, pp. 18-35.
- DE LA RIVA AGÜERO, JOSÉ, *Paisajes peruanos*, Ediciones Peisa, Lima, 1974.
- DUBET, FRANÇOIS, “De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto”, en *Estudios Sociológicos*, núm. 21, Colegio de México, México, 1989.
- DUPRÉ, LOUIS, *Simbolismo religioso*, Herder, Barcelona, 1999.
- DURAND, GILBERT, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- ELIADE, MIRCEA, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama-Punto Omega, Barcelona, 1981.
- , *Imágenes y símbolos*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1994.
- FEBVRE, LUCIEN, *Honor y Patria*, Siglo XXI Editores, México, 1999.
- FEIXA, CARLES, *De jóvenes, bandas y tribus*, Ariel, Barcelona, 1999.
- FELDMAN, ALLEN, *Formations of Violence: the narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*, University of Chicago Press, Chicago, 1991.
- FERIA MACIZO, ELOY, *Ayacucho Halcón corazón*, Lluvia Editores, Lima, 1990.
- FLORES, JUAN JOSÉ, “Relatos en tiempos de violencia”, en *Ideología*, núm. 13, Instituto “José María Arguedas”, Ayacucho, 1993, pp. 106-129.
- FORD, ANÍBAL, “Rodar tierra. Rodar sentido. Entradas para una etnografía del sentido (en movimiento)”, en *Versión No. 3*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, abril 1993.
- FUENTES ROJAS, RANULFO, *El cantar de Ranulfo*, Lluvia Editores, Lima, 1994.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Culturas híbridas*, Grijalbo, Conaculta, México, 1990.
- GARCÍA MIRANDA, JUAN JOSÉ, *Huamanga en los cantos de arrieros y viajeros*, Lluvia Editores, Lima, 1991.
- GARCÍA MIRANDA, JUAN JOSÉ, LÍA FIGUEROA URBINA, LUÍS EYZAGUIRRE Y WALTER MEDINA, *Ayacucho canta y baila*, Instituto Nacional de Cultura, Club Departamental Ayacucho, Lima, 1999.
- GARCÍA MIRANDA, JULIO, *Cultura e identidad en el wayno ayacuchano (La migración cultural)*, Tesis de maestría en Antropología social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1996.
- GEERTZ, CLIFFORD, *La interpretación de las culturas (1973)*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- GIRARD, RENÉ, *El chivo expiatorio*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- , *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona, 2005.

- GIROUX, ROBERT, “Poésie et chanson: des liens arbitraires”, en Robert Giroux (sous la direction de), *En avant la chanson !*, Triptyque, Montréal, 1993, pp. 11-15.
- GOFFMAN, ERVING, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorroutu, Buenos Aires, 1989.
- GONZÁLEZ PRADA, MANUEL, *Horas de lucha*, Editorial Universo, Lima, 1977.
- GONZÁLEZ CARRÉ, ENRIQUE, YURI GUTIERREZ y JAIME URRUTIA, *Huamanga: Espacio, historia y cultura*, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, Concejo Provincial de Huamanga y Centro Peruano de Estudios Sociales, Lima, 1995.
- GONZÁLEZ CARRÉ, ENRIQUE; TERESA CARRASCO CAVERO; VIRGILIO GALDO GUTIERREZ y ALINA CAVERO CARRASCO, *Fiestas y ceremonias tradicionales en Ayacucho*, ORDE-Ayacucho, INC, Ayacucho, Perú, 1980.
- HARVEY, DAVID, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorroutu, Buenos Aires, 1998.
- HUAMÁN, CARLOS, *Yana ñawi. Cultura popular y memoria histórica en el huayno ayacuchano (1970-2000)*, tesis de doctorado en Antropología social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2005.
- IMBERT, GERARD, *Los escenarios de la violencia*, Ikaria, Barcelona, 1992.
- JIMÉNEZ, EDILBERTO, *Chungui. Violencia y trazos de memoria*, IEP, COMISEDH, DED-ZFD, Lima, 2009.
- KROTZ, ESTEBAN, “Viajeros y antropólogos: aspectos históricos y epistemológicos de la producción de conocimientos”, en *Nueva Antropología*, vol. IX, núm. 33, México, 1988, pp. 17-52.
- , “Viaje, trabajo de campo y conocimiento antropológico”, en *Alteridades*, núm. 1, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1991, pp. 50-57.
- LAKOFF, GEORGE y JOHNSON, MARK, *Metáforas de la vida cotidiana (1980)*, Cátedra, Madrid, 1991.
- LEACH, EDMUND, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos (1976)*, Siglo XXI, Madrid, 1989.
- LE GUERN, MICHEL, *La metáfora y la metonimia (1973)*, Cátedra, Madrid, 1990.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, “La eficacia simbólica”, en *Antropología estructural*, Buenos Aires, 1980, pp. 168-185.
- LOTMAN, IURI, “El símbolo en el sistema de la cultura” (1987), en *Escritos No 9*, Revista del Centro de Estudios del Lenguaje, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1993, pp. 47-60.
- LUMBRERAS, LUÍS GUILLERMO, *Las fundaciones de Huamanga. Hacia una prehistoria de Ayacucho*, Editorial Nueva Educación, Lima, 1974.

- _____, “La UNSCH y el cambio social en Ayacucho”, en *Libro Jubilar UNSCH*, Ayacucho, 1977, pp. 261-263.
- MACERA, PABLO, *Las furias y las penas*, Mosca Azul, Lima, 1983.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS, *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella*, Editorial Amauta, Lima, 1979.
- MENESES, PORFIRIO; TEODORO MENESES y VÍCTOR RONDINEL, *Huanta en la cultura peruana. Antología de literatura quechua*, Nueva Educación, Lima, 1974.
- MILLAN, JOSÉ A. y SUSANA NAROTZKY, “Introducción”, en Lakoff y Johnson, 1991, pp. 9-25.
- MIRÓ QUESADA, AURELIO, “Ayacucho”, en Morote, 1974, pp. 397-429.
- MONTOYA, RODRIGO, EDWIN y LUÍS, *La sangre de los cerros. Urqukunapa yawar-nin*, CEPES, Mosca Azul, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1987.
- MOROTE, EFRAÍN, *Huamanga. Una larga historia*, CONUP, Lima, 1974.
- _____, *Libro Jubilar UNSCH*, 1977.
- _____, *El degollador. Historia de un libro desafortunado*, Sociedad Científica Andina de Folklore, presentación y notas de Juan José García Miranda, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, Ayacucho-Perú, 1998.
- NOEL MORAL, CLEMENTE, *Ayacucho: testimonio de un soldado*, Lima, CONCYTEC, Publinor, 1989.
- ONOFRE, OTILIA, “Asentamientos periféricos de la ciudad de Ayacucho”, en *Investigaciones*, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, Ayacucho, 1979, pp. 223-242.
- PALMER, GARY B., *Lingüística cultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- PER-A, *Proyecto Educativo Regional Ayacucho*, Ministerio de Educación, Dirección Regional de Educación Ayacucho, 2007.
- PEREYRA, NELSON, “Historia, memoria, identidad y performance en una fiesta: la Semana Santa de Ayacucho”, en *Dialogía*, núm. 4, 2009 (en prensa).
- PÉREZ ISLAS, JOSÉ A. y MARITZA URTEAGA (Coord.), *Historias de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX*, SEP, IMJ, AGN, México, 2004.
- PÉREZ ISLAS, JOSÉ A., MÓNICA VALDEZ y MARÍA SUÁREZ (Coord.), *Teorías sobre la juventud. La mirada de los clásicos*, Porrúa, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.
- PIERINI, MARGARITA, *Viajar para (des)conocer. Isidore Löwenstern en el México de 1838*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1990.
- POZO, MANUEL JESÚS, “Ayacucho ¿principia ya a tener vida económica?”, en Morote, 1974, pp. 357-396.
- RHYS, JEAN, *Viaje a la oscuridad*, Grijalbo, México, 1991.
- RIVA AGÜERO, JOSÉ DE LA, *Paisajes peruanos*, Ediciones Peisa, Lima, 1974.

- ROJAS, CLAUDIO, “Las mentalidades en la toponimia de las calles de la ciudad de Huamanga”, en *Mirada Antropológica*, núm. 5, Nueva época, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2006, pp. 93-108.
- ROSALDO, RENATO, *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*, Grijalbo, CNCA, México, 1991.
- RUIZ DE CASTILLA, MARIO, *Poemaciones*, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho, 1985.
- SÁBATO, ERNESTO, *Antes del fin*, Seix Barral, 1999.
- SIMMEL, GEORG, “La metrópolis y la vida mental”, en Mario Bassols y otros, *Antología de Sociología urbana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, pp. 47-61.
- , *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Península, Barcelona, 1998.
- , *Cuestiones fundamentales de sociología*, Gedisa, Barcelona, 2002.
- , “Digressions sur l'étranger”, en Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (traduits et présentés par), *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Flammarion, pp. 53-59.
- SOURIAU, ETIENNE, *Diccionario Akal de Estética*, Akal, Madrid, 1998.
- STEINER, GEORGE, *La idea de Europa*, Siruela, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- SULCA EFFIO, JOSÉ ANTONIO, *Cantipoemas ayacuchanos*, Lluvia editores, Lima, 1991.
- TAIPE CAMPOS, NÉSTOR GODOFREDO, *Dos soles y lluvia de fuego en los Andes: estudio de los valores sociales en los mitos andinos*, tesis de doctorado en Antropología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2000.
- TALENS, JENARO, “Teoría y técnica del análisis poético”, en *Varios, Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 63-109.
- TEVES RUBINA, NIRZA, *Relaciones de género en el asentamiento Covadonga*, Informe de práctica pre-profesional, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho, 2004.
- THEIDON, KIMBERLY, *Entre prójimos*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2004.
- THOMPSON, JOHN B., *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993.
- TREVI, MARIO, *Metáforas del símbolo*, Anthropos, Barcelona, 1996.
- TURNER, VÍCTOR, *La Selva de los símbolos (1967)*, Siglo XXI, Madrid, 1999.
- URRUTIA, JAIME, “Los Pokras o el mito de los huamanguinos”, en Abilio Vergara, *Metodología de investigación*, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho, 1986, pp. 88-95.

- , “Las comunidades en la región de Huamanga. 1824-1968”, en *Perú, el problema agrario en debate* (Eguren y otros, editores), SEPIA II, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, SEPIA, Lima, 1988.
- VARGAS LLOSA, MARIO, “Sangre y mugre de Uchuraccay”, en *Contra viento y marea III*, Seix Barral, México, 1990, pp. 85-226.
- VÁSQUEZ, CHALENA, ABILIO VERGARA, *Chayraq. Carnaval ayacuchano*, CEDAP, TAREA, Lima, 1988.
- , *Ranulfo, el Hombre*, CEDAP, Lima, 1990.
- VERGARA, ABILIO, JUAN ARGUEDAS y GENARO ZAGA, “Culluchaca: Algunos elementos sobre la ideología comunal”, en *Comunidades campesinas de Ayacucho, economía, ideología y organización social*, IER “José María Arguedas”/CCTA, Ayacucho, 1985, pp. 107-156.
- VERGARA FIGUEROA, ABILIO y FREDY FERRÚA, “Ayacucho, de nuevo los degolladores”, en *Ansión*, 1989, pp. 123-134.
- VERGARA, ABILIO y CARLOS CONDORI (coords.), *Pandillas y pandilleros. Juventud, violencia y cultura*, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, AMARES, Comisionado para la Paz y el Desarrollo, Ayacucho, 2007, 200 pp.
- VERGARA FIGUEROA, ABILIO (selección y notas), *Canto a Ayacucho*, Ediciones Enargraf, Ayacucho, 1995.
- VERGARA FIGUEROA, ABILIO (coordinador), *Yo no creo, pero una vez... Ensayos sobre aparecidos y espantos*, CNCA-JGH Editores, México, 1997a.
- VERGARA FIGUEROA, ABILIO, “La subregión de Huanta: apuntes para su comprensión”, en *González Vigil, Libro Jubilar 1933-1983*, González Vigil/UNSCH editores, Huanta, 1983, pp. 125-177.
- , *Canción folklórica-popular. Del fatalismo, los amores, la sexualidad y la rabia social*, CEDIFA-UNSCH, Ayacucho, 1986.
- , “El trabajo, lo lícito y la educación en un relato oral”, en *Folklore Americano*, IPGH, México, 1991, pp. 109-121.
- , “Construcción de lo público y lo privado en la música popular masiva”, en *Alteridades No. 11*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1996, pp. 43-52.
- , “Condenados: retóricas de la alteridad”, en Abilio Vergara (coordinador), *Había una vez... Ensayos sobre aparecidos y espantos*, JGH Editores, Culturas Populares-Conaculta, Colectivo Memoria y Vida Cotidiana, México, 1997a, pp. 111-126.
- , *Apodos, la reconstrucción de identidades. Estética del cuerpo, deseo, poder y psicología popular*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1997b.

- , “Introducción: el lugar antropológico”, en Aguilar, Sevilla y Vergara (coordinadores), *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, Porrúa, Universidad Autónoma Metropolitana, Conaculta, México, 2001, pp. 5-33.
- , *Identidades, imaginarios y símbolos del espacio urbano: Québec, La Capitale*, ENAH, AIEQ, CCNQ, UNSCH, México, 2003.
- , “Nakaq: una historia del miedo. Del mito al rumor y del rumor al mito”, en *Versión*, núm. 23, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2009, pp. 131-156.
- , *Dentro de los túneles de sentido. Violencia, imaginarios, organización social, rituales y lenguajes en las pandillas juveniles de Ayacucho*, ENAH, México, 2010.
- VERGARA ROMANÍ, KONY, “El quechua ayacuchano: origen, diversificación lingüística y vitalidad actual”, en César Vergara, *Vigil. Bodas de Diamante. 1933-2008*, Graficam, Ayacucho, 2008, pp. 107-126.
- VILA, PABLO, “El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina”, en Néstor García Canclini (compilador), Conaculta, México, 1995, pp. 231-271.
- VIVANCO GUERRA, ALEJANDRO, *150 temas de folklore con música, canciones y partituras*, Ediciones Folclore, Lima, 1977.
- , *Cien temas del folklore peruano*, Editorial Lima, Lima, 1988.
- YÚDICE, GEORGE, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002.
- ZAPATA, ANTONIO; ROLANDO ROJAS Y NELSON PEREYRA, *Historia y cultura de Ayacucho*, Unicef, IEP, Lima, 2008.

HEMEROGRAFÍA

- ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA, “No soy un aculturado”, en *Tarea. La cultura popular en José María Arguedas*, núm. 26-27, Lima, 1978, pp. 2-3.
- CORTÁZAR, JULIO, “¿Ves? Existo: ahí tienes la prueba”, en *La Jornada Semanal*, 1981, pp. 21-22.
- GONZÁLEZ, RAÚL, “Ayacucho: La espera del Gaucho”, en *Quehacer*, DESCO, Lima, 1982.
- , “Ayacucho en el año de Noel”, en *QueHacer*, núm. 27, DESCO, Lima, febrero de 1984, pp. 16-37.
- RIVERA PINEDA, FERMÍN, “Adiós pueblo de Ayacucho”, en *Folklore y etnología. La Gaceta*, Comité Permanente de Conceptualización del Folklore, núm. 7, Huancayo, 1998.

INTERNET

- RICARDO DOLORIER, entrevista: www.monografias.com/trabajos22/rebelion-huanta.shtml (12-07-09)
- URRUTIA, JAIME, “La diversidad huamanguina: tres momentos en sus orígenes”, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1994. <http://www.iep.org.pe> (23-11-09)
- CARLOS FALCONÍ: entrevista de Abraham Taipe: <http://www.elcomercio.com.pe/EdicionImpresa/HTML/Contra/2006-03-29/Contra0399335.html> (leído el 11-10-08)
- CARLOS FALCONÍ, entrevista: <http://www.larepublica.pe/archive/all/larepublica/20060323/pasadas/13/76106>
- ROWE, WILLIAM y JANETT VENGOA DE ZÚÑIGA, “Migración y violencia: Las trazas de la memoria en la canción poética ayacuchana de los últimos años”, en *Société suisse des Américanistes*, Bulletin 59-60, 1995-1996, pp. 99-105, <http://www.ssa-sag.ch/bssa/pdf/bssa59-6017pdf> (leído el 11-12-09)
- http://www.ssa-sag.ch/bssa/pdf/bssa59-60_17.pdf (leído el 12-12-09)
- Instituto de Estudios Peruanos: <http://www.iep.org.pe>
- ONG Chirapa: <http://www.chirapaq.org.pe/htm/cendocset.htm>
- Instituto Nacional de Estadística e Informática: <http://www.inei.gob.pe>
- Constructores Perú: www.constructoresperu.org.html.pdf

DISCOGRAFÍA

- “Ofrenda”, Carlos Falconí y Otoniel Ccayanchira.
- “Romance de guitarrero”, Carlos Falconí y Manuelcha Prado.
- “Testimonio ayacuchano”, Carlos Falconí y Manuelcha Prado.
- “Ofrenda”, Nelly Munguía.
- “Recordar es volver a vivir...”, Trío Ayacucho.
- “Kanto Real”, Trío Ayacucho.
- “Retorno eterno...”, Voces de Huamanga.
- “De canto a canto”, Nelly Munguía y Oscar Figueroa.
- “Memorias”, Ángel Bedrillana.
- “Adiós pueblo de Ayacucho”, Ángel Bedrillana.
- “Éxitos”, volumen I, Raúl García Zárate.
- “Concierto en vivo”, Raúl García Zárate.
- “Huérfano pajarillo”, Margot Palomino.
- “Ayacucho en el corazón de todos”, 5 CDs.

- “Mis éxitos eternos”, Edwin Montoya.
- “Lo mejor de Damaris”, Damaris.
- “En Vivo”, Martina Portocarrero.
- “El cielo para un amor”, Grupo Trébol.
- “Cristos indios”, Miguel Mancilla Guevara.
- “Antología Musical”, Tuna Universitaria San Cristóbal de Huamanga, 3 CDs.
- “Dulzura y sentimiento”, Cristian Sinche y Oscar Figueroa.
- “Homenaje a Ranulfo Fuentes”, Trío Hermanos Jorge León.
- “Amor en huayno”, Julia y Sila Illanes.
- “Sentimiento juvenil ayacuchano”, Varios.
- “Selección del Dúo J.M. Arguedas”, Dúo Arguedas.
- “Eternamente...”, Kiko Revatta.
- “Duele amar”, Max Castro.
- “Pun pin”, recopilación de Uriel Salcedo.

Este libro digital se terminó de editar en la Ciudad de México.
Diciembre de 2022.



Carlos Falconí explicita la importancia de la canción en la guerra cuando dice que la música “es una pócima mágica” y más adelante agrega: “Hay canciones que se han hecho en el fragor, en los picos más altos de la guerra sucia; en estados febriles por la impotencia de ser testigo de tanta matanza de gente inocente, que es lógico que tengan más fuerza, más cólera si se quiere (...) (las canciones) han tenido una utilidad en-

rome en determinados momentos, como en la guerra civil de España, han llenado vacíos y han llegado a ser unguento para calmar dolores espirituales, algunas de estas canciones son consideradas como himnos...”.

La nueva canción que surge de las entrañas mismas de la guerra (que duró casi una década y media) sirvió de soporte anímico para no sucumbir y en este canto, las de Carlos Falconí fueron el soporte espiritual fundamental que, sosteniéndonos, ayudó a modular la conciencia y la indignación tuvo sus imágenes y sus sonoridades enaltecidas.



FONDO
EDITORIAL

UNIVERSIDAD
NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL
DE HUAMANGA