

El wayno ayacuchano y los movimientos sociales

Por Carlos HUAMAN*

*No sé leer
no sé escribir
De mis cabellos
haré lápiz
y de mis lágrimas de sangre
haré tinta
¿Qué irá a pasar
en mi vida de pobreza?
No tengo chacras
ni qué comer
Si voy a quejarme
los que hacen lo que quieren
me botan
Hacen lo que quieren,
porque soy pobre
Ya tengo la tinta,
también el lápiz
y podré ver, ver
Entonces sí
podré cambiar*

LAS EXPRESIONES MUSICALES populares latinoamericanas se han transmitido principalmente vía la tradición oral y preservan la memoria colectiva e histórica. De ahí que las políticas culturales de los gobiernos latinoamericanos han estado dirigidas al rescate de ciertas tradiciones musicales con el objetivo de construir una identidad nacional, seleccionando los elementos que podían resultar útiles al tipo de nación imaginada.

En Perú se consideraba que Lima representaba al país, hecho que, en el siglo pasado, llevó a Abraham Valdelomar a criticar con cierta ironía la pretensión limeña, manifestando que “Lima es el Perú; el Jirón de la Unión es Lima; el Palais Concert es el Jirón de la Unión. Por lo

* Investigador del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México, e-mail: <huamanlopez@yahoo.com.mx>.

¹ Versión castellana del wayno quechua “Liyiyta yachanichu”, de los ayllus de Puquio, Ayacucho

tanto, el Palais Concert es Lima". Esta observación hacía evidente la tensión entre la capital del país y las provincias. El centralismo ubicaba en un segundo plano las expresiones culturales del interior, por lo tanto, pensar en una nación integrada con preponderancia costeña no correspondía a la realidad. Antes que unificar, dividía. La identidad peruana radicaba justamente en su diversidad.

Ya decía Antonio Cornejo Polar que Perú es un país social y culturalmente heterogéneo. En tal sentido, los géneros musicales del amplio espectro andino (*wanka*, *harawi*, *pukllay*, *araskaska* y otros) atravesaron procesos diferentes. Algunos se sobrepusieron a la marginación, mientras que otros se debilitaron y/o desaparecieron. Esto se debió a diversos factores relacionados con la transformación sociocultural y económica del país a lo largo de su historia. Las fuertes oleadas de migración de mediados del siglo xx permitieron que la música andina tuviera fuerte presencia y desplazara al vals criollo que hasta los años ochenta fungía como el género musical representativo del país. En la actualidad, no obstante la existencia de una política cultural de rescate de las tradiciones culturales ancestrales, aún se observa su segregación. La preponderancia de algunos géneros musicales andinos se debe, en gran medida, al trabajo de sus cultores, a sus consumidores y a pequeñas empresas que promueven su difusión. Los proyectos culturales estatales parecen no tener éxito.

Las oleadas migratorias de serranos a la costa, en especial a Lima, han modificado su carácter sociocultural. En la actualidad se opera un proceso de transculturación acelerado de ida y vuelta, que incide en el cambio de las expresiones culturales, incluso en el mismo universo andino.

Considerando la compleja y múltiple expresión artística latinoamericana y, en particular, peruana, en este trabajo me ocuparé de uno de los géneros musicales andinos poco estudiados hasta el momento: el *wayo* ayacuchano o al estilo ayacuchano² practicado de modo singular en la zona cultural Pokra-Chanka de Perú que, de los años setenta en adelante, viene ampliando y fortaleciendo su presencia en un amplio territorio nacional.

Cuando los músicos-compositores populares quechua-andinos acudían (como lo hacen en la actualidad), a las *paqchas*, caídas de agua o cascadas, y amarrados boca abajo a los troncos cercanos, oían la voz del agua que les dictaba nuevas canciones, estaban (aún están)

² Este género musical es cultivado con características particulares en Ecuador, Perú, Bolivia y Argentina.

reconfirmando su relación con la música y la naturaleza. Este encuentro señala, como arguye William Rowe, el vínculo de las partes con la totalidad.³

José María Arguedas consideraba que el *wayno* preservaba la cultura y la memoria del mundo andino.⁴ En tal razón señala que en él “ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, de todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores y rendir como los mejores”.⁵

El *wayno* es un género musical que tiene diferentes matices en su configuración estilística y armónica. Ciertos rasgos musicales hacen que tenga una relación identitaria con determinadas regiones. Se llega al punto de reconocer al *wayno* con otras denominaciones (*chuscada*, *pampeña*, *chimaycha*, *huayllacha*) y está relacionado con el grupo social, con su cultura, lengua y espacio donde se produce, reproduce y consume. Desde aproximadamente, 1980 debido a su difusión y aceptación, el *wayno* ayacuchano en particular ha influido en otras modalidades de este género practicado en Perú.

A través del *wayno* ayacuchano o al estilo ayacuchano, los compositores e intérpretes han manifestado sus reflexiones sobre la realidad socioeconómica, política y cultural del hombre del interior de Perú: la explotación, la miseria, la discriminación, el desempleo, la falta de centros de salud y educación; también sobre el amor y el desamor, la vida y la muerte, entre otros temas. En este sentido, siendo que la “voz ayacuchana” (*wayno*) hablaba (lo sigue haciendo) por un sector importante de peruanos con similares preocupaciones, esta expresión musical fue aceptada paulatinamente por diferentes sectores sociales del país (en algunos más que en otros), principalmente de los años ochenta en adelante, debido a la migración forzada provocada por la violencia política de ese periodo.

En este trabajo se aborda la relación que existe entre la memoria colectiva, la memoria histórica y la cultura popular con los movimientos sociales de la región representada en el *wayno* ayacuchano de los primeros años del siglo xx hasta los años setenta del mismo. Para este fin me detendré en algunos acontecimientos importantes en el proceso histórico peruano y, en especial, de la región en estudio.

³ Cf. William Rowe, *Ensayos arguedianos*, Lima. UNMSM/Sur. 1996, p. 73.

⁴ Véase José María Arguedas. “La canción popular mestiza en el Perú”, en Angel Rama, comp. y pról., *Señores e indios. acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires, Arca/Calicanto, 1976, p. 201.

⁵ *Ibid.*

Bandira peruana sunitam sayanki
Bandera peruana has de parar bien

YA se ha mencionado que Perú es un país heterogéneo en su composición geográfica, económica, social y cultural. Su proceso de modernización ha acentuado, a lo largo de su historia, la brecha entre Lima y las provincias, ubicando en sectores diferenciados a ricos y pobres, criollos y cholos o indios.

La oposición entre lo indígena y lo no indígena (andino-hispánico) heredada desde la Colonia sigue vigente en la actualidad. Esto, antes que generar una conciencia nacional de unidad provoca división, y es uno de los tantos problemas que bloquean, por ejemplo, la solución del problema agrario que, a decir de Ricardo Melgar, refuerza el “proceso de desarticulación, recomposición y polarización etnoclasista”, poniendo en entredicho la integración nacional.⁶

En ese contexto, el *wayno* no sólo cumple una función estética sino, además, la de un instrumento eficaz para la toma de conciencia de una determinada realidad. Denuncia, cuestiona y propone, desde diversos ángulos, soluciones posibles a los problemas. De ahí que los consumidores con similar preocupación se identifiquen, en diferente medida, con él. El fragmento siguiente es uno de los tantos testimonios musicales andinos populares que traduce justamente la indignación de una población (principalmente indígena) sometida y explotada:

<i>Hacienda muru cuchillo</i>	Cuchillo moro de hacienda
<i>atatau qampichu wañuyman.</i>	¡Aj! ¡qué asco! Cómo podría morir en ti
<i>Qampi wañunaytaqa</i>	En vez de morir en ti
<i>mayuman wischukuykuyman</i>	me arrojaría al río
<i>qaqaman wischukuykuyman</i>	me lanzaría al precipicio.

La estrofa no se refiere a la migración como solución a las adversidades económicas, sociales y culturales, sino al desquite como respuesta al sistema imperante que somete y margina a un gran sector de la sociedad. Se pretende resistir con el fin de permanecer y continuar como sociedad y cultura viva. El fragmento alude indirectamente a la época de la Conquista en que poblaciones quechuas prefirieron arrojarse a los precipicios antes de ser sometidas por los españoles. En el presente musical esta memoria actualizada en el *wayno* refiere al “cuchillo de la hacienda” (hacendado o servil de éste) señalando que la muerte no

⁶ Ricardo Melgar Bao, ‘Una guerra etnocampesina en el Perú: Sendero Luminoso’ en Ricardo Melgar et al., *Perú una luz en el sendero*, México, Fontamara, 1988, p. 106

es más que la dignidad, la vida y la libertad. De este modo, se plantea el rechazo al opresor de la población quechua y su cultura.

Otro ejemplo es el wayno “Muntunirullay” (“Mi montonero”) recopilado por Carlos Flores, que refiere al movimiento de resistencia de 1923, encabezado por el campesino-indígena, en oposición al gamonalismo y al impuesto de la sal:

Turumbamballay supay mayu
Turumbamballay supay mayu
Bandulirullay wachaq mayu
Muntunirullay wachaq mayu
San miguelino qaricha
San miguelino maqtacha
Numero siete waqachiqsi
Numero siete ayqichiqsi
Que más pruebas nos ha dado
Que más pruebas nos ha dado
Peleando en Patibamba
Suldaduchata ayqichispa

Mi maldito río de Turubamba
 mi maldito río de Turubamba
 el que parió a mi bandolero
 el que parió a mi montonero.
 Hombrecito de San Miguel
 jovencito de San Miguel
 el que hizo llorar al número siete⁷
 el que hizo llorar al número siete.
 Que más pruebas nos ha dado
 que más pruebas nos ha dado
 peleando en Patibamba
 haciendo huir al soldadito

Las imposiciones dictatoriales, como las ejercidas por Augusto B. Leguía (1919-1929), tienen a lo largo de la historia, respuestas organizadas, que si bien en la época tuvieron un carácter regional, en años posteriores, adquirieron un carácter nacional. Se trata, pues, de rebeliones aisladas, en este caso encabezadas por bandoleros y montoneros indios, muchos de ellos perseguidos por la ley.

Recordemos que en esos años, en el espectro nacional, las empresas buscaban conseguir materia prima y mano de obra barata. Julio Cotler señalaba que en esa década se dio una recomposición y reestructuración de las clases sociales. A nivel de los grandes propietarios nativos se operó una regencia del sector directamente vinculado a la exportación. En el caso de los terratenientes, inmersos en el área precapitalista de la sierra andina, una fracción pasó a asociarse con el sector dominante. Los terratenientes y las empresas extranjeras extendieron sus dominios sobre las masas campesinas expropiando sus tierras a fin de obligarlos a someterse a la condición servil.⁸ Una de las medidas de Leguía fue la imposición del

⁷ Hace referencia al soldado perteneciente al Cuartel Número Siete de la provincia de San Miguel, Ayacucho.

⁸ Julio Cotler, “Perú: Estado oligárquico y reformismo militar”, en Pablo González Casanova, coord., *América Latina: historia de medio siglo*, México, UNAM-Siglo XXI, 1982, vol. I, p. 380.

enganche, la con cripción vial y la leva. Todo esto amparado por la Ley de Vagancia aplicada fundamentalmente a campesinos e indígenas. Un *wayno* recogido por Juan José García en la provincia de La Mar que alude a esta ley, dice:

*Desde José Pardo
tengo mis papeles,
Lima palasvupi
siwicio pristasqay
Manaya kaywampas
gusturaqchu kasq
trabaju vialta
dikritamuchkasqa*

Desde José Pardo
tengo mis papeles,
en el palacio de gobierno
de haber prestado servicios
Ni con eso
está conforme [el Estado]
el trabajo vial
había decretado.⁹

Las diversas medidas del gobierno estaban dirigidas a la explotación y sometimiento del indígena. En tal sentido, las protestas y levantamientos eran permanentes. En una plática sostenida con el músico y compositor Carlos Falconi comentó una canción quechua que probablemente pertenezca a ese periodo, cuyos versos decían “Bandira peruana, sunitam sayanki, saruparuykimantaq” (Bandera peruana, has de parar bien, no vaya a ser que te pisotee). En ésta, a través del símbolo nacional, se exigía metafóricamente al grupo en el poder el respeto a la historia y a la memoria. De no hacerlo se provocaría el levantamiento de las comunidades campesino-indígenas. Este *wayno* testimonia el proceso de reconocimiento de los símbolos nacionales por el sector indígena, pues, como manifiesta Alberto Flores Galindo, antes de los años treinta “los campesinos [...] no se reconocían en los símbolos nacionales; ignoraban el símbolo de la bandera o del himno”. Situación que fue cambiando con “los flujos mercantiles, que unieron unos pueblos con otros, la expansión de la red vial, la urbanización y finalmente las migraciones”.¹⁰ El *wayno* alude a ese proceso y cuestiona a quienes lo representan. Otro *wayno* anónimo denominado “Chankil mayu”, probablemente compuesto en los años cincuenta, alude, por ejemplo, al presidente Manuel Prado quien, en esos años, visitó algunas poblaciones indígenas:

⁹ Juan José García Miranda, *Huamanga en los cantos de arrieros y viajeros*, Lima, Lluvia, 1991, p. 34

¹⁰ Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*, La Habana, Casa de las Américas, 1986, p. 322

Riqsirqankichu Manuel Pradotaqa ¿Conociste a Manuel Prado?
Manuel Pradoqa qara sacos kasqa Dicen que Manuel Prado tenía saco
 de cuero.
Manuel Pradoqa qara botas kasqa. Dicen que Manuel Prado tenía botas
 de cuero.

La descripción del presidente a modo de burla, reconstruye, con dos alusiones (saco y botas de cuero), la imagen del hacendado, ubicándolo en el lado opuesto de la población indígena. Se muestra al presidente como un individuo frágil, por lo que el emisor se refiere a él por su nombre y no así por su cargo. En otra versión de este wayno denominado “Risidinti Manuil Radu” (presidente Manuel Prado) se aprecian similares alusiones:

<i>Chayaykullaspay</i>	Quando miré, luego de llegar
<i>qawaykullaptiyqa</i>	cuando lo conocí
<i>chayaykullaspay</i>	luego de llegar,
<i>riksiykullaptiyqa</i>	¡había sido chiquito!
<i>taksachallam kasqa</i>	no tenía potó
<i>paqla putum¹¹ kasqa</i>	tenía el potó plano
<i>taksachallam kasqa</i>	¡había sido chiquito!
<i>qara sakum kasqa</i>	y tenía saco de cuero
(Rimasqa)	(Hablado)
<i>Manuil Radu Risidinti Karqani!</i>	¡Fue el presidente, ejemplo Manuel Prado! ¹²

La constatación de los rasgos físicos del representante de los peruanos, en este caso, posibilita otras interpretaciones: el presidente es un individuo aplastado por su propio peso: “Chiquito”, “no tenía potó” (nalgas); además “tenía saco de cuero” diferente a la indumentaria que usaba la mayoría de los peruanos indígenas pobres (es un personaje con indumentaria de hacendado). La versión hablada tiene en sí dos implicaciones: 1) reconoce al presidente como un ejemplo, por llegar al espacio indígena marginado y verificar su situación; 2) dado el humor con que se refiere al individuo, el sentido de la emisión se invierte, pues, siendo ejemplo, es también la representación de la vergüenza. El poder que posee no corresponde a sus características físicas (e una

¹¹ *Paqla putum* podría también referirse a la cabeza calva

¹² Véase la versión completa en Rodrigo, Edwin y Luis Montoya, *La sangre de los cerros Urqkunapa yawarnin* (antología de la poesía quechua que se canta en el Perú), Lima, CEPES/Mosca azul/UNMSM, 1987, pp. 602-605.

suerte de comediante). Tal verificación fortalece la moral de los indígenas.

En 1964, el Perú estaba convulsionado por diversas protestas campesinas exigiendo tierras, escuelas y pago salarial. Estas protestas se manifestaban con euforia especialmente en haciendas y fundos de Cusco, Huancayo, Huancavelica, Ayacucho, Cajamarca e incluso en el Callao, cercano a Lima, a excepción de Puno, pues “sus habitantes todavía no se recuperaban de una devastadora sequía ocurrida diez años atrás”.¹³ Entre 1945 y 1948, los campesinos habían logrado constituirse en sindicatos al interior de las haciendas, lo que propició la formación de la Confederación Campesina del Perú. Así se pretendía lograr el reconocimiento legal de sus comunidades y buscar la recuperación de sus tierras en manos de las haciendas. Este hecho motivó a los campesinos a retrotraer su historia mediante la memoria oral y escrita:

el ejemplo clásico es el enfrentamiento secular entre la comunidad de Huasicancha y la Hacienda Laive. Los campesinos de esa comunidad tenían como parte de sus ritos de iniciación en la edad adulta, demostrar que conocían cuáles fueron los límites originales del pueblo. Los juicios contra las haciendas reafirmarían estos recuerdos.¹⁴

Este proceso fue interrumpido en 1948 por el golpe de Estado de Manuel Odría, y fue reanudado apenas concluida la dictadura. Entonces fueron más las comunidades que se sumaron para reclamar sus tierras. Un hecho importante fue el levantamiento de campesinos en la Convención, Cusco (1962), exigiendo la restitución de sus propiedades y oponiéndose, además, a la servidumbre. Se paralizó todo el valle e impusieron “una especie de Ley de Reforma Agraria, elaborada por Hugo Blanco [su líder], y que en apenas cinco puntos declara abolida la hacienda. La iniciativa encuentra eco entre los campesinos de otras localidades”,¹⁵ entre éstas las ayacuchanas.

o obstante que en 1963 una junta militar encabezada por el general Pérez Godoy¹⁶ decretó una reforma agraria para el valle de la Convención, el movimiento continuó con mayor impulso.¹⁷ Estos acontecimientos manifestaban cierta influencia de la Revolución Cubana, teniendo como imágenes políticas al Che Guevara y Fidel Castro. En

¹³ Flores Galindo, *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes* [n. 10], p. 334

¹⁴ *Ibid.*, p. 335.

¹⁵ *Ibid.*, p. 336

¹⁶ El 18 de julio de 1962, a través de un golpe de Estado, el general Pérez Godoy destituye a Manuel Prado.

¹⁷ Decreto de ley núm. 14 444 del 6 de abril de 1963

esta época triunfó en las elecciones Belaunde Terry, apoyado por la coalición Acción Popular-Democracia Cristiana.

En 1966, el país se convirtió en el primer productor mundial de derivados de la pesca. Sin embargo, los beneficios no llegaron a los sectores populares y mucho menos al mundo serrano. De tal manera que la crisis se acentuó provocando la devaluación del sol, moneda del país. A este periodo alude el wayno “Señor Belaunde”, cuyos versos dicen:¹⁸

Somos comuneros de las altas punas,
somos indios pobres pero muy peruanos,
pasamos la vida trabajando,
para la grandeza de nuestra nación

Puerta del palacio déjanos pasar
traemos oficio para entregar,
al señor Fernando nuestro presidente
pidiendo escuelas, pidiendo luz.

Señor Fernando una palabrita
ayayay, ayayay,
pedimos progreso, pedimos escuelas
ayayay, ayayay

Señor don Fernando cumple tu promesa
que ayer empeñaste en mi comunidad,
pedimos el agua, pedimos caminos,
pedimos escuelas, reforma agraria.

Señor Fernando una palabrita
ayayay, ayayay,
pedimos progreso, pedimos escuelas
ayayay, sí señor

Las “altas punas” del Perú son espacios a donde los *runas* (hombres del mundo quechua) fueron empujados por el despojo de sus tierras.

on, pues, lugares de residencia y pastoreo, pero también lugares de resistencia, permanencia y continuidad cultural y social. Estos “indios pobres pero muy peruanos” no cuentan con los servicios de educación, caminos, reforma agraria. Ven que las puertas del palacio están cerradas y, por ende, cerrada la comunicación con el gobernante. El desarrollo y la modernización ofrecidos quedan en el discurso oficial.

¹⁸ Este wayno fue recopilado por Alejandro Vivanco en 1943. Es probable que la fecha esté equivocada pues, por los rasgos que ofrece, este wayno se refiere al presidente Belaunde Terry en su primer gobierno (1963-1968).

Paradójicamente, el indio-comunero, en cuya tradición cultural los compromisos verbales son considerados parte de la responsabilidad ética y moral, opta por hacer sus pedidos con un *wayno* (expresión oral) que refiere y representa a la vez a un oficio “escrito” expresado en lengua española. Si en la época colonial los españoles se apropiaron del quechua para someterlos, los *runas* hicieron lo mismo con la lengua española para defenderse y exigir sus demandas. En la cita, la tradición oral y escrita parece contraponerse. La autoridad no responde ni a los medios que domina, en este caso la escritura. Entre ambos, demandante y demandado, los intereses son diversos. La sociedad peruana está escindida, no sólo por la cultura y la economía, sino también por la verdad y el engaño. La prioridad de la cultura letrada en el poder no corresponde al mundo indígena, por eso se insiste en el diálogo oral cantado, incluso haciendoevidente su dolor: “ayayay, ayayay / pedimos progreso, pedimos escuelas”.

Por otro lado, hay que agregar que el canto, como expresión musical, está relacionado con el carácter onomatopéyico del *runa simi* (lengua quechua), pues éste tiene musicalidad en tanto que, desde la perspectiva quechua, todos los elementos que componen el universo son entes vivos, comunicativos y musicales; el quechua como representación sonora significativa también lo es.¹⁹ El hecho de que en el *wayno* se utilice el español no lo exime de ese carácter pues es un instrumento con el que los *runas* también transmiten sus preocupaciones. En el *wayno* expresado en castellano viaja su cosmovisión, de ahí que al no encontrar respuesta del gobernante, el emisor plural personifica a la puerta y habla con ella. La imagen vale de igual manera como metáfora de incomunicación.

En este marco, detengámonos un momento para aclarar las implicaciones del “yo colectivo”, en oposición al “colectivo individualizado” al que refiere Rodrigo Montoya cuando se ocupa de la cosmovisión quechua-andina. Este comentario ayudará a esclarecer lo que manifiesto en el párrafo anterior:

En el universo lingüístico y cultural quechua existe el yo plural inclusivo *ñuqanchik* y exclusivo *nuqayku* con que el hablante incluye o excluye al oyente: así por ejemplo, dos personas que viven en Huayllay podrán decir, si uno habla con la otra: *Wayllaypim yachanchik* “vivimos en Huayllay”

¹⁹ José María Arguedas aborda este asunto en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Lima, Horizonte, 1988. Por su parte, Martín Lienhard analiza este carácter en su obra *Cultura popular andina y forma novelesca zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, México, Taller Abierto, 1998.

—usando la forma inclusiva Pero si estas mismas personas hablan con una que por ejemplo vive en Ayacucho, le dirán Wayllaypim yachaniku “vivimos en Huayllay” —usando la forma exclusiva.²⁰

Ambos términos refieren al “nosotros” como unidad individual colectiva con relación al “otro”. Esto se debe a que “en la superestructura del yo indio, del yo quechua, el componente colectivo es decisivo. Cuando uno pregunta a un indio de hoy, ¿quién eres?, ¿cómo te llamas?, él responde: “soy del ayllu tal”. Su identidad es en primera instancia colectiva. Dirá después “me llamo Juan Pérez”.²¹ En tal sentido, en el proceso comunicativo existe una sistematización jerarquizada del yo colectivo y el yo individual:

El yo colectivo se expresa en “nosotros fuimos” en la no individualización del mérito y el beneficio. Nadie puede decir que la carretera a Puquio fue construida por Jacinto Quispe de Laramate. Fueron los indios de los ayllus de la provincia de Lucanas.²²

Así se entiende que el wayno citado diga en su primer verso “Somos comuneros de las altas punas”, porque representa al yo colectivo que, en este caso, no alude a una filiación comunal específica puesto que los ayllus de “las altas punas” se unen bajo un mismo interés (se incluyen). En contraposición a esta línea de pensamiento, el “señor presidente Belaunde” es un individuo que representa a otra colectividad, el colectivo individualizado que en el mundo andino se reconoce como “señor gobiernos”. La elucidación que ofrece Rodrigo Montoya respalda nuestra afirmación cuando dice:

el “señor gobiernos” [es un] Estado colectivo *individualizado*. No lo sienten suyo, es un Estado de fuera, extranjero. Es un gobierno que tiene varias cabezas; “señor gobiernos”, es decir, una individualidad de muchas cabezas que en términos locales son el juez de paz, el teniente gobernador, el alcalde, el subprefecto etc. La relación con el Estado se da en términos de conflicto, pero de modo dual, se trata de una calificación que puede calificarse provisionalmente como una *hipocresía estructural*. Como fruto de la dominación, es táctico decirle amén al gobierno extranjero que nos domina y contra el cual no podemos hacer nada. Por otro lado hay que hacer lo posible para obtener de él el mayor provecho. Hay un reconocimiento formal y real del poder del Estado exterior y un sentimiento de no reconocerlo

²⁰ Clodoaldo Soto Ruiz, *Quechua*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1979, p. 51

²¹ Rodrigo Montoya, *La cultura quechua hoy*, Lima, Mosca Azul, 1987, p. 12

²² *Ibid*

como algo propio de la comunidad, del *ayllu*. Se desconfía del Estado por principio y por definición.²³

El *wayno* “Señor Belaunde” reconoce el poder representativo del presidente; sin embargo, también lo cuestiona al desvelar la incomunicación y la farsa política.

En los años sesenta, el aislamiento en que vivía la ciudad capital Ayacucho quedó parcialmente superado con la construcción de carreteras que la imbricaron con Lima.

En ese contexto, así como la música ayacuchana se proyecta a otros espacios también llegan otras manifestaciones musicales, como la denominada música latinoamericana o de protesta, cuyas letras hacían referencia a las preocupaciones político sociales del momento. Es así que en la radio se escuchaban canciones interpretadas por Mercedes Sosa, Víctor Jara, Atahualpa Yupanqui y otros. En la población rural o sectores periféricos de las ciudades esta música no tuvo aceptación; éstos, por el contrario, se aferraban a la propia.

Qaripa retaman: *la retama del hombre*

LA reforma agraria iniciada por Juan Velasco Alvarado en 1969 dio una respuesta parcial a las preocupaciones campesinas. Su implementación “desde arriba” generó protestas a nivel nacional e internacional. Las demandas campesinas no se limitaban al control de tierras y recursos naturales, sino además a la permanencia y continuidad de sus prácticas culturales relacionadas con la tierra, la lengua, la religión. El desigual reparto agrario acentuó las diferencias económicas en el mundo rural y urbano, lo que acrecentó las movilizaciones de estudiantes, profesores, obreros y campesinos al interior del país. Uno de los detonantes fue la imposición de la Ley 006, decretada en febrero de ese año. La ley obligaba a pagar cien soles por curso no aprobado. Así se inició una serie de movilizaciones que derivó en una fuerte represión que dejó una cifra aproximada de treinta muertos en Ayacucho (la movilización se manifestó con mayor crudeza en Huanta). Dos días después la ley fue derogada.

Este acontecimiento que repercutió en la ciudadanía en general fue objeto de protestas y comentarios durante el periodo que, luego, los compositores transfiguraron en canciones. El *wayno* “Flor de retama”, probablemente el más interpretado entre las composiciones con tema social de aquellos años hasta la fecha, es uno de ellos:

²³ *Ibid.*, p. 13.

Vengan todos a ver
ahí vamos a ver.
En la plazuela de Huanta
amarillito flor de retama
amarillito amarillando
flor de retama.

[...]

Por cinco esquinas están
los sinchis entrando están.

Van a matar estudiantes
huantinos de corazón
amarillito amarillando
flor de retama.

Van a matar campesinos
huantinos de corazón
amarillito amarillando
flor de retama.

Fuga

La sangre del pueblo tiene
rico perfume.

Huele a jazmines, violetas,
geranios y margaritas,

a pólvora y dinamita
¡carajo!

a pólvora y dinamita.

El profesor Ricardo Dolorier, autor del *wayno* citado, limeño, “huantino por adopción”, había estudiado en la Universidad de la Cantuta, en Lima, y compartido lectura y amistad con escritores de la talla de Oswaldo Reinoso, Murrugarra, Gálvez Ronceros, Gregorio Martínez y otros; como algunos compositores andinos tampoco sabía ejecutar instrumento alguno. Sus creaciones musicales son producto de un trabajo “al oído”, pues gustaba de ponerle letra a alguna tonada de la Guerra Civil Española. “No pensaba en ser compositor —confiesa Ricardo Dolorier a Edwin Segovia—, nunca pude tocar ningún instrumento, no tuve la oportunidad ni la paciencia, yo llevaba y guardaba las guitarras porque vivía solo”.²⁴

Enterado de los acontecimientos en Huanta, Ricardo Dolorier indagó por los pormenores de aquel suceso. Hugo Muñoz —amigo del compositor— fue uno de quienes le narraron algunos detalles. Es así que “en las vacaciones me fui a Huanta y me impactó lo que vi, las

²⁴ Extensa entrevista inédita realizada por Edwin Segovia Saavedra al compositor Ricardo Dolorier, septiembre del 2001.

señales, desde esa ventana disparaba [...] aquí murió tal [...] El relato del doctor astro del Hospital, de las enfermeras, cómo llegaban los heridos [...] El corazón me henchía” La población huantina conserva el acontecimiento fresco en la memoria su retomo a Lima “en el camino de la carretera a la Universidad, allí sale todo”.²⁵ El *wayno* “Flor de retama” había sido compuesto

El *wayno* en referencia fue interpretado inicialmente por la Familia Rodríguez y luego, por el Trio Huanta que lo grabó en un disco de 45 revoluciones por minuto, en los años setenta. La grabación no tardó en ser confiscada por el gobierno militar, porque como arguye el autor “comenzaban a pasar en las radios. Yo tenía uno [disco] pero lo tuvieron que desaparecer” Sin duda, este *wayno* tuvo mayor impacto en la colectividad en la voz de Martina Portocarrero en los años ochenta. Con ella “alcanza una mayor difusión, la calidad de su voz, el temperamento y la temperatura política hizo que la canción pegara”.²⁶

En sus letras el *wayno* invita al oyente a atestiguar un acontecimiento no explícito en su primera estrofa. La plazuela de Huanta, el centro de la ciudad, será escenario del amarillear de la flor de la retama, que en la segunda estrofa encontrará su sentido cabal. La flor de la retama que amarillea “amarillando”, “florece”. El estribillo “amarillito amarillando / flor de retama”, ubica al oyente en dos espacios diferenciados: en la vida y en la muerte. En la vida porque el color amarillo representa la maduración de los frutos, el oro, la miel, el color del sol, la claridad; en la muerte porque es el color a donde viaja la vida. Todo muerto tiene ese color. Representa el silencio.²⁷

Versos más adelante, el autor refiere al espacio y a sus protagonistas: “Cinco esquinas”, “Los sinchis”, “huantinos”, “estudiantes”, “campesinos” El emisor (omnisciente) conoce el futuro que alude a la muerte como consecuencia del accionar de los “sinchis” (fuerzas especiales contrainsurgentes). No se explicitan razones políticas o ideológicas. La presentación de los “sinchis”, opuestos a los “estudiantes” y “campesinos”, le es suficiente al autor para denunciar el autoritarismo del Estado. El desenlace se ve representado en el estribillo “amarillito, amarillando / flor de retama”.

²⁵ *Ibid*

²⁶ El autor alude a ciertos cambios realizados por la intérprete en la estructura poética de su *wayno*. Las letras originales difieren de la versión que se popularizó

²⁷ En el mundo andino existen dos visiones sobre la muerte, una, que los muertos se quedan en la tierra y se someten a un proceso de transmigración para volver a nacer en otro elemento de la naturaleza; la otra, se relaciona con la concepción católica, los muertos se van al cielo, infiernillo o infierno, dependiendo de sus pecados

La fuga del *wayno* alude al perfume de diversas flores: jazmines, violetas, geranios y margaritas, a esa diversidad sociocultural que configura a Perú que, en este caso, está enfrentada al poder, como los estudiantes y campesinos de Huanta, víctimas del autoritarismo y la segregación sociocultural.

El mismo acontecimiento de Huanta impulsa a Ranulfo Fuentes Rojas a escribir, en 1970, el *wayno* "El hombre". En éste, la represión dictatorial y la muerte son cuestionadas: "la asociación dictadura y muerte [...] era articulada con la experiencia vietnamita, con sus enseñanzas de resistencia y dignidad"²⁸

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 el continente
y arrasar tantos males
y estrellarlos entre rocas.

No quiero ser el verdugo
que de sangre mancha el mundo
y arrancar corazones
que amaron la justicia
y arrancar corazones
que buscaron la libertad

Yo quiero ser el hermano
que da la mano al caído
y abrazados férreamente
vencer mundos que oprimen

Estróbillo

Por 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

El llanto en "El hombre" es un indicador de sometimiento al "tirano", de lamentación y dolor transfigurado a través de las "rodillas hechas llagas", que señalan, además, su condición de vencido y dominado, realidad a la que el compositor se opone manifestando: "Yo no quiero ser el hombre / que se ahoga en su llanto".

²⁸ Chalena Vásquez Rodríguez y Abilio Vergara Figueroa. *Ranulfo, el hombre*. Lima, Centro de Desarrollo Agropecuario, 1990, pp. 46-47

Aquel que abusa del poder y ejerce violencia para mantenerlo, no tiene nombre específico en el *wayno*. Este carácter le permite actualizarse o ubicarse en varios momentos del proceso histórico, más allá del contexto peruano.

A modo de una baraja en que las cartas se cruzan, en "El hombre", el autor intercala su deseo positivo y negativo ("yo no quiero", "yo quiero ser"), y contrapone a los componentes de la heterogénea sociedad peruana que coexiste con la injusticia

o deseo solidario de "recorrer continentes" y "arrasar tantos males" e trellandolos "entre rocas", son propuestas de cambio, no necesariamente local sino universal, y está relacionado con el mito quechua del Pachakutik (reordenamiento del mundo), en oposición a la actitud del "verdugo" "que de angre mancha el mundo"

Otro aspecto que considero importante en este análisis es la utilización del *yo* individual que coincide con el *yo* colectivo, *yo* plural del autor, de tal manera que es un recurso testimonial de sus propios deseos y de los de la comunidad, a decir de Bajtin, un fenómeno transindividual. Recordemos que en los Andes peruanos, y en especial en la zona materia de nuestro estudio, la comunidad se considera como una individualidad, una familia, un *ayllu*. A contracorriente de esta concepción, la modernización procuró el rompimiento del *ayllu*, fundamentalmente en las ciudades; sin embargo, su práctica en labores colectivas, fiestas, ceremonias, continúa en un gran sector del mundo andino.

La enumeración de los deseos en "El hombre" configura un escenario utópico-poético bastante remarcado en el ambiente creativo andino. Utilizando recursos lingüísticos poéticos sencillos, con este *wayno* el autor llama a la toma de conciencia a partir de la crítica a la realidad contradictoria.

Finalmente debo señalar que el *wayno*, además de preservar la memoria colectiva e histórica y la cultura popular, es, también, un elemento con el que se identifica un amplio sector social del Perú, principalmente andino. Sus compositores, indios o mestizos, son una especie de cronistas. Transfiguran su realidad, la diagnostican, la critican y proponen ciertas soluciones a la crisis social, política y económica. Este análisis aporta elementos importantes para comprender procesos múltiples de carácter cultural, político y económico de la sociedad peruana.