



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ANTROPOLOGÍA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ANTROPOLÓGICAS**

SENTIMIENTO DE PUMPIN:

MÚSICA, MIGRACIÓN Y MEMORIA EN LIMA, PERÚ.

T E S I S

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN
ANTROPOLOGÍA**

P R E S E N T A

RENZO SALVADOR ARONI SULCA

TUTOR DE TESIS

DR. ABILIO VERGARA FIGUEROA

**DIVISIÓN DE POSGRADO, ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E
HISTORIA (ENAH)**

MÉXICO, D.F., SETIEMBRE DE 2013.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Lalo, mi padre, y a los músicos de Hualla.

ÍNDICE

Agradecimiento.....5

INTRODUCCIÓN

“Sentimiento hecho canción”: La cultura musical del migrante andino.....9

CAPÍTULO I

Consideraciones teóricas: Lugar, tiempo y memoria en la experiencia musical....32

1. Espacio, lugar y lo local.....33

2. El tiempo, memoria y performance.....38

3. Las dimensiones de la experiencia musical.....45

4. Cultura musical, comunidad e identidad.....51

Conclusión.....57

CAPÍTULO II

De Hualla a Lima: Música, migración y violencia política.....58

1. Una introducción musical a Hualla.....59

2. La migración campo-ciudad.....81

3. La violencia política y migración forzada.....92

Conclusión.....107

CAPÍTULO III

Centro Social de Hualla: Los marcos sociales de la música huallina en Lima.....109

1. El marco institucional.....111

2. El espacio institucional: El local del CSH como un nodo social.....124

3. El espacio doméstico: La cotidianidad de habitar con la música.....139

4. El espacio público: De la Plaza de Acho al *YouTube*.....147

Conclusión.....163

CAPÍTULO IV

“Hatun Carnaval Huallino”: Música, memoria e identidad en Lima.....	165
1. Música y violencia en la historia de los concursos de carnaval fajardino en Lima...	167
2. El concurso “Hatun Carnaval Huallino”.....	192
3. Memoria y performance en las comparsas de carnaval.....	195
4. Memoria e identidad.....	212
Conclusión.....	217
CONCLUSIONES	
El sentimiento de <i>pumpin</i>.....	219
Anexo: CD Repertorio de canciones.....	226
Bibliografía.....	228

AGRADECIMIENTOS

Carlos Iván Degregori, a través de sus consejos humanísticos, académicos y profesionales, me introdujo en mis motivaciones para realizar un posgrado en Antropología. Le estoy muy agradecido, por su confianza e impulso. Quiero expresar mi enorme agradecimiento al Programa Internacional de Becas de la Fundación Ford (IFP), por el apoyo que recibí como becario para estudiar la Maestría en Antropología en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Asimismo, al Posgrado de la UNAM, por otorgarme una pequeña beca para realizar mi trabajo de campo en Lima y en Ayacucho, en verano de 2012.

Esta tesis la escribí en dos lugares. Comencé en México, DF, bajo la dirección de mi tutor, el antropólogo Abilio Vergara Figueroa, a quién le estoy muy agradecido por su exigencia y orientación académica. Terminé en Riverside, Estados Unidos, durante mi estancia en el Departamento de Música de la Universidad de California Riverside (UCR), en el trimestre de primavera de 2013. Deseo agradecer especialmente al etnomusicólogo Jonathan Ritter, por su inmenso cariño, hospitalidad y asesoría en la última fase de redacción de mi tesis. El seminario *Music and Performance in the Andes*, a su cargo, me amplió mis lecturas sobre la etnografía musical en los Andes peruanos y en la ciudad de Lima. A Débora Wong, por su estima y compartir conmigo su oficina, en donde pude trabajar cómodamente, y a mis amigos Joshua Brown, Paula Propst, Hannah Balcomb, Audrey Coleman y otros, con quienes compartí bellos momentos de experiencia académica y musical, especialmente en el conjunto de música andina *Mayupatapi*, dirigido por Ritter. Finalmente, a la antropóloga peruana Zoila Mendoza, en la Universidad de California Davis (UCD), por su hospitalidad y sus comentarios sugerentes a una versión preliminar de la tesis.

En México, siempre fué productivo los diálogos permanentes con mis profesores durante las clases recibidas en la UNAM. En el Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA), agradezco especialmente a la antropóloga Susann Hjorth, por su paciencia y orientación siempre alentadora en los seminarios de investigación que cursé bajo su cargo. En la Escuela Nacional de Música (ENM), al etnomusicólogo Gonzalo Camacho, por sus comentarios a los avances de investigación que presenté durante el Coloquio de Estudios de Maestría en Antropología (2012) y a la versión final de mi tesis. En mi residencia en la ciudad de México, mis amigos son imprescindibles, Paulina

Aliaga, Virginia Labiano, Fátima Cárdenas, Lucía Watson, Rodrigo Llanos, Emilio Gordillo, Sebastián Manterola; asimismo, a mis compañeros de la última generación de becarios peruanos estudiantes en México, por su buen humor del que tanto he vivido y por los recuerdos que me regalaron.

En Perú, la lista de agradecimiento es numerosa. En primer lugar, a todos los huallinos que han preservado su música y otras expresiones artísticas tanto en el pueblo de Hualla, en los Andes, como en la ciudad capital, organizados en la Asociación Centro Social de Hualla (CSH). En Lima, a los conjuntos musicales, a los clubes y barrios de las comparsas, a los dirigentes de las instituciones, y a los jóvenes que reciben y cultivan el legado de sus padres. Disfruté y aprendí mucho con ellos durante mis trabajos de campo en los meses de verano de 2011 y 2012. En segundo lugar, a mis amigos Feliciano Carbajal, Esperanza Casavilca, Tania Lucía Ramírez, Jacqueline Isabel de la Cruz, Kristel Best, quienes me ayudaron sin alguna condición en las entrevistas, transcripciones, observaciones etnográficas durante las fiestas y concursos de carnaval. Por último, a mis padres y hermanos, quienes siempre estuvieron a la expectativa de mi cuidado durante mi ausencia por largas temporadas de estudio e investigación.

Mapas: Perú, Ayacucho, Hualla.



Mapa 1: Región de Ayacucho, Perú.

Mapa 2: La provincia de Víctor Fajardo, en la región de Ayacucho.



Mapa 3: El distrito de Hualla, en la provincia de Fajardo.

INTRODUCCIÓN

“Sentimiento hecho canción”: La cultura musical del migrante andino

La ausencia, la migración, el abandono del terruño, están presentes en la canción tradicional andina desde hace mucho, tanto en la vertiente india como en la mestiza. Hoy el sentimiento se ha extendido y su expresión se ha renovado. Camioneros transportistas y comerciantes que –a la manera de los viejos arrieros, pero mucho más profundamente– han hecho del desarraigo un nuevo modo de vida y constituyen una especie de marineros de tierra, son uno de los paradigmas de esta ideología.

– Carlos Iván Degregori, 1984: 36.

Esta tesis explora la experiencia musical de los migrantes del pueblo de Hualla (localizado en la provincia de Fajardo, región andina de Ayacucho) en el trayecto migratorio, la organización sociocultural y la práctica social de su memoria, en la ciudad de Lima. La música fajardina de *pumpin*, un género carnavalesco, testimonial y Quechua, condensa tal experiencia y evoca la memoria musical de los huallinos. Las preguntas que guían esta tesis son: ¿Cómo fue la experiencia musical de los migrantes huallinos antes durante y después de la violencia política en Perú, entre los años 1980s y 90s? ¿Cómo es la organización de los huallinos y cómo se articulan social y musicalmente en los espacios domésticos, institucionales y públicos en Lima? ¿Cómo se construye la memoria e identidad de los huallinos y cómo interviene la música de *pumpin* en su elaboración y representación a través de la fiesta y el concurso del carnaval en la ciudad capital? Para responder a estas interrogantes describo la experiencia migratoria y la organización social e institucional de los huallinos en Lima. Asimismo, a través de una etnografía musical en la ciudad capital, analizo el cambio y continuidad de las prácticas musicales y culturales de los huallinos en los espacios del habitar urbano (doméstico, institucional y público). Por ejemplo, en la organización social del carnaval huallino, en el que participan generaciones de migrantes y sus hijos nacidos en Lima, encuentro elementos de construcción de identidades adscriptivas –a una tradición andina ayacuchana– e identidades estratégicas modernas ciudadinas: dos formas de identidades convergiendo en un espacio urbano (ver capítulo 4).

Considero que a través de la cultura musical de Hualla, durante el fenómeno social de las migraciones, el contexto de la violencia, y el mercado de consumo y producción masiva de la música podemos comprender los cambios y continuidades en la manifestación artística-cultural de la memoria colectiva y musical de los huallinos, tanto

en la comunidad de origen, como en la ciudad; y cómo en una comunidad urbana construyeron espacios de significación cultural para reproducir la música, danza, y fiesta, como un elemento catalizador frente a la nostalgia del pueblo y la necesidad de vivir entre prójimos o paisanos procedentes de una comunidad cultural andina, durante y después de los avatares de violencia política en Perú. En Lima impulsaron lugares de socialización, fortaleciendo los lazos de solidaridad y reciprocidad, conjugando su música y la memoria del pasado, para luego organizar concursos de carnaval huallino y participar en los concursos del carnaval fajardino y ayacuchano, en pleno proceso de la violencia, sosteniendo la vida social y emocional hasta la actualidad.

Ayacucho: el escenario regional

Ayacucho es una región de la sierra centro-sur de los Andes peruanos. Ayacucho, literalmente, quiere decir el “rincón de los muertos” y, simbólicamente, la “morada de las almas”, por las grandes batallas que vivió a lo largo de su historia.¹ Ayacucho también es el nombre de la ciudad capital de la región y está ubicado en la provincia de Huamanga, en el norte de la región, a una altitud de 2, 761 m.s.n.m. La población actual de la ciudad es de 151,019 habitantes (INEI, 2007). La región está dividida políticamente en 11 provincias² y 111 distritos. Desde las últimas décadas del siglo pasado, el nombre de Ayacucho ha sonado mucho por la historia reciente de violencia política que afectó ferozmente a la región entre los años 1980 y 2000. Allí surgió la guerrilla maoísta denominada Sendero Luminoso (SL) a finales de los 1960s. Posteriormente, en mayo de 1980, este grupo inició su llamada “guerra popular prolongada” contra el Estado mediante sus acciones armadas en el valle del río Pampas³, en el centro-sur de Ayacucho. A diferencia del norte de Ayacucho, en el que a

¹ La expresión que podría resultar de un conjunto de restos humanos que se encontraron en este lugar, como consecuencia de las batallas que sostuvieron sus primeros habitantes, anhelando fundar una villa por su ubicación estratégica, con los invasores incas en su deseo de expansión.

² Al norte de la región están las provincias de Huanta, La Mar, Huamanga; en el centro, las provincias de Cangallo, Vilcashuamán, Víctor Fajardo, Huancasancos; y en el sur, las provincia de Sucre, Lucanas, Parinacochas y Páucar del Sara Sara.

³ El río Pampas nace en las lagunas de Choclococha y Orccocochoa en las alturas de la provincia de Castrovirreyna en la cordillera central de los Andes peruanos, sobre los 4,000 m.s.n.m. Su curso alto recorre la parte central de la región de Ayacucho, y en su curso bajo sirve de límite entre las regiones de Ayacucho y Apurímac. Finalmente, suma sus aguas al río Apurímac, que forma parte del VRAE (Valle del Río Apurímac y el Ene), zona de producción de hoja de coca y escenario del conflicto entre el Estado y el narcotráfico. En la región centro-sur de Ayacucho, el cauce del río Pampas divide hacia su margen derecho la provincia de Fajardo y hacia su margen izquierdo las provincias de Cangallo y Vilcashuamán.

raíz de la implantación de la reforma agraria, en el año 1969, todavía había haciendas en declive; el centro-sur de Ayacucho fue un espacio con alta densidad de comunidades campesinas, con un pasado histórico de confluencia de diversas etnias (Urrutia, 1981), situación que puede explicar la fuerte conflictividad histórica en estas comunidades⁴, que durante el proceso de la violencia política se agravó –más en el centro-sur que en el norte o sur de la región–, en una forma de “guerra entre campesinos” (Degregori, 2011). Es decir, comprometiendo a los actores locales en un enfrentamiento “entre prójimos” (Theidon, 2002; Aroni, 2009).

Carlos Iván Degregori fue un antropólogo que dedicó casi toda su vida al estudio del fenómeno de SL y a la violencia política en la región de Ayacucho. En su tesis de grado publicado bajo el título *Ayacucho: raíces de una crisis* (1986a), anotó que las provincias del centro-sur, específicamente Fajardo y Cangallo, presentaban una realidad de pobreza extrema, “estancamiento” y “desmembramiento” con el ámbito regional y nacional, encajonadas en un área muy accidentada, pues casi no existía una comunicación vial longitudinal entre el norte montañoso y el sur altiplánico de la región, a excepción de la actual provincia de Huancasancos, que posee una economía rica en ganados y una activa vinculación comercial con la costa, que se intensificó desde mediados del siglo pasado con la apertura de la carretera Huancasancos-Nazca-Ica; mientras las provincias de Fajardo y Cangallo poseían una economía basada en la agricultura destinada principalmente para el autoconsumo. Ahora, a pesar de que existen vías terrestres tortuosas que conectan los pueblos del norte y el sur, todavía es tenue el flujo económico y social, debido al relieve abrupto de la cordillera que atraviesa el centro-sur de la región, escenario que puede prolongar el viaje por más de un día.

La ciudad de Ayacucho es el principal centro urbano que atrae a los pobladores del norte y centro de la región. Allí confluyen indígenas, mestizos y las élites regionales.⁵

⁴ Estos desencuentros todavía permanecen, principalmente, por la desigual distribución de los recursos: las disputas entre los anexos y la capital del distrito por el acceso a los recursos que provienen del Estado; litigios por defensa del espacio territorial o por linderos no definidos; conflictos por abigeato o por robo de ganados; conflictos entre comunidades agrarias y comunidades ganaderas; conflictos entre comunidades de valle y comunidades de altura; conflictos entre élites educadas (profesores) y una élite tradicional comerciante (campesinos prósperos); conflicto generacional (padres e hijos) y de género (Aroni, 2009).

⁵ José María Arguedas distingue en muchos trabajos suyos la confluencia de tres grupos sociales en el mundo andino: i) los indios, siendo la mayoría de la población andina; ii) los mestizos, como producto de

Ayacucho es foco de producción del capital económico y socio-cultural, pues es sede de las pequeñas y medianas empresas, de las organizaciones no gubernamentales, del gobierno regional y de los principales centros de educación superior. La proximidad con la capital facilitó a los pobladores del norte y centro llevar a cabo actividades comerciales y procesos administrativos desde tiempos remotos. Mientras en el sur la principal ciudad de atracción es Puquio, capital de Lucanas, la provincia más grande de la región. Para la gente de los pueblos de las provincias del sur, el circuito económico y social fue más fluido con las ciudades de la costa porque para los lugareños era difícil conectarse con la capital de la región por la brecha existente entre el norte y sur de la región. Desde los años 1920s, con la apertura de la carretera Puquio-Nazca-Ica, comenzó la migración paulatina a las ciudades costeras como Nazca, Pisco, Ica y –por supuesto– Lima. Y en los años 1940s, con la apertura de la carretera por la sierra central Huanta-Huancayo-Lima, se consolidó la primera oleada de la migración del campo a la ciudad, principalmente con fines laborales, a partir de mediados del siglo XX.

Posteriormente, el fenómeno de la violencia política, causó una segunda oleada de migración de los ayacuchanos a nivel intrarregional y fuera de la región, fundamentalmente a la ciudad de Lima.⁶ Según las conclusiones del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), que trabajó entre los años 2001 y 2003, se señala que la subversión de SL y la represión militar del Estado durante el periodo de la violencia, causó las cifras más altas de víctimas mortales y desaparecidas, daños materiales en las comunidades y, consecuentemente, el desplazamiento forzado de la población andina Quechua hablante; ello se da, fundamentalmente en la región de Ayacucho, entre 1983 y 1984 (IF-CVR, 2003).⁷ En estos procesos de migración laboral y forzada, los ayacuchanos arribaron a la capital junto con su equipaje cultural. A través del “complejo música-canto-baile-fiesta” (Degregori, 1984: 34), emprendieron,

la herencia cultural de mezcla indígena-español; iii) los señores, élites regionales, que antes fueron los terratenientes y latifundistas que detentaban el poder económico y político.

⁶ Comparando los censos nacionales de población de 1981 y 1993, la demógrafa Dina Li Suárez, refiere que hubo una disminución de la población ayacuchana (en una tasa promedio negativa de -0,2% anual), principalmente por el “efecto de la migración y las defunciones, fenómenos ocasionados por los problemas sociopolíticos y la agudización de la crisis económica nacional” (2009: 28).

⁷ El *Informe Final* de la CVR refiere que la “cifra más probable de víctimas fatales es 69,280 personas” a nivel del territorio nacional. De ellos el 79% de las víctimas vivían en zonas rurales. Según los testimonios recogidos por la CVR, el 75% de las víctimas fatales tenía el quechua u otras lenguas nativas como idioma materno. Y del total de las víctimas fatales reportadas a la CVR, el 40% son de la región andina de Ayacucho (IF-CVR 2003, Tomo VIII, Conclusiones generales: 353-354).

en medio de la tempestad, nuevos espacios de solidaridad y comunalidad para mitigar el dolor, la ausencia de los seres queridos y el desarraigo; enfrentado a la pobreza, las secuelas de la violencia y la persistente discriminación racial en la gran ciudad de Lima.

La geografía musical de las canciones de migración

Las expresiones musicales se relacionan con los aspectos sociales y geográficos de un pueblo, región o país. Cantar a la tierra que nos vio nacer o a las experiencias que nos tocó vivir, como la migración forzada en plena violencia, es una forma de evocar la memoria social desde el lugar o lugares del habitar humano. De allí el carácter migratorio de la música, que viaja en el tiempo y espacio, significando la memoria del terruño, el desarraigo y las vicisitudes de los migrantes. Para los ayacuchanos, esta experiencia migratoria fue profunda, simbólica e imaginaria desde sus comienzos en la segunda mitad del siglo XX. Como dice el antropólogo ayacuchano Abilio Vergara:

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 migrante 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 (2010: 102).

Así como la geografía de Ayacucho es heterogénea, la música, también. Pues su gente en cada micro-región (comunidad, distrito, provincia) tienen su propio estilo de cantar, bailar y ejecutar los instrumentos musicales que los relaciona, pero comparten similitudes en las experiencias temáticas de las canciones como representación y dramatización de formas de vida comunal, distrital, provincial y regional. Para ampliar esta afirmación hago referencia a algunas canciones populares, cantadas en huayno ayacuchano, que significan el fenómeno de la migración andina. Los géneros musicales cultivados en Ayacucho, son decenas pero el más representativo es el huayno de tradición popular, estudiado por varios investigadores contemporáneos como Carlos Huamán (2005). El huayno ayacuchano, además de ser canto y danza, es poesía, una distinción que lo diferencia de otros géneros musicales. Canciones como “Expreso Puquio”, “Adiós Pueblo de Ayacucho” y “Huérfano Pajarillo” compendian el sentimiento con el que se canta al migrante ayacuchano, haciendo de éste un tema muy representativo en su trayecto a tierras ajenas. El huayno “Expreso Puquio”, cantado por indígenas y mestizos, se ejecuta con arpa y violín en el sur de Ayacucho, aunque en la

interpretación del músico puquiano Manuelcha Prado se incluye la guitarra. Expreso Puquio-Pérez Albela fue una antigua agencia de transportes de buses interprovinciales en la ciudad de Puquio. Pionero en recorrer la ruta de la migración Puquio-Ica-Lima.

Canción: “Expreso Puquio”

Huayno tradicional de Puquio, Ayacucho, versión del guitarrista Manuelcha Prado y recopilación del arpista Modesto Tomayro, “Mollichá”.

<i>Expreso Puquio Pérez Albela</i>	Expreso Puquio Pérez Albela,
<i>¿Maytam, chaytam apallawachkanki?</i>	¿A dónde me estás llevando?
<i>Expreso Puquio Pérez Albela</i>	Expreso Puquio Pérez Albela,
<i>¿Maytam, chaytam pusallawachkanki?</i>	¿A dónde me estás llevando?
<i>Manay riqsisqay runapa llaqtanman</i>	A un pueblo ajeno que no conozco
<i>Sacha rumiman qapipakuchkaqta</i>	Cuando me estuve aferrándome al árbol y piedra
<i>Manay riqsisqay runapa wasinman</i>	A una casa ajena que no conozco
<i>Sacha rumiman arwipakuchkaqta</i>	Cuando me estuve aferrándome al árbol y piedra
<i>Agencia punkupim saqirqamuni</i>	En la puerta de la Agencia he dejado
<i>Kuyay mamayta wiqi ñawintinta</i>	A mi querida madre con lágrimas en sus ojos
<i>Agencia punkupim saqirqamuni</i>	En la puerta de la Agencia he dejado
<i>Kuyay taytayta llaki sunquntinta</i>	A mi querido padre con su corazón triste
<i>Amam mamallay waqallankichu</i>	Madre no estés llorando
<i>Paqarin mincham kutirqamuchkasaq</i>	Mañana o pasado estaré regresando
<i>Amam taytallay llakillankichu</i>	Padre no estés triste
<i>Paqarin mincham vueltarqamuchkasaq</i>	Mañana o pasado estré volviendo
Fuga	
<i>Arpaschay, violinchallay</i>	Arpita, Violincito
<i>Arpaschay, violinchallay</i>	Arpita, Violincito
<i>Miskita waqaykamuy,</i>	Suenen dulce,
<i>Ñuqay ripunaypaq</i>	Para que yo me vaya,
<i>Miskita waqaykamuy,</i>	Suenen muy lindo,
<i>Ñuqay pasanaypaq.</i>	Para que yo me vaya.

En esta canción el medio de transporte/comunicación deviene en objeto de significación verbal, para dramatizar los distintos elementos y trayectos de la experiencia de la migración, como el dialogo que imparte el migrante con el objeto/signo en la puerta de la agencia, preguntándole ¿A dónde me estás llevando?, cuya respuesta es el pueblo ajeno que no conoce. Asimismo, está presente el diálogo con los seres queridos, a quienes deja en llanto y tristeza, enunciando la esperanza de volver pronto. Finalmente, la salida o fuga de la canción, no sólo es la representación emotiva y melodiosa del ritmo del huayno, sino también la representación temática de la despedida, acompañado del sonido musical de los instrumentos, como el arpa y el violín. Aludiendo a esta canción el folklorista y cantante quechua Leo Casas, dice lo siguiente:

Claro que cuando apretaba más la pobreza y la falta de oportunidades, también dejábamos nuestra comunidad, queriendo trabajar y estudiar para ser “alguien”. Pero nosotros, al salir, siempre nos despedíamos cantándole al ómnibus que nos llevaba a Lima o Ica esta canción quechua: “...¿a dónde me llevas/ a pesar de que me estoy aferrando/ a los árboles y rocas del camino?”

Luego esta promesa para consolar a nuestros afligidos padres: “Madre no llores/ padre, no sufras/ pues mañana o pasado no más/ estaré regresando.”

Y en la fuga cantábamos así: “*Ichu* tierno del abra por donde me ausento/ te encargo a mi amada madre/ cuando ella tenga sed/ derrama tu rocío en su boca/ y si dice ‘tengo hambre’/ que tus frutos caigan en su boca” (Casas, 2008: 21).

Por supuesto, la experiencia de la migración viene acompañada de una serie de deseos de mejorar la calidad de vida del migrante y de su familia. En el trayecto dialoga con el universo simbólico de la naturaleza andina.⁸ En la versión del fragmento de la canción citada por Leo Casas, el *Ichu* –paja de hojas puntiagudas que abunda en el piso altoandino sobre los 3,800 m.s.n.m.–, expresa una metáfora de la enorme valoración que significa esta planta para los lugareños, por sus múltiples funciones, como alimento para los camélidos y ganados, como techumbre de las casas –cobijo de los pobladores–, e incluso, como remedio contra “el resfrió y el decaimiento” (Villagarán y Castro, 2003: 317). De allí el encargo que implora al objeto/naturaleza para que éste pueda auxiliar al ser querido.

Si el abandono del lugar de origen está acompañado de sentimientos, deseos e imaginaciones, una vez llegado al lugar de destino afloran decepciones, nostalgias y sufrimientos. Como en el huayno recopilado por José María Arguedas, refiriéndose a éste mismo *ichu* como personificación del migrante en desarraigo, que padece “en una casa ajena”, “en un pueblo extraño”.

Canción: Urqkunapi wayllar ischupas (También el ichu tierno de las punas)
Huayno de tradición ayacuchana, recopilado por José María Arguedas (1938).

*Urqkunapi wayllar ischupas
para chayaptin sullaykachansi,
chaynam ñuqapas waqallachkani
runapa wasimpi rikuykukuspay
runapa llaqtampi qawaykuruspay.*

Cuando llueve
el ichu tierno de la puna se llena de rocío,
también me lleno yo de llanto
cuando me encuentro en una casa ajena,
cuando me encuentro en un pueblo extraño

*Urqkunapi wayllay ischupas
wayra muyuptin kumuskachansi,
chaynam ñuqapas kumuykachani
runapa wasinpi rikuykukuspay*

Cuando el viento golpea,
el ichu tierno de la puna padece y se dobla.
Así padezco yo, y me doblo
viéndome en una casa ajena

⁸ Abilio Vergara refiere: “En las canciones andinas la naturaleza comunica indicios: el paisaje está poblado de signos y símbolos” (2010: 106).

runapa llaqtampi qawaykukuspa. viéndome en un pueblo extraño.

En el norte de Ayacucho, huaynos mestizos como “Adiós pueblo de Ayacucho”⁹ y “Huérfano Pajarillo”, ejecutado con guitarra y cantada en quechua y castellano, son casi como un himno para los migrantes ayacuchanos. La primera canción alude al abandono del pueblo natal, Ayacucho, tan apreciado como una perla, al decir “*perlaschallay*” (perlita mía): “*Adiós pueblo de Ayacucho, perlaschallay/ donde he padecido tanto, perlaschallay/ ciertas malas voluntades, perlaschallay/ hacen que yo me retire, perlaschallay*”, dice el primer fragmento de la canción, seguido de otra estrofa, cantada en quechua: “*Paqarinmi ripuchkani, perlaschallay/ mana pitaq despidispa, perlaschallay/ kausaspaycha kutimusaq, perlaschallay/ wañuspayqa manañacha, perlaschallay* (Mañana me voy, perlita mía/ sin despedirme de nadie, perlita mía/ si vivo, volveré, perlita mía/ si muero, ya no, perlita mía). En cambio la canción “Huérfano Pajarillo”, expresa la ausencia del pueblo natal y del afecto de los padres.

Canción: “Huérfano pajarillo”

Huayno tradicional, versión de Trío Ayacucho.
Recopilación de Alejandro Vivanco, 1936

*Ayacuchano huérfano pajarillo
¿A qué has venido a tierras extrañas?
Alza tu vuelo, vamos a Ayacucho,
donde tus padres lloran tu ausencia.*

*En tu pobre casa ¿qué te ha faltado?
Caricias, delicias de más has tenido.
Sólo la pobreza con su ironía
Entre sus garras quiso oprimirte.*

Fuga

Ñasya killapas ripukuchkanña

Ñasya intipas altunchikpiña

Qakuchik niñachay, qaku huamangata

Tayta mamayki, qammanta waqachkan

Ya, hasta la luna esta por ocultarse

Ya, hasta el sol, está en lo más alto

Vámonos niñita, vámonos a Huamanga

Tu padre y madre, llorando tu ausencia

En la expresión de esta canción, los ayacuchanos son como los “wakchas” (huérfanos), que padecen penurias lejos de su tierra. Más que la orfandad en sí misma es la ausencia

⁹ Para un análisis retórico y social de la canción véase Abilio Vergara, el capítulo III. La diáspora: de “Adiós pueblo de Ayacucho” a “Wakcha vida”, en su libro *La tierra que duele de Carlos Falconí* (2010). Falconí fue un compositor y guitarrista ayacuchano, conocido por la composición de sus canciones sociales durante la violencia política en Perú. Al respecto, Vergara dice: “La obra de Carlos Falconí desarrolla problemas migratorios que ya había sido abordados por el huayno tradicional, pero el compositor le otorga una nueva cualidad: diagnóstica las causas que produce 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” (2010: 103).

del afecto humano que no hallan en las “tierras extrañas”. Por el contrario, en la tierra que dejó “caricias y delicias” sobran. Y los padres aún esperan su regreso. De allí el deseo de volver a la tierra natal. Después de tanto sacrificio de llevar a cabo el proceso migratorio, el retorno parece una paradoja. Lo que nos da entender, que la experiencia migratoria es vivir en dos mundos, como trashumantes, que viajan física y simbólicamente entre el lugar de origen y destino. Como decía Carlos Iván Degregori, en la cita del comienzo de esta introducción, el “desarraigo [es] un nuevo modo de vida”, enlazados por viajeros, camioneros y transportistas. Y, actualmente, con los medios de información masiva y las tecnologías de comunicación, es más intrínseco y veloz el transporte de este modo de vida.

Ahora bien, en el centro-sur de Ayacucho, además del huayno ayacuchano, existen otros géneros locales, que tienen una caracterización particular y gusto por otros instrumentos musicales, como la guitarra requinto, la bandurria, el chinlili, etcétera. Por ejemplo, en los pueblos de la provincia de Fajardo, los pobladores practican músicas como el *pumpin*, *qachwa*, *chimaycha*, entre otros géneros, siendo el más representativo el género de *pumpin*. Esta música tiene un origen agrario y pastoril, cultivado inicialmente por los jóvenes, en los pueblos de Huancapi, Colca y Cayara. Con el tiempo los habitantes contiguos a éstos pueblos, como Hualla, Huancaraylla, Alcamenca, Llusita, entre otros, también fueron ejerciendo el *pumpin*, interpretándolo cada cual a su estilo propio. Esta ampliación musical devino recientemente en el llamado *pumpin* fajardino, como una identidad provincial. Y es considerado como patrimonio cultural de Fajardo. Por ejemplo en la música de Hualla confluyen elementos de la danza *qachwa*¹⁰ y el *pumpin* fajardino. Aunque algunos músicos huallinos prefieren llamar estilo *qachwa-pumpin* y otros simplemente *pumpin* de Hualla. Más allá del nombre, lo cierto es que la música de Hualla se distingue de los otros pueblos de Fajardo, porque usa como principal instrumento musical la bandurria, acompañado de la guitarra y la armónica, mientras las otras variantes utilizan fundamentalmente la guitarra.

En los años 1970s se extendieron ramificaciones de primeras trochas carrozables a algunos pueblos del sur de Fajardo, como Canaria y Hualla, y por consiguientemente,

¹⁰ A través del relato de los cronistas algunos autores contemporáneos han supuesto que el *qachwa* o *cachua* es un “baile prehispánico”, cantada y bailada en corro usando instrumentos como tamborillos y flautas, consideradas idolátricas durante el proceso de evangelización de los “indios” (Ezcurra, 2009: 187) y que se practica aún en algunas comunidades andinas (Mendoza, 2001; Turino, 2008b).

arribaron las primeras empresas de transportes como el Expreso Trasandino. Entonces, surgieron canciones como “Carrito Trasandino”, cantado por los migrantes del pueblo de Hualla, siguiendo la misma temática de las experiencias de migración y retorno.

Canción: “Carrito Trasandino”

Pumpin de Hualla, Ayacucho, cantado por los migrantes huallinos en los años 1970s.
Versión del conjunto San Pedro de Hualla, DVD, 2010.

<i>Carruschallay Trasandino,</i>	Mi carrito Trasandino,
<i>Hualla llaqtayman chayallaq carro (x2)</i>	Carro que llega a mi pueblo de Hualla.
<i>Hualla llaqtayman kutichikuway,</i>	Llévame de regreso a mi pueblo de Hualla,
<i>Llaqtachallaypi saqiykamuway (x2)</i>	Déjame en mi pueblo.
<i>Kuyay mamaysi waqapullawachkan,</i>	Mi querida madre dice estar llorando,
<i>Kuyay taytaysi llakipullawachkan. (x2)</i>	Mi querido padre dice estar triste.
<i>Wawachallanwan manaña tupaspa,</i>	Al no encontrarse con su hija,
<i>Churichallanwa manaña tinkuspa. (x2)</i>	Al no toparse con su hijo.
(Instrumental)	
<i>Kuyay mamaywan tupaykuspayqa,</i>	Al encontrarme con mi madre,
<i>Kuyay taytaywan tinkuykuspayqa, (x2)</i>	Al toparme con mi padre,
<i>Carrullamantach pawaykullasaq,</i>	Desde el carro brincaré,
<i>Cuerpuchallantach abrazakusaq,</i>	Le abrazaré todo su cuerpo,
<i>Wiqichallantach pichaykullasaq,</i>	Le secaré sus lágrimas.
<i>“Amaya mamay waqaychu”, nispa.</i>	“Ya no llores madre”, diciendo.

Sin duda alguna la música de *pumpin* ha trascendido su espacio local y micro-regional con el fenómeno de la violencia política y la migración forzada. Al igual que el huayno ayacuchano terminó conquistando la gran ciudad capital, en los años 1980s y 90s. Los concursos de *pumpin* y los festivales de carnaval, organizados por los clubes culturales y las asociaciones de residentes, pronto alcanzaron convocatoria masiva como espacios de expresión de la cultura andina ayacuchana.

En marzo de 1998, en el concurso de carnaval ayacuchano, realizado en Plaza de Acho, la musicóloga Chalena Vásquez registró la canción “Chacrallaykis purmakuchkan” (“Dicen que tu chacra está derruyéndose”), en género de *pumpin*, cantada en quechua por el conjunto Voces de Colca de la provincia de Fajardo. La canción hace alusión a la tierras de cultivo en abandono, por el cual denuncia al hermano/paisano que se encuentra en Lima: “¿De quién ha sido la culpa?/ querido hermano/ ¿cuál ha sido el motivo?/ amado paisano/ para que camines llorando en pueblo ajeno/ para que te acostumbres a estar en casa ajena”. En la siguiente estrofa refiere la ruina de los bienes que dejó en el pueblo: “¿Qué te ha faltado en tu hermoso pueblo?/¿Qué nos ha faltado en nuestro adorado pueblo?/ Dicen que tu chacra se está envejeciendo/ que tu casa se está

derrumbando/ sólo lechuzas la habitan/ que se están convirtiendo en caserones". En otros fragmentos resalta que estos mismos bienes se han llenado de arbustos, convertido en monte. Ante ello hace un llamado a retornar al pueblo: "*Vámonos, hay que volver/ a nuestro hermoso pueblo/ vámonos, hay que viajar a nuestro querido pueblo/ Dicen que tu mamá está llorando/ tu papa está sufriendo/ que nuestro pueblo está olvidado/ que nadie lo recuerda*". En esta y la última estrofa nuevamente aparece la figura de los padres, que están tristes en el pueblo, llorando la ausencia del hijo: "*Vámonos, hay que volver/ a nuestro hermoso pueblo/ vámonos, y hay que irnos/ a nuestro amado pueblo/ ¿o es que no te cansas de trabajar para gente extraña?/ ¿olvidándote de tu padre, de tu madre?/ ¿o es que no te cansas de servir a otra gente?/ ¿dejando en ausencia a tu madre, a tu padre?*" (Vásquez, 1998: 6).

Para finalizar, la migración como un proceso social y emocional, "conjuga espacios y tiempos", dice Abilio Vergara (2010: 104): cierto, hay un abandono del territorio y sus lugares, más no su referencia simbólica, imaginaria y subjetiva. Estos elementos acompañan el proceso de inserción de los migrantes en el nuevo espacio desconocido e incierto, que puede provocar un apego¹¹ o desarraigo, que a su vez, definen expectativas de retorno (por ejemplo, ante una experiencia de sufrimientos) o mejores posibilidades en el porvenir (por ejemplo, siguiendo las ideas del "progreso"). Estos cambios se dan según el autor citado, por la pérdida del territorio, al que define "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" (2010: 104).

Llegando a Hualla: Mis viajes de ida y vuelta, entre Lima y Ayacucho

Cuando escucho y pienso en el contenido de estas canciones de migración, me conduce a muchos recuerdos, como la experiencia de mis padres y el mío propio, viajando a contracorriente, entre Lima y Ayacucho, durante el contexto de la violencia política. En este apartado no pretendo escribir mi historia ni la de mi familia, sino, justificar los hechos históricos, culturales y subjetivos, que me motivaron a estudiar la cultura musical de los migrantes del pueblo de Hualla, en Lima. Fortuitamente, cuando mis

¹¹ Abilio Vergara distingue el "*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." (2010: 106).

padres migraron a la capital a pocos años de haber iniciado la guerra, yo nací en Miraflores –el distrito balneario más pudiente de Lima–, en 1983.¹² En los 1980s, Lima ofrecía el sueño de seguridad para muchos desplazados, más no garantías de ayuda solidaria, mucho menos una oportunidad de trabajo. La exclusión social y el racismo de parte de las élites limeñas crecieron contra los andinos/ayacuchanos, vilipendiados como “terroristas”¹³, que habían bajado como las hormigas amazónicas, escapando de la guerra en los Andes. Lima se mantenía de espaldas a lo que estaba aconteciendo en Ayacucho, hasta que la violencia le tocó las puertas a inicios de los 1990s.¹⁴

Naturalmente, yo no recuerdo detalles de mis primeros años de vida en Lima. Aunque suena contradictorio, cuando otros ayacuchanos seguían arribando a la capital, nosotros estábamos saliendo para Ayacucho, huyendo de los efectos económicos y sociales de la hiperinflación en Perú (1987-1990). Al despliegue de la violencia a nivel nacional, se sumó la crisis social, el bajón de la oferta laboral, la hambruna, etcétera. Dejamos Lima para irnos a vivir a Alcamenca, no tan lejos de Hualla, en la provincia de Fajardo. Allí completé mi infancia y pasé mi niñez, aprendiendo a convivir con la visita súbita de los senderistas¹⁵ y de los militares. El Quechua fue mi primer idioma. Culminé la educación básica en una escuela unidocente. Cuando las enseñanzas se interrumpían por meses largos, la escuela era mi casa y la maestra, mi madre. La vida cotidiana nocturna y

¹² Desde los primeros meses del año 1983, la ofensiva de las Fuerzas Armadas en contra de la subversión en Ayacucho, ocasionó no sólo el reporte más alto de víctimas mortales y desaparecidas, sino también el comienzo de una migración masiva a la ciudad capital. La mayoría de los migrantes hombres y mujeres se dedicaban al comercio informal. Algunos varones trabajaban como albañiles, entre ellos mi padre. Él había conseguido el trabajo como guardián de una obra de edificación en Miraflores, que fue no sólo su centro de trabajo sino también su hogar temporal.

¹³ Término con el que los agentes del Estado referían a la guerrilla de Sendero Luminoso, que fue considerada como “grupo terrorista”, por el uso de métodos terroristas en sus acciones armadas contra el Estado. El término ampliaba también a los pobladores ayacuchanos por el supuesto vínculo que éstos habrían tenido con la guerrilla maoísta, que surgió y desarrolló su “guerra popular”, fundamentalmente en la región de Ayacucho.

¹⁴ Siguiendo la lógica de la “guerra popular prolongada” del campo a la ciudad, el líder máximo de SL, Abimael Guzmán Reynoso, planteó a fines de los 1980s atacar a la ciudad de Lima, para capturar el poder central. En consecuencia las primeras acciones armadas terroristas se dieron a inicios de los 1990s. El caso más emblemático fue la detonación de decenas de “coche-bombas”, en la calle Tarata, en el distrito de Miraflores, el 16 de julio de 1992, en el que murieron 25 personas y 155 resultaron heridos.

¹⁵ Simpatizantes o militantes de SL. Aunque ellos se hacían llamar como “compañeros”, la gente de algunos pueblos de Ayacucho les decían “puriqkuna” (“caminantes”) o “tuta puriqkuna” (los que camina de noche), porque ellos solía desplazarse de un lugar a otro, durante las noches, para esquivar a los militares.

diurna se militarizó, incluso los propios sueños de la noche.¹⁶ Leer los fragmentos del texto de la canción “Chacrallaykis purmakuchkan”, podría decir, que era tan real ante mis ojos: casas y viviendas abandonadas/derruidas. De pronto otros pueblos y sus lugares vecinos habían perdido su ser social.

En viajes de ida y vuelta, entre el pueblo y la capital, decidimos quedarnos en este último. A mediados de los 1990s, fuimos a vivir junto con otros desplazados internos al asentamiento humano Quebrada de Manchay, en el sur-este de Lima. En todo este proceso, la música siempre nos acompañó. El *pumpin* fajardino y el huayno ayacuchano fue parte de mi cotidianidad doméstica. Escuchar cantar a mi madre con una voz aguda y triste y el trinar alegre de la guitarra de mi padre, de alguna forma me conectaba, y aún más hoy, con el terruño de mi infancia, que llevo dentro de mí, transportando de un lugar a otro, el legado cultural de la música andina quechua. Ésta fue mi motivación personal para abordar la música de *pumpin* fajardino en esta tesis.

Después de la violencia, los migrantes ayacuchanos, volvieron a su tierra natal, muchos sólo de visita, mientras otros, desean, porque todavía les suscita recuerdos demasiados dolorosos. En mi caso, casi 10 años después tenía mucha inquietud de volver a Ayacucho. Quería saber cómo estaba el pueblo de mi niñez y la gente que conocí. El reencuentro con amigos y primos de infancia me llenó de sentimientos, como “las penas que arrastran el alma”. Caminando arribamos a tantos otros pueblos del margen derecho e izquierdo del río Pampas, como Cangallo, Huahuapuquio, Llusita, Umaru, Huancapi, Cayara entre otros. Otra vez el contenido del texto de la canción “Chacrallaykis purmakuchkan” era tan visibles en cada pueblo. En los últimos años he vuelto continuamente para realizar trabajos de investigación en varios proyectos académicos y profesionales. Quizá siguiendo el pensamiento de los migrantes de querer vivir en esos dos mundos de ida y vuelta.

Mi primer viaje al pueblo de Hualla fue en setiembre de 2009. Por entonces yo estaba trabajando en el Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF), realizando investigaciones sobre la memoria histórica de la desaparición forzada de personas,

¹⁶ Sobre los sueños en la guerra y sus significados, véase Arianna Cecconi, “Parecía todo un sueño...”. Resumen de su tesis doctoral titulado “I sogni vengono da fuori: una etnografia della notte sulle Ande Peruviane” (2008), Departamento de Antropología de la Universidad de Milán. Disponible en <http://www.revistargumentos.org.pe/index.php?fp_verpub=true&idpub=114>, consultado el 13/04/2013.

durante el contexto de la violencia política en el centro-sur de Ayacucho. Antes de viajar había leído cerca de 300 expedientes de testimonios¹⁷ recogidos por la CVR, sobre los hechos de la violencia y los crímenes de violación a los derechos humanos en el distrito de Hualla. Fue una tarde de viento frío que entré a Hualla, en compañía del fotógrafo Jonathan "Jonás" Moller y el músico Qari Contreras. El pueblo está posicionada de manera atractiva, en el margen derecho del río Pampas y al pie del cerro San Cristóbal, a una altitud de 3,553 m.s.n.m. Durante los inicios de la violencia política, como en otras comunidades de la región de Ayacucho, Hualla fue una base de apoyo de SL. En consecuencia sufrió la brutal represión de las Fuerzas Armadas (FFAA). Al igual que otros pueblos de Ayacucho, estaba recuperándose lentamente de los efectos de la violencia. Y, a diferencia de algunos pueblos, que quedaron en ruina total, cubiertas de malezas, un puñado de huallinos habían logrado sobrevivir a la violencia total, como a las masacres, desapariciones forzadas, vejaciones sexuales y desplazamiento masivo de la población de Hualla. De cerca de 2,000 habitantes en el año 1982, al término del llamado "Acuerdo de Paz", en 1993, el 20% de la población fueron o muertos o desaparecidos y el 60% de la población se desplazó a diferentes ciudades del país, principalmente a Lima (Tucta, 2009: 68). En los años siguientes continué haciendo otros viajes breves a Hualla, por mi trabajo sobre la recuperación de la memoria histórica del pasado reciente peruano.

Debo precisar, que la memoria de las masacres campesinas durante la violencia política, fue el tema de mi interés inicial para desarrollar mi proyecto investigación. Quería demostrar una hipótesis, bajo la idea de "guerra entre campesinos", que en ciertas masacres campesinas (ejecutados por los propios campesinos y/o con la intervención de SL o las FFAA), fue resultado de una contienda muy compleja que va más allá de la guerra entre SL y el Estado. Cuando la violencia también involucró a los actores locales en una guerra entre familias campesinas y comunidades, como una "zona gris". Por consiguiente, desencadenó una coexistencia entre víctimas y victimarios en las mismas comunidades e incluso en las propias familias campesinas, produciendo memorias en conflicto.¹⁸ En algunas entrevistas que hice descubrí que en una misma comunidad

¹⁷ La CVR, durante su trabajo recogió 16, 917 testimonios, que están custodiados en el Centro de Información para la Memoria Colectiva y los Derechos Humanos de la Defensoría del Pueblo de Perú.

¹⁸ La memoria de los campesinos de estas comunidades involucradas en hechos como las masacres campesinas, ya sea como víctimas o victimarios, están marcadas por este legado de una coexistencia

habían víctimas que se convirtieron en perpetradores y viceversa. Por ejemplo, en Hualla, encontré dificultades para explorar sus experiencias tan sutiles, que no les permitían hablar abiertamente. Primero, porque la violencia política involucró a muchos huallinos a enfrentarse entre prójimos (Theidon, 2004), dejando un legado de conflictos en el pueblo. De allí, el porqué la mayoría de los pobladores de Hualla, prefiere no recordar las experiencias de la violencia. Segundo, porque ya habían testimoniado ante el equipo de entrevistadores de la CVR, luego ante el Concejo de Reparaciones (CR) y, finalmente, ante otras instancias gubernamentales y no gubernamentales. En respuesta, no recibieron a cambio satisfacción a sus demandas: reparación económica, reconocimiento y desarrollo humano. Sin embargo, poseen sus propios lenguajes de memoria, como la música, que condensa una multiplicidad de experiencias individuales y colectivas. La música del *pumpin* fue el refugio de muchos huallinos que les causaba una razón para vivir en medio de la violencia y el desarraigo –en el caso de los migrantes huallinos en Lima. En consecuencia opté por estudiar las prácticas sociales de la memoria. Ésta fue mi segunda motivación, que me condujo a estudiar la cultura musical de Hualla.

Finalmente, mi tercera razón para enfocar el objeto de mi trabajo de investigación, fue una repercusión subjetiva y objetiva en la investigación inicial. Primero, después de varios años de trabajo en el equipo forense terminé desgastado emocionalmente. Decidí tomar distancia del tema y reenfoncar mi tema de investigación, dado la información preliminar descrita arriba, durante mis viajes a Hualla. Segundo, pocos años antes de haber realizado mi primer viaje a Hualla, yo había estado asistiendo como espectador a los concursos de carnavales de los fajardineros y ayacuchanos en Lima. Era una costumbre en mi familia asistir a estos festivales en el mes de marzo de cada año. Así es que, después de reelaborar el proyecto de tesis en el primer semestre de estudios de la maestría, opté por realizar el trabajo de campo con los migrantes del pueblo de Hualla en la ciudad de Lima, desde la perspectiva de la memoria musical, para entender los procesos de la violencia, migración forzada, la construcción de espacios musicales, como formas de reconstruir las experiencias de vida, durante y después de la violencia política.

Etnografía musical en Lima: Trabajo de campo y metodología

contenciosa. Así el pasado de violencia política en un plano micro, está internalizado en los recuerdos y silencios, que guardan rencores y resentimientos, en una relación sutil entre compoblanos y comunidades.

Mi investigación sobre la experiencia musical de los migrantes de Hualla en Lima, comenzó meses antes de iniciar mi estudio de Postgrado en Antropología, en la UNAM. Mi trabajo de campo tuvo 2 fases. La primera, entre los meses de marzo y julio de 2011, haciendo un registro audio-visual de los concursos de carnaval huallino, fajardino y ayacuchano en Lima. Asimismo, estableciendo los primeros contactos y entrevistas con los dirigentes y músicos de las instituciones y clubes culturales que conforman el CSH, fundado en 1935. Y, la segunda fase fue en los meses de diciembre de 2011 y enero a febrero de 2012. En total fueron 8 meses de trabajo de campo en Lima con intermedios de 4 viajes breves al pueblo de Hualla: 2 en la primera y otros 2 en la segunda fase. La primera fase fue parte de un proyecto documental corto, que realicé en coautoría con la antropóloga Karen Bernedo, sobre las prácticas musicales de la memoria de la violencia, en los migrantes de Hualla en Lima, auspiciado por el EPAF. Y, en la segunda fase del trabajo de campo conté con el apoyo del Postgrado de la UNAM y de la Fundación Ford, a quienes agradezco profundamente.

En la primera fase de mi investigación, encontré a muchos huallinos con experiencia de migración forzada. Algunos son familiares de muertos y desaparecidos, otros son sobrevivientes y testigos de crueldades que ocurrieron en el pueblo durante la violencia. La mayoría llegaron en los años 1980s, para coexistir junto con los migrantes que residen en la capital desde mucho antes del inicio de la violencia, casi todos agrupados en el CSH. A través de esta institución, los huallinos no han perdido el vínculo de solidaridad entre paisanos. Además, mantienen una pertenencia e identidad con su pueblo natal, trabajando por el desarrollo integral del mismo y de su filial en Lima. En consecuencia comencé a frecuentar paulatinamente el local del CSH, asistiendo a las reuniones sociales y culturales de los huallinos. Para mí, el CSH fue el punto de partida para dar marcha a mi proyecto de investigación. Allí podía encontrar a todos los huallinos o por lo menos obtener información sobre otras personas que yo estaba indagando.

Espacio, tiempo y experiencia musical, fueron los ejes teóricos-metodológicos para realizar una etnografía musical de los migrantes huallinos en Lima. Para ello realicé una etnografía de los lugares donde socializan los huallinos, como el espacio doméstico (la familia), el espacio institucional (principalmente, el CSH) y el espacio público (por ejemplo, la Plaza de Acho). Luego, el tiempo del carnaval, que representa el tiempo más

esperado en la vida de los huallinos, donde fluyen la experiencia de otros tiempos y los espacios para reproducir y representar el legado cultural y experiencias de vida de los huallinos. Finalmente, la experiencia musical de los migrantes huallinos y sus hijos: dirigentes de las instituciones, músicos y cantantes, bailarines o danzantes, etc. Todos ellos son hacedores de la música y de la identidad, que organizan el concurso de comparsas del carnaval huallino. Para recoger el dato empírico realicé: i) observación participante y etnografías en ensayos y performances musicales, fiestas carnavalescas y concursos de carnaval; ii) realicé por lo menos 25 horas de registros audiovisuales; iii) recogí más de 50 grabaciones fonográficas en cassette y 25 en Cds y videoclip; iv) finalmente, hice 74 entrevistas grabadas entre 1 y 2 horas por cada entrevista, de las cuales sólo utilicé 30 entrevistas desgrabadas para el desarrollo de mi tesis. Las entrevistas lo realicé tanto en Lima como en Hualla, en castellano y en Quechua. Aunque en Hualla son biligües, pero es en el idioma Quechua que se expresan mucho mejor. Y en Lima, algunos entrevistados preferían hablar en Quechua, o mezclando los dos idiomas, sobre todo para contextualizar la creación de sus canciones.

Como resultado de mis entrevistas debo resaltar algunos datos. Por ejemplo, muchos músicos, intérpretes y cantantes populares que integran más de 15 conjuntos musicales¹⁹, fueron o sobrevivientes desplazados o familiares de muertos y/o desaparecidos durante la violencia política en Hualla. La mayoría de los músicos y cantantes llegaron a Lima con previa experiencia musical desarrollados en su pueblo natal. Cuando llegaron a Lima formaron sus propios conjuntos musicales en los años 1980s y 90s. En los 70s había un trío de músicos huallinos que todavía llegaron a grabar en discos vinilo 45-RPM y LP. Algunos conjuntos más antiguos, como Qori Waylla de Hualla y Ayllus de Hualla, comenzaron a participar en concursos de *pumpin* desde la segunda mitad de los años 80s. Y desde incios de los 90s, también en los concursos de comparsas de carnaval huallino, fajardino y ayacuchano, realizando prácticas de cultura expresiva musical, en los géneros de *qachwa* y *pumpin*, en el que todavía expresan las experiencias de vida de los huallinos en el pueblo de Hualla y en la ciudad de Lima. Temas como el sentimiento del terruño, la migración y el desarraigo, los amores y desamores, la orfandad y el sufrimiento, la violencia y sus efectos, los momentos de alegría y tristeza, etcétera, expresan el repertorio amplio de sus canciones testimoniales

¹⁹ La mayoría de ellos llevan el nombre de Hualla, como símbolo e identidad con el terruño.

casi todos compuestas en quechua. Por supuesto estas canciones fueron clasificadas por su contenido temático y traducidas al castellano.

Ahora bien, mi propia experiencia musical también intervino en mi experiencia de trabajo etnográfico con los conjuntos musicales. Asistía a los ensayos de muchos conjuntos musicales sin que uno y otro lo supiese, porque se tienen mucho recelo, principalmente: i) por ciertas experiencias de descenlace en el pasado, por ejemplo cuando un integrante músico o cantante pasó a formar otro conjunto o creo su propio conjunto; y ii) por robo del texto de las canciones y el estilo musical. Cada conjunto se reúnen en la casa de algún integrante en el barrio o vecindad más cercano al lugar de su morada. Otros son vecinos, familias, y viven casi juntos en un mismo asentamiento o urbanización. Pasaba largas horas observando, entrevistando, y también acompañando con instrumentos como la bandurria y guitarra. En estos ensayos musicales los varones tocan los instrumentos musicales, mientras la mujeres cantan y bailan. Pese a que mantenía mi distancia con cada uno de los conjuntos musicales, uno de ellos me nombró como padrino en sus 25 años de vida artística. Era el aniversario del conjunto Qori Waylla de Hualla, en el que realicé un ritual de saludo y entrega de un presente junto con otros padrinos en la ceremonia de felicitaciones en el local del CSH. Felizmente, esto no afectó mucho en mi relación con otros conjuntos, puesto que el conjunto “Qori Waylla” es muy reconocido por su larga trayectoria que ha llegado hasta presentarse en programas culturales en la televisión de señal abierta.

Adicionalmente, participé en forma espontánea como danzarin en algunos ensayos de coreografía de las comparsas de clubes culturales, realizados por los jóvenes. En el 2011 sólo había trabajado con los jóvenes de la comparsa del club “Andamarca de Hualla”, quienes me invitaron a bailar en sus ensayos y presentaciones que realizaron previo a los concursos oficiales, como parte de la reciprocidad que practican entre clubes huallinas para recaudar fondos durante la organización de sus fiestas carnavalescas (ver capítulo 4). Pero nunca participé como danzarín en los concursos oficiales, por dos razones: i) porque el concurso demanda un nivel de competencia de alta calidad, que exige un entrenamiento de por lo menos 2 meses con 5 ó 6 horas a la semana; ii) porque durante el contexto del concurso, la rivalidad entre clubes es muy fuerte, que puede llegar a agravios verbales, como suele ocurrir en las redes sociales del internet, y en ciertas ocasiones también en los encuentros “cara a cara” previo y postconcurso. En

consecuencia, en la segunda fase de mi trabajo de campo me mantuve cauto, a pesar que algunos jóvenes me invitaban a ensayar con sus comparsas. Felizmente, la mayoría de los jóvenes me recibieron amablemente, porque estaban tan contentos, que un académico foráneo pudiera tomar interés en estudiar su música, danza y fiesta.

A fines de 2011, regresé a Lima, para entonces ya habíamos culminado el proyecto documental intitolado “Tiempo de memoria con el *pumpin* de Hualla” (2011).²⁰ Como el trabajo se había hecho básicamente con el club Andamarca, entonces pasamos el video en un pequeño TV, aprovechando una reunión que tuvieron los adamarquinos en el local del CSH. Posteriormente entregué algunas copias del documental a los dirigentes del CSH para que pudieran divulgarlo a los delegados de los clubes. A pesar que el tema del documental estaba enfocado en la práctica musical del *pumpin*, para algunos huallinos que estuvieron presentes en la proyección del video, no les causó mayor entusiasmo, ello se debía a que los entrevistados en el video estaban hablando sobre sus experiencias del pasado de violencia, por las que migraron a Lima. Lo cierto es que estos temas no convenía: “No favorece para la promoción [de la música] del *pumpin*”, dijo Donato Huarcaya. Después hablé con Donato, y me dio sugerencias para mejorar el video, pues en la lógica de él primaba el hecho de promocionar la música de *pumpin*. Tanto él como otros dirigentes recurrían muy seguido a término como “publicitar” o “marketear”. Enfatizaban que tenían que continuar con el trabajo de difusión en los medios televisivos de señal abierta, como lo habían hecho en los años anteriores. Una mujer dijo: “ella no sabe del *pumpin*”, lo que hacía entender que hay una autoridad del custodio del significado de música de *pumpin*. Una voz baja murmuraba, un joven de casi 30 años, que le habían desaparecido a su padre. Dijo: “Ésa época ha sido tan duro, que al recordar se nos sacude el cuerpo”. No habló sólo desde una experiencia personal, sino incluyendo también a los demás huallinos. De hecho, no siempre fue un tema abierto para hablar sobre los efectos que causó la violencia política. Finalmente, los jóvenes y adolescentes danzarines, que en todo el momento estaban emocionados, riéndose y reconociéndose en el video, aplaudieron con fuerza, diciendo: ¡Viva Andamarca!

Finalmente, en enero de 2012, viajé a Hualla para realizar el trabajo de campo con el apoyo del antropólogo y músico ayacuchano, Feliciano Carbajal, con quien había hecho

²⁰ Véase el video en Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=E05nYGypurc>>.

anteriormente algunos trabajos en Hualla para otros proyectos de investigación. Una vez diseñado con él el plan de trabajo en Hualla, yo regresé a Lima. En la última semana de febrero volví a Hualla, con ocasión de estar en la organización de los concursos de *pumpin* tanto en el distrito de Hualla como en la altiplanicie de Waswantu, realizados el 18 y 19 de febrero, respectivamente. En este evento registré algunas canciones que estaban hablando sobre temas que aquejaban actualmente a los lugareños, no solamente a los que habitan en el pueblo de Hualla sino también a otros pueblos de Fajardo. Era el problema de la minería. Este era un tema tan delicado que durante mi trabajo de campo en el 2011, apenas estaba comenzando. Los campesinos organizaron un paro provincial que devino en la expulsión de los dueños de la mina. Pero al mismo tiempo surgió una tensión entre los huallinos del pueblo de Hualla y los huallinos residentes en Lima, porque supuestamente éstos últimos estaban a favor del trabajo de la minería en el pueblo. Lo interesante de esta visita a Hualla, fue ver en los concursos la expresión de varias canciones sobre lo acontecido en el 2011 con la minería. Lo que daba entender que en el plano rural los fenómenos sociales y culturales influyen en la producción de la música y a su vez éste es un medio de expresión sobre los problemas que los aqueja. Mientras en Lima, la experiencia musical se da en un espacio cosmopolita abierta a otras influencias globales como el neoliberalismo y la acumulación de capital simbólico.

Algunos estudios sobre la música y migración en Perú

Sin duda alguna fue José María Arguedas, el pionero en realizar un vasto estudio sobre la música y la fiesta andina, como el género del huayno indígena, una expresión artística de los “indios” y “mestizos”, que difería de las prácticas musicales de los “señores”, aquellas élites locales. Sin embargo, en la fiesta del carnaval del pueblo, solían confluír los tres grupos. Esto se puede ver en su libro *Canto Kechwa* (1989 [1938]), donde introduce una antropología de las canciones andinas en su contexto cultural. Otro fenómeno social a la que prestó atención fue el proceso de migración rural-urbano y su relación con la música. Y esto le motivó a estudiar el consumo musical de los migrantes, a través de los discos comerciales, asimismo realizando etnografías en los espacios donde se construían lazos comunitarios, a través de la fiesta y la música. Estos encuentros musicales se daban en los coliseos y plazas públicas, organizados por las asociaciones y clubes de migrantes andinos en la ciudad de Lima.

Un balance único y reciente sobre la literatura de la antropología de la música en Perú, fue elaborado por el etnomusicólogo Raúl Romero (2012). El autor clasifica estos trabajos siguiendo: “La vieja división de la etnomusicología entre una visión más antropológica, caracterizado por una mayor atención al contexto cultural y sus significados extramusicales, y otra más cercana a lo puramente descriptivo y al análisis de la música como texto y estructura sonora” (2012: 306). Un trabajo que intenta combinar el estudio sistemáticos de la música y el contexto cultural se puede verse en el libro *¡Chayraq!: Carnaval ayacuchano* (1988), de Abilio Vergara y Chalena Vásquez, antropólogo y musicóloga, respectivamente. Algunos trabajos que analizan el contenido de los textos musicales se ven en publicaciones como *Sangre de los cerros* (1997[1987]), de los hermanos Montoya. Ellos organizan 333 canciones andinas en 14 temas, entre ellos, producción, ciclo vital, amor, naturaleza, soltería, familia-orfandad, emigración, desarraigo, etc.

En lo que respecta a la música como contexto, descrito en el artículo de Raúl Romero, quiero señalar 2 publicaciones importantes para mi estudio sobre música y migración, por un lado el trabajo de Thomas Turino, *Moving Away from Silence* (1993) y, por otro lado, el de Raúl Romero, *Identidades múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro* (2004). Thomas Turino estudia la música de *sikuris* de la comunidad aymara de Conima, Puno, situando en la dinámica sociocultural y el flujo migratorio de la comunidad a la ciudad de Lima, durante la segunda mitad de los 80s. Por su parte, Romero analiza la identidad regional en el Valle del Mantaro, a través de la música del *Waylarsh*, utilizando conceptos de memoria social, la dicotomía de tradición y modernidad y la categoría de autenticidad, para explicar el mestizaje cultural en la zona. En esa dirección el autor analiza las prácticas culturales de los migrantes del valle en la ciudad de Lima y los espacios conquistados en la capital, para “definirlo como un ser cosmopolita”, dispuesto a experimentar otros herencias culturales además de la suya.

Un trabajo indispensable para mi estudio es la tesis doctoral del etnomusicólogo Jonathan Ritter, *A River of Blood: Music, Memory, and Violence in Ayacucho, Perú* (2006), quien hizo sus estudios en la provincia de Fajardo, Ayacucho, durante el contexto del trabajo de la CVR (2002-2003) sobre el ritual del carnaval y la música del

pumpin.²¹ Ritter historiza esta tradición andina y analiza los concursos de carnaval como “lugar de memoria” para evocar experiencias de pasado, situaciones del presente y expectativas del porvenir. Su radicalización durante la violencia política con el uso de la música del *pumpin* por Sendero Luminoso (SL) y el contenido de las canciones de modernización y desarrollo, como visiones políticas y sociales del campesinado.

A excepción de los trabajos de Turino y Romero, no existe propiamente un trabajo que aborde el fenómeno de la migración, más aún de tipo forzada, como estudio a profundidad desde un enfoque local en su relación regional, urbana y global, y mucho menos desde una perspectiva de la experiencia musical, como prácticas sociales de la memoria. Considero que el aporte de mi investigación amplía y actualiza los trabajos que se han hecho principalmente hasta mediados de los 1980s, enfocados en la migración voluntaria y la influencia de la música andina en Lima (Llórens, 1983; Matos, 1984, 1990; Altamirano, 1984; Golte y Adams, 1987; Turino, 1993). Por consiguiente, mis aportes pueden resumirse en tres tópicos: i) mi enfoque en la experiencia musical durante el proceso de la migración forzada por la violencia política en las últimas décadas del siglo pasado en el Perú; ii) la trasmisión de memoria a través del legado cultural de los migrantes a sus hijos, nacidos en Lima, durante y después de la violencia (por ejemplo, integrándolos en la danza de las comparsas); iii) la experiencia musical en el viaje del espacio-tiempo heterogéneo adaptándose a situaciones concretas, simbólicas e imaginarias del mundo.

Por último, esta tesis está dividida en cuatro capítulos. El primero aborda el marco teórico de la investigación considerando los marcos sociales del espacio, tiempo y memoria para aterrizar y conectar con algunos conceptos operativos como la experiencia musical. El segundo capítulo ubica al pueblo de Hualla en su contexto sociocultural para describir la cultura musical de los huallinos en el proceso de la migración del campo a la ciudad y durante la migración forzada por la violencia política. El tercer capítulo, aborda el CSH en Lima, como un lugar material, funcional y simbólico, interrelacionado con el espacio doméstico y el espacio público. Finalmente, el cuarto capítulo analiza la cultura expresiva de los huallinos en Lima, a través de la

²¹ Jonathan Ritter realizó sus estudios de trabajo de campo enero de 2000 y marzo de 2002, que coincidió con dos acontecimientos trascendentales: por un lado, con la debacle de la dictadura y fuga de del presidente Alberto Fujimori, y por otro, con la creación e inicio del trabajo de la CVR.

organización del “Hatun Carnaval Huallino”, como un espacio que produce, crea y reinventa tradiciones e identidades en una ciudad cosmopolita.

CAPÍTULO I

Consideraciones teóricas: Lugar, tiempo y memoria en la experiencia musical

*¡Oh nostalgia de los lugares que no fueron
bastante amados en esa hora pasajera!
¡Cuánto quisiera devolverles de lejos
el gesto olvidado, el acto suplementario!*

– Rainer Maria Rilke (citado en Bachelard, 2000 [1957]: 67)

Entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, el sociólogo francés Emile Durkheim, en muchos de sus trabajos definió el espacio y el tiempo como construcciones sociales (representaciones colectivas) de la experiencia humana en una sociedad. Para este autor, tales representaciones se fundamentan en la conciencia colectiva²², puesto que “hay en todas las sociedades un cierto número de ideas y sentimientos comunes que las generaciones se pasan las unas a las otras, y que aseguran a la vez la unidad y la continuidad de la vida colectiva” (citado en Alútziza, 2005: 33). Posteriormente, estas ideas –y la de otro intelectual francés, el filósofo Henri Bergson– fueron retomadas por el sociólogo francés Maurice Halbwachs, para desarrollar su teoría sobre los marcos sociales de la memoria. A los marcos sociales del tiempo y espacio, el autor agregó el lenguaje, como un tercer marco (fundamental y estable), que orienta la “memoria colectiva” (2004: 10). Es decir, el lenguaje –por su carácter social– configura la realidad de la experiencia espacio-temporal, para representar la memoria colectiva. Si el espacio y el tiempo se construyen socialmente, la memoria también. Para Halbwachs, más que el sentido de la memoria individual, lo fundamental es la memoria colectiva, aunque éstas sean fragmentadas y variadas –aún más en nuestros tiempos–, porque transcurre en una interacción social dentro de una sociedad, que cambia de un periodo a otro.

En la sociedad moderna –también llamada compleja, como han referido otros académicos–, la experiencia del tiempo y del espacio, se ha acortado y expandido al mismo tiempo (Appadurai, 2001; Rice, 2002). El tiempo hace posible que estén presentes tantos otros lugares habidos y por haber en o el lugar de enunciación del sujeto social. Así la duración-real-imaginaria del espacio y del tiempo se mantiene a

²² Sobre la conciencia colectiva, dice: “El conjunto de las creencias y de los sentimientos comunes al término medio de los miembros de una misma sociedad, constituye un sistema determinado que tiene su vida propia se le puede llamar *la conciencia colectiva o común*” (2001[1893]: 94).

través del lenguaje de la memoria colectiva. El trabajo de la memoria organiza nuestros recuerdos para comprender el tiempo histórico y las dimensiones del espacio. Por ejemplo, la memoria colectiva de los músicos, no dependen únicamente del conocimiento del lenguaje musical o acústico para recordar y socializar una práctica musical; requieren pues de elementos externos, como el canto-texto-contexto en sintonía con la melodía y el ritmo de la música –resultado de las relaciones sociales de un modo de vida convencional propio de un contexto sociocultural.

En este capítulo, desarrollo brevemente las categorías de espacio, tiempo y memoria como ejes teóricos-conceptuales, que orientan mi discusión central sobre la experiencia musical de los migrantes huallinos en espacios y tiempos heterogéneos desde un lugar social-urbano-cosmopolita-imaginario, como lo es –al igual que otras metrópolis del mundo–, Lima. Desde estas categorías exploro otros conceptos operativos que viene desde la geografía humana (lugar, lo local), de la antropología social (comunidad, identidad y lo urbano) y de la etnomusicología (cultura musical, performance y experiencia musical). Desde luego es un enfoque interdisciplinario, con el que intento conectar el marco teórico con el dato empírico recogido en el trabajo de campo para esta tesis. Por último, cierro este capítulo discutiendo la idea de comunidad y comunalidad en su relación con la música y las fiestas carnavalescas, como construcción de identidades, en el caso de los huallinos.

1. Espacio, lugar y lo local

Uno de los conceptos que cobra mayor importancia en el contexto de la globalización es, sin duda, el del lugar. Desde la antropología urbana, Miguel Ángel Aguilar (2012) realiza un recorrido teórico muy interesante sobre el concepto de lugar, desarrollado por la geografía humana. Para ello introduce dos temas que me parecen interesantes para abordar las nociones de espacialidad y lugar. El primer tema tiene que ver con la relación de los términos de la ciudad y lo urbano: “la ciudad como un estado de ánimo” y “lo urbano como una forma de vida”. Aguilar, arguye citando a otros autores, que la ciudad “se opone a otro espacio (al campo)” y “es heterogénea, densa e impersonal”. Asimismo, “posee una diferenciación social interna expresada en pautas de ocupación del espacio y de las relaciones sociales”. Por último, “es también una estructura que permite desplazamientos y usos múltiples” (Aguilar, 2012: 113). Mientras, lo urbano sería “aquello que se produce en términos sociales en las ciudades y que emerge no

necesariamente instrumental o prevista. Tal sería el caso del anonimato, el deseo de comunidad, y formas de interacción e interrelación entre habitantes, usuarios y ciudadanos, lo mismo que formas de organizar y normar el espacio común” (2012: 113-114). El segundo tema tiene que ver con la precisión de la “antropología *en* la ciudad” o la “antropología *de* la ciudad. Aguilar sostiene que el primero abordaría el interés por un “tema en particular más que la red de relaciones en las que se encuentra inmerso”; y el segundo, “implicaría reconocer en la misma formulación del objeto de investigación su capacidad para indagar sobre dimensiones significativas de la vida cotidiana” (2012: 115-116). Finalmente, el autor sugiere que tanto en una como en la otra perspectiva antropológica, una etnografía de la ciudad o en la ciudad, implica recuperar el trabajo de corte *emic*, es decir desde el puntos de vista del actor social.

Ahora bien, la relación entre espacio y lugar es el primer intersticio conceptual a precisar aquí. Para comenzar los dos conceptos están unidos por su carácter social. La noción de espacio puede derivar en múltiples significados, como refiere el geógrafo Milton Santos (1996) y por lo tanto debido al uso y abuso del concepto llegan a asociarse con otros conceptos como paisaje, área, territorio, lugar, etc. Lo interesante del planteamiento de Santos, es ver el espacio como una conjugación de “sistemas objetos” y “sistemas acciones”. Es decir: “El espacio sería un conjunto de objetos y relaciones que se ejercen sobre estos objetos; no entre estos específicamente, sino para los cuales ellos sirven de intermediarios. Los objetos ayudan a concretar una serie de relaciones. El espacio es resultado de la acción de los hombres sobre el propio espacio, por medio de los objetos, naturales y artificiales” (1996: 68). En resumen, lo que nos dice el autor es que el espacio-objeto-relación es una valoración y una construcción de los sujetos. Desde esta perspectiva, quienes estudiamos los procesos de migración o desplazamiento de poblaciones a las ciudades, más que hablar de “apropiación del espacio” (Hoffman y Salmerón, 2006), habría que considerar como valoraciones que tienen los sujetos sobre el espacio, en tanto éste le pertenece a otro. Por lo tanto, lo que vemos es una construcción del espacio y lo que se apropia son las valoraciones e identidades del otro.

En esta misma línea el geógrafo chino Yi-Fu Tuan trabaja las actitudes y valores que construyen los humanos con respecto al entorno material, “sea éste natural o artificio humano” (2007: 9). En *Space and Place: The Perspective of Experience* (1977), el

geógrafo precisa la relación entre espacio y lugar desde la perspectiva de la experiencia: “Espacio es más abstracto que ‘lugar’. Lo que comienza como un espacio diferenciado se vuelve lugar en la medida en que lo conocemos y le asignamos un valor” (citado en Aguilar, 2012: 121). En esta línea de ideas, Aguilar comenta al autor citado: “el lugar acota el espacio, le proporciona límites y lo dota de una materialidad particular. Apunta igualmente Tuan que el lugar es un tipo de objeto” (2012: 121). Si para Santos el espacio es un conjunto de objetos que media relaciones, para Tuan, el lugar es un tipo de objeto al que le asignamos un valor particular. Tanto el lugar como los objetos definen el espacio, proveyéndole una personalidad concreta y hasta afectiva. Sobre el afecto de los sujetos respecto al lugar, ampliaré más adelante con el concepto de topofilia. A diferencia del espacio, ilimitado y abstracto, lo exclusivo del lugar es su carácter valorativo dado por el sujeto. El lugar no es algo dado, sino es por la intervención de la acción humana.

Desde la antropología social, siguiendo el orden de ideas de la relación del espacio y lugar, Marc Augé define el lugar como un espacio social de “identidad, relacional e histórico”. Tres rasgos comunes que conjugan en las prácticas individuales y colectivas de un grupo social, que le da sentido al lugar. Por el contrario “un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (2008: 82). El “no lugar” también lo define como “espacios del anonimato” – un lugar de paso, como las calles o el aeropuerto–, producidos por la “sobremodernidad”. Los lugares tienen su propia temporalidad, permanecen en la historia. Son como las palabras, que perduran en la expresión, en la convivencia y en la conexión de los hablantes. Por último, los lugares son como “indicadores del tiempo que pasa y sobrevive” (2008: 83). Por lo tanto, el lugar es un nodo de relaciones, no solo es un espacio físico. Y sus relaciones no se encierran, sino que se despliegan por el espacio y en distintos momentos temporales. En ese sentido, cada individuo tiene distintos mapas mentales imaginarios de su lugar humanizado en el espacio-temporal.

Pero ¿cómo el espacio se convierte en un lugar humanizado? Aquí vuelvo al artículo de Aguilar, quien refiere a otro geógrafo Jonh Agnew (1987), para resumir algunos aspectos particulares del lugar frente al carácter abstracto del espacio. En efecto, para que un espacio pueda convertirse en un “lugar”, deben cumplir o poseer tres características fundamentales: i) *locación*, esto implica que “puede ser ubicado a través

de coordenadas”, que indican “a un *dónde*”; ii) *local*, que viene a ser “el entorno material para las relaciones sociales, la forma en la cual las personas realizan su vida como individuos”; y iii) el *sentido del lugar*, que “refiere al apego subjetivo que se tiene con él. Señala la manera en que un lugar es capaz de producir reacciones emotivas de las personas a partir de los vínculos que se han establecido entre ellos, persona-lugar” (Aguilar, 2012: 123). Al respecto, quiero ampliar esta idea de las emociones que establecen los sujetos con el lugar, trayendo el concepto de topofilia (Bachelard, 1957; Tuan, 2007).

Topofilia

Este concepto fue acuñado por el filósofo francés Gastón Bachelard para el análisis espacial de la morada o la casa en su obra *La poética del espacio* (1957). Para ello habla de “topoanálisis de los espacios de intimidad”, como experiencia topofílica (*topo*, lugar; *philia-ción*, lazo). Por eso dice: “Todos los espacios de intimidad se designan por una atracción. Repitamos una vez más que su estar es bienestar. En dichas condiciones, el topoanálisis tiene la marca de una topofilia. Y debemos estudiar los albergues y las habitaciones en el sentido de esta evaluación” (2000[1957]: 34). Para Bachelard, topofilia es una categoría poética del espíritu humano, producto de la percepción sensible e imaginativa del espacio habitado. Más concretamente son “las imágenes del *espacio feliz*”, es decir:

Aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. Por razones frecuentemente muy diversas y con las diferencias que comprenden los matices poéticos, son espacios *ensalzados*. A su valor de protección que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes. El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación (2000: 22).

En la idea de Bachelard, la percepción del espacio habitado interesa más su valor imaginativo, que su valor positivo-vivencial-físico-sensible. En ese sentido, el espacio vivido también es vivenciado en la imaginación y en la memoria. Ahora bien, desde la perspectiva empírica y emotiva-afectiva, Yi-Fu Tuan retoma el concepto de topofilia como “el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante. Difuso como concepto, vívido y concreto en cuanto experiencia personal” (Tuan, 2007: 13).

Para este autor, topofilia es sentimiento²³, es decir, el conjunto de relaciones emotivas y afectivas que unen al hombre con un determinado lugar, siendo este su casa, su barrio, su pueblo o la ciudad que habita.

En resumen, topofilia no sólo se construye en la intimidad con el espacio vivido, sino también en la interacción con el espacio no habitado, es decir con el entorno material del habitar humano. Por ejemplo, la naturaleza o el medio ambiente (los recursos que provee para la subsistencia, bienestar y el desarrollo humano). La experiencia personal y colectiva otorga actitudes y valores respecto a su entorno. El lugar produce emociones, en tanto contexto relacional, entre los actores sociales y el territorio-espacio habitado. El lugar donde uno nació y vivió es motivo de un peso psíquico-emocional. De allí la añoranza por el terruño, como en el caso de los migrantes huallinos. El pueblo y su composición física y social, el espacio geográfico natural, los elementos ecológicos, conforman el conjunto de una atmósfera social del ser de Hualla. Por ello, la vivencia en estos lugares, está muy impregnado en la memoria, en el imaginario, la poética musical y en el sentimiento de los huallinos.

Lo local (y el vecindario)

Para una reflexión más detenida del sentido de lo local²⁴ voy a remitirme a “la producción de lo local” de Arjun Appadurai (2001[1996]). Para este antropólogo, la construcción de lo local, como “propiedad de la vida social”, demanda de la producción de los sujetos locales y, consecuentemente, de la producción del vecindario, entendido como “forma social concreta”. Por ejemplo, la comunidad de huallinos en Lima, vendría a ser los sujetos locales, es decir, aquellos “actores sociales que pertenecen a una comunidad situada de parientes, vecinos, amigos y enemigos” (2001: 188). Estos

²³ Para algunos autores, los sentimientos son emociones corporales y mentales, fruto de una experiencia vivida, que permanecen en el tiempo. A diferencia de las emociones, que son procesos breves de alteración del ánimo manifestado físicamente, los sentimientos están alineados sobre todo a procesos mentales, imaginarios y experiencias vividas. Para la antropóloga Anna María Fernández: “Los sentimientos son las emociones culturalmente codificadas, personalmente nombradas y que duran en el tiempo. Secuelas profundas de placer o dolor que dejan las emociones en la mente y todo el organismo. [...] El sentimiento requiere además de la parte corporal, emocional y perceptiva, de experiencias vividas o imaginadas o introyectadas, en su caso, así como del contexto socio-cultural-espacio-temporal” (2011:3-4).

²⁴ Para algunos autores lo local está en complemento con lo global. Una relación dialéctica, histórica y relacional, al que no me voy a referir en este apartado. Véase por ejemplo Manuel Castells (1997).

actores producen técnicas sociales complejas de personificación simbólica y material de la producción de lo local.

Appadurai entiende la producción local como algo “relacional y contextual” más que una dimensión espacial. Dice: “entiendo lo local como algo primariamente relacional y contextual, en vez de algo espacial o una mera cuestión de escala. Lo entiendo como una cualidad fenomenológica compleja, constituida por una serie de relaciones entre un sentido de la inmediatez social, las tecnologías de la interacción social y la relatividad de los contextos” (2001: 187). En consecuencia, que lo que hace efectiva la producción de lo local es el vecindario, porque este sugiere sociabilidad, inmediatez y reproductibilidad, como “formas sociales existentes en la realidad y en las que lo local, en tanto dimensión o valor, se concreta de diferentes maneras. En ese sentido los vecindarios serían comunidades situadas, caracterizadas por su naturaleza concreta, ya sea espacial o virtual, y por su potencial para la reproducción social” (2001: 187).

En el acto fundacional de la construcción de lo local, los actores sociales se mezclan y establecen zonas de frontera. Para Appadurai: “Toda instancia de construcción de lo local tienen un momento de colonización, momento tanto histórico como cronotípico, en que existe un reconocimiento formal de que la producción de una determinada vecindad requiere de una acción deliberada, riesgosa y hasta violenta en relación con el suelo [...]” (2001: 187-188). Los barrios y vecindades en donde habita la comunidad de huallinos se remonta a este rito de iniciación, muchas experiencias dadas en pleno contexto de la violencia política. Los migrantes habitaron los márgenes de la ciudad y construyeron pueblos jóvenes y barrios urbanos desafiando la exclusión social, la pobreza y la violencia. Así nació Pamplona Alta, Quebrada de Manchay y Santa Anita, donde viven la mayoría de los huallinos coexistiendo con otros migrantes, que provienen principalmente de la sierra central del país y de la Amazonía.

2. El tiempo, memoria y performance

La sociedad, adaptándose a las circunstancias, y adaptándose a los tiempos, se representa el pasado de diversas maneras: la sociedad modifica sus convenciones. Dado que cada uno de sus integrantes se pliega a esas convenciones, modifica sus recuerdos en el mismo sentido en que evoluciona la memoria colectiva (Halbwach, 2004: 324).

El abordaje de la categoría del tiempo es vasto desde las disciplinas científicas y de la epistemología. A grandes rasgos en la literatura existente se habla, por un lado, de un

tiempo físico-universal-cósmico, y por otro lado, del tiempo vivido o de la experiencia temporal en la humanidad. Por supuesto, cada grupo social fija su propio tiempo de acuerdo a su desarrollo sociocultural en el tiempo histórico. Como ha dicho Sixto Castro en la *Trama del tiempo* (2001), a diferencia de las sociedades tradicionales, donde el tiempo es discontinuo y se mide por ciclos de la naturaleza, de la vida, de estaciones, o por observaciones mágicas y religiosas; en las sociedades modernas, el tiempo posee mediciones sistemáticas que subdividen el tiempo y sincronizan las actividades de la población. En la sociedad moderna, el tiempo regula u ordena nuestras actividades cotidianas, mediante los instrumentos de coordinación temporal, como el reloj y el calendario. De allí que para Paul Ricoeur: “El tiempo del calendario, es el primer puente tendido por la práctica histórica entre el tiempo vivido y el tiempo cósmico” (2004: 784). Es decir, el calendario es el tiempo mediador entre las dos perspectivas clásicas del tiempo en su forma moderna²⁵. Como dice David Harvey: “En la sociedad moderna, se articulan entre sí muchos sentidos diferentes del tiempo. Los movimientos cíclicos y repetitivos [...] proporcionan un sentido de seguridad en un mundo en que el impulso general de progreso parece estar siempre orientado hacia adelante y hacia arriba, en dirección al firmamento de lo desconocido” (1998: 226). Abordaré un poco sobre el tiempo cronológico y la experiencia temporal más adelante.

Ahora bien, la memoria (individual en común) es “la *recepción* misma del pasado histórico por parte de la conciencia presente” (Ricoeur, 2004: 954). Es decir, la memoria es el coneccte entre el tiempo histórico y el tiempo universal en el presente narrativo. De acuerdo con la la socióloga Elizabeth Jelin (2002), la memoria es la manera en que recordamos, construimos y le damos sentido a las experiencias de nuestro pasado, y al mismo tiempo compartimos en un grupo social, en la medida en que trasmitimos nuestros recuerdos en un relato comunicable y le damos sentido a ese pasado en relación al presente, para dar un horizonte de expectativas al futuro. En ese sentido, la memoria se desarrolla en momentos del presente, que hace alusión al pasado,

²⁵ Sobre la forma moderna del tiempo, Abilio Vergara dice que es “predominantemente lineal, es histórica, es decir, no universal, sino construida en determinada etapa del desarrollo de la humanidad.” Y “hay tres formas del tiempo que son ‘materia prima’ que estructuran y modulan las diferentes sociedades y culturas”. Estos se expresan en tres nociones: i) De *repetición*, como una forma de metrónomo, por ejemplo el tictac del reloj; ii) De *no-repetición*, “que todo proceso es irreversible, que todos los seres vivos, nacen, envejecen y mueren”; De *ritmo*, que “se expresa en una cierta velocidad-constante con que desplegamos nuestras actividades”. Asimismo, “el *ritmo* varía según la edad, la clase social y la cultura, también varía del campo a la ciudad”. Y “puede ser definido como una constante de la *velocidad* y de sus *intervalos*, como secuencias homogéneas de aceleración y/o lentitud” (2010: 90)

pero que no es el pasado. El pasado, presente y futuro están concatenados simultáneamente en el momento de la memoria, en tanto la memoria es una búsqueda de recuperar el sentido de ese pasado en función de visiones de futuro.

Desde luego, la “memoria es selectiva por definición”, según el historiador judío Pierre Vidal-Naquet (1996), no somos capaces de borrarlo todo, son inconclusas y subjetivas, en la medida en que recordamos nuestras experiencias pasadas en contextos diversos. En esa dirección Elizabeth Jelin, nos advierte tres elementos constitutivos de lo que es la memoria y cómo se construye: i) Las memorias son procesos subjetivos, anclados en las experiencias y en marcas simbólicas y materiales; ii) las memorias son objetos de disputas y batallas, debido a que los actores sociales de la memoria, debaten sus sentidos enmarcados en las relaciones de poder en el proceso de recordar y olvidar; iii) y, finalmente, las memorias sufren cambios en el devenir histórico, entonces hay una necesidad de “historizar” esas memorias del pasado, es decir, registrar los distintos momentos del proceso de recordar, olvidar y representar la memoria social.

La memoria es el conjunto de recuerdos de nuestras experiencias vividas en el pasado, por consiguiente, una experiencia vivida puede originar diversos recuerdos en los individuos, es decir, distintas experiencias particulares, puesto que no existe una sola memoria, siempre hay muchas memorias de un mismo suceso. De hecho las memorias no son idénticas, aunque refieran a una misma experiencia, impactan de distintas formas en las personas según su ubicación social dentro de un grupo o por las implicancias que repercutieron en los sujetos el proceso social del pasado. En esa dirección, de acuerdo con Jacques Le Goff (1991), la memoria colectiva “es uno de los elementos más importantes de las sociedades desarrolladas y en vías de desarrollo, de las clases dominantes y el de las dominadas, todos en lucha por el poder o por la vida, por sobrevivir o por avanzar” (1991: 181). Sin embargo, la memoria “no es sólo una conquista: es un instrumento y un objetivo de poder. Las experiencias vividas por las sociedades en las cuales la memoria social es principalmente oral o en las que está constituyéndose una memoria colectiva escrita permiten entender mejor esta lucha por el dominio del recuerdo y de la tradición, esta manipulación de la memoria” (1991: 81). Con lo que nos advierte, que la memoria es objeto de manipulación del poder.

A mi entender, la memoria colectiva es jerarquizada y clasificada, ya que define lo que es común a un grupo o lo que le diferencia de otros, fundamentando o reforzando los

sentimientos de pertenencia en las fronteras socioculturales. Asimismo, refuerza las funciones positivas como cohesión social, en tanto se llega a una negociación para enlazar la memoria individual con la memoria colectiva. En esa interacción social, la música y otras formas de expresión artística cultural, pueden cumplir una función cohesionadora. Por ejemplo en la experiencia de los migrantes huallinos: la memoria del pasado reciente de violencia política es conflictiva y fragmentaria, como el hecho de no hablar sobre ciertas experiencias emblemáticas, ya sea para olvidar o silenciar el mismo. Pero, a través de la práctica musical, la danza y las fiestas carnavalescas, consiguieron rearticular la memoria colectiva de su pasado (ver capítulo 3).

Memoria y performance

Desde tiempos inmemoriales, la música, el canto y la danza fueron una forma de contar repetitivamente las historias. Acompañaban las narrativas orales, para que no caigan en el olvido. La danza, el canto y la práctica musical, comprenden el performance como “copartícipe de la memoria y la historia” (Taylor, 2011: 23). Tales expresiones artísticas se pueden analizar como performance.²⁶ Esto es propiamente la ejecución o actuación de la “conducta restaurada” de “larga duración”, es decir, “nunca por primera vez” (Schechner, 2011: 36-37). En ese sentido el performance también es un dispositivo eficaz de la memoria, por su repetición, ensayo permanente y creatividad. El performance trae al presente la memoria del pasado.

Para el teórico del performance, Richard Schechner: “La labor de la restauración se lleva cabo en los ensayos y en la transmisión de la conducta del maestro al aprendiz. Entender lo que sucede durante el entrenamiento, los ensayos, los talleres –investigar el modo subjuntivo que es el medio de estas operaciones– es la manera más segura de relacionar el performance estético con el ritual” (2011: 36). El “modo subjuntivo” es lo que está y no está en el acto de su realización, porque funciona desde nuestras proyecciones mentales o imaginarias. Por el ejemplo, en el concurso del carnaval andino en Lima, un espacio donde se ejecuta el performance, como continuidad recreada para restaurar prácticas musicales y fiestas carnavalescas, el modo subjuntivo,

²⁶ Alejandro L. Madrid (2009), dice: “Los estudios de performance tienen su origen en tres campos disciplinarios: la lingüística, la antropología y el teatro –aunque muchos otros campos o sub-campos relacionados también han sido fundamentales para su consolidación como un área de cuestionamiento intelectual–; sin embargo, la mayoría de los estudiosos del performance trazan el árbol genealógico de la disciplina desde los trabajos de Ervin Goffman sobre *performing* en la vida cotidiana y J. L. Austin sobre performatividad a finales de los 1950s y principios de los 1960s [...]”.

implica que están presentes otros elementos culturales, saberes, tradiciones, que confluyen en el acto estético y ritual. En ese sentido, el performance, como “conducta restaurada”, perfila también a modificarse, como dice el propio Schechner: “La conducta restaurada se puede usar como una máscara o una vestimenta; su forma puede verse desde el exterior y puede modificarse” (2011: 37).

Una vez definida el concepto de performance, vale precisar, metodológicamente, los objetos de análisis con las que trabaja el performance. Diana Taylor los tipifica en la forma siguiente: por un lado, están los materiales de archivo, como “memoria de archivo”, y, por otro, los actos en vivo, como “repertorio”, esto es la “memoria corporal”. El primer tipo:

La memoria de archivo se registra en documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio. Opera a través de la distancia, tanto en términos temporales como espaciales. Los investigadores por ejemplo, pueden volver a examinar un manuscrito antiguo. Por su capacidad de persistencia en el tiempo, el archivo supera el comportamiento en vivo (Taylor, 2011:13-14).

A diferencia del archivo, que tiene “más poder de extensión”, la memoria corporal, “circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto; además requiere presencia”. Es decir: “la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al “estar allí” y formar parte de esa transmisión”. Por lo tanto: “La memoria corporal siempre *en vivo*, no puede reproducirse en el archivo. Lo que el archivo atesora es la representación del acto en vivo, a través de fotos, videos o notas de producción” (Taylor, 2011: 14). De esta forma, propone, frente al debate en relación a carácter efímera o duradera del performance, “que estos dos sistemas de transmisión (el archivo y el repertorio, entre otros, como por ejemplo, los sistemas virtuales o digitales) transmiten el conocimiento de maneras distintas; a veces funcionan de manera simultánea, a veces de manera conflictiva” (Taylor, 2011: 14).²⁷ Por lo tanto, como dice Rebecca Schneider, el performance no “privilegia una autenticidad original o singular”, como inscribe el archivo, “el performance permanece aunque sus restos sean materiales: el conjunto de actos y significados espectrales que acechan el material en

²⁷ El artículo de Diana Taylor, sobre la desaparición forzada en Argentina, pone el ejemplo de cómo los objetos de archivo, como la foto, se convierte en parte de un performance (parte del repertorio), cuando las Madres de la Plaza de Mayo, llevan la foto de sus desaparecidos en el cuerpo para exigir justicia.

constante interacción colectiva, en constelación” (Schneider, 2011: 233).²⁸ El performance permanece como repetición, “quizá más como un ritual”, cierto, atravesado por la desaparición, pero permanece mediante la transmisión corporal, “como el eco en los oídos de una confidencia, un miembro del público, un testigo” (2011: 237).

Ahora bien, en los estudios performance, existen dos categorías básicas: i) lo performático, como la ejecución de un guión, plan o discurso; y ii) lo performativo, como lo realizativo²⁹ en el momento mismo del performance. Desde estas categorías del performance, como repetición y memoria, el concurso del carnaval, ofrece a mi parecer tres dimensiones para su análisis: el performance ritual, el performance musical y la performatividad. Las tres dimensiones, relacionantes, pueden ayudar a comprender el conjunto del carnaval, como un gran texto y contexto. Primero, el concurso del carnaval está compuesto por elementos rituales, por ejemplo, cuando los actores remarcan ciertas prácticas hereditarias, como representación del ritual agrícola, símbolo de tradición y memoria. Segundo, en el concurso, necesariamente interviene un cuerpo musical, es decir, la eficacia de lo acústico, que hace que el cuerpo esté en movimiento, como parte del performance. Y, tercero, en el concurso del carnaval, también está presente lo performativo, como discurso, mediante el contenido de las canciones, actos verbales que causan o crean relaciones.³⁰

²⁸ Rebecca Schneider discute en su artículo “El performance permanece”, la relación entre el performance y el archivo. En ella, la autora cuestiona el planteamiento de algunos teóricos, que delimitan la desaparición del performance, dado su carácter efímero, contrario a la lógica del archivo, concebida como la documentación de acontecimientos de la historia, que permanece en el tiempo. Sin embargo, lo fundamental del performance es su ser vivo, el acto de su realización, repetición, que mantiene vivo el recuerdo, más bien, para asegurarse que no desaparezcan.

²⁹ J. L. Austin (1955), habla de “lo realizativo” a lo que en la traducción castellana es “lo performativo”. Este concepto significa que los enunciados que expresamos no se limitan propiamente a afirmar, negar o describir un hecho, sino que –en el momento mismo–, realizan la creación del hecho. El acto verbal, “¡los declaro marido y mujer!”, en respuesta del “¡sí, acepto!” de los novios, en el contrato nupcial; no sólo es una respuesta explícita de verdad o falsedad de lo acontecido; sino que, implícitamente causa un efecto, pues es un acto que fundamenta una pareja y da pie al comienzo de una nueva relación de vida, que cambia la realidad que existía hasta el momento. Las propias elocuciones producen nuevas realidades. Por lo tanto, el acto verbal, tiene un efecto realizativo, plural y fáctico. En otros términos, las palabras que usamos o expresamos tienen eficacia, puesto que implica una acción en el mundo en que vivimos. Estos actos verbales tienen efecto, aunque no estemos diciendo lo que en el fondo queremos decir. Si acaso no se cumple, no es que el resultado sea falso, sino que fue defectuosa. Son infortunios.

³⁰ Víctor Turner, desde una experiencia personal, advierte que el poder de los símbolos en la comunicación no solo se reduce a las palabras (escritas o verbales), sino, a todo un “repertorio sensorial”, como diversos “códigos sensoriales” (planteado por Claude Lévi-Strauss), para comunicar o transmitir mensajes. Para el autor, “percibir el poder de los símbolos en la comunicación humana”, “no sólo es inherente a los léxicos y las gramáticas comunes de las lenguas habladas y escritas sino también a la

La performatividad en este caso se trataría no solamente de “cómo hacer cosas con palabras” (Austin, 1955), sino qué hace la música, como discurso y como práctica. Al momento de enunciar: también se están haciendo cosas, en aquello que se quiere decir o no se quiere decir, están causando efectos de tradición, memoria e identidad. Por ejemplo, en el carnaval ayacuchano, el término ¡chayraq!: comunica una acción simbólica y la repetición de una tradición, como un tiempo esperado. Alude a la llegada del tiempo del carnaval: *Chayraqmi...*, *chayraqmi/ Chayaykamuchkani/ Wayrachawan/ Vientochawan/ Parischakuykuspay* (Recién..., reciencito/ Estoy llegando/ Con el aire/ Con el viento/ Acompañándome).

El tiempo del carnaval

En este apartado retomo a algunos autores clásicos sobre el carnaval. Conocido es el trabajo de Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento* (1987), donde argumentó que el carnaval es un espacio de trasgresión de la cultura oficial, de las instituciones y personajes del poder, y la “permutación de las jerarquías”; a través de la sátira y la risa, para mofar –desde la cultura popular-cómica– el orden social existente. Sin embargo, para autores como Humberto Eco, “la comedia y el carnaval no son instancias de transgresiones reales: al contrario, representan claros ejemplos del reforzamiento de la ley. Nos recuerdan la existencia de la regla” (1989: 17). Otro trabajo posterior, del brasileño Roberto Da Matta, aborda el tiempo del carnaval en la sociedad brasileña, como un espacio donde confluyen diferentes tiempos y diferentes manejos del espacio social. Esto se expone en la estructura jerárquica, a través de los desfiles o “parada militar” del Día de la Patria, que se enmarca en un tiempo histórico y refuerza una jerarquía de poder del Estado nación. Por el contrario, en la fiesta del carnaval, que se enmarca en el “tiempo cósmico”, ocurre otro resultado, donde las jerarquías se transgreden y las fronteras sociales se diluyen. Además, cuando el mundo se vuelve al revés, el espacio doméstico (la casa) irrumpe el espacio público (la calle), y a su vez este invade el espacio doméstico cotidiano. Este desplazamiento (tránsito) como medios de simbolizar y ritualizar el pasaje físico y social, entre el espacio íntimo y el espacio público, también trastoca las identidades individuales y colectivas.

creación individual artística o poética del habla por medio de los tropos persuasivos: metáforas, metonimias, oxímora, ‘palabras sabías’ (un modo de expresión de los apaches occidentales) y muchas otras” (Turner, 2002: 74).

Por otra parte es interesante retomar a Da Matta, cuando clasifica los acontecimientos sociales, como extraordinarios previstos e imprevistos, “por y para la sociedad”³¹. Bajo este universo social, por un lado, entre los acontecimientos previstos, están i) lo cotidiano o de la “dura realidad de la vida” y ii) los acontecimientos formales (ceremonias y solemnidades) e informales (fiestas carnavalescas), que escapan a la vida cotidiana. Y, por otro lado, están los acontecimientos imprevistos, como las insurrecciones, revueltas, rebeliones y revoluciones. En suma, la inversión carnavalesca, como “espontáneo” y “extraordinario”, no sólo transgrede jerarquías sociales, en una multiplicidad de acontecimientos especiales y simultáneos, en diferentes tiempos y espacios, también refuerza el orden establecido en un sentido continuidad, una vez acontecido el tiempo del carnaval. Como dice el autor: “en el carnaval la fiesta enfatiza una disolución del sistema de papeles y posiciones sociales, ya que los *invierte* en su proceso, aunque al final del rito, cuando se sumerge nuevamente en el mundo cotidiano, se retomen dichos papeles y sistemas de posiciones” (2002: 80).

En efecto, las prácticas rituales del carnaval no solo es de transgresión sino también de resistencia y continuidad a una tradición recreada permanentemente y una forma de vida existente en un contexto dado. Continuidad, resistencia e inversión confluyen en el performance ritual de los carnavales andinos. Por supuesto, emergen como espacios sociales activos, donde los actores y la comunidad plantean su parecer acerca de sus lugares y sus expectativas en el mundo. Por ejemplo en Lima, el carnaval ayacuchano y sus variantes locales, no sólo es de inversión de las jerarquías sociales, más bien refuerza las identidades y mantiene las estructuras sociales existentes. Es decir, cuando el paréntesis ilusorio y ritual del carnaval termina, y la gente hizo catarsis, regresan a la realidad social que los antecede y sucede (ver capítulo 4).

3. Las dimensiones de la experiencia musical

La experiencia en el sujeto (“yo”) se desarrolla socialmente en el mundo. Timothy Rice, refiere que “la experiencia no es un fenómeno interno al que sólo se accede mediante una introspección de quien está viviendo la experiencia. La experiencia, más bien, comienza con una interacción con el mundo y con los otros. Puede ocurrir en la mente, pero también en el mundo” (2002: 99). El sujeto siente y es sensible a los fenómenos

³¹ Existe otro tipo de acontecimientos extraordinarios no previstos, en el que la sociedad no las puede controlar, como las catástrofes, desastres, dramas, milagros, etc.

externos de su “yo” y “alcanza la autoconciencia, autorreflexión y conocimiento de los otros a través del aprendizaje del lenguaje, que siempre viene dado socialmente.” En síntesis, el “yo es intrínsecamente social” y “autorreflexivo” (2002: 100). Desde esta perspectiva, para una etnografía musical de la experiencia del sujeto social, Rice propone un abordaje tridimensional: las dimensiones de localización, dimensión sociogeográfica; tiempo, dimensión tempohistórica; y metáfora, dimensión ideocomportamental.

i) Localización

La música no está en un solo lugar, sino en muchos lugares de la dimensión espacial y temporal. Rice afirma que “nuestras experiencias y las experiencias de nuestros sujetos de estudio ya no se encuentran constreñidas en culturas locales y aisladas, o incluso en naciones-estado, sino que han sido moldeados por la economía, la política y las relaciones sociales regionales, de área, coloniales y globales” (2002: 102). Asimismo, sugiere que “tanto nosotros como los sujetos de nuestros estudios vivimos y experimentamos socialmente la música en múltiples escenarios, y nuestras etnografías musicales deben tenerlo en cuenta” (2002: 103). Y para abordar estos escenarios, nodos y espacios de comportamiento social y musical, propone un conjunto de marcos sociales donde los sujetos producen, experimentan y comprenden la música. Éstos son el marco individual, marco subcultural, marco local, marco regional (y sus fronteras), marco nacional, marco área, marco de la diáspora, marco global y el marco virtual. Advierte que estos marcos no sólo son físicos (abstractos), sino también construcciones mentales. Por lo tanto, se mueven entre la dialéctica de lo real y lo imaginario, produciendo múltiples mapas mentales.

ii) Tiempo

Como ya hice mención, existen dos maneras de pensar el tiempo: cronológico-histórico y experiencial. Para una aproximación de la comprensión del tiempo, utilizamos convencionalmente la estrategia de periodización. Para Rice, las “periodizaciones pueden variar de lo microscópico a lo macroscópico” de acuerdo a la situación política y económica de un tipo de sociedad. Y también “la experiencia musical cambia a medida que se transforman estos periodos económicos y políticos” (2002: 106). Por ejemplo, el autor identifica el desarrollo de la música tradicional búlgara dividido en

cuatro periodos: el periodo precomunista (hasta 1944); el periodo comunista (1944-1989); el subperiodo tardocomunista (1980-1989); el periodo postcomunista, democrática de la economía al mercado”. En el caso de mi estudio podría periodizar la música huallina antes de la violencia política, tanto en el pueblo de Hualla, como en la ciudad de Lima y en otros lugares, luego durante la violencia política y posterior a ésta.

Por otro lado, la experiencia fenomenológica del tiempo, tiene que ver también con los imaginarios temporales. Cada periodo responde a una experiencia musical, distinta a la subsecuente. Como dice Rice: “Alguien que viva en el presente tendrá una experiencia de la música búlgara muy distinta si la ha conocido en el periodo precomunista o si la conoció por primera vez durante los periodos comunistas o tardocomunista” (Rice: 106). La experiencia del ser y del mundo se desplaza en forma no lineal en el flujo temporal de las periodizaciones históricas. Si los cambios sociales y culturales son más grandes que afecta a toda una nación, área geográfica continental o el mundo entero, “la importancia del tiempo para la experiencia musical adquiere un significado todavía mayor”, en una sociedad determinada (2002: 107). La experiencia social del tiempo³² y la manera cómo se construye, es múltiple, heterogénea y dinámica. En la era industrial e informática (digital) la experiencia del tiempo (y el espacio) han sido encogidos y simultáneamente expandidos, “viviendo una multiplicidad de tiempos, varios de los cuales se pueden mover a distintas velocidades e incluso en diferentes direcciones” (May y Thrift, 2001: 12, citado en Rice, 2002: 107-108).

iii) Metáfora

Al hablar sobre la metáfora Tim Rice no se refiere propiamente a la figura literaria, sino a la experiencia musical, comportamiento social, maneras de comprender la realidad por parte de los sujetos sociales. Especificando aún más, son los discursos, comportamientos musicales (creatividad, recepción, interpretación e institucionalización), las maneras de comprender la naturaleza de la música. En síntesis, las opiniones que existen o pueden verter sobre la naturaleza de la música y “las estrategias para desplegar estas creencias y comportamientos” en el mundo. Su

³² Timothy Rice cita a John May y Nigel Thrift (2001: 3-5), quienes sugieren que hay cuatro ámbitos que contribuyen a conformar la experiencia del tiempo: i) “los horarios y los ritmos del mundo natural: las estaciones, el cuerpo, las mareas”; ii) “los hábitos sociales creados por la iglesia, el trabajo y el ocio”; iii) “los instrumentos y mecanismos que miden el paso del tiempo en unidades”; iv) “los textos que plasman los conocimientos y las experiencias del tiempo y que, a su vez, afectan a dichas experiencias” (Rice, 2002: 107).

propuesta es que “todos los seres humanos entienden la naturaleza y el significado de la música mediante metáforas que vinculan la música a otros aspectos de la experiencia humana” (2002: 108). Por ejemplo, el autor discute cuatro discursos básicos de los musicólogos, sobre la naturaleza y el significado de la música: i) la idea de la música como arte; ii) la música como comportamiento social; la música como un sistema simbólico; y iv) la música como mercancía.

Música de participación y presentación

Precisamente, aquí quiero intentar acolar la propuesta teórica de Thomas Turino (1993; 2008a; 2008b), quien analiza el significado de la música, desde la semiótica de Charles S. Peirce, para explicar la naturaleza de los signos no lingüísticos, es decir, signos musicales y sus efectos potenciales. Para Turino la música es una forma plural del arte, que produce sonido, movimiento, interacción social, etc. En su libro *Music as Social Life* (2008a: 1), dice: “La música no es una forma de arte única, sino que este término se refiere a los tipos fundamentalmente diferentes de las actividades que cumplen las diferentes necesidades y medios de ser humanos. A un nivel más profundo, yo sostengo que la participación musical y la experiencia son valiosos para los procesos de integración personal y social que nos hacen un todo” (traducción libre). Por eso el autor plantea que en la experiencia musical hay dos formas de hacer una actuación musical: la música participativa y la música de presentación.

La música participativa se define “como un tipo particular de hacer música en la que no hay distinciones artista-público, sólo los participantes y potenciales participantes.” Asimismo, “en este tipo de tradiciones [musicales], la calidad de una actuación es juzgada por el nivel de participación y de las prácticas y el estilo de la música que están orientados hacia la participación de máxima inspiración.” En síntesis, “la música participativa es para hacer más que [para]escuchar” (Turino, 2008b: 21, traducción libre). Por ejemplo, la música en Conima (donde Turino inició su trabajo de campo a mediados de los 1980s) es participativa en su esencia, a pesar que los roles de ejecución se rigen por el género. Los hombres tocan los instrumentos y las mujeres cantan y bailan. O en el caso de los huallinos en su pueblo, todavía practican música participativa, a pesar de la influencia de la música de presentación.

Mientras en la actuación de la música de presentación, “se hacen claras distinciones artístico-público”. En la música de presentación, “los artistas tienen una responsabilidad para entretener a un público que no participa directamente en la toma de la música y la danza, y esta responsabilidad suscita un conjunto diferente de características y las prácticas de estilo.” Por ejemplo, “en los conjuntos de presentación, los miembros tienden a estar en un nivel de habilidad similar y el personal a menudo son escogidos sobre la base de la habilidad musical” (Turino, 2008b: 21-22, traducción libre). En el desempeño de actuación de presentación, las texturas y timbres tienden a ser más transparentes para que “los oyentes puedan seguir lo que está sucediendo musicalmente” (2008a: 26). El objetivo es mantener la audiencia de escucha interesada.

Costumbre, tradición y modernidad

Es un mito pensar que las tradiciones son impermeables al cambio: se desarrollan en un tiempo, pero también pueden ser repentinamente alteradas o transformadas. Diría que son inventadas y reinventadas (Gidenns, 2007: 21).

Así como los lugares se recomponen, las relaciones sociales se reconstituyen y las identidades se construyen, la música y otras expresiones culturales, también se componen de cambios y permanencias en el tiempo y espacio. Es decir, se reinventan, recrean e innovan, como la “tradición inventada”, una idea acuñada por el historiador Erick Hobsbawm (2012 [2002]), para quién las tradiciones “que parecen o reclaman ser antiguas son a menudo bastante reciente en su origen, y a veces inventadas” (2012: 7). Precisa: “El término ‘tradición inventada’ se usa en un sentido amplio, pero no impreciso. Incluye tanto las ‘tradiciones’ realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un período breve y mensurable, quizá durante unos pocos años, y se establecen con gran rapidez” (2012: 7). Ahora bien, ¿por qué una tradición se (re)inventa? Lo interesante quizá sea saber cómo se constituye una “tradición inventada” o cómo aparece, consolida, desaparece o se fusiona. Ciertamente que todas las “tradiciones” no son permanentes ni tampoco promete una “supervivencia”, como dice Hobsbawm:

La “tradición inventada” implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abiertamente o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que busca inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado (2012: 8)

Frente a procesos de cambio continuo e innovación del mundo moderno, en contraste con las prácticas fijas del pasado real o inventado, las tradiciones intentan estructurar la vida social, dado su carácter variable y recreativo. La respuesta a las nuevas situaciones puede tomar la forma de las antiguas situaciones o puede que estas impongan valores formalizadas por su propia repetición del pasado. Por consiguiente, dice Hobsbawm, el objetivo de las “tradiciones”, incluyendo las inventadas, es su invariabilidad. Las “tradiciones” son diferentes de las costumbres y la rutina. La “costumbre” predomina en las denominadas sociedades “tradicionales”:

La “costumbre” en las sociedades tradicionales tiene la función doble de motor y de engranaje. No descarta la innovación y el cambio en un momento determinado, a pesar de que evidentemente el requisito de que parezca compatible con lo precedente o incluso idéntico a este le imponen limitaciones sustanciales. Lo que aporta es proporcionar a cualquier cambio deseado (o resistencia a la innovación) la sanción de lo precedente, de la continuidad social y la ley natural tal y como se expresan en la historia (2012: 8).

Para Hobsbawm, las costumbres no se caracterizan por la invariabilidad, sino por la sanción a mantener una práctica social de lo precedente y la diferencia con la convención o rutina es “que no tiene un significado ritual o una función simbólica como tal, a pesar de que la podría adquirir accidentalmente”, por lo que no son “tradiciones inventadas”, en tanto su función “es más bien técnica que ideológica. Están diseñadas para facilitar inmediatamente operaciones prácticas definibles y se modifican o abandonan rápidamente para enfrentarse a necesidades prácticas cambiantes” (2012: 8).

Estas ideas de Hobsbawm son retomadas por Anthony Giddens, para quien “la idea de tradición en sí misma es una creación de la modernidad” (2007: 20). Para este autor, todas las tradiciones son tradiciones inventadas: “Ninguna sociedad tradicional fue totalmente tradicional, y las tradiciones y costumbres han sido inventadas por varias razones” (2007: 21). En efecto, algunas características fundamentales que define la tradición son: están unidas al poder; poseen repetición y ritual; “son siempre propiedades de grupos, comunidades o colectividades”; y “lo distintivo de la tradición es que define una especie de verdad”. Esto se explica porque:

Normalmente, las tradiciones tienen guardianes –eruditos, sacerdotes, sabios–. Guardián no es igual a experto. Toman su posición y poder del hecho de que sólo ellos son capaces de interpretar la verdad del ritual de la tradición. Sólo ellos pueden descifrar los significados verdaderos de los textos sagrados o de los otros símbolos incluidos en los rituales comunales (2007: 21).

Por otro lado, entre la tradición y la modernidad existen fronteras difusas. Estas fronteras, permiten el desplazamiento-trasmisión sin barrera de las tradiciones (re)inventadas. Las fronteras también son puntos de encuentro y división. Sobre el sentido de las fronteras, el antropólogo Abilio Vergara, explica: “En la actualidad, con el proceso de globalización, las fronteras se hacen porosas y móviles, reubicando sus funciones” (1996: 38). La frontera más que un lugar de separación es un lugar de encuentro, cargado de densidad y significación. “La frontera, en términos antropológicos, es aquella que, teniendo existencia objetiva en las demarcaciones, se internalizan y funciona como un mapa de orientación de normatividad” (1996: 40). En ese sentido, se podría decir que las fronteras musicales son las demarcaciones imaginarias que se normativizan entre una variedad de géneros musicales, en el que cada género mantiene o innova creativamente sus características musicales. En ese proceso los consumidores pueden reclamar su autenticidad o su transgresión.³³

La música también tiene sus propias fronteras entre qué es lo tradicional y qué es lo moderno. Desde mi punto de vista este proceso puede ir en dos direcciones: a) al trascender su ámbito de geográfico, social y cultural; y b) al conjugar entre géneros musicales en un espacio y tiempo, ocasionando su transformación. En el caso de la música del *pumpin*, han pasado por dos momentos de confluencia musical: primero una fusión con el *qachwa*, dos formas musicales locales, que deviene en el *pumpin* fajardino; y posteriormente, la música del *pumpin* integradas con las formas musicales urbanas y la incorporación de instrumentos electrónicos, conocido como *pumpin* moderno. Por su parte los músicos, recuperan, reactualizan y relocalizan continuamente sus expresiones musicales, “inventando tradiciones” e incorporando o fusionando melodías rítmicas, entre los instrumentos musicales andinos y electrónicos. Diferentes generaciones de migrantes huallinos y sus hijos nacidos en Lima valoran y configuran un sentimiento de pertenencia a una “comunidad imaginada” y a una renovación de identidades.

5. Cultura musical, comunidad e identidad

³³ Véase, por ejemplo, el trabajo de Raúl Romero, *Identidades múltiples* (2004), el debate entre los músicos del Valle del Mantaro, sobre lo auténtico y lo moderno, con la incorporación de los instrumentos de clarinete y saxo en la orquesta musical.

Desde la antropología, existe una pluralidad de definiciones –según las corrientes teóricas– a cerca del concepto de cultura. Por lo general se ha definido como la totalidad de las formas y expresiones de una determinada sociedad (costumbres, prácticas, códigos, normas, aportes, descubrimientos, creaciones, etc.) transmitidas históricamente. Así para Clifford Geertz, “la cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en forma simbólicas por medio de los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida” (2003[1973]: 88). Por otro lado se ha considerado la música, como un producto cultural y se le ha definido como un arte que produce sonido en un espacio de tiempo. Sin embargo, los fenómenos musicales son más que estas consideraciones predominantes, que han instituido una definición universal a la música. Como dice Jean Molino, la música, como un “hecho social”, no se restringe a una unidad homogénea, por el contrario está cargado de “elementos heterogéneos”, propio de una realidad diversa:

Las definiciones de la música que hemos empleado constituyen la conclusión de un desarrollo que en el mundo occidental determinó una restricción y una especificación del campo musical. La música, como muchos otros hechos sociales, al retroceder en el espacio y en el tiempo a través de ella, parece que toma elementos heterogéneos, y desde nuestro punto de vista, no musicales. No existe tal cosa como música universal, fondo común o el más grande común denominador de la música de todas las épocas y todos los países. ¡Tantas realidades diferentes han sido designadas por medio de palabras que son ellas mismas diferentes y se relacionan con varios campos de experiencia (Molino, 2011: 113).

En ese sentido no hay músicas superiores ni inferiores, simplemente son diversas, heterogéneas, como expresión de la sensibilidad y creatividad de los grupos sociales. Por ende cada grupo social define o distingue lo que es o no música de acuerdo a su estructura sociocultural. Por eso se habla de culturas musicales. Al respecto, Gonzalo Camacho ha definido el concepto de culturales musicales “como el conjunto de hechos musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un dispositivo de identidad” (2009: 26). Por ejemplo, la cultura musical de un pueblo, en la manera en cómo lo define, “implica procesos de creación y recepción de los materiales sonoros inscritos en un contexto histórico socialmente estructurado.” En ese sentido, Camacho, siguiendo la propuesta de Molino, sugiere analizar la música, no solo como un fenómeno acústico, sino como un hecho social, que implica un abordaje multidimensional (histórico, económico, social, psicológico y biológico), teniendo en cuenta que también es un

constructo cultural. “Así las culturas musicales, a través de la profundidad histórica y de la amplitud geográfica, expresan la riqueza y la diversidad del espíritu humano” (2009: 27).

Los hechos musicales adquieren concreción y materialidad en las distintas prácticas musicales. Éstas, a su vez, se encuentran interrelacionadas conformando un sistema musical en el cual adquieren una ubicación en el entramado simbólico de una sociedad determinada. Cada sistema está conformado por el conjunto de elementos y reglas particulares que hacen posible dar un sentido social a la producción sonora en un momento y espacio determinado. Así los hechos musicales son normas simbólicas en tanto que en ellos convergen distintas cargas semánticas, configurándose como sistemas expresivos de una determinada cultura (Camacho, 2009: 27).

Por su parte, Jean Molino refiere que no existe una única música, sino muchas músicas. En esa misma dirección Gonzalo Camacho habla de culturas musicales de México. Pero al tomar este concepto va más allá. Primero, como ya dijo Molino, para desacreditar la herencia decimonónica de las músicas superiores e inferiores. Segundo, para reconocer la diversidad de culturas musicales, como la de los pueblos olvidados o marginados históricamente. Está demás decir que muchos de estos grupos prevalecen su música oralmente. Tercero para dejar atrás la distinción entre “música culta” y “música popular”, prevaleciente desde los discursos de políticas de la cultura, considerando este último como “no-culto”, implícitamente para decir que “carece de cultura”. Pasa lo mismo en la distinción entre la “música tradicional” y “música culta”.³⁴

En efecto, si entendemos la música en plural y en su contexto cultural, como un “hecho social total”, entonces la música no tienen una definición absoluta. Es relativa y relacional, “está en todas partes”, no ocupa un mismo lugar, “sino muchos lugares” (Rice, 2002; Molino, 2011). Es decir, hay varias maneras de entender la música y que es interpretada por alguien, geográfica y culturalmente. Son saberes y prácticas musicales que alimentan la construcción de espacios de encuentro para coexistir en comunidad, con la experiencia temporal.

Por otra parte, el concepto de comunidad, como categoría de análisis –tanto su definición y composición– ha sido motivo de un debate histórico³⁵, al que ahora no

³⁴ Para un breve resumen de esta discusión en la historiografía sobre estos dos conceptos de música pura-culta y música popular-tradicional, véase Bruno Netl, “Últimas tendencias en etnomusicología” (1992).

³⁵ Para el caso peruano se usa la categoría de comunidad campesina, reconocida como tal desde 1969 por el gobierno del General Juan Velasco Alvarado (1969-1975), quien implementó la política de la reforma agraria. Al respecto, véase a Golte, 1992; Mossbrucker, 1990; Poole 1987; y Urrutia, 1992. Y para el

pretendo abocarme. Pero sí referirme a los elementos esenciales de su definición, considerando su proceso de transformación constante en el espacio y tiempo: i) la comunidad, como una colectividad adscrita a un territorio, con derechos y deberes reconocidos en las leyes constitucionales de un Estado; ii) la comunidad como una construcción de identidades colectivas bajo sus tensiones existentes históricamente³⁶; iii) la comunidad como una construcción imaginada, bajo valores tradicionales, sentidos pragmáticos y lazos que los une, como redes extensas, que fundamenta la idea de una comunalidad. Aquí, con este concepto me refiero, a la manera cómo definen el sentido de comunalidad, algunos intelectuales oaxaqueños del sur de México. La comunalidad, “opuesto a la individualidad”, que posee un sentido común, que “practican la reciprocidad”, adoptando el conocimiento en beneficio suyo para el desarrollo integral. En efecto, practicar la comunalidad no es vivir en un estado armónico ni homogéneo, más bien, se asume las contradicciones existentes en cada contexto sociocultural (Martínez, 2010).

Bajo estos preceptos distingo una comunidad rural de la urbana y el flujo que existe entre ambas. Al respecto considero que es pertinente referir a los conceptos de “comunidad y sociedad” de Ferdinand Tönnies (1979), cuando refiere, que la comunidad o el campo (rural) están caracterizados por las relaciones sociales de tipo personal y afectiva, a diferencia de las relaciones impersonales e instrumentales o estratégicas, propias de una sociedad (la ciudad o los espacios urbanos). En ese sentido, remitiendo a estos conceptos, Javier Gutiérrez, diferencia “las identidades generadas en la comunidad en cuanto su vida orgánica” y las identidades en la sociedad en cuanto “vida pública y mecánica”: Es decir las identidades mantienen diferentes ámbitos en la vida cotidiana, ya que la comunitaria requiere de una reproducción constante de lazos emocionales y estrechamente vinculados a las relaciones personales, mientras que la segunda, en cuanto es pública, adquiere su carta de presentación mediante la cohesión, asociación y comunicación de intereses comunes” (2009: 103-104).

contexto mexicano véase el conjunto de los artículos del libro editado por Miguel Lisbona (2005), *La comunidad a debate. Reflexiones sobre el concepto de comunidad en el México contemporáneo*.

³⁶ Un reciente estudio hace ver cómo las tensiones existentes siempre en las comunidades campesinas, se activan de diferentes maneras en un contexto de transformación. Véase el libro editado por Alejandro Díez Hurtado, *Tensiones y transformaciones en comunidades campesinas* (CISEPA, 2012).

Finalmente, con la migración y el desplazamiento forzado, los huallinos construyeron una forma de comunalidad urbana, distinta a la comunidad de su origen. En Lima los huallinos empezaron a necesitarse, incluso emocionalmente, la posibilidad de juntarse entre familias y paisanos. En consecuencia, la posibilidad de encontrar un lugar de reproducción natural de la vida socio-cultural. En esa dirección, el concepto de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson, tienen relación con la construcción de la comunidad imaginada de los huallinos. Para Anderson, “todas las comunidades mayores que las aldeas primordiales de contacto directo (y quizás incluso éstas) son imaginadas. Las comunidades no deben definirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas”, puesto que “aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (1996: 24). Por los lazos que los une, de manera imaginada, como redes extensas, que fundamenta el sentido de comunalidad.

Por otro lado, el sacrificio que realizan los migrantes para insertarse en la ciudad, no sólo es por una acumulación económica, también tiene que ver con horizontes de expectativas emocionales de construir una relación y sentidos de vida, que conforman una economía subjetiva de sentimientos e identidades. Si bien la migración es fundamentalmente por una acumulación económica o por diáspora, sin embargo, “la economía del proceso migratorio, [es] una economía que no está constituida sólo por los “sacrificios” y por las “ganancias”, sino que es también una economía de sentimientos, de las relaciones, de las crisis y de la reconstitución de la identidad (Signorelli, 1999[1996]: 209). En esa dirección Abilio Vergara también refiere a este viaje emocional en la migración: “La migración y el viaje no sólo se refiere al desplazamiento de poblaciones sino también de emociones –que sedimentan en sentimientos–, signos y símbolos” (2010: 102)

Ahora bien, el concepto de identidad, desde el contexto espacio-tiempo influyen también en su construcción social, simbólico e imaginario. Así para Marc Augé: “la organización del espacio y la constitución del lugares son, en el interior de un mismo grupo social, una de las apuestas y una de las modalidades de las practicas colectivas e individuales” (2008: 57). Por lo tanto, la identidad se construye tanto en el nivel

individual, como en el nivel colectivo, a través de las experiencias y las relaciones con el otro. Por supuesto, no existe identidad sin la presencia de los otros.

Las colectividades (o aquellas que las dirigen, como los individuos que se incorporan a ellas, tienen necesidad simultáneamente de pensar la identidad y la relación y, para hacerlo, de simbolizar los constituyentes de la identidad compartida (por el conjunto de un grupo), de la identidad particular (de tal grupo o del individuo con respecto a los otros) y de la identidad singular (del individuo o del grupo de individuos en tanto no son semejantes a ningún otro) (2008: 57).

Tampoco hay identidad sin alteridad. Las identidades se reinterpretan y no dejan de ser contradictorias. Para definir la identidad, Abilio Vergara considera las siguientes características: i) no es estática; ii) es histórica-biográfica, “basado en los recursos (materiales, de conocimiento, simbólicos y emocionales) adquiridos en la experiencia (ubicación temporal) de la construcción de un ‘nosotros’, un ‘yo’ (comunal-individual) o ambos”; iii) es diferenciadora-conflictiva, porque surge a partir de la pertenencia y la diferencia, pero con los esfuerzos por articular una estructura; iv) es heterogénea-homogeneizadora; v) es selectiva; vi) susceptible a la influencia de factores externos, pues “se construye-vive en diálogo con el entorno”; vii) y se constituye en un “campo de actividad deliberada de actores sociales”, quienes “contribuyen con su actividad intelectual y ritual para su constitución” (2003: 25-29).

En el caso de los huallinos adoptan, por un lado, una identidad adscriptiva al legado de su tradición recreada y, por otro lado, adoptan una identidad estratégica de acorde a las prácticas culturales de la modernidad y de la sociedad urbana-cosmopolita.

Finamente, el papel que juega la música en los procesos identitarios es un vehículo fundamental. Como dice Gonzalo Camacho: “La música es una forma de expresar y de construir las identidades colectivas. El gusto por determinados géneros musicales está relacionado con el hecho de que éstos son un vehículo para expresar emociones y sentimientos” (2005: 253). Para el autor, la música viaja junto con los migrantes, en el tiempo y espacio, como parte integrante de los fenómenos sociales que la conforman. En efecto, estos procesos de desplazamiento espacio-temporal complejizan la estructura de la música, y en esa complejidad, la migración posibilita que las prácticas musicales viajen acompañando a las poblaciones migrantes, lo cual favorece los procesos de mixtura o fusión. El desarrollo de los medios de comunicación, el mercado y la industria musical facilitan y aceleran la producción, circulación y consumo musical y

amplían las fronteras musicales y territoriales. En esa atmósfera social la música contribuye la construcción de espacios de comunalidad en el habitar urbano.

A manera de conclusión

En este capítulo teórico, mediante el recorrido de los marcos sociales de referencia como el espacio, tiempo y memoria, intenté conectar a estos marcos generales, algunos conceptos operativos como la comunidad, identidad, experiencia musical, etc. De este ejercicio, puedo decir, que la experiencia y memoria musical de los huallinos, tanto en el pueblo de origen como en la ciudad de Lima y en periodos graduales antes, durante y después de la violencia política, vivieron situaciones objetivas y subjetivas diferentes. Y las maneras de su interpretación, comprensión metafórica de la experiencia musical en estos periodos fueron cambiando de acuerdo al contexto vivido. La música y su movilidad en el tiempo y espacio, ayudó a los migrantes huallinos para estar unidos y llevar una coexistencia equilibrada entre prójimos y su entorno material, simbólico e imaginario.

Por último, no se puede comprender la música, sino se entiende el contexto histórico, social y cultural, en el que se despliega el sonido musical. De allí que Jonh Blacking definió la música como “un sonido humanamente organizado”, porque la “motivación extra-musical” viene de la interrelación organizada entre los patrones musicales y el comportamiento humano en una sociedad (1973: 149). Es decir, la práctica musical está en relación con nuestra actividad social humana en tanto experiencia espacio-temporal en una determinada sociedad.

CAPÍTULO II

De Hualla a Lima: Música, migración y violencia política

Huyendo de la miseria y de la muerte hemos bajado a pueblos ajenos, a las ciudades de los señores como las interminables filas de hormigas de la selva, cual aves despavoridas (...) Estamos en Lima. Aquí estamos con nosotros y en nosotros. (...) Vamos a limpiar esta gigantesca ciudad de Lima con nuestras canciones antiguas y nuevas.

– José María Arguedas, “Poema a Tupac Amaru” (1983)³⁷

De muy distintas maneras, el fenómeno de la migración, la violencia y la represión, la experiencia de vida en el campo y en la ciudad; han sido recreadas por la música y otras expresiones artísticas. Las condiciones de partida, las peripecias del desplazamiento, el trauma y la memoria de la guerra, las noches negras en la ciudad, etcétera; han encontrado en la música y el canto, un espejo en el que reflejarse. El pueblo de Hualla, ubicado en el centro-sur de Ayacucho, en los Andes peruanos, sobrevivió a la tempestad de la violencia política desarrollado entre los años 1980 y 2000. Los huallinos bajaron de la cordillera a la ciudad capital: o bien para encontrar un mejor futuro o bien esquivando la muerte. Dos procesos diferentes, entre la migración voluntaria y forzada, que marcó sustancialmente la historia contemporánea de Perú.

En efecto, el contexto vivido repercute en la experiencia musical de la población migrante, produciendo emociones, sentimientos y desahogos. Los cantautores e intérpretes migrantes huallinos en Lima, parafrasean el dicho: “un pueblo que no canta es un pueblo sin alma”. Bajo este precepto cantan sus sufrimientos y penas para alegrar sus vidas. Para ahuyentar sus males. Allí donde está la tristeza, llevar la alegría. Para animar al hermano decaído. A pesar de los desencuentros existentes, entre prójimos, la música y la fiesta no deja de convocarlos para una ocasión conciliante. Ante esto cabe preguntarse: ¿Cómo fue el paso de una migración voluntaria del campo-ciudad a una migración forzada durante el contexto de la violencia política? ¿Cómo fue la experiencia musical de los migrantes huallinos entre el abandono de su pueblo y sus expectativas de inserción en Lima? ¿De qué modo las canciones expresan la experiencia del fenómeno de la migración, violencia y desarraigo? En este capítulo intento responder a estas interrogantes, situando a Hualla en su contexto geográfico, histórico y sociocultural, para describir su forma musical. Asimismo, analizo el texto y contexto de

³⁷ Citado en Leo Casas, *Desde nuestros mayores. Narrativa andina* (2008: 22).

las canciones de migración y violencia, escrita y cantada en su mayoría en Quechua, en forma de crónica testimonial, como expresión de los estados anímicos vivenciados por los migrantes. El orden de presentación, comienza con datos generales del pueblo y la música de Hualla, luego, la experiencia de migración del campo a la ciudad y la migración forzada durante el contexto de la violencia, para cerrar con algunas reflexiones finales.

1. Una introducción musical a Hualla

El pueblo de Hualla está localizado en el distrito de mismo nombre, en la provincia de Fajardo, en el margen derecho del curso medio del río Pampas. Resguardado bajo las majestuosas montañas, llamados Antapillo e Illawasi, en el centro-sur de la región andina de Ayacucho. Entre las faldas y la cima de estas montañas crece una planta gramínea que abunda en las alturas, llamada *waylla*, de donde proviene el nombre del pueblo de Hualla. Esta planta es muy valorada por los lugareños debido a su brillo dorado, que emana especialmente con el resplandor del sol. Las personas de Hualla la utilizan principalmente para adornar sus sombreros, en ocasiones festivas como en el tiempo de los carnavales.



El pueblo de Hualla, en Ayacucho (Fot: Renzo Aroni, 2010).

El espacio geográfico de Hualla tiene tres pisos ecológicos altitudinales: i) empieza en la zona Quechua³⁸ o quebrada, con una topografía accidentada, entre las orillas del río Pampas (2,500 m.s.n.m.) y los bajíos de la población, donde se produce frutales y algunos tipos de maíz; ii) luego está la región Suni, que comprende la altitud del pueblo de Hualla (3,341 m.s.n.m.), rodeado de tierras fértiles para la producción de 22 variedades de maíz orgánico, asimismo, en la parte alta del pueblo se cultivan principalmente tubérculos y cereales; y iii) finalmente, la zona Sallqa; que facilita la crianza de ganados y auquénidos, que se dispersan en las pampas, lagunas y cerros más altos, sobre los 4,200 m.s.n.m., custodia los principales recursos mineros.³⁹

El distrito de Hualla tiene como único anexo el Centro Poblado de Tiquihua. Tanto en Hualla como en su anexo Tiquihua, existen comunidades campesinas que llevan el mismo nombre, respectivamente. Comparando los censos nacionales de población de 1981 y 1993, nos indican que la población del distrito de Hualla –incluyendo su anexo– bajó un poco menos de la mitad. En 1981, tenía 4,440 habitantes, y en 1993, bajó a 2,732 habitantes. Ciertamente, la población menguó como consecuencia de los hechos de la violencia política. La mayoría migró a las ciudades de la costa central y más de dos centenares fueron muertos o desaparecidos. Según el último Censo Nacional de Población (INEI, 2007), el distrito de Hualla tiene 3,156 habitantes y el pueblo de Hualla, tiene 1,260 habitantes. El pueblo está dividido en cuatro barrios: Andamarca, San Pablo, San Pedro y San Miguel.

La historia de Hualla está llena de narrativas épicas que algunos intelectuales huallinos han compilado en formato libro: *Pasos y huellas en la Benemérita Villa de San Pedro de Waylla, 1900-2000* (Infante, 1998); *Willakuy Qoryllaccta. Pueblo de San Pedro de Hualla* (Tucta, 2009). Además de estas publicaciones existen dos tesis de grado en Antropología por la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (UNSCH), realizado por una huallina y un huallino, respectivamente: Algunos aspectos de la

³⁸ El término Quechua tiene un significado geográfico, lingüístico y cultural: i) puede aludir a la región Quechua, propuesto por el geógrafo peruano Javier Pulgar Vidal, en su tesis sobre *Las ocho regiones naturales del Perú* (1938), como una región templada, que se encuentra en ambas vertientes de la cordillera de los Andes y se ubica entre los 2300 y los 3500 msnm; ii) puede aludir a la lengua hablada en el área andina y sus dialectos dispersos en Perú, Bolivia y Ecuador; y iii) puede aludir a la cultura étnica Quechua en el área andina de los países mencionados. Por lo tanto, su uso dependerá del contexto narrativo.

³⁹ El distrito de Hualla cuenta con recursos minerales en el suelo y en el subsuelo, como el mármol, oro, plata y zinc. En el 2011 la empresa canadiense Shoutern Perú comenzó a explotar, pero la población los expulsó al saber que perjudicaba la fuente de sus recursos hídricos.

concepción del mundo en la comunidad campesina de Hualla (Paniagua, 1982); Concepción de Salud y enfermedad de San Pedro de Hualla (Maldonado, 2007). Los autores de estos textos resumen tres batallas que han marcado totalmente la memoria histórica del pueblo de Hualla.

Los habitantes de Hualla tienen un origen pre-inca, siendo sus antepasados las poblaciones antiguas de pokras, waris y chankas. Durante el imperio Inca fueron incorporados a la administración Inca de Vilcashuamán. Según Mauro Tucta, con la llegada de los españoles, los habitantes de esta zona resistieron y libraron su primera batalla en Kachipampa, donde murió uno de sus legendarios líderes, Qari waqachi y su esposa Mama Qapari. La derrota en esta batalla permitió la formación de un pueblo colonial, con el nombre de San Pedro de Hualla, creado a fines del siglo XVI. Una huella material de este proceso fundacional es la inauguración de la Iglesia, fechado el 5 de julio de 1,612.

La segunda batalla, corresponde al periodo de la Independencia del Perú, en el que la población de Hualla se alineó con los “patriotas peruanos” participando en las batallas de Trigopampa y Huallapampa, contra el ejército realista español, en 1823. En respuesta a la participación triunfador de Hualla en el proceso de la independencia, el presidente de la naciente República, José de La Mar aprobó una Ley para otorgarle al pueblo la categoría de “Benemérita Villa de San Pedro de Hualla” (Tucta, 2009). En adelante, Hualla quedó en el olvido e indiferencia de los gobernantes del Perú republicano.

Su tercera batalla fue durante el contexto de la violencia política, donde las primeras víctimas de este fenómeno social y política, fueron las autoridades y prósperos comerciantes de Hualla, asesinados por los integrantes de Sendero Luminoso (SL), en 1982. Con el ingreso de los militares en conflicto, la situación se agravó, ocasionando asesinatos y desapariciones masivas. Sólo entre los años 1983 y 1984 desaparecieron más de 65 personas identificadas, principalmente en la Base Militar de Canaria. Hualla es uno de los pueblos de la región del centro-sur de Ayacucho, con mayor cantidad de desaparecidos en toda la cuenca del río Pampas (EPAF, 2012). Por su parte, SL castigó a la población por renunciar su apoyo con dos masacres sangrientas. Esta situación ocasionó el desplazamiento de muchas personas de Hualla a las ciudades de la costa, como Nazca, Ica, Pisco y Lima.

A lo largo de su historia, Hualla se ha desarrollado a base de la agricultura y la ganadería, actividades fundamentales de producción para el autoconsumo. En la agricultura, el maíz o la *sara* en Quechua, es el principal producto. En Hualla existen más de 30 variedades de maíz⁴⁰. Históricamente el maíz y sus derivados sustentaron no sólo la vida de los huallinos, sino también a los habitantes de los diversos pueblos de la cuenca del Pampas, mediante el sistema del trueque. Actualmente el maíz de Hualla es considerado por los ingenieros agrónomos como el mejor alimento de prestigio orgánico en la región (Tuca, 2009). La riqueza natural de pastos que tiene Hualla en sus punas y quebradas le favorece para la crianza de ganados y camélidos, como la vicuña.

Según el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Hualla es considerado como uno de los distritos más pobres de la provincia de Fajardo (PNUD 2006). Es una población fundamentalmente Quechua hablante y algunos son bilingües. Viven casi juntos en viviendas construidas con adobe, piedra y barro, con pisos de tierra, y el techo de *ichu* o calamina. Desde hace 10 años cuentan con una red pública de agua potable y desagüe. Tienen luz eléctrica en cada casa y cuentan con un teléfono público y radiocomunicación. Las familias que viven distantes del pueblo tienen dificultades para acceder a los bienes y servicios públicos. Muy pocas familias tienen radio o televisión. Posee una Posta de Salud y existe una farmacia particular. Hay 2 escuelas (para varones y mujeres) y un colegio agropecuario. Recientemente se ha construido un moderno edificio para la sede de la municipalidad distrital de Hualla, desde donde gobierna la directiva edil, mediando la administración local con el estatal. Además de esta forma de gobierno, se re ha constituido el sistema de alcaldes *vara*⁴¹, que velan por la administración de la tierra comunal y de resolución de conflictos intra e intercomunales.

El trayecto migratorio

⁴⁰ La variedad del maíz huallino se distingue por su color, gusto, sabor y la particularidad de uso: el maíz blanco, de ocho clases; el maíz de color gris, de más de cuatro clases; el maíz de color dorado, de más de tres clases; el *chullpi sara*, de tres tipos; *moro sara*, de tres clases; *ullmi sara*, de tres clases; *kulli sara*; *chachila sara*, de dos variedades; *ilchiwa sara*, de dos tipos; rosado *sara*; *puka sara*; *puka morocho*; pardo *sara*; entre otras variedades (Tuca, 2009: 81-82).

⁴¹ La máxima autoridad en una comunidad es el que posee el vara, conocido como *varayuq*, que se distingue por llevar una vara de mando.

Para llegar a Hualla desde la ciudad de Lima, existen dos vías principales: la primera, por la costa-sur, siguiendo la ruta Lima-Nazca-Pampa Galeras-Putaccasa-Challwamayu-Hualla, durante más de 15 horas; la segunda, también es por la costa-sur, pero ascendiendo por la ruta “Los Libertadores Wari” (Pisco-Huaytará-Huamanga) hasta llegar a la ciudad de Ayacucho, aproximadamente en 9 horas. Desde esta ciudad se suele tomar un microbús por una vía asfaltada, que pasa por el abra de Toccto, luego por la trocha carrozable de Pampa Cangallo-Huancapi-Cayara, en trayectos tortuosos de ascensos y descensos, durante seis horas, finalmente, para llegar a Hualla. Los huallinos relatan que la primera vía carrozable, a la que me he referido, se construyó a mediados de los años 1950s, para extraer minerales del distrito de Canaria, colindante con el pueblo de Hualla. Ávidamente, los huallinos aprovecharon empalmar dicha carretera con su pueblo, trabajando en faenas comunales, organizados por cuadrillas⁴², con herramientas rústicas. El profesor Rodrigo Infante, relata en su libro ya citado el primer camión mixto⁴³ que llegó al pueblo de Hualla:

El quien se atrevió ingresar fue el carro mixto de Julio Sotelo, yerno colquino [del pueblo de Colca], en el año 1956 cuando la carretera era apenas una trocha recién abierta. [...] La trocha llamada Galeras Pampa se estaba abriendo para la mina de Apongo (que lo llamaron “Minas Canarias”), entonces nuestros hermanos mayores se pusieron a trabajar por medio de faenas y por cuadrillas para empalmar a esa trocha que pasa por ANOQARA a la mina referida. [...] Después del mixto de [Julio] Sotelo empezaron a llegar otros camiones portando frutas de la costa y algunos pasajeros netos de esa zona. El día de llegada era a la amanecida del [día] lunes para la feria instalada aquella vez en San Pedro de Waylla (Infante, 1998: 212).

Efectivamente la carretera favorecía a los comerciantes. Así mismo para los pobladores huallinos que viajaban a la costa a trabajar en las haciendas. Ellos iban caminando desde el pueblo hasta Challwamayu o Putaccasa. Desde estas alturas tomaban el carro para viajar a Nazca, Pisco, Ica y Lima. Años más tarde, siguiendo la carretera Cangallo-Huancapi, se amplió hasta el pueblo de Hualla en 1963. Con la apertura de estas dos vías, Hualla comenzó a crecer económica y socialmente. En las ferias semanales

⁴² Es una forma de organización que reemplazó al sistema de los ayllus. Al respecto, Efigenia Paniagua explica en su tesis de grado en la especialidad de Antropología Social: “Las cuadrillas son a partir de año 1957, antes se conducía por ayllus: kurma (norte), sankaar (sur), Ñamqa (este) y Tucta (oeste). Las cuadrillas nacen con la organización del trabajo para la apertura de la carretera [...]. Las cuadrillas básicas son seis: Cuadrilla de los vecinos; Cuadrilla de Licenciados de la F. Armada; Cuadrilla del Barrio Andamarca (norte); Cuadrilla del Barrio San Cristóbal (oeste); Cuadrilla del Barrio San Pedro (sur); Cuadrilla del Barrio Sn Miguel (este)” (Paniagua, 1982: 57). La autora agrega que cada cuadrilla compone a 100 a 150 personas.

⁴³ Según mis entrevistas el camión mixto era una fusión, con una mitad de transporte de carga pesado y la otra mitad transporte de pasajeros.

llegaban comerciantes de la costa, del norte de Ayacucho, los humanguinos y huantinos, y también de los pueblos vecinos. En esta feria se exponían productos locales y los traídos por aquellos comerciantes foráneos. “Por todo esto el pueblo estuvo lleno de gente tanto de comerciantes como de pasajeros que iban hacia la costa, algunos, y otros para [la ciudad de] Ayacucho” (Infante, 1998: 213). En 1967, por primera vez los huallinos residentes en Lima, organizaron la primera caravana de donaciones de materiales para las instituciones educativas del pueblo de Hualla. Por entonces sólo había 2 escuelas, la de mujeres y hombres.

Ciertamente, con la llegada de las primeras empresas de transporte a Hualla, los sueños de viajar a Lima se aceleraron y fueron hecho realidad para muchos huallinos. Imaginarios, sueños, expectativas, alimentados por los primeros migrantes que llegaron a Lima, que al retornar a su terruño, compartían sus impresiones o frustraciones con sus familias, vecinos y compueblanos. La canción “Kachikachi” (Libélula), expresa este contexto de la partida del pueblo con destino a la costa, propiamente, a Lima. La primera estrofa de la canción, menciona a la plaza de Hualla, un espacio comunal y público, donde espera parado un carro, para llevar a los pasajeros a su destino. En este viaje, los emigrantes dialogan con su par, la libélula y la mariposa, como seres animales que comparten con los humanos, una práctica de migración. Pregunta a los insectos: “¿Dónde será el pueblo de la costa?.../ ¿Dónde será el pueblo de Lima?”. A lo que responden: “El pueblo de Lima está en la orilla del mar.../ El pueblo de la costa es la morada de los ricos”.

Canción: “Kachikachi”

Pumpin, composición de Mario Alcántara y Emilio Maldonado, conjunto Qori Waylla, cassette, 1988.

Hualla plazallapis carrolla sayachkan
Hualla plazallapis carrolla sayachkan
“Ripuqta pasaqta aparikusaq” –nispá
“Ripuqta pasaqta púsarikusaq” –nispá

En la plaza de Hualla está parado un carro
En la plaza de Hualla está parado un carro
“Llevo a los que se van y viajan”, diciendo
“Llevo a los que se van y viajan”, diciendo

Kachicachichatam tapukullarqani
Mariposallatam tapukullarqani
¿Maypiraq chaypiraq costa llaqtaqa?, nispay
¿Maypiraq chaypiraq Lima llaqtaqa?, nispay

Había preguntado a la libélula
Había preguntado a la mariposa
¿Dónde será el pueblo de la costa?, diciendo
¿Dónde será el pueblo de Lima?, diciendo
(Instrumental)

Chayllay kachikachi tapukullasqaypi
Chayllay mariposa tapukullasqaypi
“La mar patachapim Lima llaqtaqa”, niwan.
“Apupa sayasllas costa llaqtaqa”, niwan

Aquella libélula que le había preguntado
Aquella mariposa que le había preguntado
“El pueblo de Lima está en la orilla del mar”, me dijo
“El pueblo de la costa es la morada de los ricos”, me dijo

Hermanos huallinos, queridos paisanos
Hermanos huallinos, queridos paisanos
Tomemos conciencia, forjemos futuro
Para el progreso del pueblo de Hualla
(Repite la última estrofa)

El contenido discursivo de la última estrofa tiene que ver con la idea del progreso.⁴⁴ La promesa del futuro, como un impulso general del desarrollo del pueblo de Hualla. El progreso es una de las motivaciones fundamentales por el que el migrante se desplaza a otros lares, en busca de mejor calidad de vida para si mismo y para su familia. Retomo esta idea más adelante, en otra canción sobre la educación, como una lucha para el progreso colectivo.

¿Qachwa o pumpin?: la cultura musical de Hualla

¿Qué significa el *pumpin*? –le pregunté a Mario Alcántara, director del conjunto musical Qori Waylla en mayo de 2010. Por entonces, nos encontrábamos en su pueblo natal de Hualla. Mario toca la bandurria andina, un instrumento musical de 8 ó 10 cuerdas de metal pulsada con los dedos, considerada como parte de la familia del laúd español. Su respuesta a mi pregunta fue metafórica. Para él, el *pumpin* es una melodía que nace de la combinación del latir del corazón, en tanto se siente y se vive la música, que suena como “pum”, con el sonido de la primera cuerda de la bandurria/guitarra, que suena como “pin”. En consecuencia, el *pumpin* es, en la manera como él verbaliza, la armonía entre el sentimiento del “pum” y el vibrar del “pin”. Esta es una versión que nunca antes había oído.

⁴⁴ Sobre el “mito del progreso”, véase Carlos Iván Degregori (1986b;1990).

En Lima pregunté a otros músicos y no músicos huallinos, ¿qué es la música del *pumpin*? La mayoría me dijo que el *pumpin* es un género que practican los pueblos fajardinos de Cayara, Colca y Huancapi. Si el *pumpin* es un género cultivado principalmente por estos tres pueblos, entonces ¿qué música practican los huallinos? Ellos dijeron que la música que siempre habían cultivado en Hualla es el *qachwa*, pero con el devenir también ya practican el *pumpin*. Si bien entre ambas formas musicales se dan préstamos e innovaciones, no sólo en la sonoridad musical, sino también en el texto-canción, la que las distingue es el uso de los instrumentos. Aseguran que a diferencia del *pumpin*, que se toca principalmente con la guitarra o requinto, en el *qachwa*, la bandurria es la que la caracteriza por su timbre y armonía. Además de este, emplean la armónica o rondín y adicionalmente la guitarra.

Para músicos del pueblo de Huancapi, capital de la provincia de Fajardo, como Eusebio Huamani, Adrián Quispe y otros, que difundieron el *pumpin* en varias ocasiones musicales en Lima, durante los años 1980s y 90s, el *qachwa* antecedió al *pumpin*. En otros términos, el *pumpin* deviene del *qachwa*. Pues en sus orígenes el *qachwa*, y consecuentemente el *pumpin*, estaban relacionados con la producción agrícola, la vida pastoril y amoríos de los jóvenes campesinos. Los músicos de estos pueblos refieren que el *pumpin* viene de la onomatopeya del sonido de la quinta y sexta cuerda de la guitarra, que suenan como “pum” y “pin”, respectivamente. Y en estos pueblos, el *pumpin* se toca con la guitarra, que lleva 12, 14, hasta 18 cuerdas de metal. Cada uno de estos pueblos tiene su estilo propio de tocar la guitarra, pero todos mantienen el ritmo y la armonía.

Ahora bien, ¿qué es el *qachwa*?. Tradicionalmente, el *qachwa* o *kashua* se le ha asociado a una danza Quechua precolombina vinculado a las fiestas agrícolas, que aún hoy practican en diferentes maneras en ciertas localidades del área andina y del altiplano. Para Adalberto Inca, guitarrista del conjunto musical Qori Waylla, dice que en Hualla y en otros pueblos de Fajardo, practicaban la costumbre de *qachwa*: “Cada pueblo tiene su música, tiene su vivencia cultural, [...] Anteriormente, Hualla cultivaba el *qachwa*. Y [el] *qachwa* dominaba casi toda [la] parte del valle de Fajardo. Después cada pueblo ya estilizaron su música, por eso cada pueblo tiene su estilo musical” (Adalberto Inca, Lima, 17/4/2011). Evidentemente, los matices o estilos musicales de propio de la creatividad desarrollado por los músicos, van marcando procesos de

continuidades, fusiones e innovaciones, en conecte o respuesta a otras prácticas musicales. Por supuesto, los músicos de acuerdo a su patrón cultural, hacen suya tomando ciertos hábitos aprendidos, para producir una novedosa forma de hacer música.

La práctica musical del *qachwa* no sólo era en el tiempo de los carnavales, también en todo el periodo festivo del calendario anual agrícola y ganadero, en la vida pastoril, en el enamoramiento de los jóvenes, etcétera. Como bien recuerda Adalbero Inca: “con esta música muchos de nuestros padres conquistaron a sus esposas”. Agrega, que un lugar importante para la interacción social a través de la música del *qachwa* era en Kachipata, un puquial de sal, en las alturas de Hualla.

Hay lugar que nosotros llamamos Kachipata. Entonces a Kachipata teníamos que ir con nuestros acémilas, llevando nuestra bandurria y guitarra. En ella, hay un lugar que se llama Amaycca cucho. Los sábados íbamos, descansábamos y hacíamos fiesta. [El día siguiente] amanece y regresamos al pueblo traeyendo el sal. Así mucho de nuestros padres y abuelos han practicado esta música. Así se han pasado su vida de juventud: llegando a la estancia [de ganados], tocando su bandurria y rondín. Después poco a poco incorporaron más o menos en los 70s, la guitarra. Creo que llegó de Huamanga [Ayacucho]. Anteriormente tocaban bandurria y rondin. Ahora ya pues nos hemos acoplado con guitarra más. Ya salio otra melodía (Adalberto Inca, Lima, 17/4/2011).

Si bien en el pueblo de Hualla la forma musical de *qachwa* se practica hasta la actualidad no ha sido por conservar su estilo propio sino por su transformación y mezcla con otros géneros locales. En este caso su adaptación al *pumpin*. A su vez, éste, permanece a través de su transformación.

En primer lugar, el *qachwa* se innovó a lo que hoy conocemos como *pumpin*. Luego, este comienza a tomar preponderancia en la zona con los jóvenes estudiantes. La influencia del *pumpin* comienza a traspasar sus fronteras locales hacia otros pueblos vecinos. Por supuesto en ese proceso hay voces que alzan el discurso de autenticidad de la música. El propio profesor huallino Rodrigo Infante, comentando sobre una fiesta carnavalesca organizado por los residentes huallinos en Pisco, dijo su disgusto por haber cortado la *yunza*⁴⁵ con el género del *pumpin*, cuando esto debiera ser con el *qachwa*: “Lo malo está en que se cortó la *yunza* con el *pumpin*. ¿Dónde se ha visto

⁴⁵ Es un árbol cortado-plantado y ataviado de regalos, en cuyo rededor giran la gente, bailando y haciendo ronda, acompañado de música. Luego, una pareja golpea el árbol con un hacha tratando de cortarlo. Finalmente, cuando el árbol es derribado los niños y adultos se abalanzan a él para tomar algún regalo-objeto. Esta costumbre recibe diversos nombres de acuerdo a la zona, como “cortamonte”, “yunza”, “humishas”, etc.

semejante cosa? El *pumpin* es propiedad de Huancapi, Colca y Cayara. Con la frecuente reunión de la *qachwa* en *Waswantu* nace este folklore como invento de ellos. Mientras San Pedro de Hualla tiene otro tipo de música propio en el que prima la bandurria.” (Infante, 1992: 128).

Como Carlos Iván Degregori se preguntó, “¿pero qué es auténtico en este país en vertiginoso proceso de cambio?” (1984: 191), las músicas permanecen por su transformación y no por su autenticidad. Por supuesto, manteniendo ciertos elementos de su singularidad. De alguna forma la música es marcador de fronteras locales o regionales. De allí el discurso de la pertenencia de la música a uno u otro lugar de su origen. Como dice la etnóloga Marina Alonso: “la música –presente en todas las sociedades– no comparte universalmente los códigos con que se cree e interpreta porque manifiesta principios de diversidad y diferenciación social; la música es un marcados de fronteras étnicas; lo propio y lo ajeno” (2008: 273).

En segundo lugar, su mayor transformación es cuando estas formas musicales migraron a Lima, como equipaje cultural de los desplazados por la violencia política. El *pumpin* se instaló en la capital a través de los concursos organizados por los fajardinos en el Estadio de San Cosme, en el año 1984 y 1985. Anteriormente, estos concursos se realizaban en la altiplanicie de Waswantu, desde 1976. Cuando la violencia de SL y las Fuerzas Armadas azotaron la región, los concursos se suspendieron (Ritter 2003; 2006). En San Cosme participaron más de 15 conjuntos musicales, que habían llegado desde Fajardo. Algunos jóvenes huallinos de aquel entonces decidieron participar con su estilo musical del *qachwa*, no fueron admitidos en este concurso, porque los organizadores arguyeron, que el *pumpin* no se toca con la bandurria y, es más, “en Hualla tocan *qachwa* y no el *pumpin*” (Mario Alcántara, 49 años, Lima, 17/04/2011). Frente a estas situaciones de pertenencia y diferencia de identidad de estilos musicales surgen nuevas prácticas de fusionar la música de *qachwa* y *pumpin*, utilizando los instrumentos de bandurria, guitarra y armónica. Esta fue la experiencia del conjunto Qori Waylla, fnudado en 1986 (ver capítulo 4).

En tercer lugar, al entrar en contacto con las músicas urbanas, con los medios masivos de comunicación, la teconología e industria musical, el *qachwa* y el *pumpin* se desencuentran en la atmosfera musical del espacio urbano, como géneros híbridos. En el contexto del mercado libre y la globalización, la forma musical del *pumpin* logra

adaptarse a la exigencia de los cambios económicos, sociales y culturales. Así Diógenes Cuenca, fajardino, director de la banda musical Indígenes, reconoce que no hay géneros musicales puros en un mundo cosmopolita. Por lo que es necesario decir que la cultura musical de un pueblo no siempre alcanza a reproducirse de manera idéntica por largo tiempo, por el contrario, continúan viviendo, porque consiguen fusionarse. Cuando se adopta estilos y gustos musicales de otros pueblos o grupos sociales no necesariamente va a significar una pérdida de identidad, puede ser otra manera de reafirmación. Sin embargo, en ese proceso de adaptación e innovación, en el caso de los huallinos, hay una fuerza social, que permite su permanencia o continuidad, que está presente no sólo en el discurso de autoridad sino también en las expresiones artísticas-culturales, como los concursos de carnaval en Lima.

En ese sentido yo considero el *pumpin* como una música social, carnavalesca y testimonial, procedente de los pueblos de Fajardo, que a su vez es cultivado por los migrantes fajardinos y sus descendientes en Lima y en otras localidades del país. Se le denomina como *pumpin* fajardino y para diferenciar el estilo de cada comunidad o pueblo, suelen decirse, por ejemplo, el *pumpin* de Huancapi, Colca, Cayara, Hualla, etc.

Equipaje de mano: los instrumentos musicales

La vibración de los instrumentos musicales, recrea el sonido musical de la vivencia de un grupo social en contextos múltiples. De alguna forma, somos receptores de esa creación musical de nuestros antepasados, un legado que nos dejó para transmitir a las siguientes generaciones. Por ello, los instrumentos musicales condensan ese artefacto cultural de prácticas musicales en la continuidad histórica de una sociedad. En esa dirección, hay que considerar también, al igual que la música, las innovaciones, los préstamos y la constante creatividad, como los instrumentos híbridos, en la producción del sonido musical. Desde luego, los medios masivos de comunicación, hacen más complejo la sonoridad, la combinación y adaptación de los instrumentos musicales a medios electrónicos.

En la cultura musical de Hualla, suelen utilizar, principalmente tres instrumentos: la bandurria, la guitarra y el rondín. La bandurria es la más representativa, que distingue de la forma musical de otros pueblos de Fajardo. Antes del uso de esta triada de instrumentos, la gente de Hualla y otros pueblos andinos, tocaban el *kawka*. Este era un

instrumento prehispánico, cordófono andino, que se tocaba oprimiendo una cuerda tensada en un arco, con los labios, y haciéndola vibrar con un dedo. La presión de los labios determinaba la emisión de los diversos sonidos que conjugaban para una melodía. Para hacer un *kawka* no se requería mucho trabajo ni materiales sofisticados: bastaba una varilla arqueada y unas cuerdas, que se obtenía principalmente de la tripa seca del ganado. Asimismo, usaban la pita extraída del maguey o cabuya convertido en una cerda. La entonación rítmica era lenta y emitía un sonido bajo para pequeños grupos de personas. Además del *kawka*, otros instrumentos prehispánicos que utilizaban y aún se usa, son la *tinya*, *pinkullo*⁴⁶, la *chirisuya* y la quena. En Hualla es habitual contemplar estos instrumentos en los carnavales, fiestas agrícolas y patronales, etcétera.

i) La bandurria

Como es de conocimiento, la bandurria viene de la familia del laúd español. Fue uno de los instrumentos de cuerda que llegó con los europeos, que luego tomó características particulares locales en la región andina. Este instrumento ha evolucionado hasta convertirse en un instrumento diferenciado, no sólo por su forma constructiva sino por su manera de ejecución. Tiene una forma laminada con la caja plana y muy estrecha. Posee un timbre muy dulce y penetrante. Sus notas agudas armonizan un sonido particular que la distingue del requinto o la guitarra. A diferencia de la bandurria española, que tiene una forma de pera y se toca siempre con plectro, la bandurria andina es como una pequeña guitarra o guitarrilla, que se pulsa con los dedos.

Según el relato de los huallinos, la bandurria habría llegado por primera vez a Hualla, con los comerciantes procedentes de la región de Cusco, a mediados del siglo pasado. La bandurria de Cusco tiene 16 cuerdas metálicas de 4 órdenes. La quinta cuerda lleva un bordón (una cuerda gruesa). Los huallinos adaptaron la bandurria cusqueña a 8 a 10 cuerdas en orden de cinco. Al margen de esta probable versión, décadas más tarde, en el pueblo de Morcolla Chico, en el sur de la provincia de Fajardo, un carpintero comenzó a fabricar bandurrias del tamaño de un charango ayacuchano. Aquel laudero fue Julián Palomino. Los huallinos, compraban su bandurria a través del intercambio comercial con ganado ovino. En entrevistas a los músicos huallinos en Lima, como Cirilo Crisante, Mario Alcántara, Filomeno García, entre otros, que pasaron su infancia y

⁴⁶ Instrumento musical precolombino con simbología fálica.

adolescencia en Hualla, me dijeron que la primera bandurria que tocaron fue hecha por Julián Palomino.

Cirilo Crisante, bandurrista del conjunto San Pedro de Hualla, fue uno de los primeros difusores de la música del *qachwa* en Lima. A mediados de la década de los 70s participó en una grabación fonográfica en Disco 45 RPM con la cantante folklórica huallina Trudy Palomino. La primera bandurria que tuvo se la regaló su primo. En una entrevista me dijo:

[Tenía] un primo [que] trabajaba en las minas Canaria. Mi primo se llama Félix Paredes Crisante. Él había comprado su bandurria en Morcolla [Chico] –está un poco más arriba [de Canaria]. [Él] había comprado la bandurria con su plata, como trabajaba en la mina tenía sueldo. En Hualla me prestaba su bandurria. Después cuando se fue a trabajar a la mina, me dejó pues. Mi primo me dice pues para llevarle algún fiambre [comida fría] a su trabajo. Llevé y me pagó con esa bandurria. Ya era mío pe'. Aprendí a tocar algunas canciones en *qachwa*. De allí comencé a tocar seguido (Cirilo Crisante, 70 años, Lima, 7/2/2012).

En enero de 2012, viajé por una semana a Morcolla Chico, quería encontrarme con Julián Palomino. Cuando llegué al pueblo, no lo encontré. Él falleció en 1992. En el pueblo estaba su sobrino Próspero Palomino y su discípulo Cecilio Alfaro. Los dos recuerdan a Julián Palomino como una persona entregado a su trabajo, conocido en toda la zona sur de Fajardo, como fabricante de bandurrias. Próspero Palomino dice: “Mayormente sus clientes eran de Hualla, [quienes] venían con sus degollados”, es decir, a cambio de un ganado ovino. Otros clientes venían de pueblos vecinos como Umasi, Huaccaña, Canaria, etcétera. No le faltaba trabajo. “Él no salía a vender”, dice su sobrino. “Aquí en la casa no más hacía su negocio. No necesitaba ofertar, nada, porque los clientes se recomendaba uno y otro, y venían pues, preguntando” (Próspero Palomino, 57 años, Ayacucho, 26/01/2012).

Por su parte Cecilio Alfaro entró a trabajar muy joven en el taller de Julián Palomino. Su padre era compadre con el laudero. Cecilio dice que su maestro se hizo carpintero en la ciudad de Huancayo, en la sierra central, luego aprendió a fabricar instrumentos musicales como violín, guitarra y bandurria. Cuando volvió a Morcolla Chico abrió su propio taller. Cecilio Alfaro, le ayudaba llevando maderas de cedro, sauce y pino desde el valle del río Sondondo. En otras veces, dice: “traíamos bastante cedro de Hualla y Tiquihua, entonces cargábamos troncos derechos en burro pe', o en el hombro, no había carretera, ni carro”. Cecilio cuenta que su maestro a pesar de su vejez seguía fabricando

bandurrias, aunque, por entonces, ya no había muchos pedidos. Le acompañó hasta sus últimos días. Sus hijos radicaban en Lima. Cuando falleció el veterano, Cecilio se quedó trabajando en el taller hasta mediados de los 90s. Para su lamento, uno de los hijos de su maestro llegó al pueblo y vendió sus herramientas. Desde entonces dejó de fabricar bandurrias y guitarras.

Durante el tiempo en que trabajó en el taller, no sólo aprendió a tocar el *pasiutakiy*, nombre con el que se le conocía por esa zona a la farra en los carnavales o fiestas agrícolas y pastoriles. Posteriormente, también ha viajado a otros pueblos, como vendedor: “por Umasi, Hualla, Wachwaqasa, Putaqasa, Kachipata, hacíamos trueque con carneros”, recuerda. En estos lugares solía realizar un ritual de compra-venta. El cliente no sólo pagaba con el degollado de carnero sino que también ofrecía su *yakuchan* (traguito). Con lo cual el vendedor, ejecutaba una pieza musical, para luego bautizar la bandurria ya en poder del cliente. En algunas ocasiones le “ponían nombrecito, también había padrinos, así ¿no? Entonces organizan pues pequeñas fiestas, [y] por compromiso [yo] tenía que amanecer tocando dos días tres días hasta que se suavicen pe’ las [cuerdas de la] bandurria. Así se hacia siempre” (Cecilio Alfaro, 42 años, Ayacucho, 26/01/2012).

Otro de los primeros difusores de la música huallina con bandurria es Mario Alcántara, director y fundador del conjunto musical Qori Waylla. Desde su adolescencia en Hualla desarrolló su inquietud por los instrumentos de cuerda. El primer instrumento que probó fue la mandolina, que esporádicamente solía prestarle su tío, Filomeno Cruzat, profesor del colegio de Hualla. A los 12 años ya manipulaba la bandurria. Participó, siempre motivado por sus profesores, acompañando a otros muchachos en las actuaciones musicales durante las ceremonias escolares, el aniversario del colegio y en las fiestas patrias. Fue en el colegio que descubrió su vocación por la música. A diferencia de muchos huallinos que no podía continuar la educación secundaria, Mario Alcántara pudo continuar el nivel secundario apenas terminado la primaria, en su propio pueblo.

ii) La guitarra

La guitarra fue llevada al pueblo por los propios huallinos. Aquellos que llegaron a tener su primera guitarra, lo compraron en sus viajes por trabajo, en la costa central. Llegaban a Hualla cargando su guitarra. Esta experiencia vivió Eriberto Ipurre,

guitarrista del conjunto Andamarca de Hualla. Nació en 1945. A los 10 años quedó huérfano de madre. En 1987, integrantes de Sendero Luminoso asesinaron y desaparecieron a su padre. Es uno de los hermanos mayores de un total de 10. En la década de los 1960s, fue becado para estudiar en el Instituto Nacional Agropecuario, conocido como INA 22, con sede en Huancapi. En aquel tiempo, el INA era un colegio que formaban técnicos agropecuarios. En dos ocasiones interrumpió sus estudios por falta de apoyo económico. En 1963, decidió viajar a la costa para trabajar en la cosecha de algodón. Estuvo en Pisco, con sus paisanos huallinos, “luchando por la vida”. Retomó su carrera de técnico y culminó en 1970.

En varias entrevistas que tuve con Eriberto Ipurre, me contó la iniciación musical que tuvo en Huancapi. A pesar de haber pasado por una vida dificultosa, siempre supo manejar con ímpetu momentos de crisis familiar y escolar. La música siempre le acompañó. Aprendió a tocar el *pumpin* durante sus estudios en Huancapi. Le enseñaron sus amigos de Colca, Cayara y Huancapi. Adquirió su primera guitarra cuando viajó a Pisco. Amenizó a los muchachos en las fiestas y costumbres del pueblo de Huancapi. Allí conoció a uno de los principales representantes de la música de *pumpin*, Eusebio Huamaní, director fundador del conjunto Waylla Ichu de Huancapi. Aquel tiempo los jóvenes solían ir a las alturas, como a la altiplanicie de Waswantu, para sociabilizar con la música, el amorío juvenil. El romance de una futura pareja lejos de los ojos vigilantes de sus padres y del pueblo. Asimismo, en costumbres como el *soltero qallmay* (aporque de maíz, realizado por jóvenes), solía hacer música entre muchachos enamorados. A partir de esta experiencia, Eriberto Ipurre, contribuyó en la difusión de la música del *pumpin* en Hualla, ejecutado con la guitarra. En tiempo de los carnavales hacía farra con su guitarra.

Aquel tiempo no había *pumpin* en Hualla. Era más parecido a *qachwa*. ¿Sabes cuándo comenzamos con el *pumpin*? Desde el momento en que los jóvenes estudiantes de Fajardo llegaron a Huancapi, con el asunto de estudio en INA 22. Ya aprendiendo a tocar la guitarrita, regresaban a sus pueblos tocando ese ritmo *pumpin*. En Huancapi tocaban generalmente esa música... pum...pum...pum...pin, *pumpin* le llamaron. [Yo también] regresando a Hualla..., ya comenzamos con eso. Entonces el *pumpin* se generalizó. Ahora pues *pumpin* domina en Hualla. Aquí en Lima, Hualla cultiva muy bien el *pumpin*. Huancapi mismo, quedó rezagado (Eriberto Ipurre, 67 años, Lima, 21/12/2011).

Además, recuerda que cuando iba a los carnavales de su pueblo, tintineando su guitarra, causaba asombro en los jóvenes. Los impactaba. Decían: “¡Pásu machu!” (“¡Qué

grande!”). Una expresión de admiración como “tremendo logro” alcanzado. Él mismo reconoce: “Antes no había guitarristas en Hualla. Tocábamos charanguito, rondincito, [pero] casi nadie la guitarra” (Eriberto Ipurre, 67 años, Lima, 21/12/2011). En Hualla, el encuentro de la bandurria y el rondín, con la guitarra, dinamizó la mezcla del *qachwa* con el *pumpin*. Después de culminar sus estudios, Eriberto Ipurre, migró para Lima, en 1971. Trabajaba en una fábrica de conversión de acero durante los 70s. Llegó a ser dirigente sindical en la Confederación General de los Trabajadores del Perú (CGTP). En este contexto nunca dejó la música. Se juntó con otros músicos huallinos y realizó grabaciones fonográficas. De esta manera comenzó a difundir a su estilo la música de *qachwa* en Lima.

iii) El rondín

En la zona andina de Perú, la armónica es conocido como rondín, un instrumento aérfono, que se toca soplando o aspirando el aire sobre sus agujeros o cámaras de lengüetas. De la misma forma, que la guitarra, el rondín también llegó a Hualla, vía los viajeros huallinos, que solían comprar en sus viajes a la costa. Asimismo, los comerciantes huamanguinos, acostumbraban ofrecer a los huallinos este tipo instrumento de fácil portar. Permutaban el rondín de marca Seductora o Höner con un ganado ovino. Claudio Allccaco es uno de los reconocidos armonistas, por su larga trayectoria musical en el conjunto Qori Waylla. En la década de los 60s, cuando era niño solía pastear las ovejas de su abuela en la puna. Desde esos años toca el rondín. Él recuerda su experiencia de encuentro con este instrumento, en una ocasión fortuita:

Llegaban los negociantes que vendían ropas y sombreros para cambiar con carnero. Uno de ellos era Narciso Quispe. Él tenía un rondín. Allí pues a mi abuelita le dije: “abuelita cómprame ese rondín”. Como me estaba gustando tocar: “¿cuánto costara pues eso?”, dijo mi abuelita. El señor Narciso le dijo: “te dejo por un carnero, para el año que viene”. A bueno pues, ya mi abuelita aceptó. Así todo el año más o menos ya había aprendido a tocar el rondín (Caudio Allccaco, 60 años, Lima, 12/6/2011).

En efecto, en las zonas de pastoreo, algunos jóvenes huallinos y mujeres huallinas solían vigilar sus ganados portando su rondín. Alegraban sus días de soledad, lejos del pueblo y su familia, tocando la armónica. A veces, bajo el abrigo de sus chozas pequeñas, conseguía el sueño, haciendo vibrar su rondín. Como recuerda Lucy Allccaco: “más que nada las chicas tocaban [el rondín], como es fácil de agarrar y soplar, con la práctica, la melodía sale pues bonito. Yo cantaba, [mientras] mi

compañera Flora Pariona, tocaba rondín” (Lucy Allccaco, 53 años, Lima, 30/07/2011). Asimismo, estas ovejeras, aisladas en las alturas, pasteando sus ovejas, bajo las faldas de los cerros, en sus casitas de piedra e *ichu*; solían cantar canciones alusivos a su vivencia.

La educación y el progreso

La población indígena común apreció rápidamente, incluso de manera sobrevaluada, que la educación era la clave del progreso. Fue entonces, en la década de 1960, que entre sus demandas empezaría a figurar la educación como el punto principal (Contreras, 1996: 31).

La educación fue una lucha social que se aceleró desde mediados del siglo XX en algunos pueblos andinos, como las que se ubican en la cuenca del río Pampas, en el centro-sur de Ayacucho. A diferencia de los pueblos del norte de Ayacucho, sujeto a la autoridad de los hacendados, que luchaban por tierras; los pueblos del centro-sur de Ayacucho, iniciaron una batalla por la educación y el progreso (Degregori, 1986b; Contreras, 1996). Los campesinos demandaban al gobierno la construcción de las escuelas y colegios. La educación fue y sigue siendo, uno de los canales de adquisición del capital cultural y simbólico. Para los huallinos las instituciones educativas, tiene un peso importante en la forma de vida y en la memoria social, como íconos del progreso. Hualla cuenta con 2 escuelas y un colegio, que lleva el nombre de José Carlos Mariátegui⁴⁷, fundado el 16 de mayo de 1975. Es el segundo colegio más antiguo de la provincia, después del colegio Basilio Auqui de Huancapi, creado en 1966.

⁴⁷ Escritor y pensador peruano, fundador del Partido Socialista en 1928. Autor del libro *Los 7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* (1928), reeditada decenas de veces y traducida a varios idiomas.



Colegio agropecuario José Carlos Mariátegui de Hualla (Foto: Jonathan Moller, 29/09/2009).

En aquel tiempo pocos tenían acceso a la educación secundaria. Posteriormente, muchos fajardinos, de los diferentes pueblos del sur de la provincia, asistían al colegio José Carlos Mariátegui. Los estudiantes llegaban con la música de sus respectivos pueblos. En Hualla, confluían diferentes músicas de Fajardo, incluso diferentes estilos de tocar el *pumpin*. Mario Alcántara, bandurrista del conjunto Qori Waylla, vivió esta experiencia musical:

Al colegio José Carlos Mariátegui de Hualla, venían jóvenes [estudiantes] de todos los pueblos vecinos, como Cayara, Colca, Tiquihua, Umasi, Sacsamarca, Independencia, Canaria, entre otros. En el aniversario del colegio, todos éstos jóvenes demostraban su música. Presentaban su costumbre en grupos. Luego, ya había una fusión de costumbres en Hualla. Por ejemplo, mis compañeros de estudio de Cayara tenían su grupo y su estilo de tocada de *pumpin*. Hualla también tenía su propio estilo. Ya, prácticamente, había una fusión de músicas de *pumpin*, claro, con una variación de cada pueblo (Mario Alcántara, 49 años, Lima, 17/4/2011).

Desde luego, la escuela y el colegio fue un espacio de socialización de expresiones musicales para los estudiantes. Allí realizaban competencias y aprendizajes musicales. Los estudiantes cantaban sus composiciones, inspiradas de “acuerdo a la realidad” que vivían, como la siguiente canción titulada “Mi colegio”, en homenaje a la educación y a las instituciones educativas. El texto comienza con la representación geográfica de Hualla, al pie de los cerros San Cristóbal e Illawasi, y sus barrios (Andamarca, San Pablo y San Cristóbal), embellecido por la flora, fauna y minerales. Asimismo, sus escuelas de varones y mujeres, y su colegio agropecuario, construidos por los huallinos para salir del analfabetismo:

Canción: “Mi colegio”

Pumpin, composición de Mario Alcántara y Emilio Maldonado, conjunto Qori Waylla, cinta cassette, 1997.

San Cristóbal, Illawasi desde lejos es a la vista
al pie de ellos se encuentra mi hermoso pueblo de Hualla
Andamarca, San Cristóbal, San Pablo, barrios de mi pueblo
flora, fauna y minerales, embellecen el paisaje.

Pueblo de Hualla sus escuelas de varones y de mujeres
su colegio agropecuario José Carlos Mariátegui.
llaqtarunapa ruwasqan churi wawan yachakunanpaq
[construido por gente del pueblo para que sus hijos estudien]
estudiando en el colegio no seremos analfabetos.

Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga
de esta casa del saber salen muchos profesionales
ingenieros abogados, contadores, educadores
en la costa, sierra y selva, luchando por el progreso.

Andamarca barriollapim sumaq colegioy kapuwan
[En el barrio de Andamarca está mi hermoso colegio]
lleva el nombre del Amauta José Carlos Mariátegui
mil novecientos setenta y cinco, chay watapim rikurirqa
[mil novecientos setenta y cinco, ese año se creó]
karu llaqtapi kaspaypas manam ñuqa qunqaykichu
[aunque esté en pueblos lejanos yo nunca te olvido].

Además de un reconocimiento a las escuelas y colegio de Hualla, afirma también una identidad educativa con la UNSH, como una institución pilar en la educación superior, en el escenario regional. Reabierta a fines de los años 1950s, después de 80 años de su último cierre. Emblemática, por ser el foco del desarrollo de la organización maoísta, conocido como Sendero Luminoso, en los años 1970s.

Por otra parte, las mujeres en los ámbitos rurales tenían muchas más limitaciones para estudiar en la escuela que los varones. Principalmente, por el patrón cultural tradicional que restringía a las mujeres estudiar al asignar sus responsabilidades al hogar o al pastoreo. Pero esto ha ido cambiando en la medida en que aprender el castellano o saber escribir se multiplicó como un deseo de superación, como una necesidad para salir del atraso y del analfabetismo. A esto alude las primeras estrofas de la canción “Yachay wasi” (Casa del saber), una composición de Mario Alcántara y Emilio Maldonado. Desde luego, en esta canción también aparece la idea de progreso, pero acompañado de sacrificios, penas y tristezas.

Canción: “Yachay wasi”

Pumpin, composición de Mario Alcántara y Emilio Maldonado, conjunto Qori Waylla, cassette, 1988.

Tayta mamakuna qunqarisun ñawpaq rimakuyta
Tayta mamakuna qunqarisun ñawpaq rimakuyta
Warmi wawaykichu estudiasaq niptim
Profesorallachum estudianqa niyta

Padres y madres, olvidemos los comentarios antiguos
Padres y madres, olvidemos los comentarios antiguos
Cuando tus hijas deseaban estudiar
Decías ¿acaso vas a salir profesora?

Yachay wasillapi profesorllaykuna
Colegio wasipi amautallaykuna
Turicha ñañayta yachaykachipuway
Kaynata sumaqta llusqirinaykupaq

Profesores de la casa del saber
Profesores del colegio
Enséñale a mis hermanas y hermanos
Para salir del atraso en el que estamos.

(Instrumental/ Voz: “Para todos los campesinos de Ayacucho”)

Ancha sasam kasqa pobre wakcha kayqa
Ancha sasam kasqa chacra runa kayqa
Takllan allachuwan tanran llamkanchik
Aqata traguta toma tomaykuspa
Upya upya kuspa

Es difícil ser pobre
Es difícil ser gente de la chacra
Trabajar la chacra con el arado y el *allachu*⁴⁸
Dándose ánimo con el trago y la chicha
Tomando la chicha y el trago.

Kuyasqay mamallay amam waqankichi
Wayllusqay taytallay amam llakinkichu
Lima llaqtatam rini llamkaparikamuq
Mediota realtam tarimusaq nispay.

Querida madre no vayas a estar llorando
Amado padre no vayas a estar triste
Estoy yendo a trabajar a la ciudad de Lima
“Voy a ganarme medio real o un real”, diciendo.

Sayanallay pata, purinallay calle
Tusunallay wasi, takinallay pampa
Ñuqallay ripukuptiy, piraq sayaykunqa
Ñuqallay pasakuptiy, piraq tusuykunqa

Pradera donde me detuve, calles donde transité

⁴⁸ Instrumento de trabajo agrícola para escarbar los tubérculos y arrancar plantas de raíces profundas.

Casa donde bailé, patio donde canté
Cuando yo me vaya, quién estará en mi lugar
Cuando yo me vaya, quién bailará en mi lugar.

En esta canción hay una sucesión de la forma de vida de la gente en el campo seguido de los procesos de migración a la ciudad. La infancia de las mujeres y su derecho al estudio, negado por sus padres. Los hijos como un capital humano para la producción de la economía familiar. El deseo de la hija de ir a la escuela, cortado radicalmente bajo el dicho: ¿acaso vas a ser alguien? ¿acaso vas a salir profesora? De allí la apelación a los educadores para cambiar esta forma de pensamiento. La búsqueda del conocimiento está en la escuela y en la migración con fines labores o educativos. Los padres seguirán viviendo bajo su formación sociocultural. Es la vida del *chacra runa* (gente de la chacra), del pobre, del campesino: labrar la tierra, con el arado y el *allachu*, para su sustento, animándose con el trago y la chicha. Mientras los hijos, en este caso, las mujeres optan por ir a la ciudad dejando a sus padres tristes y sollozos. Precisamente, las dos últimas estrofas refieren a esta experiencia de la migración. El proceso de la partida para conseguir un trabajo y ganarse “medio real o un real” (antigua moneda). Se cierra este proceso con una mención a los lugares de la casa y del pueblo, sus patios y calles, que quedan, dejando entrever la aflicción del emigrante: “*cuando yo me vaya, ¿quién bailará en mi lugar?*”.

De algún modo los versos de esta canción sintonizan con la experiencia de vida de Lucy Allcaco, vocalista del conjunto Ayllus de Hualla, quien pasó la mayor parte de su infancia en la puna. Allí vivía feliz como ovejera cantando sus canciones. Sin embargo, en su experiencia escolar le fue muy difícil. Paradójicamente, para la educación que recibía en la escuela era muy autoritaria. Le temía a los profesores. Por eso gran parte de sus vacaciones y aún en meses de clases pasaba su vida en la puna.

Las profesoras. Como no podía escribir, no podía hacer nada, con regla te pegaban [...] te hacía arrodillar. Así era la educación. No me gustó. Tuve miedo. Me escapé a la puna.

–¡Jamás voy a estudiar! ¡No quiero!

–¡Tienes que estudiar, sino me vas a hacer pagar en vano!

–No mamá, ya no quiero.

Habrá pasado un año. Yo mismo me di cuenta, porque tenía una prima, que ya sabía escribir, ya sabía leer, pero yo no sabía. Entonces yo decía: si no voy a estudiar, nunca voy a aprender (Lucy Allcaco, 59 años, Lima, 15/01/12)

Con el ruego a sus padres, le volvieron a matricular, rompiendo el discurso tradicional de que las mujeres no eran para el estudio.

Ya pues tenía que decir a mis padres, para que me matriculen en el mes de abril. Entonces mi papá y mi mamá ya no quiso.

–No, ¿para qué mujer estudia? Los hombres estudian para servir, pero las mujeres ¿para qué?

Diciendo así no quiso. Tanto rogar, me aceptó. Tenían que matricularme no más pues. Pero me puso una condición.

–¡Si vas a repetir [de grado] ya no vas a estudiar!

Eso era hasta primaria no más. Como sea tenía que pasar de grado, sino pasaba ya me mandaba a la puna. Así estudie. Terminé la primaria. Ya para secundaria, para qué voy a seguir, peor ya no iban a querer mis padres. Sí llegué a escribir, pero después ya no practiqué nada (Lucy Allccaco, 59 años, Lima, 15/01/12)

En algunas de sus vacaciones escolares prefería ir a Lima para ayudar a sus hermanas en los quehaceres del hogar. Una vez también fue a la ciudad de Ayacucho con su profesora, para trabajar de niñera. Terminó su primaria en 1980. No espero más tiempo y regresó a Lima. Ella quería trabajar para vestirse mejor. Era un sueño que siempre tuvo. En una oportunidad anterior que fue a Lima, grabó dos canciones, con músicos huallinos, en disco vinilo de 45R.

Habré tenido 17 años. En 1979 grabé ese primer disco. Antes dos cancioncitas se grababa. Como te digo en la puna aprendí cantar, con las ovejas. Es que mi niñez pasé en la puna. En el pueblo casi no. A veces en las vacaciones ya me iba a la puna. Todo era puna. Allí una prima pues sabía cantar. Ella cantaba del cerro tras cerro. La prima tenía “voz de manguera”. Gritaba y todos los cerros contestaban. Yo también seguía a ella. Parece que de allí empecé a cantar. Me gustaba cantar. Lo que cantaba ella, yo seguía sus canciones (Lucy Allccaco, 59 años, Lima, 15/01/12).

Lucy Allccaco se movía entre esos dos espacios: el pueblo y la puna. Además, había estado en las ciudades de Ayacucho y en Lima. Continuar estudiando en el pueblo ya no tenía mayor promesa. Había que migrar a la ciudad de Lima, donde ya estaban radicando sus hermanas mayores. La canción “Mi destino”, cantada por ella y compuesto por su esposo, Filomeno García, dice mucho de su experiencia migratoria.

Canción: “Mi destino”

Pumpin, composición de Filomeno García, cantada por Lucy Allccaco, conjunto Los Ayllus de Hualla, cinta cassette, 1994.

Destinoy, suertillay, ¿maytan apawanki?
Suertillay, destino, ¿maymanraq rillasaq?
[Mana riqsisqayman, runapa llaqtanman
Mana yachasqayman, runapa wasinman]x2

Mi destino, mi suerte ¿a dónde me llevas?
Mi suerte, destino ¿A dónde iré?
A un pueblo ajeno, que no conozco
A una casa ajena, que no conozco

Pichiwchay, waychawchay, silvaykamullaway
Pichiwchay, waychawchay, silvaykamullaway

Pajarito, waychawsito⁴⁹, sílbame
Pajarito, waychawsito, sílbame

⁴⁹ Es un ave silvestre que habita en las zonas alto andinas y tiene un silbido precioso, propiamente en las madrugadas.

<i>[A las cinkullatan, ñuqallay ripukusaq Wallpa waqayllatan, ñuqallay pasakusaq]x2 (Instrumental)</i>	A las cinco [de la madrugada] yo me iré Al cantar el gallo, yo me iré
<i>Kuyasqay mamallay, aman waqankichu Kuyasqay taytallay, aman llakinkichu [Wawa churillaykin, ripukullachkani Runapa llaqtanman, karu llaqtallaman]x2</i>	Querida madre, no estes llorando Querido padre, no estes sufriendo Tu hija, tu hijo, se está yendo A un pueblo ajeno, a un pueblo lejano
<i>Imaraq, qaykaraq, ñuqapa suertillay Imaraq, qaykaraq, ñuqapa destinoy [Kuyasqay llaqtallay deqarquillanaypaq Kuyay tayta mamay saqirqullanaypaq]x2 (Instrumental y repite la última estrofa)</i>	Qué será, cómo será mi suerte Qué será, cómo será mi destino Para dejar a mi querido pueblo Para dejar a mi querido padre y madre

El abandono de la familia, del pueblo, del territorio, es triste en la canción social huallina, no sólo en el contenido del texto, como podemos notar, sino también en la melodía de la canción. Como dicen los hermanos Montoya:

La familia y el suelo dan a los habitantes de los Andes la seguridad y el afecto necesario para vivir. Fuera del pueblo y la familia, está lo desconocido, la aventura, el sufrimiento. [...] El ideal andino es quedarse, pero obligan a partir la búsqueda del trabajo, los estudios el ejército⁵⁰, una pasión amorosa, un delito que supone castigo, un desentendimiento familiar. Por alguna de estas razones el retiro es muy triste [...] (1997 (I): 68).

Cuando la partida ya está fijada, el silbido de los pajarillos y al canto madrugador del gallo, marcan el comienzo del tiempo de la emigración. El lugar de destino es incierto. Desconocido: “casa ajena”, “pueblo ajeno”.

2. La migración campo-ciudad

Desde las década de los 1940s: la brecha social, la profundización de la pobreza rural, el Estado excluyente y la modernidad tardía; aceleró el fenómeno de la migración rural-urbano, principalmente, con fines laborales. Las actividades económicas de producción (agricultura y ganadería), tanto en Fajardo como en otras provincias de Ayacucho, se han ido extendiendo a la actividad comercial en la misma región de Ayacucho y a la prestación de la fuerza de trabajo en las urbes y haciendas aldoneras de la costa sur-central, que concierne a la región de Ica. Aquí están las principales ciudades como Chíncha, Ica, Pisco y Nazca; provistos de las actividades agrícolas, ganaderas y pesqueras. De allí que esta región costera haya sido la primera mira de atracción de

⁵⁰ Hasta el fines de los años 1990s, el servicio militar obligatorio, fue muy penoso, cuando los jóvenes se enrolaban a fuerza en las filas castrenses.

muchos campesinos huallinos y fajardininos, que trabajaban en condición de yanaconaje y peonaje para los hacendados, en la temporada de la cosecha de algodón. Otras ciudades a donde migraron los huallinos son Huancayo, en la sierra central y en la ciudad de Ayacucho (ver cuadro 2.1).

Cuadro 2.1: Instituciones de residentes huallinos en las ciudades de Perú

Institución	Ciudad	Año
Centro Social de Hualla	Lima	1935
Centro Unión de Hualla	Pisco	1970s
Centro Social Cultural Benemérita Villa San Pedro de Waylla	Ica	1975
Centro Unión Juventud Hualla	Cañete	1983
Centro Social Cultural Hualla – Huamanga	Ayacucho	1980s
Centro Social – Residentes en Huancayo	Huancayo	1980s
Fuente: Elaboración propia.		

Entre las décadas de los 60s y 80s, la pequeña ciudad de Lima comenzó a crecer en forma horizontal (Golte y Adams, 1987). El proceso de urbanización de Lima fue descrito como un continuo *Desborde popular y crisis del Estado*, título del libro de José Matos Mar (1984), reeditado veinte años después (2004). Las década de 1960 fueron años de convulsión social en las ciudades y tomas de tierra en el campo, impulsada desde los movimientos de izquierda revolucionaria y desde las organizaciones campesinas. En consecuencia, el gobierno de las Fuerzas Armadas (FFAA), sobre todo en su primera fase, con el General Velazco Alvarado (1969-1975), se vio obligado implementar reformas institucionales y sociales, como la Ley de la reforma agraria, promulgada en 1969. Sin embargo, la reforma no tuvo un resultado sustancial a favor de los campesinos, que conllevó a una crisis y la movilización social mediante paros nacionales. Por lo tanto, las FFAA se vieron obligados a dejar el poder a fines de los años 1970s.

En este contexto los migrantes provincianos conquistan la gran la ciudad de Lima, tomando tierras eriazos para construir sus viviendas. En el cono norte y sur de la ciudad se formaron las primeras barriadas urbanas, asociaciones o clubes de migrantes, asentamientos humanos y pueblos jóvenes. En esta primera oleada de migración de carácter económica conllevó a la institucionalización de espacios de habitar urbano y a la organización de redes sociales. A su vez estas redes fueron soportes fundamentales para los desplazados por migración forzada durante la guerra, caso contrario hubieran sido mucho más difícil para las generaciones de la segunda oleada de migrantes. En ese

sentido, considero que la teoría de las redes sociales ayuda a explicar este proceso migratorio, en el que se tejen lazos sociales y aminoran los costos o riesgos de vida para los migrantes subsecuentes. Como refiere Douglas Massey y otros:

Después de que los primeros migrantes se asientan entonces los costos potenciales de la migración bajan sustancialmente por los amigos y parientes que ya están establecidos. Debido a la naturaleza de las estructuras del parentesco y la amistad cada nuevo migrante crea un conjunto de gente con lazos sociales en el área del destino. Los migrantes están inevitablemente ligados a los no-migrantes y los segundos hacen uso de las obligaciones implícitas en las relaciones de parentesco y amistad para tener acceso al empleo y la asistencia en el lugar de destino (2000: 27).

En efecto, una vez articulado las redes sociales en el lugar de destino, la migración se “auto-perpetúa, porque cada acto de migración crea por sí mismo la estructura social necesaria para sostenerla. Cada migrante nuevo reduce el costo de la migración subsecuente”. Es más: “Cuando las redes de migrantes están bien desarrolladas, ponen puestos de trabajo al alcance de la mayoría de los miembros de la comunidad y hacen de la migración un recurso confiable y seguro como fuente de ingreso” (2000: 27). En consecuencia hay una reducción de los costos de riesgo. La primera fase migratoria, con fines económicos, viene a canalizar una forma migración unidireccional –como espacio físico-geográfico trazado– desde los Andes a la ciudad de Lima, foco de atracción de los migrantes.

En el caso de los migrantes ayacuchanos, como los huallinos, inicialmente se formaron como clubes, con fines deportivos, luego ampliaron su agenda de trabajo y se asociaron como Centro Social de Hualla, para apoyar a la comunidad de origen y ayudarse entre ellos. O el caso de las “federaciones de clubes, organizados por estados de origen [...] que se han convertido en interlocutores del Estado mexicano y autoridades federales y han alcanzado un importancia que con frecuencia es decisiva en los proyectos de desarrollo de sus terruños” (Portes, 2007: 29). Existen similitudes con el estudio de casos trabajado por Golte y Adams:

Los propósitos formales de las asociaciones tiene que ver en todos los casos con la relación de los migrantes para con el mundo más allá de ellas. Una figura que se repite es que el pueblo de origen requiere de una contraparte formal en la ciudad, para que ésta pueda realizar gestiones de ayuda y apoyo ante organismos gubernamentales. Esta función de apoyo para gestiones burocráticas se da también para fines internos del grupo (1987: 71).

Los migrantes organizan, por ejemplo, fiestas en sus locales institucionales, no sólo para divertirse entre paisanos sino también para recaudar fondos para el desarrollo institucional y el de sus pueblos de origen. Asimismo, las fiestas, “sirven de centro de intercambio de información sobre oportunidades de trabajo, de vivienda, o también para entablar relaciones con un cónyuge futuro” (1987: 71). Como en el caso de los migrantes transnacionales, estudiados por Carolina Mera y Susana Sassone, donde la “fiesta [patronal] funciona para la colectividad boliviana como un fuerte eje de encuentro étnico a la vez como una manifestación pública de su presencia en Argentina” (2010: 127). Asimismo, mantienen el flujo de participación con el lugar de origen, como en el caso de los indígenas mazahuas, estudiado por Cristina Oehmichen, que se encuentran o bien en la frontera norte del país, así como en EEUU, pero fundamentalmente en la ciudad de México, donde: “La distancia geográfica que existe entre el lugar de origen y los lugares de destino no ha provocado la ruptura de los vínculos que mantienen unida a la comunidad. Por lo general, los migrantes regresan a sus pueblos, participan de la vida festiva y ceremonial, sostienen una comunicación regular con los que se quedan” (2005: 34). De la misma forma, los migrantes huallinos en Lima, comparten mucho de estos elementos sociales y culturales, a través de la música del *qachwa* y *pumpin*, para organizar las fiestas carnavalescas y fiestas patronales, en conexión continua con los patrones socioculturales de su tierra natal.

La experiencia de los músicos

Dado que la mayoría de mis entrevistados son migrantes, siendo ellos, músicos y cantantes; considero que es sustancial conocer algunos pasajes de sus experiencias migratorias, durante el trayecto: Hualla–Ica–Lima. El pueblo de Hualla, como lugar de origen; la región de Ica, como área de trabajo estacional o vivencial; y la ciudad de Lima, como el lugar de destino. Después de la construcción de la carretera Nazca–Puquio en la década de los 1920s, los fajardineros ascendían a pie desde sus pueblos de origen, pasando por las cadenas de montañas, hasta bajar al pueblo de Nazca. Desde aquí ya tomaban el camión hasta Ica y luego –siguiendo la vía de la Panamericana Sur– a Lima. En la década de los 1950s, con la construcción de la carretera a las minas canarias de la provincia de Fajardo, por el desvío de Nazca–Pampa Galeras, acortó más la distancia y por ende crecieron las expectativas de viajar a la costa peruana (Ica y Lima).

Por supuesto, en este viaje, la música acompañó las vicisitudes de los migrantes. Las canciones de la migración describen el trayecto de la vida que elaboran entre el lugar de origen y destino. El punto de partida es el hogar y el pueblo de Hualla. El adiós a los seres queridos. Despedidas que los hacen llorar. El sendero a seguir y las huellas que van dejando en el paso: las pircas de piedra, los cerros, las pampas y una serie de elementos que componen el paisaje. Las peripecias que los van llenando de recuerdo y nostalgia. Por supuesto, existen motivos que entristecen sus corazones, que quisieran volver, pero como la decisión ya está tomada, no hay vuelta atrás. Mantiene la expectativa de llegada a Lima. Precisamente, a este trayecto (de Hualla a Lima), refiere la canción “Kuyasqallay llaqta” (Mi querido pueblo), una composición de Mario Alcántara y Emilio Maldonado, fundadores del conjunto Qori Waylla.

La partida comienza con una inmensa soledad, como indica la primera estrofa de la canción. Atrás quedaron los padres, en llanto. El porvenir es incierto, lleno de congoja, en la segunda estrofa. Los siguientes versos aluden a diversos signos del paisaje y la atmósfera andina, que saturan el viaje del emigrante. Apela al *Saywa*⁵¹ y a la *Willkina*⁵² no derruirse, hasta que retorne de la ciudad de Lima. De la misma forma, implora a los padres, no llorar, cuando el hijo se disipe por el sendero de las montañas y nevadas. Caso contrario, podría perderse bajo el manto de las nubes negras o ser víctima de las granizadas.

Canción: “Kuyasqallay llaqta”

Pumpin, composición de Mario Alcántara y Emilio Maldonado, cantada por Eladia Yupanqui, conjunto Qori Waylla, cassette, 1988.

*Kuyasqallay llaqtallaymantam, ñuqallay sapallay ripukullachkani
Wayllusqallay wasillaymantam, ñuqallay solollay pasakullachkani
Ripukullaptiy pasakullaptiy, tayta mamallaycha waqallachkanqa
Ripukullaptiy pasakullaptiy, kuyay llaqtallaycha quedarichkanqa*

De mi querido pueblo, sólo me estoy yendo
De mi añorada casa, sólo me estoy yendo
Cuando me vaya, al irme, mi padre-madre estará llorando
Cuando me vaya, al irme, mi querido pueblo habrá quedado

*Paqarinllay kayllayhura mayqin urqullapa qipallanpiraq
Mincha punchaw kayllay hura mayqin urqullapa qipallanpiraq*

⁵¹ Montículos de piedra que los viajeros forman en las abras altas del camino, “para agradecer a los *Huamanis-Apus*, dioses montaña, por haber llegado hasta allí y para pedirles la misma suerte en lo que les quedad del camino” (Montoya, 1997 (III): 89).

⁵² Casitas hechas con pircas de piedra.

*Sunquchallay iskayrayaptin, vidallay, sapaycha waqallachkasaq
Sunquchallay kimsallaraptin, vidallay, solaycha llakillachkasaq*

Mañana como a estas horas detrás de qué cerros
Pasado mañana como a estas horas detrás de qué cerros
Cuando mi corazón vacile, vida mía, sólo estaré llorando
Cuando mi corazón vacile, vida mía, sólo estaré triste
(Instrumental)

*Anoqara qichqallapi sayway rumichalla pirqakullasqay
Wachwaqasa pampallapi sumaq willkinallay ruwakullasqay
Ama punim tuninkichu Lima llaqtamanta kutimunaykama
Ama punim wichinkichu costa llaqtamanta vueltamunaykama*

Saywa de piedras que hice en el abra de Anoqara
Hermosa willkina que hice en la pampa de Wachwaqasa
No te derrumbes hasta que regrese de la ciudad de Lima
No te caigas hasta que vuelva de la costa

*Amam mamallay waqankichu, wakllay urqullata chinkaykullaptiy
Amam taytallay llakinkichu, wakllay qasallata siqaykullaptiy
Sichu waqanki sichu llakinki, yanay puyullacha tapallawanman
Sichu waqanki sichu llakinki, lasta parallacha qapillawanman*

Madre mía no estés llorando, cuando me disipe por aquel cerro
Padre mío no estés triste, cuando me disipe por aquel nevado
Si acaso lloras si estas triste, la sombra de las nubes negras me tapara
Si acaso lloras si estas triste, la nieve de las granizadas me caerá

*¿Imanispayraq?, ¿qaykanisparaq?, Nazca llaqtallaman muyuykullasaq
¿Imanisparaq?, ¿qaykanisparaq?, Lima capitalman chayaykullasaq
Mana riqsisqay llaqtallapi piwanraq maywanraq parlaykullasaq
Mana riqsisqay runapa wasinta imanispayllaraq yaykuykullasaq*

¿Qué diciendo?, ¿qué pensando?, llegaré a la ciudad de Nazca
¿Qué diciendo?, ¿qué pensado?, entraré a la capital de Lima
Con quién será que hablaré en un pueblo que no conozco
Qué diciendo entraré a una casa de la gente que no conozco
(Instrumental)

La última estrofa indica la expectativa de llegada a Lima: “¿Qué diciendo?, ¿qué pensando?, llegaré a la ciudad de Nazca/ ¿Qué diciendo?, ¿qué pensado?, entraré a la capital de Lima”. En este verso, las experiencias del pasado y las expectativas del futuro confluyen en el lugar de enunciación de los migrantes. Al preguntar por el contenido de esta canción a Eladia Yupanqui, vocalista del conjunto Qori Waylla, me dijo:

A veces a uno lo recuerda, ¿cómo dejas el pueblo?, ¿cómo vienes?. Todo el viaje que haces para llegar a Lima. Y eso han pasado [las personas] mayores. Dicen que iban pues a pie a la costa. Por eso, esta canción, es un recuerdo para ellos. A veces [en mis presentaciones] me piden. [...] Cuando íbamos a Ica y Pisco, la gente –mayor que

nosotros, ya señores–, cuando estaban mareados⁵³, con esta canción, lloraban (Eladia Yupanqui, 42 años, Lima, 5/02/2012).

Entre los migrantes músicos, que entrevisté, están Cirilo Crizante, bandurrista del conjunto San Pedro de Hualla. Nació en 1942. Desde los 12 años comenzó a viajar a Ica. Salió de Hualla siguiendo a un tío, en busca de su padre y su hermano, que no había retornado hace ya meses a la casa. Cuando llegó a Ica no encontró a sus seres queridos. Ellos estaban trabajando en la mina de la provincia de Nazca. Ante esto, su tío le puso a trabajar, primero en una peluquería, luego en un restaurante, en Ica. Cirilo Crizante no hablaba español. Tampoco sus patronos hablaban quechua. No sabía cómo decir para pedir permiso y realizar sus necesidades fisiológicas. En ocasiones le golpearon. Lloraba. Extrañaba a sus padres. Dormía en el suelo. Se cubría con el ponchito y la manta que le alcanzó su madre cuando partió de Hualla. En poco tiempo dejó el restaurante. Comenzó a trabajar cosechando algodón para su tío. Su tío era un yanacón, una forma de servidumbre en las grandes haciendas, que terminó con la reforma agraria en los inicios de la década de 1970. En los campos soleados de algodón trabajó sin descansar, durante jornadas de 14 a 16 horas. “Mi vida era muy fatal”, dice cuando recuerda su paso por Ica.

Aprendí a pañar [cosechar] algodón. Yo le ayudaba a mi tío. Me daba comida, me compraba mi ropita –nada más. Después ya trabajaba sólo para mí. Casi un año estaba trabajando sólo para mí. En eso mi papá había regresado a Hualla. Me estaba buscando. Preguntó a mi mamá:

- ¿Dónde está?
- Ha ido a buscarte –le dijo.
- ¿Dónde me va a buscar?

Después de dos años mi papá vino a buscarme. Me encuentra en una hacienda pañando algodón... (se puso a llorar). Sufrí bastante. Me fui con mi papá.

- Papá, ya no te dejes...
- ¡Vamos a trabajar! –me dijo.

Ya no le soltaba a mi papá. De allí nos fuimos al pueblo de Hualla. Ya estaba grandecito. Ya tenía 15 años (Entrevista con Cirilo Crizante, 70 años, Lima, 7/2/2012)

Como en la experiencia de Cirilo Crizante, quechua hablante, la principal dificultad para quienes emigran por primera vez, suele ser el idioma hablado en la ciudad de destino, para conseguir un trabajo y desenvolverse en una sociedad urbana. La mayoría de los migrantes huallinos, como Cirilo Crizante, han ido a la costa central para trabajar temporalmente en la cosecha de algodón (diciembre-marzo). Después retornaban a sus pueblos para atender los quehaceres de la casa, las actividades agrícolas y, en el caso de

⁵³ Embriagados por el alcohol.

los estudiantes, para continuar sus estudios escolares. Algunos se quedaron a residir en las ciudades de la región de Ica. Otros conseguían un poco de dinero y proseguían el camino a Lima. Con el tiempo se quedaron a radicar ya sea en Ica o en Lima.

Al volver a su pueblo, Cirilo Crizante retomó sus estudios de nivel primaria. En sus vacaciones escolares solía volver a Ica para conseguir un poco de dinero y costear su estudio. Regresaba a Hualla cargado de ropa escolar, pelota de fútbol y lo más importante, una guitarra bajo su brazo. Así terminó la primaria a los 21 años. Recuerda con mucha gracia, la fecha en que adquirió su primera guitarra:

La primera vez que compré una guitarra fue con mi sueldito, creo que era año [19]61. Los que tenían plata compraban su guitarra, llevaban al pueblo. Antes me paraba prestando la guitarra. También he alquilando bandurria. Aprendí a tocar –más antes todavía. Aprendí rápido. Cuando uno nace para la música todo aprendes rápido (Entrevista con Cirilo Crizante, 70 años, Lima, 7/2/2012).

En otro viaje que hizo a Ica, no conforme con el trabajo en las haciendas, emprendió un viaje hasta Lima, en 1965. Siguiendo la recomendación de un primo suyo, llegó a la casa de otro tío, para trabajar de heladero: “vendía helados en triciclos”. Después de algunos meses volvió a Hualla. Ahora cada vez que salía del pueblo, el destino final era Lima. Para él, Ica, ya era un lugar de recuerdos. En Lima consiguió un trabajo, como tercer mayordomo de una casa, “atendiendo al patrón”. En los 70s, trabajó como albañil de construcción civil y luego como agricultor en la estación experimental de la Universidad Nacional Agraria – La Molina (UNALM). Aquí vivía, junto con su hermano mayor y otros huallinos. Entre ida y vuelta, decidió quedarse en Hualla. Tuvo a su esposa e hijos. En Hualla, no tenía suficiente chacra (pequeña parcela) para sembrar. En 1980, partió por última vez a Lima. Dejó a su esposa, diciendo: “Yo voy a buscar trabajo. Voy a trabajar y ya te mando pasaje para que vengas.” Consiguió un trabajo de guardián de una obra de edificación. Estando en Lima, recibió una carta de su esposa, que indicaba el peligro que acechaba al pueblo, con el despliegue de los hechos de la violencia política en la región de Ayacucho. Ahora toda la familia estaba apiñada en Lima. Al principio vivían en la guardianía de la obra de construcción, luego, adquirieron un terreno en la Cooperativa de Vivienda Viña Alta, junto a la UNALM. Allí construyó su casita con esteras y maderas. Asentó una tienda de abarrotes, que funciona hasta ahora.

Una historia de vida distinta tuvo Andrés Paredes, conductor del programa radial “La Voz de Hualla”, en Lima. Nació en 1961. Desde los 2 años quedó huérfano de madre. Vivió en Hualla con su padre y madrastra hasta los 12 años. Desde pequeño ayudaba a su padre en la labranza y pastoreo. Como él relata: “los padres veían a sus hijos como un apoyo, que le estemos ayudando en las chacras o con los animales, pero no se preocupaban por la educación de nosotros” (Andrés Paredes, 51 años, Lima, febrero de 2012). A los 10 años, viajó por primera vez con su padre, para trabajar en la hacienda Tajahuana, en Ica. No quería volver a Hualla, porque vivir con la madrastra y los entenados de su padre, “era como una explotación”. En una ocasión en Hualla, su padre le castigó con el látigo que acarreaban a los ganados. Desde ese momento se resintió con su padre y se esmeró en volver a la costa.

Mi papá agarró una sogá, y con toda la furia que tenía me puso la sogá al cuello y empezó ahorcarme a lo serio. Entonces lo que yo hice es meter mi mano acá (en el cuello) para defenderme, como estaba furioso, estaba decidido ahorcarme. Entonces empecé a gritar desesperado. Pronuncio el nombre de mi madre pues, que ya en paz descance, como que pidiendo auxilio ¿no? Para que me suelte. Me soltó. Me zafé la sogá y me escapé. De allí me resentí con él... Todo el día pasé así... Mi papá me buscó.

– Hijo, dime la verdad: ¿tú has agarrado [la plata]?
– No, yo no he agarrado. Pero, sí estoy bastante resentido contigo papá. Yo soy tu único hijo, que estoy a tu lado, sin embargo, me has querido matar. Yo me voy a ir a la costa y no voy a regresar.

Yo, eso le decía a mis 11 ó 12 años. Así pues esperé que termine mi clase, me vine siguiendo a las personas mayores. Antes de eso yo le dije a mi tío. Tenía un tío que trabajaba en la oficina de registro electorales, que daban documentos. Le digo:

– Tío, por favor, hazme un documento, que mi papá me está regalando a la señora que tiene una hacienda, a donde voy a llegar.
– Pero, ¿cómo voy a hacer eso?, tu papá, ¿que diría?
– No, házmelo por favor: “Señora..., Andrés ha ido anteriormente, pero esta vez, él está viajando sólo..., que yo no puedo educar[lo] y le regalo a mi hijo.”

Por su puesto, eso no sabía mi papá. Ya pues lo hizo...Llego pues con esa carta, con mi ropita, con mi sombrerito, todo roto (Andrés Paredes, 51 años, Lima, febrero de 2012).

A los 12 años dejó su pueblo. El viaje a Ica no iba ser nada fácil. El carro se malogró en las alturas de Pampa Galeras⁵⁴. Los pasajeros permanecieron noches y días en la carretera. Él tuvo demasiado frío. La ropa que llevaba no era suficiente para el abrigo. Apenas, su tío le regaló un pantalón desbastado para su medida. Para mitigar el hambre comía *zankay* (cactus) y otras plantas. Subió a un camión que cargaba minerales. Así llegó a Ica. Tan pronto llegó a la hacienda Tajahuana, empezó a trabajar en todo lo que

⁵⁴ Es una reserva nacional de criadero de vicuñas. Fue creada 1967, ubicada en la provincia de Lucanas, en el sur de la región de Ayacucho.

pudo. Se ganó el estima de sus patrones. Le compraron su ropa. Aquella que tenía puesto lo guardó de recuerdo. Se enfermó, pero lo curaron. Le pusieron a la escuela. “Ya estaba aprendiendo el español”. A todo esto, me dijo con melancolía: “Allí empezó el cambio para mí, la vida que viví en mi pueblo quedaban en el olvido.”

Por supuesto, para Andrés Paredes, comparado con la experiencia de su paisano Cirilo Crizante, el trabajo en la hacienda fue mucho mejor, que su infancia al lado de sus padres. Cirilo Crizante salió del pueblo a buscar a su padre, porque le tenía afecto. Por el contrario, Andrés Paredes, más bien dejó a su padre, porque le tenía resentimiento. Además, no sólo trabajó en la hacienda, sino que llegó a convivir con los dueños. Veía de cerca cómo llegaban sus paisanos a trabajar a la hacienda donde vivía. Era una hacienda que producía en grandes cantidades el algodón. También cultivaba maíz, pallar, entre otros productos agrícolas. Llegaban mucha gente como peones: campesinos y estudiantes de Hualla, Tiquihua, Cayara, Huancapi y otros pueblos de Fajardo. “Había contratistas que iban a los pueblos mismos. Les decían: ¡Hay una campaña de recojo de algodón! El pasaje se los pagaban los contratistas. [...] Así llegaban de diferentes pueblos. En el mes de abril se regresaban” (Andrés Paredes, 51 años, Lima, febrero de 2012). En efecto, los campesinos regresaban a sus pueblos para cosechar lo que cultivaron durante el año anterior. Los estudiantes para retomar sus clases o ayudar a los padres.

Por su parte, Andrés Paredes se quedaba dando de comer a los animales. Montado en el caballo recogía pastos para los cuyes. Dormía y comía en la casa de los patrones. Él decía: “Esto es otra vida”. Terminó la educación primaria y comenzó la secundaria. Soñaba con estudiar Agronomía o Ingeniería agrícola. “Pero, lamentablemente la reforma agraria quitó la hacienda y se fue[ron] los sueños. Eso fue en el año 1975.” En consecuencia se vinieron a la capital. Él siguió trabajando en la casa de sus patrones, en Lima. Extrañaba el trabajo en el campo, la naturaleza, el río, los caballos, las frutas de la hacienda. Todo esto para él “era una vivencia mucho mejor”. Ahora en Lima, comenzó a vivir una vida agitada, el peligro en las calles, que a veces le costaba orientarse, cuando iba al mercado o al colegio. ¡Cuidado con el carro! Le gritan los peatones. Para él, la peor experiencia en la ciudad fue la discriminación racial. “En la ciudad siempre hay ese racismo, con los provincianos” –dice, cuando recuerda los insultos que recibía

en el colegio. ¡Cholo! ¡Serrano!: con estas expresiones, los muchachos le buscaban bronca. En medio de este ambiente hostil, culminó la educación secundaria.

En 1980, dejó la casa de sus patronos. Estaba iniciando una vida noviazgo con su amiga de infancia, Aurea Mizari. Mientras él estaba en Ica, ella ya estaba en Lima: “Después que me vine [a Ica], ella también se había venido [a Lima] con su tío. Su tío es pues, el finado Juan Inca, quien murió asesinado por los terroristas [en julio de 1982]. Es el primer Alcalde muerto en Fajardo. Lo mataron en la puerta de la iglesia de Hualla”. Su tío la colocó como trabajadora del hogar en la casa de una familia limeña. El reencuentro con ella, le “trazó un destino oportuno” –dice Andrés Paredes. Afrontó todas las peripecias que muchos migrantes emprenden en la capital: trabajo, familia y hogar propio. Pronto se casaron y tuvieron 4 hijos. Como era de esperar, al principio vivían en casa ajena, luego, fueron a vivir al asentamiento humano Caja de Aguas, en las espaldas del Cerro San Cristóbal: “Allí vivíamos en la falda de un cerro de puras rocas, que tenía que romper con comba y barreta, para hacer [un] cuartito. Me daba fortaleza mis hijos. Por ellos tenía que hacerlo” (Andrés Paredes, 51 años, Lima, febrero de 2012).

Al igual que Aurea Mizari, muchas mujeres huallinas que llegaban a Lima, fueron para trabajar como empleadas del hogar, en las casas de las élites limeñas. Algunas comenzaron laborar como comerciantes informales, chacareras y asistentes en restaurantes populares. En varias entrevistas, me dijeron que decidieron salir de su pueblo, en tanto había seguridad de llegada a la casa de algún familiar o paisano huallino en la ciudad. En esa dirección va la experiencia de Lucy Allccaco, vocalista del conjunto Los Ayllus de Hualla. Nació en 1959. Eran en total 7 hermanos. Julián Allccaco fue su último hermano. A él lo desaparecieron los militares durante el contexto de la violencia política a mediados de los 80s. Casi toda su infancia vivió pastando sus ovejas en la puna. En la medida en que sus hermanos se hacían adolescentes, han ido migrando sucesivamente a Lima. Esto facilitó a que ella pudiera viajar en sus vacaciones escolares a la capital: por primera vez, en 1974. Tenía 15 años. Llegó a la casa de sus hermanas mayores. Sin embargo, ellas, las exigía para que vuelva a Hualla. Les decían: “Aquí vas a sufrir mucho, no sabes hablar [español]”. Bajo este argumento, sus hermanas no buscaban un empleo para ella. En otros viajes, ya fue donde su hermano, que vivían en Mala, al sur de Lima. Allí tuvo su primer trabajo, como

chacarera. Él también le compraba ropas, “todo lo que quería”, pero igualmente le decía: “hermanita mejor regresa [a Hualla] para que ayudes a papá y mamá”. Otra vez, llegaba a Hualla con mejores ropas.

En las siguientes veces que iba a Lima ya no quería regresar a Hualla. Ella “quería trabajar, aprender algo” en la capital. Así llegó en 1980 “para ya no regresar”. Cada viaje para ella, era un aprendizaje, hasta conseguir residencia y a la par un empleo, en la ansiada ciudad capital. En Lima, trabajaba ayudando a su hermana, en la venta de comida para los obreros de construcción civil. En ese trajín, ella también se reencontró con su paisano de infancia, Filomeno García, bandurrista del conjunto Los Ayllus de Hualla. Él dejó el pueblo a la edad de 15 años, para viajar con su tío a Nazca. Allí trabajó de mozo en un restaurante. Luego, a ruego de su hermano Hilario García, guitarrista del conjunto Andamarca de Hualla, llegó a la casa de éste, en Lima. Así volvieron a verse Lucy y Filomeno. Se casaron y tuvieron 2 hijos. Buscaban un terreno donde erigir su morada definitiva. Consiguieron mediante invasión en Pamplona alta, luego en Pachacamac, en el sur de Lima, en 1984.

3. La violencia política y migración forzada

En la noche del 17 de mayo de 1980, Sendero Luminoso (SL)⁵⁵, inició sus acciones armadas en el distrito de Chuschi⁵⁶, en la provincia de Cangallo, en la región centro-sur de Ayacucho. La quema de las ánforas electorales en la oficina de gobernación de Chuschi, marcó el inicio y despliegue de la violencia política, que comprendió entre 1980 y 2000. Por supuesto, SL no surgió del vacío. Décadas previas, algunos movimientos y partidos de izquierda de tendencia socialista y comunista posicionaban sus ideas en torno a la transformación del país, vía las acciones armadas, para tomar el poder. En este contexto, desde la UNSCH, en la ciudad de Ayacucho, el filósofo y

⁵⁵ El nombre de “Sendero Luminoso” no fue propiamente una identificación partidaria. Los dirigentes y militantes siempre se identificaron como el único Partido Comunista del Perú, frente a la bifurcación del Partido Comunista Peruano, en dos facciones: pro-soviéticos y pro-chinos, en 1964. Fue en los claustros de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (UNSCH), en Ayacucho, que empezó a sonar el nombre de “Sendero Luminoso”. En 1973, circulaban unos folletos en forma clandestina, en cuya carátula aparecía el perfil del pensador peruano, José Carlos Mariátegui y, más abajo, el lema: “Por el Sendero Luminoso de Mariátegui”. José Carlos Mariátegui fue fundador del Partido Socialista en 1928. A su muerte, el partido fue denominado Partido Comunista Peruano, en 1930.

⁵⁶ En la memoria oficial de la violencia política en el Perú, la quema de las ánforas electorales en el distrito de Chuschi, corresponde al acto fundacional simbólico del inicio de la lucha armada del Sendero Luminoso.

abogado Abimael Guzmán Reynoso, que daba cátedra en dicha universidad desde 1962, organizó su propio partido maoísta, en 1969. En los 70s organizó su aparato político y militar para desarrollar su “guerra popular” prolongada del “campo a la ciudad”, siguiendo los parámetros de la revolución China.

En la misma noche de la quema de las ánforas electorales en Chuschi, probables partidarios de SL, volaron con dinamita la oficina de votación electoral del distrito de Hualla. Aquella noche los huallinos, tal vez, no sospechaban el inicio de una tempestad que los arrojaría a la muerte, desaparición, orfandad y al éxodo durante la década de 1980 y 1990. En 1980, Máxima Ipurre, vocalista del conjunto Andamarca de Hualla, era estudiante en el colegio José Carlos Mariátegui. Ella fue testigo de los propósitos inaugurales (políticos, ideológicos y militares), de SL en Hualla:

Ellos [los partidarios de SL] llegaron más antes, [mucho] antes que [Fernando] Belaúnde [Terry] entrara [al gobierno], [incluso], antes de las elecciones [presidenciales]. Era pues el '80: una noche, habían hecho volar las ánforas [electorales], en la casa donde estaba las ánforas de votación. Eso fue la noche antes de las elecciones (Máxima Ipurre, 45 años, 15/04/2011).

El 18 de mayo de 1980, después de 12 años de gobierno de las Fuerzas Armadas (FFAA), los peruanos, volvían a los comicios electorales, a lo mejor, esperanzados en construir una sociedad democrática e igualitaria en un país de escisiones históricas. Fue elegido por segunda vez, como presidente constitucional, Fernando Belaunde Terry (1980-1985). Sin embargo, SL no sólo inauguró, en vísperas de las elecciones generales, su llamada “guerra popular”, sino que también planteó abiertamente la destrucción del denominado “viejo estado” y la construcción de un “nuevo estado” para la gente paupérrima y mísera del “pueblo peruano”. Por su parte el nuevo presidente, prestó poca atención a las primeras acciones de SL, llamándolos “delincuentes terroristas”. En enero de 1983, facultó el ingreso de las Fuerzas Armadas para la lucha contrasubversiva en la región de Ayacucho. En adelante el espiral de los hechos de la violencia creció vertiginosamente. Entre 1983 y 1984, el reporte de las víctimas mortales arrojaron los niveles más altos de la historia reciente del país. Otro periodo alto índice de víctimas fue entre 1988 y 1989, durante el primer gobierno de Alan García Pérez (1985-1990). Seguidamente, el gobierno autoritario de Alberto Fujimori (1990-2001), levantó un clima de miedo y asesinatos selectivos, a la par de la construcción de un “Estado mafioso” (Dammert, 2001). Después de la caída de la dictadura, el gobierno

de transición, creó la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), que trabajó entre los años 2001 y 2003.

En mis entrevistas sobre la memoria de la violencia política en Hualla, los migrantes huallinos en Lima recuerdan ciertos acontecimientos que los marcó definitivamente sus experiencias de vida: i) el asesinato del Alcalde por SL, en 1982; ii) las detenciones-desapariciones en las bases militares de Canaria, Hualla y Cayara, entre 1983 y 1984; iii) la orfandad y sufrimiento prolongado; y iv) las peripecias de la migración forzada.

La posición geográfica de Hualla, en el valle del río Pampas, fue favorable para que SL ensayara sus primeras acciones políticas, con el apoyo de algunos profesores del pueblo y alumnos del colegio José Carlos Mariátegui. De ahí que, el líder máximo de SL en la localidad, fuese un huallino, Flavio Pariona⁵⁷, profesor de Matemáticas. En entrevistas a los migrantes huallinos, me dijeron que al comienzo veían con buenos ojos la prédica revolucionaria de SL: “Era como una novedad para todos [nosotros], porque allá el Estado peruano [casi] no tenía presencia”, me relata Máxima Ipurre. Para ella la ausencia del Estado en localidades, como en Hualla, hicieron que simpatizaran rápidamente con el discurso de SL.

Yo, que he estudiado la primaria y secundaria –hasta tercero grado–, allá [en Hualla], he visto, cómo los padres de familia hacían de todo, para hacer aulas. Nosotros mismos íbamos al río Pampas a traer arena y con esa arena hacíamos nuestra pizarra. La gente misma hacían faena comunal, incluso, para hacer carreteras. Entonces no había presencia del Estado. Esa fue la causa para que el terrorismo entre y convenza a la gente, y, como era novedad, pues vienen y te hablan maravillas (Máxima Ipurre, 45 años, 15/04/2011).

Añade, que casi todos los jóvenes de secundaria estaban con SL. Asistía a sus reuniones clandestinas. Los muchachos quedaban asombrados no sólo por la elocuencia sino también por el poder de portar el arma, como un guerrillero o revolucionario. Decían: “¡Guau...!”; “¡Quisiera tener esa arma!”. Al amanecer de un nuevo día, en el cerro San Cristóbal, flameaba una bandera de color rojo, impregnada con el símbolo de la hoz y el martillo. La gente estuvo extrañada. Oían murmureos: “Aquel que retire la bandera, lo matarán”, decían. Empezó el miedo. El Alcalde de Hualla, estableció su autoridad. SL le advirtió dejar su cargo. No quiso. Era partidario del gobierno. Tenía su carro. Era dueño de una tienda comercial en el pueblo. Salía asiduamente a Ayacucho, Ica y Lima:

⁵⁷ El 8 de octubre de 1983, fue detenido y llevado a la Base Militar de Canaria.

Negocios que cumplir. Dado su poder político y económico, era vigilado por SL. Fue visto como un “gamonal”, que representaba el “viejo Estado”, que había que liquidar desde sus confines.

Asesinato del Alcalde

El apoyo prestado a SL fue breve, hasta que ocurrieron los primeros asesinatos en el pueblo. En junio de 1982, SL ajustició en la Plaza de Hualla, al alcalde Juan Inca y al poblador Demetrio Ipurre. Los dos eran pequeños comerciantes, que tenían sus respectivas tiendas de abasto. Con esta acción, SL inauguraba todo un ciclo de violencia totalitaria, que involucró a los propios huallinos en una temida y enmarañada “guerra entre campesinos”.⁵⁸ Un día domingo una parte de la población estaba esperando el campeonato entre barrios en el estadio del pueblo. Otra parte de la población estaba en la faena comunal, convocado por las autoridades locales. Allí estaba el Alcalde. Veían llegar gente encapuchada. Un grupo de foráneos detuvo al Alcalde y lo condujeron a la plaza. Otro grupo fueron al estadio por Demetrio Ipurre, para conducirlo también a la plaza. Mancornaron sus manos hacia su espalda. Asimismo, fueron a saquear las tiendas de las dos personas detenidas. Repartieron los abarrotes de la tienda y mataron a sus ganados. Delante de los ojos de sus familiares y del pueblo, fueron ejecutados con disparos en el cráneo. Advirtieron a la población no enterrarlos, porque “eran miserables y traidores”. Partieron, diciendo: “¡Viva la lucha armada!”.

Después del largo periodo de la violencia política después, el músico Reynaldo Uscata, guitarrista del conjunto Nueva Generación de Hualla, compuso la canción “Llakiy wata” [Año de tristeza], en alusión a los hechos del año 1982. Cuando niños, los integrantes de este conjunto fueron testigos de este asesinato.

Canción: “Llakiy wata”

Pumpin, composición de Reynaldo Uscata, cantada por Rudy Ucharima, conjunto Nueva Generación de Hualla, cassette, 2000.

⁵⁸ Si bien la violencia política desatada por SL contra el Estado quiso ser una guerra campesina contra el Estado, en ciertas comunidades se convirtió en una “guerra entre campesinos”, es decir, enfrentando a familias y comunidades vecinas entre sí, que terminó influyendo en el proceso mismo de la violencia política y en sus secuelas. Al momento de entablar comunicación o alianza con los actores armados en guerra (SL y los agentes del Estado), en muchos casos las relaciones intercomunales e intracomunales se militarizaron y los intereses o diferencias existentes entre los mismos campesinos comenzaron a resolverse por medios violentos (Aroni, 2009).

Mil novecientos ochenta y dosta	En mil novecientos ochenta y dos
Mil novecientos ochenta y dosta	En mil novecientos ochenta y dos
Hualla llaqtamanta chinkarikamun	Desde el pueblo de Hualla desaparecieron
Vidayuqpunchay pierderakamun	La vida de la gente se ha perdido
Chayllay tardiqa tristes kasqaku	Esa tarde habían estado tristes
Chayllay tardiqa tristes kasqaku	Esa tarde habían estado tristes
“¿Imallaraq kanqa kunan tarde?”, nispa	“¿Qué ocurrirá esta tarde?”, diciendo
“¿Hayka llaraq kanqa kunan tarde?”, nispa	“¿Qué pasará esta tarde?”, diciendo
Tukukunapas waqay waqasqas	Hasta los búhos lloraban
Allqukunapas awllay awllasqas	Hasta los perros aullaban
“Hualla llaqtaruna tukusaq”, nispa	“gente de Hualla va a fenecer”, diciendo
“Hualla llaqtaruna cuidakuychik”, nispa	“gente de Hualla tengan cuidado”, diciendo

(Instrumental/ Voz: “para todas la autoridades que perdieron sus vidas sirviendo a su pueblo”)

Hualla callepi tomachikusqa	En la calle de Hualla habían estado bebiendo
Domingo punchaw faenachichisqa	El día domingo habían estado en faena
Puruchukupim trabajasaku	En “Puruchuku” habían estado trabajando
Llapallan padrilla quñunarikuspa	Todos juntos los padres [de familia]
A las doce del medio diatas	A las doce del medio día
Alcaldinchista chamqallarqaku	A nuestro Alcalde le han matado
Suwata qinas apallasqaku	Como al ladrón le han llevado
¿Imay punchawraq chayllay punchaw karqa?	¿Qué día habrá sido aquel día?
Waylluy turiyta chinkarinanpaq	Para que mi querido hermano desaparezca
Qala kuchintapas kuchuparanampaq	Hasta su chancho blanco lo han degollado

La canción historiza (cronológica y fenomenológicamente) el acontecimiento en sí mismo, precisando los anuncios previos al acto público de la detención-asesinato de la autoridad máxima del pueblo. El canto del búho y el aullido del perro, como símbolos del cosmos andino, anuncian instantes de incertidumbre, miedo, del “¿Qué pasará esta tarde?”. En el mundo andino, la aparición el búho advierte un presagio, como un ser de la oscuridad, que trae la maldad: la “gente de Hualla va a fenecer”, diciendo. Mientras el aullido del perro, en horas claves (al medio día, en la puesta o salida del sol), anticipa la muerte de una persona: “¡gente de Hualla tengan cuidado!”, diciendo. Estos previstos cambian de inmediato el ánimo de la persona: “Esa tarde habían estado tristes”. La canción, testimonia también las actividades sociales y cotidianas del normal desarrollo de la vida, que fueron interrumpidas por la llegada del “alguien” que en el texto-canción no es nombrado. Aunque se sabe quién es el autor, no se podía decir, por la amenaza extensiva de los actores armados. Finalmente, el dialogo del autor de la canción desde un tiempo recordado, “¿Qué día habrá sido aquel día?”, implica el impacto de ese acontecimiento en la memoria colectiva.

Detención-desaparición

Entre 1982 y 1983, también desaparecieron algunos estudiantes y campesinos de Hualla, que fueron reclutados por SL para arremeter a los pueblos vecinos, que resistían a sus propósitos de construir un “nuevo Estado”. El padre de Adalberto Inca, guitarrista del conjunto Qori Waylla, fue uno de los reclutados que nunca volvió a casa. Adalberto Inca, supone que su padre cayó en los enfrentamientos con las fuerzas militares en las alturas de Sacsamarca. Adalberto Inca, era estudiante en el colegio José Carlos Mariátegui, hasta 1982. “La situación era fuerte”, al borde de perder su propia vida, que tuvo que escapar. “De la noche a la mañana” salió de Hualla, para guarecer en las montañas y llegar a Lima. El padre de Adalberto es desaparecido sin cuerpo, puesto que no se sabe dónde está enterrado. Tal vez sus restos ya perecieron. Aunque, Adalberto da por hecho, que su padre está enterrado en algún paraje de las alturas del vecino distrito de Sacsamarca.

La incursión del Ejército en la zona, denigró la condición humana de la población huallina: primero, con la instalación de una base militar en el pueblo vecino de Canaria, que produjo la detención y desaparición de más de medio centenar de huallinos, entre 1983 y 1984; y segundo, con el establecimiento de una base militar en el mismo pueblo de Hualla, entre 1984 y 1992, periodo en que la población huallina se militarizó. Además, los militares cometieron vejaciones sexuales, tortura y robo de ganados. Demás decir, que continuaron con las desapariciones forzadas de campesinos. Desde luego, las desapariciones forzadas, fue uno de los fenómenos más graves de violación a los derechos humanos, durante el proceso de la violencia política, perpetrada por el Ejército. Puesto que causa un dolor permanente en los familiares: al no saber el destino final de los restos de su desaparecido-muerto. Esta es la experiencia de muchos huallinos que viven en Hualla o residen a Lima.

En mi primer viaje a Hualla, en septiembre de 2009, quería conocer la experiencia de los familiares de las personas desaparecidas durante el periodo de la violencia política. Tenía en mi cuaderno de notas una larga lista de personas que había desaparecido en el distrito de Hualla, entre ellos, Julián Allccaco Berrocal. Tenía 15 años. Fue detenido en la plaza del pueblo, junto con otros jóvenes, acusados de “senderistas”, por los militares, quienes los condujeron a la base militar de Canaria, el 22 de septiembre de 1983. En mi viaje conocí a su hermana Marina Allccaco, campesina y Quechua hablante. Ella estaba

sola en casa, cocinando con leña, una sopa de cebada. Me senté en un banquito junto a la cocina. Noté que en las paredes de adobe estaba un póster con la imagen de Lucy Allccaco, vocalista del conjunto Los Ayllus de Hualla. Julián, Marina y Lucy son hermanos legítimos. A consecuencia de la desaparición de su hermano, su padre falleció de un ataque cardíaco. Mientras cenábamos, Marina me dijo:

Yo fui con mi hermana a Canaria. Ahí lo encontré a mi hermano. Lo habían metido en un hoyo. Sólo se veía su cabeza. Nosotras le dimos comida. Esa vez que fuimos mi hermano se nos acercó con lagrima en los ojos. Recibió la comida y desde esa fecha hasta ahora no lo he vuelto a ver a mi hermano. Yo lo quería bastante (Marina Allccaco, 58 años, Hualla, septiembre de 2009).

Años después, me encontré con Lucy Allccaco en los concursos de carnaval en Lima. Otras veces que la visité a su casa, en Pachacamac, me dijo: “Era mi último hermanito. Después que lo desaparecieron, lo veo sólo en mis sueños y recuerdos” (Lucy Alccaco, 53 años, Lima, junio de 2012). En otros casos, las fotos, las prendas y otros objetos que pertenecieron a los desaparecidos, funcionan como dispositivos de la memoria individual y colectiva, acompañando la cotidianidad de los huallinos.



Benedicta Inca (80 años) mostrando el documento de identidad con la fotografía de su esposo Bernardo Ipurre Tacsí, detenido-desaparecido por los militares del Ejército Peruano, en Hualla, en setiembre de 1983 (Foto: Jonathan Moller, 29/09/2009).

Ciertamente, los desaparecidos no están muertos ni están vivos, salvo en los recuerdos y sueños, permanecen en el limbo. En ciertos casos, como en los músicos y cantantes huallinos las canciones evocan el afecto y consuelo del compañero ausente. “*Aquel año*

que desapareció mi hermanito y hermanita, ¿dónde estarás?/ .../ Aún escarbando la tierra no te puedo hallar/ Seguro estarás en las manos de Dios”, dice un fragmento de la canción “Wakcha wawa” (Niño huérfano) del conjunto Nueva Generación de Hualla (ver la canción completa en la siguiente sección).

Orfandad

La palabra *waqcha* [o *wakcha*] quiere decir huérfano y pobre, al mismo tiempo. No tener pariente es sinónimo de pobreza. La fuerza de trabajo que una familia reúne entre los padres y los hijos es la riqueza productiva y social. Los padres consituyen un bien precioso y su ausencia es una gravísima tragedia (Montoya, 1997 (I): 67).

La orfandad es una triste realidad muy presente en el huayno ayacuchano y en otras formas musicales andinas como el *pumpin*. Con el proceso de la violencia política y sus secuelas y con el fenómeno de la migración forzada, el significado del ser de *wakcha* se amplió a otros horizontes simbólicos e imaginarios, ante la pérdida o ausencia del ser querido. En este contexto muchos niños nacieron a veces sin padre o sin madre. Otros apenas conocieron a sus padres. A esto alude la canción “Wacha wawa”, como una experiencia vivida por los integrantes del conjunto Nueva Generación de Hualla. En este texto se hace la alusión a elementos del paisaje del mundo andino como metáfora del sufrimiento del ser humano. Para los hermanos Montoya: “El sentimiento de orfandad es proyectado hacia los animales y es dramática la búsqueda de alguien que los reemplace” (1997: 67). Otras veces la ausencia del padre es comparada y compartida con la naturaleza de vida de los animales. En efecto, en “Wakcha wawa”, las aves silvestres altoandinas, como el *liwli* o el *pukuy*⁵⁹, comparten metafóricamente una forma de vida. ¿Acaso te pareces a mí, para que estés llorando/triste *liwlisito/pukuysito*? Es un diálogo de cuestionamiento entre pares. Si la primera estrofa es una identidad con los dos pájaros, sin embargo, la segunda estrofa es un deseo imposible, como el lorito que vuela en familia. El diálogo con el lorito aclara la realidad del huérfano: “...yo ando triste y llorando sólo, sin madre y sin padre, sólo”.

Canción: “Wakcha wawa”

Pumpin, composición de Reynaldo Uscata,
conjunto Nueva Generación de Hualla, cassette, 2000.

Urqupi qasapi liwlischay, ¿imallamantam qamllay waqallanki?
Urqupi qasapi pukuychay, ¿imallamantam qamllay waqallanki?

⁵⁹ Es un ave silvestre la puna que canta con intervalos de una hora, por eso los lugareños le dicen “relojito de los Andes”.

*¿Ñuqachu kanki waqanaykipaq liwlischay?
¿Ñuqachu kanki llakinaykipaq pukuychay?*

“Liwlisito” de los cerros y nevadas, ¿por qué estás llorando?
“Pucuysitu” de los cerros y nevadas, ¿por qué estás llorando?
¿Acaso te pareces a mí, para que estés llorando “liwlisito”?
¿Acaso te pareces a mí, para que estés triste “pucuysito”?

*Lorochay verde capachay, ima kusionqam qamqa purillanki
Llapallan familiaykipa chawpichallampi
Pero ñuqallay llaki waqastin purini, mana mamayuq mana taytayuq sapallay,
Pero ñuqallay llaki waqastin purini, mana mamayuq mana taytayuq sapallay*

Lorito de capa verde, con qué alegría tu caminas
En medio de toda tu familia
Pero yo ando triste y llorando sólo, sin madre y sin padre, sólo
Pero yo ando triste y llorando sólo, sin madre y sin padre, sólo

(Instrumental/ Voz de fondo: “Para todos nuestros hermanos que perdieron sus seres queridos. Para los hermanos huérfanos de padre y madre. Para ustedes toca la Nueva Generación de Hualla”)

*Ancha sasam kallasqa hermanuy, mana mayuq mana taytayuq kayqa
Ancha sasam kallasqa hermanay, mana mayuq mana taytayuq kayqa
Wakllaykipi mamay niptinpas hermanuy, manas pillapas qamllapaqa kallanchu
Wakllaykipi taytayniptinpas hermanuy, manas pillapas qamllapaqa kallanchu*

Había sido difícil hermano, no tener madre ni padre
Había sido difícil hermana, no tener madre ni padre
Aunque digas ¡mamá! a quien este a tu lado, ninguna es para ti
Aunque digas ¡papá! a quién esté a tu lado, ninguno es para ti.

Mil novecientos ochenta, noventa ¿qué año habrá sido?
Tanta violencia al pueblo han usurpado
Mayoría de mis hermanos quedaron huérfanos
Sin padre y sin madre, sin ningún consuelo

*Chayllay wata chinkaq turichay, panichay, ¿maypiñaraq kanki?
Chayllay wata chinkaq turichay, manichay, ¿maypiñaraq kanki?
Allpallata maskipaypas manas tariykichu
Tayta Diospa makillapicha qamqa kallachkani*

Aquel año que desapareció mi hermanito y hermanita, ¿dónde estarás?
Aquel año que desapareció mi hermanito y hermanita, ¿dónde estarás?
Aún escarbando la tierra no te puedo hallar
Seguro estarás en las manos de Dios.

En las tercera estrofa, expresa el sentimiento de “no tener madre ni padre” y lo difícil que es la vida a ese nivel. Aunque el huérfano busca el amparo en otras personas, para decirle “papá” o “mamá”, no encuentra el afecto correspondido. Esto es fatal, sin consuelo, para sobrevivir en soledad. Los dos últimos versos tienen que ver con el

contexto de violencia y las desapariciones, que ha generado esta orfandad y el consecuente sufrimiento.

Desplazados internos

Antes de proceder con el fenómeno de la migración forzada en el contexto peruano, creo que es pertinente definir ciertos conceptos. Desde un plano general “migración forzada” y “desplazamiento forzado” son términos que se usan indistintamente para referirse a las personas que emigran de manera involuntaria o forzosa en respuesta a ciertos acontecimientos naturales (hambrunas, sequías, terremotos, etc.) o actuaciones humanas (guerras, persecuciones, etc.), que ponen en peligro su existencia, libertad y derecho a vivir en su lugar de origen. Desde un plano específico, en los fenómenos migratorios, hay una distinción entre los términos “refugiados”⁶⁰ y “desplazados internos”. En el primero, por causas ya mencionadas arriba, las personas buscan refugio fuera de su país de origen, mientras en el segundo, permanecen dentro de las fronteras del país. Precisamente, la CVR, siguiendo los patrones de la jurisprudencia internacional asume la categoría de desplazados internos:

Define para los efectos de su labor como desplazados internos a las personas o grupos de personas que se han visto forzadas u obligadas a emigrar o abandonar sus hogares o lugares de residencia habitual, en particular como resultado, o para evitar los efectos, de conflictos armados, situaciones de violencia generalizada, violaciones de los derechos humanos sin llegar a cruzar una frontera estatal internacionalmente reconocida (IF-CVR, 2003, (VI): 453).

Ahora bien, la migración forzada en el Perú, emerge en respuesta a una situación límite de supervivencia durante el proceso de la guerra: o resistir la coexistencia violenta con los agentes del Estado y los partidarios de SL, o iniciar un proceso de éxodo. A mediados de los 80s, los comuneros campesinos se organizaron en rondas campesinas para enfrentar a SL. Inicialmente, esta forma de organización fue vista con desconfianza por parte del Estado, pero luego las FFAA subordinaron a la jerarquía militar esta forma de organización. El Estado distribuyó armas a los campesinos para enfrentar a SL y en los 1990s se formaron los Comités de Autodefensa (CAD), los cuales están supeditados

⁶⁰ El Estatuto de Refugiado de la Convención de Ginebra de 1951, que rige hasta la actualidad, dice: “el término refugiado se aplicará a toda persona que debido a fundados temores de ser perseguida por motivos de raza, religión, nacionalidad, pertenencia a determinado grupo social u opiniones políticas, se encuentre fuera del país de su nacionalidad y no pueda o, a causa de dichos temores, no quiera acogerse a la protección de tal país; o que careciendo de nacionalidad y hallándose fuera del país donde antes tuviera su residencia habitual, no pueda o, a causa de dichos temores, no quiera regresar a él” (Art. 1, apartado A.2).

legalmente a las FFAA. Esta situación derivó en la militarización de la vida de los pobladores que permanecieron en estas localidades. Pasado el tiempo, esto produjo la mutua desconfianza, disputas y temores entre quienes permanecieron en el lugar de origen y quienes se desplazaron a las ciudades.

Según el *Informe Final* de la CVR, estima que fueron alrededor de medio millón de personas las que se desplazaron durante el periodo de la violencia política, entre 1980 y 2000. Del total de los desplazados, el 70% “estaban constituidos por población de procedencia rural e indígena, esencialmente bilingües, pertenecientes a comunidades campesinas, comunidades nativas y de grupos étnicos que mantenían una especial relación con sus tierras y territorios” (IF-CVR, 2003 (VI): 656). Asimismo, la CVR ha constatado, a través de un “mapa de conflicto”, que el desplazamiento ese dio en relación proporcional con las zonas en donde hubo mayor intensidad de enfrentamientos, como la región de Ayacucho.

La migración forzada de las zonas rurales a las zonas urbanas implicó un cambio profundo en la conformación de la vida campesina, indígena y rural. A su vez, las familias desplazadas en los diversos centros urbanos a los que llegaron tuvieron que adaptarse a otra cultura, a otro modo de vivir, en varios casos a una vida de indigencia y sufrimiento, propenso a la discriminación racial y la extrema pobreza. Los migrantes al llegar a la capital no tenían seguridad para pernoctar, muy pocos contaban con redes sociales o familiares que las pudieran acoger. Por ello se efectuaron diversas tomas de tierras en los 1980s y 90s, las cuales recibían el nombre de “invasiones”, siguiendo el rótulo de experiencias previas de las primeras generaciones de migrantes. Luego, estas tomas derivaron en asentamientos humanos y pueblos jóvenes creados en las periferias de Lima.

En los 1980s, este fenómeno masivo de desplazamiento fue un proceso invisible, compulsivo y no planificado para la sociedad. Su no visibilidad pasó por la problemática de la toma de tierras, que era calificada como una violación a la propiedad privada. Es decir, la mayoría de los migrantes fueron ocultados bajo la denominación de “invasores”. A esta forma de estigmatización, se sumó la acusación de ser “terrucos”, es

decir, simpatizantes o militantes de SL o del MRTA⁶¹. Esta sospecha y acusación, sostenida por las élites empresariales, políticas y militares/policiales limeñas, elevó un argumento racista y de exclusión social dado la procedencia de los desplazados. Por lo tanto, ser ayacuchano o campesino o indígena se tornó sinónimo de subversivo. Ante esto, algunas familias de desplazados conformaron su propia organización para sobresalir de manera solidaria entre ellos y pedir apoyo ante los organismos gubernamental y no gubernamentales.

En Lima la primera organización de desplazados que se constituyó fue la Asociación de Familias Desplazadas de la Región Libertadores Wari, conformada por los migrantes de las regiones de Ayacucho, Huancavelica e Ica, en la segunda mitad de los 1980s. Después, en los inicios de los 1990s, se reorganizó bajo el nombre de Asociación de Familias Desplazadas en Lima (ASFADDEL)⁶². A esta Asociación se plegaron otras organizaciones distritales y provinciales, que apenas estaban surgiendo, en plena represión militar a los asentamientos populares, por parte del gobierno autocrático de Alberto Fujimori. Por entonces, el desplazamiento ya era visto como un problema social en el ámbito nacional e internacional. Por ello, las organizaciones expresan en sus nombres la identidad de desplazados, que corresponde con el lenguaje del ámbito jurídico y, en especial, de defensa de los derechos humanos (Best, 2010).

A mediados de los años 1990s, el gobierno de Alberto Fujimori, tomó medidas para impulsar el repoblamiento de las comunidades arrasadas o abandonadas, más no promover la inserción, asentamiento y desarrollo de las familias desplazadas en los lugares de destino. El Estado comienza a implementar órganos de asistencia, mediante la creación del Programa de Apoyo al Repoblamiento (PAR). Sin embargo, la opción mayoritaria entre la población desplazada fue la inserción definitiva. Según la Mesa Nacional de Desplazamiento (MENADES), fundado en 1995, entre los factores que explican inserción están: i) el largo tiempo transcurrido en el lugar de destino, casi diez años; ii) “la socialización urbana de los hijos, la pobreza de recursos para la reconstrucción en sus comunidades de origen”, iii) “la persistencia en diversos casos del temor al accionar senderista y/o del ejército” (citado en Best, 2010: 6). En

⁶¹ Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), fundado en 1984 e inspirada en las guerrillas latinoamericanas de izquierda, que cerró sus acciones armadas con la toma de rehenes en la Embajada de Japón en Lima, 1997.

⁶² Actualmente, esta organización cuenta con alrededor de 55 organizaciones de base en Lima.

consecuencia, los retornos promovidos por el Estado desde Lima y otras ciudades hacia las comunidades de origen de los desplazados, fracasaron en su mayoría.

La experiencia de los huallinos

Siguiendo el flujo de migración rural urbano de Hualla a Ica y Lima, que ya se venía dando con mayor intensidad en los años 1960s y 70s, durante las dos décadas de la violencia, los huallinos saturaron las redes sociales existentes en la capital. A diferencia de otros migrantes por efectos de la violencia, que se organizaron como desplazados, los huallinos no siguieron este marco social, por dos razones dependientes: i) porque ya había una organización más o menos sólida con varias décadas de vida institucional, como el CSH; ii) porque una vez incorporado a esta organización de primeras generaciones de migrantes, los huallinos recién llegados se acoplaban a las agendas de trabajo de la institución, como las actividades sociales, culturales y deportivas. De la recaudación económica de estas actividades, muchas veces el CSH obtenía pequeños fondos para apoyar a las familias en estado de vulnerabilidad, tanto en Lima como en el pueblo de Hualla. Se comunicaban para ubicarlos en ciertos lugares para tomas de tierra y conseguir una vivienda. Excepcionalmente, como en el caso de los huallinos que consiguieron una morada en una de las áreas pobladas por desplazados en Huaycán, paralela a la carreteo central, también participaban en la Asociación de mujeres desplazadas de Huaycán “Mama Quilla”.⁶³ Aparte de esta experiencia, no he encontrado otros casos de huallinos ligados al mismo tiempo al CSH y a otra organización, propiamente de desplazados. Por lo tanto los huallinos no eran propensos a identificarse como desplazados. Finalmente ellos también concretizaron la migración forzada al insertarse definitivamente en Lima. Se asentaron, además de la áreas colindantes a la carretera central, en Villa El Salvador, Pamplona Alta, Lurín, Manchay, al sur de Lima (ver capítulo 3).

Entre fines de los años 1980s y comienzos de los 90s, Perú vivió la crisis política, económica y social más trágica de la historia contemporánea, con la hiperinflación

⁶³ Mama Quilla es una organización de familias desplazadas por la violencia, con sede en Huaycán, en el margen derecho del río Rímac, en Lima. Fue fundado en 1986, por mujeres quechua hablantes, en su mayoría provenientes de las regiones andinas de Ayacucho, Huancavelica, Apurímac y Huancayo. Esta organización es conocida por su trabajo de arte terapia mediante la práctica de la arpillería. A través de esta expresión artística denuncian las violaciones a los derechos humanos, también como una forma de memoria y un medio de obtención de recursos para sobrevivir.

durante el gobierno del presidente Alan García Pérez (1985-1990) y, consecuentemente, con el llamado “paquetazo”, un ajuste económico dramático para la población, decretado por el nuevo presidente, el autócrata Alberto Fujimori (1990-2000). No obstante la crisis venía creciendo desde los fines de los años 1970s. El día siguiente del 8 de agosto de 1990, en que se promulgó el ajuste, la población vio que su dinero casi no tenía valor. Mucha gente deambulaba por las calles de Lima sin saber qué hacer. Parecía una ciudad gris, melancólica, vacía. Con alto índice de informalidad y saqueos. No había movimiento de transportes. El comerciante humilde no sabía qué precio poner a los productos de venta. Filas largas de gente para comprar alimentos básicos. El sueldo de un trabajador migrante provinciano apenas alcanzaba para un pan del día. Empleados del Estado y de entidades privadas, trabajando de taxistas.⁶⁴ A todo esto, soldados patrullando las calles sofocando cualquier protesta que viniera de la población.

La canción “Pobre provinciano” del conjunto Ayllus de Hualla, hace un retrato de aquella realidad de una ciudad mísera, decaída, con personas desempleadas, buscando trabajo, comida, viviendo una cotidianidad depresiva. En esta canción, el compositor del conjunto y bandurrista Filomeno García, hace una comparación retórica, entre el *kuli kuli*, un ave silvestre de las alturas andinas, con el pobre provinciano que deambula en la capital. Así como la avecilla busca hambriento y decaído sus alimentos entre los *ichus* de los cerros nevados; “así lo mismo”, el migrante provinciano busca trabajo para conseguir dinero, sobrevivir, ante el alza del costo de vida. En las estrofas intermedias de la canción, también se hace un reclamo a la sociedad y la nación: las diferencias sociales abismales entre los ricos y los pobres, avalado por el presidente, quien gobierna para los los primeros, haciendo “sufrir a los provincianos”.

Canción: Pobre provinciano

Pumpin, conjunto Ayllus de Hualla, cassette, 1994

Ritiriti urqullapis kulikulischa kumuykachallan

Waylla ichu chawpillapi kulikulischa kumuykachallan

Mikunachanta maskachakuspa ichupa rurunta mana tarispa

Mikunachanta maskachakuspa ichupa rurunta mana tarispa

⁶⁴ Véase el testimonio de taxistas en el documental de Heddy Honigmann, *Metal y melancolía* (1994). El tema de la película aborda Lima, como espejo de los graves problemas económicos de Perú. En medio de esta crisis asiduamente muchos limeños se dedican a hacer de taxistas con sus propios vehículos en su tiempo libre, pues los paupérrimos sueldos que cobran son insuficientes para vivir. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=aI2mJivbjc8>>, consultado el 13 de mayo de 2013.

En los cerros nevados kulikulisito decaído
En medio del waylla ichu kulikulisito decaído
Buscando su comida, al no hallar el fruto del ichu
Buscando su comida, al no hallar el fruto del ichu

Así lo mismo provincianupas runapa llaqtampi kumuykachanchik
Así lo mismo pobre runapas runapa llaqtampi kumuykachanchik
Trabajullata maskachakuspa, qullqichallata mana tarispa
Trabajullata maskachakuspa, qullqichallata mana tarispa

Así lo mismo, los provincianos en el pueblo ajeno, estamos decaídos
Así lo mismo, la gente pobre en el pueblo ajeno, estamos decaídos
Al no hallar un trabajo, al no encontrar dinero
Al no hallar un trabajo, al no encontrar dinero

(Instrumental/ Voz: “Para todos nuestros hermanos ayacuchanos en la capital de la República”).

Imay watataq kayllay wataqa provincianupa sufrinan wata
Ima watataq kayllay wataqa provincianupa waqanan wata
Lliwllay imapas wicharillatin qullqichallaña mana haykaptin
Lliwllay imapas wicharillatin suelduchallaña mana haypaptin

¿Qué años será este año para que sufran los provincianos?
¿Qué años será este año para que lloren los provincianos?
Cuando todas las cosas sube, hasta su que su dinero no alcanza
Cuando todas las cosas sube, hasta su sueldo no alcanza

Señorllanchik presidentipas provincianuta qunqaruwanchik
Señorllanchik presidentipas pobre runata warmachiwanchik
Apullataña yanapallaspa, provincianuta sufrichiwanchik
Apullataña defendillaspa, provincianuta waqachiwanchik

Hasta nuestro señor presidente nos olvidado de los provincianos
Hasta nuestro presidente nos hace sufrir a los pobres
Sólo apoya a los ricos y nos hace sufrir a los provincianos
Sólo defiende a los ricos y nos hace llorar a los provincianos

(Instrumental/ Voz: “Este es el mensaje musical de los Ayllus de Hualla para todo el Perú”).

Pillamanraq mayllamanraq pobre runa quejakullachwan
Pillamanraq mayllamanraq pobre runa quejakullachwan
Rimarispapas reclamaspapas terruco nispam carcellowanchik
Rimarispapas reclamaspapas terruco nispam carcellowanchik

¿A quién, con quién la gente pobre podremos quejarnos?
¿A quién, con quién la gente pobre podremos quejarnos?
Si hablamos, si reclamamos, “terruco” diciendo nos encarcelan
Si hablamos, si reclamamos, “terruco” diciendo nos encarcelan

Chayllataña qawarillaspa wawachurinta educallasun
Chayllataña yuyarillaspa wawachurinta educallasun
Amari viday qipa punchawman yupillanchikña saruñallanpaq
Amari viday qipa punchawman rastrullanchikman perunallanpaq

Viendo esta situación eduquemos a nuestros hijos
Recordando esta vivencia eduquemos a nuestros hijos
Para que no siga nuestra suerte en el futuro
Para que no siga nuestros pasos en el futuro

El contenido de las estrofas finales de la canción va en dos direcciones. Por un lado, el reclamo testimonial sobre el reclamo de la población que está en descontento con el gobierno, expresa la experiencia temporal de la represión militar en la ciudad durante la dictadura, en los 1990s. Por supuesto, dice las limitaciones públicas de manifiesto frente al poder de facto del gobierno, al que éste responde y encasilla a la población que protesta bajo el rótulo de “terruco”. Ante esto: “¿A quién, con quién la gente pobre podremos quejarnos?”, acentúa el alegato y cuestiona al mundo de su época. Por otro lado, a través del contenido de la canción entra en diálogo con los provincianos para que tomen conciencia de tal experiencia y eduquen a sus hijos, en bienestar de la generación subsecuente, los hijos. Estos imaginarios, expuestas en las letras canción, tienen que ver con una serie de expectativas del estado anímico, por las que pasan muchos migrantes en su trajinar cotidiano en un contexto urbano.

Conclusión

El antropólogo Teófilo Altamirano, hablando sobre las expresiones musicales de los migrantes, refiere que el texto-contenido de las canciones traducen los estados anímicos de estos nuevos actores inmersos en un mundo de cotidianidad, en relación con otros actores sociales, en la capital:

Las letras en las músicas expresan los momentos de alegría, de frustración de expectativas. Una serie de estados anímicos que el migrante, fundamentalmente experimenta en la ciudad. Entonces hay una vinculación entre lo que es la cultura del imaginario popular: de ese migrante que se imagina en la ciudad, que logra ubicarse como tal, en función a la relación con otros actores sociales en la ciudad, con el contenido de las canciones. Allí se da el encuentro entre cultura y música (Entrevista en Raúl Romero, *Ciudad Chicha*⁶⁵, 2005).

De alguna forma, los huallinos han encontrado en la música el mejor recurso para sobrellevar una experiencia tan difícil de sufrimientos y penas y expresar un mundo de

⁶⁵ Es el título del documental realizado por el musicólogo Raúl Romero (2005), que narra las diferentes etapas por las que ha transitado el género de la cumbia peruana. El documental es relatado por los mismos músicos protagonistas de este movimiento y por estudiosos de la cultura y música andina en procesos de migración.

imaginarios y situaciones críticas que les tocó vivir durante el proceso de la emigración e inserción a la capital, desafiando el racismo, la exclusión social y la represión militar. En este proceso, la música en relación con la experiencia migratoria ha ido enlazando redes de solidaridad y de paisanazgo, construido desde mucho antes del inicio de la violencia política, que sentó las bases para la unión entre los huallinos en Lima. Durante el periodo de la violencia, estas fluctuaciones, fue visto de manera positiva entre los huallinos, porque la institución del CSH se fortaleció, con la incorporación de más asociados, lo que motivó reorganizarse y responder a las expectativas económicas, sociales y culturales, entre paisanos del pueblo de origen y de la capital.

La migración sigue su propio curso, aún acabado el periodo de la violencia política, generaciones de jóvenes que nacieron en este periodo, tanto en Hualla como en Lima, llegan a conocerse en los espacios de socialización familiar e institucional, entre paisanos. Tales encuentros alimentan saberes, experiencias, imaginarios, identidades, sobre la cultura huallina y andina en la capital. Jóvenes como Sergio Cruzat y Silvia Paredes, que nacieron en los 1980s y experimentaron una vida de orfandad durante la violencia en Hualla, emigraron para quedarse en Lima, en el año 2000. Es sorprendente, la capacidad de convocatoria de los espacios y redes sociales de los huallinos, que los jóvenes son inmiscuidos sin mayores dificultades en actividades económicas, culturales y musicales. Ahora Sergio es delegado de los jóvenes de la comparsa de Ayllus de Hualla, con sede en Pamplona Alta; mientras Silvia Paredes es primera vocalistas del conjunto San Pedro de Hualla, con sede en Manchay, en el sur de Lima.

Este recorrido por los periodos de migración nos lleva a pensar a un nivel generacional, la transmisión persistente del capital cultural y musical entre los huallinos. Asimismo, las prácticas sociales de la memoria, como la expresión musical, que alimentan el legado cultural de generaciones anteriores traspasando a las actuales. De esta forma, cultura y música, consiguen conectarse para dar sentido a una forma de vida en la ciudad. Y para dar continuidad a tradiciones, crear, fusionar, renovar la música, como expresión subjetiva y objetiva de la realidad.

CAPÍTULO III

Centro Social de Hualla: Los marcos sociales de la música huallina en Lima

Hualla llaqtamantas cartamuwasqanki
Hualla plazamantas cartamuwasqanki
Centro Social localllapim tupallasun nispa
Centro Social localllapim tusullasun nispa.

Me habías enviado una carta desde el pueblo de Hualla
Me habías enviado una carta desde la plaza de Hualla
“Nos vemos en el local del Centro Social de Hualla” –diciendo
“Bailaremos en el local del Centro Social de Hualla” –diciendo.

Kayqaya tupaykunchis, kayqaya tinkuykunchis
Kayqaya tupaykunchis, kayqaya tinkuykunchis
Watan watan, killan killan, yuyarallasqanchista
Watan watan, killan killan, yuyarallasqanchista.

Ahora pues nos hemos visto, ahora pues nos hemos topado
Ahora pues nos hemos visto, ahora pues nos hemos topado
Año en año, mes en mes, recordando [nuestra promesa]
Año en año, mes en mes, recordando [nuestra promesa]

Pumpin, “Hualla llaqtamanta” (“Desde el pueblo de Hualla”)⁶⁶

El local del Centro Social de Hualla (CSH), está ubicado en el cruce de la Av. Huancaray y la Av. Colectora, en el distrito limeño de Santa Anita, junto a la carretera central. Conocido como “Casa Huallina” desde mediados de los años 1990s, en que se culminó su construcción. Para llegar al local se toma un mototaxi: desde los paraderos principales de “combis” (microbuses), que pasan por la carretera central, o desde la municipalidad distrital de Santa Anita. Todo los mototaxistas la conocen como el “local de Hualla”, porque dicen, que “allí siempre hacen fiesta”. Un corralón de muro elevado, con una puerta metálica grande, pintada de color azul, sirve de referencia, para quienes llegan por primera vez. El pavimento tiene la forma de una loza deportiva rectangular, pero sin área de penalti. Los laterales están junto a viviendas privadas, excepto el muro de la puerta de entrada que la separa de la calle. A un extremo se encuentra el escenario para las presentaciones artísticas-musicales. Debajo de este estrado hay un recinto con mesas, sillas, libreros, archiveros, etc. Aquí se juntan las directivas y delegados de las instituciones que conforman el CSH para debatir la agenda del día. Junto al escenario,

⁶⁶ Canción cantada por las vocalistas del marco musical de la Comparsa del Club Andamarca de Hualla, en el Concurso del “Hatun Carnaval Huallino”, realizado en el local del Centro Social de Hualla. Lima, 13 de marzo de 2011.

en el vértice del local, está una cripta o capilla con la imagen de San Pedro y San Pablo, santos patronos del pueblo de Hualla. Al otro extremo se encuentra el sanitario, un cuarto de almacén, cuartos para venta de cerveza, y, una cocina, para venta de comidas andinas. En el segundo nivel, hay una habitación donde mora temporalmente una familia que se encarga de la vigilancia del local. Adicionalmente, saliendo o entrando por la puerta principal yace un apretado recinto que funciona como boletería. Por las noches este local es una playa de estacionamiento para transportes pesados, camiones de carga y buses de transporte público. Los fines de semana, sábado o domingo, se alquila a otras instituciones para diferentes eventos artísticos musicales, fiestas patronales, asambleas de residentes, y otros eventos culturales, sociales y deportivos. Por su puesto, en el tiempo de los carnavales, en los meses de febrero y marzo, el local está dispuesto exclusivamente para las instituciones barriales y clubes del CSH, que organizan sus fiestas carnavalescas y la realización los concursos del “Hatun Carnaval Huallino” (ver capítulo 4).

Finalmente, en el lateral junto a la calle del local, hay un mural que representa la imagen pintoresca del pueblo de Hualla, comprendida en medio del verdor del valle del río Pampas y el cerro Illawasi. Además, lleva en su cabecera la siguiente frase: “Andamarca, orgullosos de ser huallinos”, como una obra hecha por la Asociación Cultural Andamarca de Hualla. De varias entrevistas que realicé en este local, una de ellas fue con Mario Alcántara, andamarquino y director del conjunto musical Qori Waylla. Entonces, le pregunté sobre el significado de aquel mural, al cual me respondió: “Esta es la vista panorámica de mi pueblo de Hualla”, dice con ternura y toma pausa y agrega:

Allí está el cerro San Cristóbal, cerro Illawasi y la parte productiva [...] donde están las retamas. El cual es pues, el lugar donde el quien habla pasó su niñez hasta su adolescencia. Y hoy me encuentro por aquí, pero anualmente siempre voy. Estoy divisando, recordando mi infancia. ¡Allí está! ¡Gracias a Dios! Siempre estoy llegando a ese mi añorado e incomparable pueblo de Hualla (Local del CSH, Lima, 24/04/12).



Local del Centro Social de Hualla, en Lima (Foto: Renzo Aroni, abril de 2012).

La imagen del pueblo y el discurso de Mario constituyen el sentimiento del lugar y pertenencia a una entidad de pueblo. Lo “añorado e incomparable pueblo” como una nostalgia presente. En respuesta de una preocupación de vivir en comunidad restando sus diferencias existentes. Un esfuerzo colectivo de vivir e imaginar un pueblo en la ciudad. Desde este lugar los huallinos interpretan y asignan un significado histórico y heterogéneo a un pasado complejo y recreado permanentemente. En este capítulo expongo los marcos sociales por las que se despliega la música huallina en la ciudad capital, partiendo de algunas preguntas básicas: ¿Cómo es la organización institucional de los huallinos? ¿Cómo se articulan social y musicalmente en los espacios institucionales, domésticos y públicos? Para tal efecto, expongo brevemente la historia de la Asociación del CSH, su espacio físico, el organigrama político y social, y las actividades sociales, culturales y musicales, que organizan, como la fiesta y concurso del carnaval. Luego, profundizo en el despliegue de la música en el espacio institucional, doméstico-privado y público. Finalmente, en este recorrido, apunto los cambios que se han producido en la música de *pumpin* en la ciudad capital, recientemente.

1. El marco institucional

La primera generación de huallinos que arribaron a la capital fundó la Asociación Centro Social de Hualla (CSH), en 1935. Es una de las instituciones fajardinas más

antiguas. Posteriormente, esta institución y otras asociaciones de migrantes de los diversos pueblos de Fajardo⁶⁷, crearon una institución provincial, llamada Federación Fajardina (FEFA), en 1959. Luego, los fajardinos y otros migrantes ayacuchanos fundaron una entidad regional, la Federación Departamental de Instituciones Provinciales de Ayacucho (FEDIPA)⁶⁸, en 1984. Existe pues una correspondencia institucional de migrantes ayacuchanos en una jerarquía de capas de organización comunal, distrital, provincial y regional en la ciudad de Lima.⁶⁹ Estas instituciones, actualmente vigentes, no sólo organizan las fiestas y concursos de carnaval sino también han trabajado históricamente por el desarrollo integral de sus pueblos de origen.

En los años 1940s y 50s, fue la primera oleada migratoria en el país. Por entonces, los migrantes huallinos todavía eran pocos como para emprender proyectos grandes, como la organización de campeonatos de fútbol, fiestas carnavalescas, la construcción de su local institucional, etc. Estas actividades se hicieron posteriormente. La primera generación de migrantes solían reunirse en la casa de algún dirigente del CSH, para una ocasión social, recibir noticias del pueblo, y sobre todo para realizar donaciones a favor del desarrollo del pueblo de Hualla. Estos huallinos vivían en el distrito de Breña, muy cerca al Centro Histórico de Lima. Uno de estos huallinos muy reconocidos por sus paisanos fue Germán García, expresidente del CSH, porque acogió en su casa a las generaciones venideras. Él vivía en la Av. Argentina, un eje industrial, que comunica el distrito constitucional de Callao con Lima Metropolitana. Con el transcurrir de los años, en tramos de esta vía, se han ido construyendo viviendas y centros comerciales, aparte del uso industrial.

⁶⁷ De acuerdo a la fecha de creación, estas instituciones son: Centro Social de Colca (1932), Centro Social de Canaria (1942), Asociación Cultural de Apongo (1945), Centro Progresista Alianza Vilcanchos (1954), entre otros.

⁶⁸ La FEDIPA está conformada por 11 federaciones: Federación Fajardina, Federación de Instituciones Regionalistas de la Provincia de Cangallo, Federación Interdistrital de la Provincia de Huamanga, Federación Interdistrital de la Provincia de Huanta, Federación de Instituciones de la Provincia de Huancasancos, Federación de Instituciones de la Provincia de La Mar, Federación de Instituciones de la Provincia de Lucanas, Federación de Instituciones de la Provincia de Paucar del Sara Sara, Federación de Instituciones Distritales de la Provincia de Parinacochas, Federación de Instituciones de la Provincia de Vilcashuamán y Federación de Instituciones para el Desarrollo de la Provincia de Sucre. Para conocer más sobre FEDIPA, véase su página electrónica: <http://fedipa.com/>.

⁶⁹ Como dice la musicóloga Chalena Vásquez: “Cada comunidad campesina, anexo, barrio, distrito y provincia ayacuchana tiene su ‘filial’ en Lima. En cada una se celebra el carnaval. Para esto existen las asociaciones o clubes culturales. Estas instituciones se agrupan en la Federación Departamental de Instituciones Provinciales de Ayacucho (FEDIPA), instancia que organiza el Concurso de Carnaval ‘Vencedores de Ayacucho’, desde 1987” (Vásquez, 1998: 5).

En los años 60s comenzaron llegar más huallinos. Alfonso Alcántara, actual presidente del CSH (2011-2012), vio de cerca este proceso migratorio. Él ya corresponde a una segunda generación de huallinos que nacen en Lima y se van cohesionado con sus contemporáneos que nacieron en Hualla. Sabe a través de sus padres huallinos, que migraron a mediados de la década de 1950, que vivió en la casa de Germán García:

Mis padres llegan acá a Lima y llegan a una casa donde llegaban los huallinos de ese entonces. Cuando era niño, a los cuatro años de edad aproximadamente, ya me recuerdo, hemos estado viviendo junto con la familia García, German García, en la tercera [o] cuarta cuadra de la Av. Argentina. Allí hemos estado un buen tiempo viviendo en un lugar muy humilde desde donde después ya salimos. Salimos de ahí y migramos a la zona cercana al Agustino. Es ahí ya cuando mi padre empezó a... bueno, en su oficio, en ese entonces era albañil y [por su puesto] estuvo pues siempre ligado, y conocía a los huallinos (Alfonso Alcántara, 54 años, Santa Anita, Lima, 15/01/12).

Los dirigentes, como Germán García, no sólo fueron hospitalarios en su propia casa, sino también contribuyeron a fortalecer la unidad social huallina, a través del CSH, a sabiendas de las dificultades de los migrantes en su arribo a Lima, para facilitar su inserción y búsqueda de trabajo y vivienda. Luego de permanecer algunos años en la casa de Germán García, los huallinos, como el padre de Alfonso, se reubicaban en los asentamientos marginales, como en el distrito de El Agustino, creado a inicios del año 1960. Otros huallinos que iban llegando también se asentaron en dicho distrito y alrededores.

Pedro Alcántara, otro dirigente del CSH, residió por esta zona. Él trabajó vendiendo bebidas y sándwiches en el Campo Deportivo del Cuartel Barbones, en la primera cuadra de la Av. Riva Agüero. Él solía convocar a los huallinos para hacer deporte en el estadio del Cuartel Barbones. Dado la coexistencia próxima entre los huallinos en esta zona, decidieron adquirir un terreno muy cerca de sus casas, en la cuadra 18 de la Av. Riva Agüero. Posteriormente, este terreno lo perdieron, por la informalidad de la compra-venta del predio. Así lo explica Alfonso Alcántara: “lamentablemente ese terreno lo perdimos, porque también El Agustino creció y nos empujó a una situación de informalidad que no pudimos [o] no supimos mantener y perdimos ese local”. Para aquellos dirigentes, de acuerdo con el relato de Alfonso, fueron décadas de aprendizaje institucional y de mucha labor por la unidad de los huallinos en Lima:

[Son] gente muy valiosa que –incluso– ya partió de este mundo, pero que hizo mucho [trabajo] en Breña [y en El Agustino], con un buen sentido de querer juntar a los huallinos con un objetivo propio. O al menos contar nuestras historias, entendernos

entre nosotros mismos, encontrar nuestro espacio [de vida]. Yo creo que todas las directivas que han pasado –de algún u otro modo– han cumplido una misión de tratar de buscar un objetivo de unión y [eso] no se ha perdido, cruzando todas las dificultades que siempre tiene cada directiva. A veces como institución siempre se generan tensiones discrepancias más aún si cada vez es más grande la institución, pero aún así superando todo esos detalles, los dirigentes dentro del CSH han cumplido una misión que ha rendido sus frutos ya con éxito (Alfonso Alcántara, 54 años, Santa Anita, Lima, 15/01/12).

Los años 70s fue también una experiencia de explosión demográfica para los huallinos ya asentados en Lima. Veían llegar continuamente a muchos de sus paisanos en esta segunda oleada migratoria. Oportunamente, esta crecida migratoria fue favorable para la reorganización y fortalecimiento de la asociación CSH, en la medida en que había más capital humano. Es decir, por un lado, económicamente, “el CSH, rápidamente, empieza a alimentarse del aporte de mucha gente”, dice Alfonso. Por otro lado, ante la necesidad de los huallinos de involucrarse social y culturalmente, el CSH comenzó ampliar su agenda de trabajo. La preocupación “ya no era solamente de querer estar cómodos en un local”, sino abrir espacios más grandes de socialización. Para Alfonso Alcántara, la actividad deportiva “era la respuesta en el que todos encajaban”.

Nosotros estábamos prácticamente ya con una fuerte presencia de muchos huallinos que de un momento a otro empezó a crecer. Con los años, los jóvenes también ya se instalaron, empezaron a tener familia y se fue multiplicando, rápidamente. Entonces la institución empieza a hacerse preguntas ¿No? preguntas sobre su misión y visión ¿Quiénes somos? ¿En qué estamos? y nos encontrábamos retrasados en cuanto a la capacidad de respuesta y de presencia ante todo este escenario que era nuevo. Porque había una cantidad masiva de muchos huallinos y que respondían a las actividades que hacíamos. Se encontraban todos, trataban de estar justamente donde había algo que conversar entre nosotros. Yo creo que la forma deportiva, era la respuesta que todos encajábamos, ahí se traducía. Luego en las asambleas, donde poníamos en agenda muchos temas, temas de la renovación, en cuanto a nuestro crecimiento y, ahí viene justamente, la necesidad de contar con un local, un espacio deportivo (Alfonso Alcántara, 54 años, Santa Anita, Lima, 15/01/12).

En efecto, la necesidad de contar con un local propio se amplió a la demanda de adquirir un terreno con características de un campo deportivo. Como en el trabajo de Thomas Turino con los migrantes puneños del Centro Social de Conima, además de la música y la danza, el deporte fue una actividad fundamental en la unión de los conimeños en Lima de los años 1970s y 80s (1993: 184). De la misma forma, el deporte seguía siendo la actividad social de mayor interés de los huallinos. En ese sentido formaron clubes deportivos entre paisanos y/o vecindarios, como el Club San Pedro de Hualla, Sport Botiquin, Club San Pablo, entre otros. Como respuesta a la masiva participación, el CSH organizó campeonatos internos, como la “Copa San Pedro de Hualla”, y sobre

todo estimuló la participación con 2 ó 3 equipos de fútbol en el famosa “Copa Fajardo”, organizado por la FEFA.

El campeonato deportivo Copa Fajardo en Lima

Antes de tratar la organización y función social de la Copa Fajardo, conviene hacer una breve introducción a cerca de la fundación y la labor de la FEFA. Éste tiene su antecedentes en el Centro Unión Fajardino (CUF), fundado en 1940. Célebre por impulsar los campeonatos de fútbol entre clubes fajardinos. En 1959 cambió su nombre a “Federación Fajardina”, con el objetivo de unir a todas las instituciones de pueblos de la provincia de Fajardo en Lima. Siendo su primer presidente, el Sr. Aparicio Godoy Vargas, que sembró la unión fajardina. En 1972, la FEFA obtuvo su reconocimiento legal en los Registro Públicos, con lo cual inició una nueva etapa de vida institucional. En 1975, reinició la organización de la Copa Fajardo, “el campeonato de fútbol de integración fajardina en Lima” (FEFA, 2011: 31).

En 1979 y 1980, la FEFA, impulsó la organización de la Convención de Comunidades Campesinas de la provincia de Fajardo⁷⁰, primero en su capital, Huancapi, después en el pueblo de Huancasancos, respectivamente. Al organizar estas convenciones, la FEFA se propuso abordar los problemas de las comunidades campesinas de la provincia de Fajardo para “enrumbar[los] [en] el camino del progreso” (FEFA, 1980: 1). Sin embargo, con el inicio de la “guerra popular” de SL en el centro-sur de Ayacucho, estas convenciones se suspendieron. Así lo atestiguan los dirigentes de FEFA, que participaron en la Convención de agosto de 1980:

⁷⁰ En estas primeras convenciones acordaron una serie de petitorios al gobierno del país de aquel entonces, Fernando Belaunde Terry, como la construcción de una hidroeléctrica y carreteras, el aumento del canon minero a 5% de las ganancias de la empresa minera, obras de irrigación, entre otras demandas. En el año 2005, reinició con el nombre de Convención Fajardina, en el pueblo de Canaria. Al respecto, en la editorial del boletín informativo, edición especial de la FEFA por la III Convención Fajardina, refiere: “La finalidad no está demás reiterarlo, es para ver la problemática de Fajardo en todos sus aspectos y trazar un Plan de Desarrollo de corto, mediano y largo alcance. La razón es también que en esta tercera convención tendremos una radiografía actual completa de Fajardo; teniendo esta sabremos en qué aspecto está enfermo; entonces con conocimiento de causa atacaremos los problemas empezando por los más álgidos (FEFA, 2005: 3). En el 2008, la cuarta Convención tuvo como sede al pueblo de Vilcanchos. En el 2010, se realizó la quinta Convención en el pueblo de Hualla. La sexta Convención fue en el pueblo Apongo, en el 2012. La próxima convención será en el pueblo de Alcamenca, en el 2004. En la post-violencia, la Convención Fajardina, continúa apuntando a elaborar proyectos de desarrollo para los pueblos de Fajardo.

Estábamos alojados [en Huancasancos], era la media noche y seguíamos trabajando ordenando documentos junto con el Ing. Tito [Ataurima] de Colca. En eso llegaron avisarnos que SL había llenado de pintas los lugares públicos, nos pidieron calma... Al amanecer, todo estaba limpio. Eso nos sorprendió. Lo que pasa es que las autoridades lo habían hecho limpiar todo en sólo 2 horas, para dar un ambiente adecuado a los visitantes (FEFA, 2005:10).

Ante estos acontecimientos en la zona, los migrantes fajardinos suspendieron sus actividades sociales en bien del progreso de los pueblos de Fajardo, para replegarse en Lima. En 1984, la FEFA alentó la creación de FEDIPA. Desde esta institución se promovió los concursos de carnaval “Vencedores de Ayacucho” en Lima, desde 1987. Entre fines de los años 1980s y comienzos de los 90s, la violencia tocó las puertas de Lima, en consecuencia la institución fajardina dejó de funcionar por algunos años: “La grave crisis política de fines de los años ochenta e inicios de los noventa, afectó [...] a la Federación Fajardina, ésta quedó acéfala cuando su presidente tuvo que asilarse” (FEFA, 2011: 31). El presidente de aquel entonces fue Zósimo Rodríguez, natural del pueblo de Canaria. Fue víctima de atentado a sus propiedades y amenazas supuestamente de miembros de SL por su negativa a favorecer sus propósitos políticos.

A fines de los 90s, la FEFA se reorganizó y en el año 2000 logró su consolidación. Este año realizó su Primer Congreso Fajardino⁷¹ en Lima. Emprendió una nueva etapa de vida institucional organizando los concursos de carnaval fajardino y logrando consecutivamente el título de campeón en los concursos de carnaval “Vencedores de Ayacucho”, organizados por FEDIPA.

Ahora bien, volviendo a la Copa Fajardo. Lo interesante de la organización de los campeonatos relámpagos, cuadrangulares, etcétera, fue que “mucho de es[t]o sirvió incluso como acicate para que se fundaran instituciones” fajardinas en Lima. Así lo reseña la FEFA en la edición especial de su Revista *El Fajardino*, por su Centenario de vida institucional (1910-2010): “El mundo de los fajardinos era naturalmente aún pequeño, habían pocas instituciones: Colca (1932), Hualla (1935), Huamanquiquia (1939), Canaria (1942), Huancapi (1944). Las entidades fajardinas se fundaron en mayor número a partir de 1946, precisamente al calor de la confraternidad deportiva” (FEFA, 2011: 34). En algunos casos, incluso, antes de la creación de estas instituciones

⁷¹ En estos congresos se reúnen las bases que conforman la FEFA, para tratar asuntos de suma importancia, que involucran el desarrollo de la provincia de Fajardo, asimismo la situación de los fajardinos en Lima.

o “sociedad representativa de su pueblo en Lima”, formaron clubes deportivos, “para participar en un campeonato de amistad entre fajardinos”. Así nació también el CUF, como un club deportivo, disputando el trofeo de los campeonatos de fútbol organizado por los ayacuchanos en Lima. Un legado del CUF fue precisamente la “Copa Fajardo”, denominación del campeonato de fútbol fajardino en Lima. La historia de la Copa Fajardo tiene dos versiones (ver cuadro 3.1., en contextos consecutivos. El primer campeonato de fútbol entre instituciones de pueblos de Fajardo en Lima fue en 1957. “Los jóvenes más entusiastas, que los propios dirigentes hicieron en realidad la fiesta deportiva” (2011: 35).

En 1966 la Copa Fajardo se suspendió, “por la propia situación de la Federación Fajardina, que priorizó otros ejes de trabajo institucional”: la compra de un local institucional. “A fines de los 60s una dirigencia pudo comprar el local institucional, ubicado en el Jr. Huanta (era sólo alquilado), pero se perdió dicha posibilidad, a falta de reconocimiento jurídico. Fue la época más triste de esta historia” (2011: 35). En consecuencia, la década de 1970 fue un periodo de reorganización institucional, ya con reconocimiento jurídico, para la reapertura de la Copa Fajardo. En 1980, fue su momento de apogeo, cuando tuvo a 40 equipos participando. En 1986 nuevamente se suspendió por lo expuesto párrafos atrás.

Cuadro 3.1: Los pueblos ganadores en las dos versiones de la Copa Fajardo

Primera versión de la Copa Fajardo			Segunda versión de la Copa Fajardo		
Año	Equipo-pueblo	Estadio	Año	Equipo-pueblo	Estadio
1957	Apongo	Cahuachi	1975	Sarhua	Surquillo
1958	Asquipata	Cahuachi	1979	Huancapi	San Cosme
1959	Raccaya	Pte. Primavera	1980	Taca	San Cosme
1960	Asquipata	Surquillo	1981	Huancaraylla	San Cosme
1961	Huancapi	San Cosme	1982	Hualla	San Cosme
1962	Sarhua	San Cosme	1983	Huancapi	San Cosme
1963	Asquipata	Corpac	1984	Hualla	San Cosme
1964	Huancapi	San Cosme	1985	Raccaya	San Cosme
1965	Hualla	San Cosme	1986	Hualla	San Cosme

Fuente: Elaboración propia.

Los campeonatos se realizaban principalmente en el Estadio de San Cosme, ubicado en el distrito de La Victoria. Para los fajardinos, era un lugar céntrico, apropiado para un nudo de socialización en los fines de semana. El campeonato podía durar 4 meses o más de la primera mitad del año en curso. El día domingo era una fiesta más que familiar,

vivían el sentido de un pueblo, entre paisanos, viejos amigos, nuevos jóvenes, etc. Muchos fajardininos trabajan como comerciantes formales o informales en el Mercado de La Parada –muy cerca al Estadio San Cosme. Los días de trabajo confluían en diálogos del torneo y expectativas de juego.



El equipo de fútbol de Hualla, campeón de la Copa Fajardo, Lima, 1980s (Archivo CSH).

En estos campeonatos los huallinos protagonizaron las rondas finales del torneo. Hualla es el único equipo que ganó en tres ocasiones en la segunda versión de la Copa Fajardo –en la primera versión fue el equipo del pueblo de Asquipata. A partir de 1987, se jugó por una nueva copa Fajardo, pero pronto se desvaneció. En el 2003, se intentó iniciar una tercera etapa, siendo campeón el equipo del pueblo de Canaria.

La fiesta patronal: San Pedro y San Pablo

En los años 70s, con la segunda oleada migratoria llegaron muchos huallinos para trabajar en el campo agrícola experimental de la Universidad Nacional Agraria, ubicado en el distrito de La Molina, creado en 1962. Posteriormente, los trabajadores solicitaron viviendas para el sostén de sus familias. Así fue ampliándose la comunidad de huallinos en la medida en que Lima iba creciendo horizontalmente. Las reuniones del CSH se trasladaron de El Agustino a La Molina. Aquí se formó el Club deportivo San Pedro de Hualla, en 1979. Ellos comenzaron organizar anualmente la fiesta patronal de San Pedro y San Pablo en Lima.

Según el reglamento interno del CSH, refiere que entre las actividades de la institución están la fiesta patronal de San Pedro y San Pablo:

Considerando que es una fiesta patronal de nuestro pueblo, los huallinos residentes en la ciudad de Lima no podemos ser ajenos, más al contrario fomentemos revalorando nuestras costumbres ancestrales que nos ha dejado nuestros antepasados, para ello es importante la participación de todo los asociados e instituciones en forma organizada y armoniosa (CSH, Reglamento Interno, Artículo 10, inciso c).

En Hualla, la fiesta patronal se celebra el 28, 29 y 30 de junio. Cada día corresponde a una actividad particular. En estos días también ejecutan otras actividades, como la corrida de toro, a cargo de los diputados, la carrera de caballos y el *Chuqu tipiy*⁷², a cargo de los capitanes. El calendario de las fiestas patronales y su práctica social es uno de los tiempos memorables para los migrantes de diferentes latitudes del mundo. A diferencia de las fiestas carnavalescas, en el que las fechas pueden modificarse, en las fiestas patronales de San Pedro y San Pablo, se mantiene en la misma fecha. Aquellos migrantes que no pueden viajar a su pueblo para participar en la fiesta, algunos como organizadores, pueden participar en Lima. Al igual que los residentes de Hualla, también los migrantes de otros pueblos de Fajardo, Ayacucho y de otras regiones andinas organizan sus fiestas patronales, ya sea en sus locales institucionales o en locales alquilados para la ocasión.

La construcción de un local institucional

A fines de la década de 1970, para los directivos huallinos, la necesidad de contar con un local propio seguía en agenda pendiente. Formaron una comisión para la compra de un local, presidida por Emiliano Maldonado. El propio Alfonso Alcántara estaba en la comisión. Consiguieron un terreno grande del tamaño de un estadio deportivo, en el distrito de Los Olivos. Sin embargo, en esta ocasión los estafaron. Perdieron el aporte económico de muchos huallinos, sin embargo, dice Alfonso Alcántara: “fallamos, porque no teníamos de repente una asesoría adecuada, nos estafaron, entonces no supimos manejar adecuadamente la compra del terreno.” A pesar de ello, en la década de 1980, la comisión continuó trabajando por adquirir un local. Finalmente, ya en los 90s, lo consiguieron en la Asociación Los Portales, en el distrito de San Anita.

El Centro Social de Hualla en Lima, como institución tiene más de 60 años de vida y en es[e] tiempo algo ha hecho para el pueblo natal, por lo menos aportó con asesorías y algunas intervenciones directas en el quehacer de la población en su desarrollo integral. De la misma manera se esforzó por el bienestar de los hijos residentes en la capital

⁷² Consiste en colgar el gallo en una soga, atado a media asta de palos plantados por separado, para que en plena carrera los participantes jalen al gallo y logren sacar después de varios intentos. La persona que logra sacarlo se lleva el gallo descuartizado.

Lima y últimamente lo lograron por segunda vez un terreno para la institución, por su puesto con una dedicación exclusiva de cuatro años, tiempo que don Emiliano Maldonado Tomairo y su equipo dedicaron alma, vida y corazón a este proyecto [...] (Infante, 1998: 181-182).

En el Estatuto del CSH, entre otros documentos dispuesto para el público, está la información sobre su localización y función institucional. Refiere que “el local [...] está ubicado en la Av. Metropolitana Mz. A - Lote 11 al 16 de la Asociación de Vivienda los Portales de Santa Anita, con un área total de 1,250 m², [y] actualmente funciona como local de espectáculos, además, como cochera y campo deportivo.” En otro apartado del mismo documento, arguyen sobre el contexto de la adquisición del local, sus características físicas:

El local fue adquirido por la donación de los hijos huallinos residentes en la ciudad de Lima, y amigos de nuestra institución Centro Social Hualla, en la década del [19]90, bajo la presidencia del señor Emiliano Maldonado Tomairo y su consejo directivo. Tiempo transcurrido desde su adquisición, los hijos Huallinos han mejorado la infraestructura como loza deportiva totalmente terminada, los servicios higiénicos, agua, desagüé, pistas, veredas, titulación y la capitalización de sus recursos económicos con la finalidad de construir la nueva infraestructura, donde podremos albergar a más hijos Huallinos (CSH, “Comisión pro construcción de la casa huallina”, 2011).

La “nueva infraestructura” tiene que ver con un “ambicioso proyecto de construcción de la casa huallina”. Antes de referirme a este proyecto, es interesante decir, ¿cómo entiende los huallinos, e incluso los fajardinos, la categoría institucional de un “centro social”? Es interesante el discurso sobre la construcción social de una “casa huallina” y, a su vez, éste entendido como un “centro social”. En la revista *El Fajardino*, una publicación trimestral de la FEFA, se argumenta al respecto:

Un centro social es como una casa grande con ambiente familiar. A través de él se busca una relación permanente con la comunidad [de origen] y aspira a generar sus propios recursos. Mantiene lazos de unión entre sus miembros residentes en Lima y los del pueblo natal. De esta forma se refuerza la relación campo ciudad, la cual permanece a través del tiempo convirtiéndose en la esencia de un centro social y es lo que le otorga su propia identidad. [...] un centro social debe buscar un acercamiento con las nuevas generaciones con jóvenes a través de diversas actividades como el deporte, la música y eventos artísticos. Como casa grande el centro social debe permitir albergar autoridades, delegaciones y funcionarios del pueblo de origen. En conclusión un centro social es una institución que busca rescatar, recuperar y valorar las raíces de su lugar de origen para insertarlas en la ciudad, en constante interrelación con la comunidad (FEFA, 2001: 33)

Además, refiere que un centro social deberá contar mínimamente con los siguientes ambientes: tres salas de uso múltiple; aulas para biblioteca, videoteca; una capilla para el patrón del pueblo; una cafetería; una cocina; patio de servicio y limpieza (lavadero);

cuatro habitaciones de albergue; “terrazas de expansión”; “tiendas pequeñas”; servicios sanitarios; etc. El CSH de Hualla tiene gran parte de estos ambientes, otros, están en proceso de construcción.

Ahora, recientemente los huallinos se han propuesto a futuro: “construir un moderno edificio de 7 pisos y un *auditorio acústico*, en el sótano, en un área de 250 m².” Para ellos se ha puesto en marcha desde mayo de 2011 una comisión, presidida por el señor Melchor Valenzuela, expresidente del CSH. El sótano “debe ser aprovechada [no sólo] como auditorio acústico”, sino también como un espacio para las asambleas, “alquilar para cumpleaños, bautizos, velatorio, conferencias, obras teatrales, talleres de danza, música y otros”. En el proyecto que presentó el presidente de la comisión arguye, que además de ser útil para un local de espectáculos, sobre un proyecto de construcción de un Instituto Superior Tecnológico o un colegio de nivel de educación secundaria.

Por estos motivos solicitamos a los asociados a fin de que reflexionen y encaminemos para construir un instituto superior tecnológico o un colegio secundario, que a la vez, son tan rentables económicamente y que debemos aprovechar la ubicación estratégica que tiene nuestro local y así como también generar puestos de trabajo para algunos de nuestros profesionales huallinos en las diferentes especialidades, que estoy seguro estarán a gusto por servir a nuestra institución. Por último, como local de espectáculos totalmente acondicionados en forma acústica, y sacarle el máximo provecho en beneficio de nuestra institución (CSH, “Comisión pro construcción de la casa huallina”, 2011).

En efecto, frente al aumento de la población estudiantil y juvenil huallina, el CSH se propone ampliar el local de Hualla a un instituto tecnológico o colegio, para generar oportunidad de estudio y de trabajo. Ya no sólo está el interés rentistas por las ocasiones de espectáculos, ahora la preocupación es, ¿en qué medida utilizar estos recursos en beneficio de los socios huallinos y sus hijos, así como para los que habitan en el pueblo? Por ello arguyen:

El local de la institución C.S.H. [de] Lima es un patrimonio de nuestros asociados y de nuestra comunidad de Hualla. Un legado de las personas que han trabajado con mucho cariño y honestidad, por lo cual estamos orgullosos de estas personas. Pero a la vez debemos reafirmar nuestra fidelidad institucional con mucha creatividad buscando otras alternativas de funcionabilidad institucional y el progreso personal de nuestros asociados. Sobre todo de nuestra juventud de Hualla, como también de los vecinos de Santa Anita y alrededores. Como sabemos los jóvenes no todos logran ingresar a la universidad. Nuestro país necesita también técnicos de mando medio y sería una oportunidad para nuestros jóvenes que no logran ingresar a las universidades, dentro de nuestra comunidad, para los Huallinos y sus hijos, tengan un descuento especial (CSH, “Comisión pro construcción de la casa huallina”, consultado el 13/12/12).

La existencia física de este local institucional es producto del trabajo solidario de generaciones de migrantes y su función es de alguna manera reproducir y fortalecer la asociación y las relaciones entre sus socios. Y si ahora el CSH se propone poner énfasis en la educación de los jóvenes, es porque hay una población masiva de jóvenes huallinos, a las que hay que atender y mantenerlos ocupados, respondiendo a sus expectativas, como el estudio y el trabajo. No basta con incorporarlos a la institución, a través de la fiesta y organización del carnaval y otras actividades culturales, sino también encaminarlos en su educación y progreso. El Proyecto de construcción del instituto o colegio, responde a esta perspectiva.

Organización interna del CSH

La asociación CSH de Hualla tiene como máximo gobierno a un Consejo Directivo, conformado por el Presidente, Vicepresidente, Secretario de economía, Secretario actas y archivos, Secretario de organización de cultura y deporte, Asistente social y asuntos femeninos, Secretario de relaciones institucionales y comunidad campesina, y, finalmente, el Fiscal. Las autoridades son elegidos en un proceso electoral después de una lista de candidatos, quienes hacen conocer a los socios su plan de trabajo como aspirantes al gobierno del CSH. El sufragio se realiza cada dos años. Son elegidos por los asociados registrados en el padrón electoral del CSH. Fue muy interesante ver desde lejos este proceso llevado a cabo por un comité electoral⁷³, en octubre de 2012. Se presentaron 2 candidatos: una mujer y un hombre. Y por primera vez usaron las redes virtuales, como el Facebook para sus respectivas campañas. En este proceso votaron 173 personas registradas en el libro de padrón de socios del CSH.

⁷³ El Reglamento interno de la Asociación CSH, refiere que las atribuciones del comité electoral son: a) Organizar, dirigir y controlar el proceso electoral, convocar a las elecciones, con citación a domicilio y con cargo indicando el cronograma la fecha y hora del proceso electoral; b) Designar los miembros de mesa mediante sorteo; c) Pronunciarse sobre la inscripción de candidatos postulantes de la listas; d) Admitir o rechazar las tachas que formulen los asociados; e) Solicitar a la junta directiva una partida económica para los gastos del comité; f) Realizar el cómputo general de elecciones según el acta de escrutinio presentados por las mesas de sufragio; g) Preparar las cédulas de votación y demás, documentos que se requieran para el proceso electoral; h) Velar por el oportuno y estricto cumplimiento de las disposiciones del presente reglamento; i) Resolver las impugnaciones que se presenten en el proceso eleccionario; j) Elaborar y suscribir el acta electoral general del proceso; k) Proclamar a los candidatos elegidos, juramentarlos y entregar los credenciales; l) Resolver los casos no previstos en este reglamento; m) Confeccionar los correspondientes padrones electorales; n) Publicar la relación de asociados hábiles aptos para el sufragio” (CSH, Reglamento interno, Art. 12, fecha de consulta: 22/4/13).

En estos procesos políticos, los huallinos con mayor solvencia económica y capital cultural, acuden a su capital simbólico, es decir, al prestigio, honor, competencia, labor bondadosa, que hayan realizado ya sea en beneficio de la asociación del CSH o el pueblo de Hualla. Aspiran para influir en los socios, a través de los lazos sociales, relaciones parentales, procedencia barrial, poder, entre otros intereses individuales y colectivos, por las que mantienen un sentido de comunalidad. Desde luego, hay ética de trabajo y compromiso para con el pueblo y la institución, elementos que fortalecen los lazos de reciprocidad y el fortalecimiento de identidades locales.

Los socios del CSH participan de manera voluntaria en los procesos políticos, económicos, sociales y culturales convocados por el CSH. Tienen derecho a voto en decisiones importantes de acuerdo al reglamento interno de la institución matriz. Por su parte los clubes deportivos, asociaciones culturales y otras organizaciones de residentes huallinos, como entidad, no son propiamente socios del CSH, pero son consideradas como instituciones de apoyo indispensable para los objetivos y fines del desarrollo del CSH. Por supuesto, los socios de las instituciones base, como personas son socios del CSH. Entre la institución matriz y las instituciones base trabajan en reciprocidad en diferentes actividades sociales.

Asimismo, el CSH cuenta con el programa radial “La voz de Hualla”, que salió al aire a mediados de los años 1990s como impulso del CSH para difundir la música huallina y eventos institucionales. El programa radial “La Voz de Hualla” es emitida en Radio Oriente⁷⁴ todos los viernes por la noche durante una hora. La conducción actual lo tiene a cargo el Secretario de cultura del CSH, Andrés Paredes. Él mismo también conduce el programa radial “La Voz de Fajardo”⁷⁵, en la misma radioemisora. A través de estos dos programas se difunde el cronograma de eventos institucionales del CSH, FEFA o FEDIPA y otros, como son: las fiestas carnavalescas, concursos de comparsas, fiestas patronales, etc.

⁷⁴ Llegando también al mundo entero a través de la radio web: <www.radiooriente.com>

⁷⁵ Desde el 2011 el propio Andrés Paredes, como secretario cultural de la FEFA, propuso que los fajardinos también tuvieran su propio programa radial. Así nació el programa radial “La Voz de Fajardo”. Como él dice: “El programa radial La Voz de la Federación Fajardina es un paso de información para poder llegar a todos los fajardinos, ayacuchanos y el Perú entero. Este programa radial es aperturado el día martes 8 de febrero de 2011, con el objetivo de llegar una y otra vez con la información múltiple. Siendo aperturado con decisión firme ejecutiva y dirigente de la FEFA” (Andrés Paredes, 51 años, Lima, febrero de 2012).

2. El espacio institucional: el local del CSH como un nodo social

El local del Centro Social de Hualla (CSH) es el lugar donde hay una estrecha relación entre el espacio doméstico y el espacio institucional. El local, como nodo social, asienta un centro de reunión de migrantes. Comparado a una “casa grande” que acoge a los migrantes huallinos en la capital. Es también la representación urbana del pueblo con su plaza recreado e imaginado dentro de una metrópoli. A su vez en este local se da una comunicación fluida entre paisanos que habitan en el pueblo de Hualla y en otras latitudes de la nación. Por lo mismo es que hay una cierta continuidad de significar prácticas culturales y musicales a cerca de las vivencias en el pueblo. Desde luego, la construcción del local es mucho más compleja que una propiedad colectiva, pues enlaza una relación social, afectiva e histórica. El local funciona como un nodo social, en tanto su significado físico y social, responde a una acción de sujetos locales.

Por medio de las canciones dialogan no sólo con sus paisanos o familiares, sino también con la comunidad de origen. Desde este lugar de enunciación hacen unívoco experiencias espaciales y temporales. Enunciar a través del performance (música, danza, carnaval) desde el local del CSH, es significar un punto nodal para toda la comunidad huallina, conectando a los que viven en el pueblo y a los que residen en la ciudad. Es un circuito poético de ida y vuelta. Como dice la canción “Hualla llaqtamanta” (desde el pueblo de Hualla), presentada por una de las comparsas del concurso del carnaval: “*Me habías enviado una carta desde el pueblo de Hualla/ .../ ‘Nos vemos en el local del Centro Social de Hualla’ –diciendo/ ‘Bailaremos en el local del Centro Social de Hualla’ –diciendo*”. Cumpliendo tal promesa en el tiempo esperado se concretiza en/con la fiesta del carnaval: “*Ahora pues nos hemos visto, ahora pues nos hemos topado/ .../ Año en año, mes en mes, recordando nuestra promesa*” (canción en *pumpin*, concurso del “Hatun Carnaval Huallino”, 13/3/2011).

Por otro lado, desde la loma de Pakwantu o la altiplanicie de Waswantu, los integrantes de los conjuntos musicales de Hualla evocan la situación de los “hermanos huallinos” que radican en Lima. Por su parte los concursos afianzan la acción simbólica, como un lugar de congregación-actuación-diálogo, a través de los agentes locales que le dan una multiplicidad de sentido, como una experiencia heredada. Una forma de vida que se vive en presencia repetitiva.

En la relación de lo local y global. Lo global puede ayudar fortalecer el sentido de pertenencia a una localidad. Las tecnologías de comunicación, las industrias culturales y el consumo musical han acelerado esta relación local-global. Desde cualquier lugar del mundo se puede conectar a través del espacio virtual. Llevan el nombre de su pueblo a todos los lados. A través del fenómeno de globalización, “los límites del apego local” (Giglia, 2012: 155) ha ido disipándose y ampliándose a la experiencia de otros lugares. La pertenencia a lo local no se reduce a los valores y prácticas culturales de haber nacido y vivido en localidad. Estos elementos tradicionales de valoración se han ampliado, como categorías que generan sentimiento de pertenencia al lugar. Pueden haber nacido en Hualla, pero crecieron en Ica y hoy viven en Lima, pero mantienen una identidad con la tierra natal, pero a su vez con el actual vecindario. Por el contrario, quienes nacieron en otras regiones de Perú, que no sea Ayacucho, también se siente atraídos de la cultura musical de Hualla.

Las instituciones base del CSH

El CSH conglomerada 7 instituciones base, entre barrios y clubes (véase cuadro 3.2). No todas las instituciones del CSH son activas y algunos no están reconocidos en el registro público. Las instituciones más antiguas, que se mantiene hasta la actualidad con diferente grado de organicidad se formaron de acuerdo a la división barrial del pueblo de Hualla: Andamarca, San Pablo, San Cristóbal y San Miguel. Además, 4 instituciones de base integran a huallinos que coexisten casi juntos, en el sur y sur-oeste de la ciudad de Lima: i) San Pedro de Hualla en “Portada de Manchay”, distrito de Pachacamac; ii) Ayllus de Hualla en Pamplona Alta, distrito de Villa María del Triunfo (VMT); iii) Corazón de Hualla en el Valle del distrito de Lurin; iv) finalmente, las familias del barrio Andamarca, radican muy cerca al local del CSH, en el distrito de San Anita. Estos son asentamientos humanos y urbanizaciones que se han formado en los años 1970s y 80s.

Cuadro 3.2: Las instituciones base del CSH

Instituciones base	Distrito	Provincia	Región
1. Asociación Deportivo Cultural Ayllus de Hualla	CSH	FEFA	FEDIPA
2. Asociación Deportivo Cultural San Pedro de Hualla			
3. Asociación Deportivo Cultural Corazón de Hualla			
4. Asociación Cultural Andamarca de Hualla*			
5. Asociación Deportivo Cultural San Pablo de Hualla*			

6. Club Deportivo Cultural San Cristóbal de Hualla*			
7. Club Deportivo Cultural San Miguel de Hualla*			
* Estas instituciones se han creado tomando el nombre de sus respectivos barrios del pueblo de Hualla: Andamarca, San Pablo, San Cristóbal y San Miguel. Fuente: Elaboración propia.			

En mi trabajo de campo, solía asistir como oyente a las asambleas que se realizaban en el CSH, al que concurrían los delegados de las instituciones base, para acordar la organización de las fiestas carnavalescas y los concursos de carnaval. Allí conocí a muchos dirigentes de las 7 instituciones base. A su vez estos me ayudaron a contactar a muchos migrantes huallinos, integrantes de los conjuntos musicales y a los jóvenes que integran las comparsas musicales en cada barrio o club institucional. De las 7 instituciones presté mucha atención a 4 de las que mencioné, quienes viven casi juntos, a diferencia de las 3 restantes, que viven dispersos en la ciudad. Asimismo, porque en estos lugares también viven los integrantes de los principales conjuntos musicales. Estas instituciones y conjuntos musicales comparten, no sólo la procedencia huallina, sino también historias de fundación de su morada, relaciones parentales, amicales, e identidades de pertenencia a un espacio territorial, barrial e institucional en Lima.

Reitero, que la mayoría de estas instituciones huallinas se formaron con fines deportivos en los 60s y 70s. Y luego ampliaron sus motivaciones organizacionales hacia las actividades culturales, por eso la mayoría llevan como nombre oficial: “club deportivo cultural...”. Excepcionalmente, la asociación Ayllus de Hualla, se formó durante el contexto del desplazamiento masivo por la violencia política, en 1984. A continuación describo de manera breve el espacio social y musical de estas instituciones. Dichas instituciones están asentadas en diferentes lugares de la ciudad.

i) Muchos huallinos que forman parte de la Asociación Cultural de Andamarca de Hualla, creado en 1976, con fines culturales, viven en las urbanizaciones y asentamientos humanos ubicados en los laterales de la carretera central: Santa Anita, Vitarte, Huachipa, Huaycan, etc. Para ellos el local del CSH es un lugar céntrico para realizar sus múltiples actividades sociales, deportivas y culturales. Este barrio tiene su marco musical llamado “Andamarca de Hualla”. Algunos de sus integrantes son los músicos y cantantes del conjunto musical Qori Waylla.

ii) En el asentamiento humano “José María Arguedas”, en Pamplona Alta, está la Asociación Deportivo Cultural Ayllus de Hualla, creado en 1984. En este mismo lugar se formó el conjunto musical “Ayllus de Hualla”, en 1988.



Tarde deportiva de los huallinos en Pamplona Alta, Lima (Foto: Renzo Aroni, 29/01/2012).

iii) En el asentamiento humano “Portada de Manchay”, se encuentra la Asociación Deportivo Cultural San Pedro de Hualla, creado en 1979. Su sede inicial fue en la estación experimental agrícola “La Molina” hasta 1995. Aquí vivían muchos migrantes huallinos que trabajaban como agricultores en la Universidad Nacional Agraria, en el distrito de La Molina, desde los años 70s. Posteriormente, llegaron a esta zona otros huallinos, algunos por desplazamiento forzado, ampliando las relaciones parentales y amicales, y por ende saturando los espacios de habitar doméstico. En consecuencia, se movilizaron y formaron sus viviendas en Manchay, entre fines de la década de los 80s y comienzos de los 90s. En esta misma zona viven los integrantes de los conjuntos musicales de San Pedro de Hualla y Saras de Hualla.

iv) En el Valle del río Lurin, está la Asociación Deportivo Cultural Corazón de Hualla. Esta institución se formó a fines de la década de los años 90s. Recientemente, el marco musical de esta institución se formó como conjunto musical independiente, denominándose “Nuevo Corazón de Hualla”.

Las otras instituciones más antiguas, creados en los años 1960s y 1970s, como San Cristóbal de Hualla, San Pablo de Hualla y San Miguel de Hualla, también hacen uso del local del CSH para realizar sus actividades, especialmente las fiestas de carnavales. Ellos viven en diferentes lugares de la ciudad. Es un factor por la que ha ido menguando la organicidad de estas instituciones. Hasta mediados de la década de 1980, estas instituciones destacaron en la actividad del deporte. El marco musical de estas instituciones se forma solamente para participar en el concurso del carnaval huallino, y está integrado por algunos músicos y cantantes de los otros conjuntos musicales huallinos.

La organización y programación del carnaval

Como ya he adelantado, en el mes de febrero cada institución base organiza sus fiestas de carnaval y el primer domingo de marzo, la fiesta y concurso del carnaval huallino, realizado por el CSH. La organización de la fiesta del carnaval es fundamentalmente para recaudar un fondo módico con el consumo de la comida típica, cerveza y en algunos casos, mediante el costo de la entrada. Desde luego, esto no es suficiente. El CSH ofrece un incentivo económico a cada institución base para que organice su carnaval, ya sea en su propio barrio o en el local de Hualla. El fondo recaudado en la organización de la fiesta del carnaval por cada institución base, es destinado para los gastos que implican su participación en el concurso del carnaval huallino. Evidentemente, el CSH tiene más recursos, que recauda de la administración del local institucional (por ejemplo, del alquiler a otras personas⁷⁶ o instituciones no huallinas), de la organización de fiestas y del aporte mínimo de los socios.

Para llevar acabo la organización de estas fiestas y el concurso mismo, se aprueban un calendario. Anualmente, después de las fiestas de Navidad y Año Nuevo, los dirigentes del CSH y los delegados de las instituciones base se reúnen semanalmente para discutir el calendario de las fiestas y concursos de carnaval. También determinan el reglamento del concurso del “Hatun Carnaval Huallino”. Así mismo, debaten la dinámica de trabajo organizacional a nivel institucional y la participación de las comparsas en los concursos del carnaval fajardino “Qori Charango” y en el concurso del carnaval “Vencedores de Ayacucho”. A veces en estas reuniones, los debates suelen ser muy intensos. El

⁷⁶ Por ejemplo, algunos empresarios provincianos, en sus cumpleaños u onomásticos, arriendan el local de Hualla.

desenlace puede venir, por ejemplo, por la prioridad que se le da a algunas instituciones activas del CSH con una mejor posición de las fechas para organizar sus respectivas fiestas carnavalescas.

En nombre de la cooperación entre instituciones bases se elaboró el calendario del carnaval (versión 2012), para que en cada fiesta organizada por estas instituciones no se cruzaran y pudieran participar todos los huallinos. El siguiente cuadro muestra el orden de las fechas de las fiestas carnavalescas organizados por las instituciones base del CSH. Estas fiestas se realizan previo a los concursos de comparsas de carnaval, realizados en el mes de marzo. Como se puede ver en el cuadro 3.3, las fiestas del carnaval comienzan el último domingo del mes de enero y sigue todo el mes de febrero. Luego, vienen los concursos del “Hatun Carnaval Huallino”, organizado por el CSH, el concurso del carnaval fajardino “Qori Charango”, organizado por la FEFA, y el concurso del carnaval “Vencedores de Ayacucho”, organizado por FEDIPA. Estos concursos siempre están programados para el mes de marzo.

Cuadro 3.3: Calendario de las fiestas carnavalescas y los concursos de carnaval 2012

Institución organizadora	Lugar de la fiesta y concurso	Evento	Fecha
Ayllus de Hualla	Alta Paloma (VMT)	Fiesta	29/01/2012
San Pedro de Hualla	Manchay (Pachacamac)	Fiesta	04/02/2012
Andamarca de Hualla	Local del CSH (Santa Anita)	Fiesta	11/02/2012
San Pablo de Hualla	Local del CSH (Santa Anita)	Fiesta	19/02/2012
Corazón de Hualla	Local del CSH (Santa Anita)	Fiesta	25/02/2012
San Cristóbal de Hualla	Local del CSH (Santa Anita)	Fiesta	26/02/2012
CSH	Local del CSH (Santa Anita)	Concurso	04/03/2012
FEFA	Local del CSH (Santa Anita)	Concurso	11/03/2012
FEDIPA	Estadio de la UNMSM	Concurso	25/03/2012
Fuente: Elaboración propia.			

En otras asambleas que asistí al local del CSH, se reiteró en varias ocasiones la idea de “invertir para ganar”. Esto se refiere a que las personas de las 7 instituciones base, que conforman el CSH, estaban en la obligación de colaborar con sus pares, cuando realizaban sus respectivas fiestas carnavalescas. La colaboración no era voluntaria sino obligatoria, dice uno de los delegados asistentes:

No se trata de entrar gratis, bailar, y me voy, eso no es colaborar. Por respeto, por delicadeza, debemos pagar nuestra entrada. Eso es lo que yo exijo. Cualquier grupo, sea bailarines, sea dirigentes que paguen su entrada. De esa manera están colaborando. A parte están las tarjetas, también hay que colaborar, eso es a lo que los huallinos tenemos que acostumbrarnos, porque algunos vienen, bailan un rato y se van. No tienen

esa costumbre de colaboración. [Hacen] acto de presencia no más (Guillermo Ipurre, 49 años, Lima, 21/12/11).

En estas reuniones los delegados de cada institución exigieron “evaluar quiénes han colaborado y quiénes no”, en los carnavales de años anteriores, para “establecer una sanción” módica. Finalmente, el presidente del CSH, Alfonso Alcántara, exhortó a los delegados: “la reciprocidad de la colaboración es lo que puede dar o alimentar el mantenimiento de las instituciones” (Notas de campo, local del CSH, Lima, 04/01/12). En ese sentido evocan la práctica del *ayni*, como un sistema de reciprocidad-colaboración que se práctica desde tiempos remotos en los Andes. De hecho, la organización de la festividad del carnaval implica una inversión económica. De alguna forma, las instituciones de base se mantienen con lo recaudado de la fiesta. En esta forma de relación social e institucional configuran los dos tipos de relaciones personales de “solidaridad mecánica y orgánica” señalado por Emile Durkheim (2001 [1893]). Es decir, se arrastra una solidaridad mecánica en cuanto legado tradicional de la comunidad de origen, como práctica cultural, y a su vez confluye la solidaridad orgánica en cuanto relaciones modernas de reciprocidad en una sociedad urbana, determinada por el dinero. Como me dijo una de las bailarinas de la comparsa de Andamarca:

Exacto, tienes que cumplir con las otras personas, porque son huallinos. Soy de Andamarca, y tú eres de San Pablo, pero igual somos huallinos. Yo te ayudo, tú me ayudas. Tiene que haber eso siempre. Por ejemplo, si San Pablo hace su actividad, entonces manda sus tarjetas. Hayamos consumido o no, hayamos ido o no, tenemos que pagar, porque es un apoyo económico para ellos, para el próximo carnaval, porque concursar cuesta, pasajes, alquiler del carro, la alimentación, los trajes. El dinero tienes que sacar de donde sea. Para eso es los carnavales que cada barrio hace. O lo que nosotros hacemos los bingos (Flor de Liz Valenzuela, 24 años, Lima, 29/12/2012).

Además, de una fiesta para recaudar fondos, con la organización de la música de carnaval de *pumpin*, se busca promocionar, alcanzar reconocimiento y fortalecer identidades en la comunidad de huallinos y fajardinos en Lima. En varias reuniones del CSH, las directivas y delegados de instituciones base reiteraban sus propósitos de promover el *pumpin* en los medios publicitarios, como la televisión y la radio, para que los empresarios y las instituciones del Estado apoyen y reconozcan la música del *pumpin* como patrimonio cultural inmaterial de la nación. Recurrían muy seguido a términos como “publicitar” o “marketear”. Esta experiencia de promoción cultural tuvo resultados positivos desde el concurso del “Carnaval Vencedores de Ayacucho”, en el 2008, donde los fajardinos ganaron con el *pumpin* de Hualla y en los años siguientes el *pumpin* se ha ido comercializando masivamente en Lima. Los asistentes de la reunión

en el CSH, recordaron este triunfo y celebraron con palmas, para seguir en este camino de logros, recaudar fondos para el sostenimiento institucional y promover el género *pumpin* hasta conseguir el reconocimiento como patrimonio cultural de la nación.

La fiesta del carnaval

[...] el complejo música-canto-baile-fiesta se revela como uno de los más vitales de la cultura andina, que no sólo sobrevive sino que se renueva y avanza sobre los ámbitos urbanos (Degregori, 1984: 189).

La fiesta tiene un sentido social importante en la cultura andina de los migrantes en Lima. Aquí, la fiesta no sólo tiene la función de diversión o jarana, como una alegría colectiva, sino sobre todo, de reforzamiento de lazos sociales y confianza para sobrevivir o sobresalir, recreando redes de colaboración-reciprocidad. En ese sentido, el concepto “complejo fiesta” de Carlos Iván Degregori, trae consigo expresiones artísticas, como la música, danza y canto. Una serie de rasgos tradicionales de la cultura expresiva andina, que a los migrantes les sirven para luego entrar con éxito en el ámbito urbano, utilizando sus redes familiares, sus lazos de reciprocidad y redistribución a los cuales estaban acostumbrados en sus pueblos de origen y que los trasladan-recrean-ejercen también en la ciudad capital.

De acuerdo a la programación aprobada en la asamblea de los directivos del CSH y los delgados de las instituciones base, estas realizan sus respectivas fiesta de carnaval o bien en la sede de su residencia o bien en el local del CSH. Por supuesto, que todos los socios o bases tienen derecho de hacer su fiesta, en el local de Hualla. Sin embargo, algunos clubs prefieren realizar en la zona donde residen, porque tienen más público y facilita la coordinación y organización de la fiesta. Por ejemplo, la asociación cultural Ayllus de Hualla y el club San Pedro de Hualla, casi siempre realizan sus fiestas en la loza deportiva de Pamplona Alta y Manchay, sus respectivas sedes de residencia.

El 29 de febrero de 2012, en la loza deportiva del asentamiento humano José María Arguedas, en Pamplona Alta, los huallinos iniciaron la fiesta del carnaval con la Asociación los Ayllus de Hualla. Desde muy temprano los huallinos que viven en Pamplona Alta, cumplen sus roles de actividades por realizar durante el carnaval: instalar el escenario para las presentaciones artísticas; la elaboración y venta de comidas típicas; la venta de cervezas y otras bebidas; limpieza y cerco del local; la vigilancia

para evitar disturbios; etc. Por su parte los jóvenes de la Asociación ensayan para la presentación con una pequeña comparsa durante la fiesta.

Por la tarde, una comitiva del CSH y de la FEFA llegó para inaugurar el evento, comenzando con el presidente del CSH: “la directiva en pleno del Centro Social de Hualla estamos presentes [aquí] para dar apertura al gran carnaval huallino, versión 2012. Hoy día comienza con el primer carnaval, donde todas las bases participan para conservar nuestra cultura, lo que es nuestro...” (Alfonso Alcántara, 54 años, Lima, 29/02/2012). Le siguió el turno, presidente de la FEFA: “Bienvenidos a todos, en nombre de la Federación Fajardina, felicito el trabajo en conjunto de todas las bases del CSH: San Pedro, San Pablo, Andamarca, San Cristobal, Corazón de Hualla, Ayllus de Hualla; que nos convoca hoy en Pamplona Alta. Estamos aquí para compartir los momentos de alegría, haciendo la apertura correspondiente de los carnavales huallinos. Sigamos adelante, todos juntos” (Cardenal Ipurre, 47 años, Lima, 29/01/2012).

En la noche comienza la fiesta con las presentaciones artísticas de grupos carnavaleros. Excepcionalmente, también llegan grupos que practican el huayno con requinto y arpa. De vez en cuando, también hay una banda de orquesta que ameniza la fiesta. Pero la parte central de esta fiesta es la yunza o cortamonte⁷⁷, plantado en el centro de la loza deportiva. Puede haber 2 ó 3 yunzas adornado de regalos-objetos (ropas, artículos de juego, utensilios de cocina, frazadas, mantas, etc.). Cada uno tiene su respectivo padrino y madrina. El padrino cumple con adquirir el árbol cortado, mientras la madrina, vestir con objetos o utensilios. Junto a la yunza se encuentra una hacha o machete, cajas de cerveza y un balde de chicha. La gente en parejas forma ronda alrededor de la yunza. En el centro se halla el capataz, que controla el orden de la intervención de la pareja de turno para que corte la yunza en cada cierto tiempo. Después toman vaso de chicha o cerveza y vuelven a la ronda. Este proceso puede durar 5 ó 6 horas. Casi siempre se terminan derrumbando pasada la media noche. Al caer la yunza la gente se aglutina para coger algún objeto-regalo. Asisten a la fiesta más de 300 personas, entre huallinos, vecinos del sitio e invitados de otras instituciones fajardinas.

⁷⁷ Abilio Vergara y Chalena Vásquez lo definen como “Sachakuchuy: Llamado en otros lugares Yunza o Cortamonte, es la reunión de personas alrededor de un árbol que ha sido previamente adornado. Los concurrentes bailan en parejas alrededor dando hachazos al árbol hasta derrumbarlo. La pareja que lo hace, asumirá los gastos el siguiente año, convocando la colaboración (Ayni) de sus parientes y amigos” (1998: 44)



Fiesta de carnaval con *yunza*, en Pamplona Alta, Lima (Foto: Renzo Aroni, 29/01/ 2012).

Desde luego, la organización del carnaval en la ciudad se recrea a la manera como se realizaba en los pueblos andinos. Una de mis entrevistadas, Zósima Accho, vocalista del conjunto San Pedro de Hualla, justamente hablando sobre estos cambios en la fiesta del cortamonte en Hualla y en Lima, explica:

El carnaval que hacemos aquí [en la ciudad] es distinto al de Hualla. [Por ejemplo,] en Hualla hacían el cortamonte vistiendo con frutas. Eso era antes del año '83, que vine a Lima. Aunque hubiera plata, no se tenía la idea de colgar ropas, sino, se colgaba frutas y así bailaba la gente. La plaza estaba llena, llegaban grupos tras grupos. [En cambio] aquí nos juntamos entre huallinos y hacemos nuestro carnaval con pequeños fondos que tenemos como club San Pedro de Hualla. Así conseguimos más recursos, para que los jóvenes [nuestros hijos] participen en las comparsas. Otras clubes también hacen su carnaval y nosotros vamos a colaborar, como *ayni*, porque todas las bases también vienen a nuestro carnaval (Zósima Accho, 46 años, Lima, 14/01/2012).

El 4 de febrero de 2012, siguiendo el calendario de las fiestas, tocó el turno al club San Pedro de Hualla, en Portada de Manchay. Ellos también organizaron su fiesta en la zona de su residencia: “Nosotros lo hacemos aquí en nuestra zona [en Manchay], porque aquí tenemos gente. Un año organizamos en el local de Hualla, pero hemos perdido todo, hasta la comida que preparamos nos ha sobrado. Aquí los sanpedrinos tenemos gente. Los vecinos saben que hacemos nuestra fiesta con buenos artistas. La gente que vive acá, nos colabora” (Zosima Accho, 46 años, Lima, 14/01/2012). Es decir, los propios vecinos del lugar, otros migrantes provincianos, que no son huallinos, también suelen estar en la fiesta. En cambio, cuando los otros barrios o clubes, organizan sus

respectivas fiestas en el local del CSH, asisten mayormente los huallinos de otras bases e invitados amigos de otras asociaciones de migrantes fajardinios. El público que asiste paga su entrada, consume la cerveza y la comidas típicas y se une en la fiesta.

El fondo recaudado en estas fiestas de carnaval, por las asociaciones y clubes culturales, son destinadas principalmente para los gastos que suelen realizar en la participación del concurso de comparsas: desde los ensayos de los jóvenes hasta la presentación en el día del concurso. Para ello, compran las vestimentas y otras indumentarias a usar en la comparsa. Cubren los viáticos de los comparsistas y del marco musical.

Soltería: la generación de jóvenes

El *puqllay*-carnaval es la gran fiesta de solteros y solteras, del amor, de la libertad, del canto, del baile, del gozo pleno, del amor sin ataduras. Las mujeres y los hombres jóvenes se encuentran en igual de condiciones; a diferencia de todo lo que ocurre en la concepción feudal y católica del amor, las mujeres tienen la iniciativa y no son simples actrices pasivas (Montoya, 1997 (I): 49)

En mi trabajo de campo, participando en los ensayos de las comparsas de los clubes y barrios, he conocido varias historias de jóvenes hijos de huallinos (y no huallinos), que se conocieron en este espacio del carnaval, que motivan su involucramiento, no sólo sentimental o emocionalmente con la pretendida o el pretendiente, sino también social y culturalmente, con las instituciones y las comparsas de carnaval al cual pertenecen. Christian Tucta (19 años), que lidera la comparsa de Corazón de Hualla, ha visto de cerca esta experiencia: “Cuando vienen a ensayar se enamoran de una chica [del grupo] o les gusta como bailan y vienen, algunos traen a su pareja y se motivan también por la música y danza” (Entrevista, Lima, 10/01/2012). En efecto, algunos jóvenes que ya tienen su pareja sentimental, necesariamente involucra el uno o el otro, o bien por que les gusta la danza o por celos con su pareja.

En una ocasión en el local de Hualla, en la fiesta del carnaval andamarquino, entrevisté a una pareja de enamorados: Carlos Zegarra (25 años), técnico agropecuario, y Milagros Canahualpa (23 años), profesora de niños. Nacieron en Lima y sus padres no son huallinos, sino de Apurímac y Junín, respectivamente. La vida de sus padres e incluso la de ellos, no escapan de los problemas de la violencia, migración y pobreza. Ellos dicen haber ingresado a bailar en la comparsa de Andamarca, buscando sus raíces andinas. Pero hay algo más en este joven entusiasta: su definición identitaria.

– **¿Cómo te vinculas con los huallinos?**

CZ: Yo llegué aquí por la amiga de mi enamorada. Me dijo que necesitaba gente para bailar, en [comparsa de] otro pueblo: Vilcanchos. Yo fui. Bailé. Pero sólo bailaban 1 ó 2 veces al año. Y era mi primer baile. Yo quería bailar más seguido. Eso fue en febrero de año pasado. Justo en mi *Facebook* vi a Ayllus de Hualla, Andamarca de Hualla, a varios grupos. Mandé mi solicitud a Ayllus de Hualla y a Andamarca. Y me respondió el Club Andamarca. También bailé año pasado en la fiesta [patronal] de San Pedro y San Pablo. Este año es mi primer baile en el concurso.

– **¿Por qué tu querías bailar?**

CZ: Porque siento que me acerca a mis raíces. Ese pasito especial, el pasito del maíz⁷⁸. Yo he sembrado maíz pues. Hay muchas cosas que te acercan al campo. Los pasos salen de una costumbre. De algo cotidiano que haces. Siento que la música, como es en quechua, me acerca a mis raíces. Ya, pues empiezo a bailar todos los días.

[...]

Pero la que me hizo despertar por completo, fue [José María] Arguedas. En una conmemoración a Arguedas dijeron: muchos escritores te hacen ver la realidad, pero Arguedas te hace cambiar el pensamiento que tienes sobre el Perú. Al leer a Arguedas es que yo dije: busco, me acerco a mi cultura, a mis raíces. Sino fuera por Arguedas no estaría aquí. Yo estaba en *full* juego en las computadoras, en ese mundo de la cibernética.”

– **Luego le involucras a tu enamorada...**

CZ: Sí, claro, porque quiero compartir algo con ella. Si no compartimos algo en la vida, ¿qué vamos hacer en la vida? [...], yo quiero vivir con ella, que hable Quechua (Entrevista, Lima 11/02/2012).

A veces las motivaciones de algunos jóvenes, por la práctica musical y dancística, están en relación con la vida social y su inquietud de conocer el legado cultural de sus padres. La practica musical cobra sentido por su función social, es decir, en la medida en que se relaciona con la sociedad (ver Blacking, 1973: 160). La búsqueda de sus raíces culturales (música, danza, costumbres andinas) implica un sentido de una valoración sincera. Carlos consiguió leyendo a José María Arguedas y le contagia a su pareja y a otros jóvenes. Muchos de ellos sienten una inquietud de conocer la experiencia musical y social de sus padres, incluso se proponen investigar en sus estudios de formación profesional. Algunos jóvenes, como Carlos y Milagros, estudian Quechua, otros practican este idioma con sus padres. No falta alguien que haya viajado a los Andes –o al menos lo anhelan– para conocer el pueblo de sus padres.

En el sentido opuesto, los jóvenes que viven en Hualla, también arriban a la capital: algunos para quedarse (trabajando y/o estudiando), durante sus vacaciones escolares en el verano. Como dice Flor Valenzuela, bailarina de la comparsa de Andamarca, recordando el comienzo de su participación en el año 2004:

⁷⁸ Se refiere a la danza del *qachwa*, que posee un paso menudo y los jóvenes coquetean entre parejas.

Cuando empezamos había también chicos de la sierra, que habían venido en sus vacaciones [escolares]. La mitad eran de la sierra y la [otra] mitad era de acá, [eran] limeños. Ellos venían en sus vacaciones y como se reunían entre familias en el local de Hualla, decían: ‘¡vienes tú, tu sobrino, tu primo, tienen que venir!’. Todos éramos jóvenes (Flor de Liz Valenzuela, 24 años, Lima, 29/12/2012).

En suma, la socialización de los jóvenes en el espacio del carnaval en el local de Hualla produce relaciones: i) formando parejas, incluso, algunos han llegado a casarse y tener sus hijos; ii) autoconsciencia de asumir, practicar y mantener el legado cultural de sus padres; iii) encuentro entre generaciones que nacieron en Hualla y Lima.

Guardianía: una oportunidad de trabajo

Un día domingo soleado, a mediados del mes de enero de 2012, el local del CSH estaba casi solitario. Aún no había comenzado la temporada de los carnavales (febrero-marzo). Yo había culminado una entrevista con Alfonso Alcántara, presidente del CSH. La señora Fidela Vicente estaba peinando a su hija de 12 años, en el patio de la habitación del segundo piso, situado en el vértice del local. Por el momento Fidela vive y trabaja de guardianía en este lugar. Es decir se encarga de la vigilancia y cuidado de las propiedades de la institución. En seguida subí por una “escalera caracol” de metal hasta el segundo piso. Le estreché mi brazo para saludarnos. Ella me invitó pasar a su hogar transitorio. Allí estaba también su otra hija de 20 años, quien estaba arreglándose para salir, y su sobrino Heiber de 22 años. Tomé asiento en una silla. Una mesa, la cocina y el dormitorio, separada por una cortina sencilla, forman parte de una estrecha habitación con una ventana hacia el escenario del local. Fidela estaba cansada y no había dormido toda la noche por la fiesta sabatina, que culminó en la madrugada del domingo. Pero aceptó conversar conmigo.

Cada vez que estaba en el local del CSH, me pregunté sobre las personas que viven en el local. La vida social de algunas personas que trabajan o trabajaron como vigilantes o guardianes del local. ¿Quiénes son? ¿Por qué están viviendo allí? ¿Cómo consiguieron el trabajo? ¿Cómo viven en este reducto? ¿Qué piensan de este local, que además de su morada y lugar de trabajo transitoria, es un lugar de fiesta y de relaciones sociales? La vigilancia del local se realiza mediante la elección de una persona que se traslada con su familia a residir en las instalaciones por un periodo aproximado de 2 ó 4 años.

Por ejemplo, antes de Fidela, Guillermo Maldonado, director del conjunto musical Saras de Hualla, estuvo a cargo de la vigilancia del local. Ahora él vive en Manchay. Al igual que Fidela, también Guillermo solicitó el empleo a los dirigentes del CSH. La directiva convoca cada dos años para ocupar el puesto. Guillermo fue seleccionado de varios postulantes en el 2006. Dos años después fue reelegido y vivió en total 4 años en este local junto con su familia. Cuando Guillermo decidió migrar a Lima, no tenía un lugar a dónde llegar, por esa necesidad solicitó el empleo y se trasladó con toda su familia. Antes de residir en Lima había estado trabajando eventualmente en la municipalidad distrital de Hualla, en el comité de conservación del medio ambiente, del programa de Pronamach⁷⁹. Sobre su posterior empleo en el local del CSH dijo:

Es un trabajo laboriosísimo. A parte de la fiesta, [yo] era responsable de la cochera – lunes a viernes o hasta el día que había fiesta. Cuando hay fiesta también se encarga de recibir a los usuarios [del local]. Tengo que estar vigilando qué es lo que están haciendo durante el desarrollo de la actividad [artística]. [...] Se puede perder cualquier cosa, al final yo voy a estar en problemas. Toda la familia estábamos allí. Mis hijos, todos, apoyaban (Guillermo Maldonado, 50 años, Lima, 12/02/2012).

Por su parte Fidela ingresó a desempeñarse en este trabajo desde enero de 2011. Vivió en Hualla hasta los 20 años. Desde muy joven viajaba constantemente a la costa sur-central para trabajar y ayudar a su familia. Cuando estaba en la ciudad de Pisco, supo de la muerte de su padre, Donato Vicente, y de otros huallinos durante una matanza. Los miembros de Sendero Luminoso habían ejecutado 24 huallinos una noche de agosto de 1984. Le mataron a su padre diciendo que “era un soplón”, ante su desistimiento de apoyar a la guerrilla maoísta y por haber optado conformar la ronda campesina.

Fidela, recuerda solloza cuando recibió y leyó la carta de su madre, Alejandra Ipurre: “Fue en agosto, [habido] mucha matanza. Esa noche varios han muerto. Como 24 personas mataron. Esa fecha no habido nada, [ni] radio ni celular, [la] comunicación era con carta nomás pues. [...] Mi mamá me mandó una carta cuando ya enterraron pues”. Levanta sus manos cayosas para taparse el rostro. Está cabizbaja. Entra en silencio. Retoma la palabra: “Mi mamá estaba llorando. Fui a traer a mi mamá y a mis hermanitos a Pisco”. Aquí trabajaban en la chacra⁸⁰ como peones. Cuando “más o menos se ha normalizado el pueblo, de vuelta hemos regresado”, concluye.

⁷⁹ Programa Nacional de Manejo de Cuencas Hidrográficas y Conservación de Suelos.

⁸⁰ Parcela de tierra para cultivar, similar a la milpa en Mesoamérica.

Ahora suspira, queriendo decirme algo más: “Mi papá me dejó soltera, cuando tenía los 20 años –justo ya estaba comprometida. Ya tenía mi prometido”. Luego se casó. Años después su esposo falleció de cólico. “Mi esposo ya falleció, ya no existe”, “tiempo ya estoy sola”. Tiene tres hijas. Los dejó cuando sus hijas aún eran muy niñas. Su hija mayor estudia en la ciudad de Ica. En Hualla, al igual que otros huallinos, Fidela trabajaba en la agricultura de subsistencia, con lo que amparó a sus hijas. Cuando se enteró, por medio de otros huallinos que retornaban de Lima, inmediatamente solicitó el trabajo a las directivas del CSH:

He presentando solicitud, como buscando trabajo al señor [presidente], hice llegar mi solicitud pues y me ha aceptado. Como soy necesitada por eso me ha aceptado. Como soy mujer sola –yo claro que hecho todo pues–. “No tengo nada de cómo mantener mi hija, no puedo”, le dije. Entonces me aceptó pues. Los dirigentes han aceptado. Ya cumplí un año ya... ahora ya estoy yendo para otro año. Para dos años me ha dado (Fidela Vicente, 49 años, Lima, 15/01/12).

Cuando llegó a Lima “todo era triste”. No tenía muchas cosas básicas para vivir en el centro de trabajo que había conseguido. Después paulatinamente compró utensilios para amoblar su nuevo hogar. Paralelamente, comenzó a trabajar controlando la salida y entrada de los camiones de carga y buses. Recaudando el pago del alquiler del local para el estacionamiento de los vehículos de transporte. Por cada noche puede llegar a estacionarse aproximadamente 25 vehículos. Si son transportes pesados pueden llegar a pagar S/ 6.00 Nuevo Soles la noche. Y los transportes pequeños desde S/ 3.00 a S/ 4.00 Nuevo Soles⁸¹.

En el tiempo de los carnavales o en las fiestas, no hay descanso para el que hace la guardianía. Para dormir algunas horas, Fidela tiene que turnarse con su hija. A veces no duerme. Por ejemplo: “Anoche no he dormido, porque [además de la vigilancia], también he estado vendiendo salchipapas. Así pues, justo ahorita ya iba a dormir, pero todavía tengo que hacer limpieza [del local]”. Dado que no es suficiente el pago que percibe por su trabajo de guardianía, aprovecha las fiestas para vender comida rápida. En los días de semana que no hay fiesta sale a lavar ropa de gente que vive cerca del local. Se esfuerza porque sus hijas quieren estudiar. Ellas requieren de su apoyo. A veces cuando sus hijas mayores consiguen trabajo, ya se autoayudan para costear sus estudios.

⁸¹ Poco más de un \$ 1.00 Dólar Americano (equivalente a 2.50 Nuevo Soles).

Sin embargo, al margen del trabajo arduo que tiene, también encuentra la solidaridad y cariño de la gente, con quienes comparte la nostalgia del pueblo. Al igual que muchas mujeres que cantaban pastando sus animales, Fidela también cantaba en las alturas cuando niña cuidaba sus ganados. Nunca faltaba algún muchacho que les acompañara con su guitarra o la bandurria, tocando, cantando y bailando. En ocasiones en la escuela, dice: “los profesores nos obligaban, como yo vivía siempre en la puna era bien tímida, entonces los profesores me obligaban a mí para cantar, cantaba pues como sea.” De alguna forma las ocasiones musicales, la interacción social y el texto de las canciones que escucha en el local lo llevan imaginariamente a ese pasado de vivencia en las alturas y en el pueblo de Hualla.

Fidela es consciente que el trabajo de vigilancia que tiene es rotativo. El año siguiente cumplirá los dos años, “como era para dos años nomás [la] contrata, otros presentarán documentos, también quieren trabajar pues”. Puede que se quede: “quizá [los] dirigentes me digan que me quede, pero seguramente otros presentarán documentos”. Si acaso tienes que irte ¿a donde te irás? –le pregunté: “Saliendo, tengo que regresar a mi tierra pues, que puedo hacer aquí, no puedo trabajar, porque no tengo casa en Lima, por eso tengo que regresar” (Fidela Vicente, 49 años, Lima, 15/01/12).

Entre las múltiples funciones del terreno del local de Hualla, por las que se sostiene económica y socialmente, está el hecho de ser un lugar de interacción social, laboral, festivo, donde los huallinos pueden conseguir un trabajo, a través de la confianza amical, familiar, de paisanazgo, y en las fiestas, una pareja sentimental. Asimismo, con este local, el CSH recibe un ingreso económico casi permanente, mediante la renta a clubes y asociaciones de residentes ayacuchanos y de otras regiones del país, principalmente, para una celebración festiva. Sin duda quienes más uso hacen para este tipo de actividades sociales son las familias, conjuntos musicales e instituciones huallinas, que no tienen un local propio en sus barrios o asentamientos humanos, por ende, solicitan a las directivas del CSH para la organización de algún evento artístico u onomástico. Finalmente, el alquiler del local como cochera, es otra fuente de ingreso.

3. El espacio doméstico: La cotidianidad del habitar con la música

Asentamiento humano de Quebrada de Manchay, ubicado en el distrito limeño de Pachacamac, junto al valle del río Lurín. Está dividido en 45 sectores, entre

asociaciones y cooperativas de vivienda. Se calcula que viven 180 mil pobladores, mayoría de ellos desplazados por la guerra, procedentes de la sierra sur-central del país. Precisamente, comenzó a ser habitada a comienzos de los años 1980s, cuando aún era propiedad de empresas mineras y granjeros. Manchay, en el Quechua ayacuchano quiere decir miedo/terror/susto, aunque no sería este el origen del nombre que lleva, puesto que en la época colonial hubo una hacienda con ese nombre situado en el valle del río Lurín, que hoy se conoce como Manchay Bajo, pero los pobladores que la habitaron lo relacionan con el *manchay timpu* (tiempo del miedo) o el *sasachakuy timpu* (tiempo de la violencia), por sus experiencias durante la guerra, en los Andes. Escogieron aquella tierra de arena y piedra para rehacer sus vidas lejos de sus pueblos y de sus seres queridos.



Quebrada de Manchay, Lima (Foto: Evelyn Merino, 2012).

Desde mi experiencia personal, puedo decir, que a comienzos de 1995, llegué con mis padres por primera vez al sector Portada de Manchay II, alojados en la casa de un familiar. Luego nos fuimos a vivir a Huertos de Manchay, finalmente nos quedamos en el sector Las Mercedes. Apenas cuando llegué, quedé impresionado al ver las enormes canteras de hormigón, profundo, junto a los basurales. Por entonces, no había muchas viviendas, únicamente en la entrada y en lo más dentro, separados por el socavón. Es impresionante la forma cómo ha crecido en los últimos 15 años. Hoy, incluso estas canteras han sido pobladas y las viviendas rústicas ya bordean la cima de los cerros. Se abren carreteras serpenteantes y escaleras de cemento elevándose desde lo llano hasta lo

más alto de los cerros. Manchay es considerado como uno de los asentamientos más pobres de la ciudad capital. El propio distrito de Pachacamac, al cual pertenece, figura entre los más pobres:

La localidad de Manchay, un anexo al distrito de Pachacamac, es una de las zonas más pobres de Lima. Este distrito según el mapa de pobreza de Foncodes⁸² (2006) se encuentra en el quintil 2 de pobreza, el 75 % de población no cuenta con agua, 24% no tiene electricidad, la tasa de desnutrición de niños entre 6 y 9 años es de 12 % y el Índice de Desarrollo Humano es de 0.67 (Ruwasunchis⁸³, 2013: s/p)

En enero de 2012, realicé varias entrevistas a los huallinos que viven en Manchay. A pesar, que yo había estado viviendo más de 15 años en este asentamiento, no había conocido a ningún huallino, sino hasta mi encuentro con ellos en el local de Hualla. Allí hablé por primera vez con Lorgia Palomino, vocalista de la comparsa de Andamarca de Hualla. Una tarde, salí caminando de la casa de mis padres con dirección a la casa de Lorgia, en el sector Virgen de Chapi. Calles polvorientas y sin veredas me conducen por una hondonada rellena con desechos y montículos de piedra. Antes era el socavón que describí. Las calles o avenidas aún no están asfaltadas. Cuando los carros pasan por mi lado levantan una polvareda formando una capa densa de polvo dañino para la gente. De pronto invade todo mi cuerpo, obstaculizando mi visión. El polvo se asienta en las paredes, puertas, ventanas y techos de las casas. Las familias que viven en esta zona tienen que soportar cotidianamente esta situación. Los asentamientos nuevos no tienen redes sanitarias, tampoco energía eléctrica. La estructura de las viviendas en diferentes sectores de Manchay varían de acuerdo a las condiciones económicas de los pobladores y la antigüedad de los barrios o asentamientos. Las viviendas más antiguas pueden tener 2 ó 3 pisos edificadas a base de cemento y ladrillo. Otras viviendas más recientes suelen ser humildes, construida con triplay, madera y estera, como la casa de Lorgia.

Lorgia me recibió en la puerta de su casa con mucha humildad. Sus padres son huallinos y son 7 hermanos en total. Ella nació en Hualla. Ahora tiene 2 niñas y 1 niño. Mirella, la mayor, que baila en la comparsa de Andamarca. Rosa, la segunda y Manuel, el último, aún pequeños, muy alegres, juguetones, que nos rodea mientras iniciamos la

⁸² Fondo de Cooperación para el Desarrollo Social (FONCODES), organismo del gobierno de Perú.

⁸³ Es una ONG, “conformada por un equipo multidisciplinario de jóvenes que tiene como objetivo mejorar la calidad de vida de los pobladores más pobres del Perú, con un énfasis en el desarrollo de capacidades, empoderamiento y desarrollo emprendedor, en armonía con el ambiente” (ver: <<http://www.ruwasunchis.org/quienes-somos/equipo-ruwasunchis>> consultado, el 20/03/12).

conversación. Ella es ama de casa, a veces, cuando hay oportunidad sale a trabajar como empleada del hogar en el distrito de La Molina. Paralelo, trabaja como costurera en su propia casa. Inclusive, muy orgullosa ella, me cuenta que ha participado como extra en la película *La Teta Asustada* (2009)⁸⁴, dirigida por Claudia Llosa. Su propia experiencia de vida durante la violencia política en Hualla y su desplazamiento a Manchay está relacionada de alguna forma con la temática de esta película.

Cuando le pedí que me contase su vida en Hualla, comenzó narrando sobre su infancia y sus padres. Cuando le tocó hablar de su madre de pronto se trasladó al periodo de la violencia, cuando desaparecieron a su madre en el pueblo vecino de Hualla, llamado Chincheros, siendo responsables supuestos miembros de SL. Esto ocurrió en julio de 1987. Supone, a través de sus paisanos, que el cuerpo de su madre se encuentra enterrado en una fosa junto a la iglesia de Chincheros. Dice que conoce al responsable, era un “terrorista”, que hoy está vivo, y pide su detención-encarcelamiento. No puede perdonar a los responsables de este crimen, porque ni siquiera ha recuperado el cuerpo de su madre y mucho menos ha encontrado justicia. Lorgia se vino a Lima, poco antes de la desaparición de su madre, siguiendo los pasos de sus hermanos mayores. Cuando volvió a Hualla ya no encontró a su madre. Al recordar estos pasajes dolorosos de su vida y la pérdida del ser máspreciado, no pudo contener su llanto. Entonces, reorienté mis preguntas por las canciones que canta. Me dijo: “Las canciones tienen un mensaje, del porqué y para qué se canta”. Con estas palabras, llorosa y triste recordó la canción “Waqay Llakiy” (Llanto tristeza), que le escuché cantar en el conjunto Andamarca, en el que ella es una de las vocalistas.

Canción: “Waqay Llakiy”

Pumpin, composición de Eriberto Ipurre, conjunto Andamarca de Hualla, CD, 2008.

<i>Urquntan qamuni destinuywan</i>	Vengo por los cerros con mi destino
<i>Qasantam qamuni vidallaywan</i>	Vengo por los nevadas con mi vida
<i>Manas mamay kanchu, hay que suerte tengo</i>	No tengo madre, hay que suerte tengo
<i>Manas taytay kanchu, que mala es mi suerte</i>	No tengo padre, que mala es mi suerte
<i>Hay que suerte tengo</i>	Hay que suerte tengo

⁸⁴ El fenómeno de la “teta asusta” es una creencia andina del traspaso del sufrimiento-tristeza-miedo-rabia, de la madre a sus hijos a través de la leche materna y que “puede dañar al bebé”, incluso, “dejando al niño o niña más propensos a la epilepsia” (Theidon 2004: 77). La película fue ganadora del Festival de Berlín y nominada a los premios Oscar. Muestra las secuelas en la hija de una mujer violada durante la violencia política que vivió el Perú. Sobre el estreno de esta película en Manchay, ver mi crónica en “Manchay ñuñu” y La teta asustada: <<http://gonzaloespino.blogspot.com/2009/03/manchay-nunu-y-la-teta-asustada-renzo.html>>, consultado el 04/05/2013.

Hualla llaqtallayman chayaykuptiy
Pobrewasillayman muyuykuptiy
Waqay llakiyllañam suyallawachkasqa
Waqay llakiyllañam suyallawachkasqa
Suyallawachkasqa

Cuando llegué a mi pueblo de Hualla
Cuando voltee a mi pobre casa
Sólo me estaba esperando llanto y pena
Sólo me estaba esperando llanto y pena
Me estaba esperando

Kuyay mamaymanta tapukuptiy
Kuyay taytaymanta tapukuptiy
“Allpapa sunqunpiñam mamaykiqa”, niwan
“Allpapa sunqunpiñam taytaykiqa”, niwan
“Mamaykiqa” niwan

Cuando pregunté por mi querida madre
Cuando pregunté por mi querido padre
“Tú madre ya está en el corazón de la tierra”,
“Tú padre ya está en el corazón de la tierra”,
“Tú madre”, me dicen

¿Hualla ripuytaqa debekurqanichu?
¿Miski puñuytaqa debekurqanichu?
Kuyay mamallayta qechullawanapaq
Kuyay taytallayta pusakunallampaq
Qechullawanapaq
(Instrumental)

¿Acaso por alejarme de Hualla tenía deudas
que rendir?
¿Acaso yo le debía al dulce sueño?
Para que me quiten querida a mi madre
Para que se lleve a mi querido padre
Para que me quiten

Hay madre querida te habías ido
Hay padre querido te habías ido
Kuyay wawaykita dejaykuwaspayki
Kuyay churiykita dejaykuwaspayki
Waqaywaqachkaqta

Hay madre querida te habías ido
Hay padre querido te habías ido
Dejando a tu querida hija
Dejando a tu querido hijo
Cuando estaba llorando

El recorrido del texto-canción aborda implícitamente el retorno del huallino a su pueblo natal, pasando cerros y nevadas, en busca de su madre y padre. Al no hallarlos, sólo el llanto y pena yace en la “pobre casa”. Aunque, preguntando por el paradero de sus padres, sólo es para confirmar, que ellos “ya está[n] en el corazón de la tierra”, es decir, en el *uku pacha* (mundo de los muertos). La nulidad de hallar a su ser querido, conlleva a preguntarse: “¿Acaso yo tenía deudas que rendir en Hualla?/ ¿Acaso yo le debía al dulce sueño?/ Para que me quiten a mi madre querida/ Para que se lleve a mi querido padre.” Es la constatación del recuerdo de la felicidad por la fatalidad del momento, ante la pérdida del familiar. Así como la experiencia de Lorgia, otros huallinos también tuvieron esta suerte de haber emigrado a la ciudad y desde aquí supieron noticias de la muerte o desaparición de sus padres.

Al culminar la entrevista, Lorgia me llevó a conocer la casa de algunos huallinos, introduciéndome a la comunidad de huallinos que viven en Manchay. Primero, fuimos caminando a la casa de Silvia Paredes, en la falda de una loma. Luego, a la casa Héctor Paredes y finalmente la casa de Zósima Accho. Silvia y Zósima son cantantes y Héctor es hermano de la primera y guitarrista, todos integrantes del conjunto San Pedro de Hualla. Camino a la casa de Zósima, visitamos a Guillermo Maldonado, director y

guitarrista del conjunto Saras de Hualla. También pasamos por la casa de Emilio Maldonado, guitarrista y exintegrante del conjunto Qori Waylla, actualmente es productor musical. Guillermo, Emilio y Lorgia son primos. Aquella tarde-noche no me topé con todas estas personas, pero ya conocía sus casas, 10 a 15 minutos de caminata de la casa de mis padres.

La mayoría de huallinos que he entrevistado en esta zona, viven en Portada de Manchay I y en los sectores aledaños, pasando el distrito de La Molina, siguiendo la carretera a Cieneguilla–Huarochirí. Aquí viven cerca de 20 familias huallinas. El primer huallino que llegó a Manchay fue Alejandro Tinco, bandurrista del conjunto San Pedro de Hualla, en 1990. Él consiguió un lote de vivienda, trabajando como albañil en la construcción de la iglesia de Manchay. Mucho antes, él y otros huallinos que llegaron a Manchay, vivían alojados en la estación agraria de la UNALM. En los inicios de los años 1990s entre huallinos se han ido pasando la voz para construir una nueva morada definitiva en Manchay. Como para todo migrante la experiencia de habitar en un nuevo territorio era totalmente difícil: vivir en un desierto carente de necesidades básicas como agua, energía eléctrica, vivienda, medios de transporte, etc. Por ejemplo, en lo que es vías de comunicación, los carros llegaban sólo hasta la urbanización Musa, al pie de los cerros de Manchay, en los confines del distrito de La Molina. Desde Musa los pobladores tenían que subir siguiendo el camino empinado hecho por sus huellas, hasta la cima del cerro y bordear a Manchay. Esta fue la experiencia de los esposos Nerio Ucharima y Zósima Accho, bajista y vocalista del conjunto San Pedro de Hualla, respectivamente.

– ¿En qué año llegaron a Manchay?

ZA: Llegamos en el año 90 ó 92-93. Aquí compramos nuestro terrenito. Todo esto era desierto, pampa, arena, sólo esta parte era un pueblito [la entrada de Manchay]. Al frente todo era arenal, todo hueco. Sólo los areneros venían a trabajar. No había luz, agua. No había nada, [todo era] desierto. Ahora ya hay [al menos] plantitas. Ni carro entraba, sólo hasta Musa, entraba la línea 65. De Musa subíamos caminando, era tranquilo este sitio, subíamos por ese caminito (indica el cumbre del cerro). Traíamos el agua, en bidoncitos desde el colegio de Musa, porque antes no había agua. El aguatero [camión cisterna] venía pero nos dejaba poco. Traía agua de la chacra [del valle del río Lurín]. Eso tomábamos. De ahí poco a poco fueron aumentando la gente. Ahora ya hay agua, luz y también carro.

Cuando llegué por primera vez, yo lloré. Subiendo a ese cerro, donde está el pozo. Diciendo: ¿Por qué he venido acá, donde no hay árboles, a un pueblo desierto, todo seco, donde hay arena? ¿Por qué no vuelvo a mi pueblo? Así [pasaba] mirando hacia abajo, porque no había nada. Ahora ya estamos acostumbrados, tranquilo vivimos.

En esos años que vine a vivir acá, empezamos un grupito, empezamos a andar [haciendo música]. Algunos familiares, sabían que yo cantaba, me llamaron. Así

empezamos a armar el conjunto, con Alejandro Tinco, Cirilo Crizante y el tío Víctor Maldonado. Así hemos andado con nuestro conjunto, desde esos años.

– **¿Cómo se enteraron que en Manchay había terrenos?**

ZA: Mediante los familiares, porque vivíamos alojados en la casa de un familiar, en Callao. Algunos nos decían que hay terreno en tal sitio, comprese, porque ustedes tienen sus hijos, deben tener su propio terreno donde vivir. Vivíamos en mi tía Fortunata Vicente. Vivíamos alojados, en el corralón de su casita. De ahí nos dijo: “¡vayan a buscar su terreno!”. Ya teníamos tres hijos. Por eso compramos aquí nuestro terreno. Veníamos los sábados o domingos, a veces no. Dormíamos los domingos, una vez por semana. Los demás días pasábamos allá [en Callao], porque no había luz, ni agua y era difícil de vivir.

Teníamos nuestra chocita. Había varias chocitas en esta parte, esa pampa, ese ladito... Seguro desde el año [19]90 ya había chocitas, porque cuando vine en el año [19]93, ya había casitas. En la primera parte, por esta parte también ya había. Las primeras casitas eran de esteritas. Las conseguíamos en las ferreterías de Musa. La mayoría de gente vivíamos con esteritas. Ahora ya hay madera, pura madera. Vine con mis tres hijos, cuando tenía 23 años. Aquí nacieron 2 de mis hijos, en total tengo 5 hijos.

El primer huallino que llegó acá es el señor Alejandro y su hermano Juan Tinco, guardián del colegio de Musa. No sé como habrán llegado, creo que ya trabajaban acá. Eran los únicos huallinos que vivían acá. Cuando llegué ya éramos 3 huallinos. De ahí pasábamos la voz y así poco a poco llegaron más familiares y más huallinos. Después llegaban algunos jóvenes y compraban sus terrenitos y así venían otros. Al otro lado [en Portada de Manchay I] hay más huallinos. Aquí en Portada Manchay II soy la única huallina. Hasta ahora siguen llegando más huallinos (Zósima Accho, 46 años, Manchay, 14/01/2012).

Cuando pacté una entrevista con Zósima Accho, me estaba esperando en su casa de madera, pintada de color celeste y techada con esteras, donde vive apiñado con sus 5 hijos. Salió huyendo de Hualla, ante la incursión de SL y la represión militar, a mediados de 1983. En julio de 1984, SL asesinó a su madre y otras dos decenas de huallinos en una represalia al pueblo. Ella recuerda, que “en el año ‘83, aparecieron los terroristas. Por esa causa la gente desapareció totalmente, murieron, hasta a mi madre la mataron. Los terroristas la mataron, [para entonces] yo ya estaba acá [en Lima]. Yo vine acá en el año ‘83 y a mi mamá la mataron en el año ‘84. No podía ni volver, porque era bien peligroso. No se podía, porque el ejército no dejaban, había mucho control, detención, abuso” (Zósima Accho, 46 años, Manchay, 14/01/2012). En aquella matanza, la gente que sobrevivió reunió los cadáveres para inhumarlos en el cementerio, entre 2 ó 3 muertos en cada fosa. En el año 2003, 20 años después Zósima volvió a Hualla y ésta fue su reacción:

Cuando volví a Hualla la gente prácticamente no me reconocía. Yo lloraba. Primero, llegué a la plaza. No había a dónde llegar, porque mi casa era pampa, todo se había derrumbado. En el adobe ya habían crecido pastos. Las pircas de paredes estaban a la

mitad y por encima la carretera se había llevado la mitad de mi casa. Al llegar a mi casa lloré, sólo recordé a mi mamá y me fui al cementerio, buscándola rincón por rincón, como dice una canción: *mamá te he buscado por todos los rincones pero nunca te he encontrado...* Hay otra canción⁸⁵, que decía:

<i>Panteón punkucha, fierro rejillas</i>	Cementerio de rejas de fierro
<i>Panteón punkucha, fierro rejillas</i>	Cementerio de rejas de fierro
<i>Punkuchaykita kichaykullaway</i>	Ábreme tus puertas
<i>Kuyasqay mamaywan tinkuy kunaypaq,</i>	Para visitar a mi querida madre
<i>Punkuchaykita kichay kullaway</i>	Ábreme tus puertas
<i>Wayllusqay taytaywan tupay kunaypaq.</i>	Para encontrarme con mi querido padre.

(Zósima Accho, 46 años, Manchay, 14/01/2012)

Después de la entrevista, Zósima me llevó al ensayo musical de de su conjunto. Fuimos caminando a la casa de Alejandro Tinco. Pasamos por la iglesia, el parque, la loza deportiva y el centro de salud de Manchay. Al costado de este último está la casa de Alejandro, quien nos estaba esperando. Un hombre de 65 años, vestido con pantalón y playera oscura, usando una ojota de jebe. Su casa está enrejado, con paredes pintados y con piso de mayólicas. Toda la parte interior de la casa es bastante cómoda y amplia. A diferencia de la vivienda de otros huallinos en esta zona, la casa de Alejandro posee una mejor infraestructura. Mientras conversamos con Alejandro, comenzaron a llegar otros integrantes del conjunto: Cirilo Crisante, Nerio Ucharima y Héctor Paredes. Este último se disculpó por llegar tarde, pues trabaja como obrero muy lejos. Empiezan a ensayar en la sala. Canta Zósima y una joven principiante. Ellas tienen la voz muy aguda, pero dulce. Es un canto triste y melancólico, pero el ritmo es contagiante y pegajoso. En los intermedios musicales descansa para conversar y detectar algunas fallas. Toman refresco y agua. Se ponen de acuerdo para comprar la vestimenta de la joven vocalista. Asimismo, conciertan las siguientes presentaciones musicales del conjunto: el onomástico de un padrino del conjunto, la fiesta carnavalesca de otras asociaciones de residentes fajardinos y el carnaval en el local de Hualla.

Lo interesante de este recorrido por las casas de familias huallinas, que hacen música, es que forman parte y producen lo que Apaddurai ha llamado un “vecindario”. Para este antropólogo:

El término vecindario (además de servir para evitar confundir lo local como una forma singular de localidad en tanto propiedad o dimensión de la vida) tiene la virtud de que sugiere sociabilidad, inmediatez y reproductibilidad sin ninguna implicación necesaria de escala, modo específico de relación y vínculo, homogeneidad interna o límites precisos (2001: 187).

⁸⁵ Se refiere al fragmento de una canción en huayno tradicional, “Coca quintu”.

Además, el vecindario tiene una relación con el contexto, en tanto acción humana que implica un sentido y lugar de producción e interpretación múltiple. “La producción de los vecindarios siempre es algo anclado históricamente y, en consecuencia, es contextual. Es decir, los vecindarios son inherentemente lo que son, debido a que se halla en una situación de oposición respecto a otras cosas derivadas de otros vecindarios preexistentes, es decir producidos anteriormente” (2001: 191). En este caso, la comunidad de huallinos, que conviven en un lugar, como Manchay, devienen de un contexto precedente para producir otros múltiples contextos apoyados por la música. La necesidad de estar juntos es trazado por esta conexión de espacios y tiempos a través de la práctica musical y la fiesta, que merma toda esta carga de sentimientos y emociones del peso del pasado reciente.

4. El espacio público: de la Plaza de Acho al YouTube

Una primera herramienta de aproximación a los espacios sociales, es la diferencia clásica entre lo público y lo privado. Para las antropólogas Lucía Bazán y Margarita Estrada, su distinción proviene de la intervención del Estado y de la sociedad civil. Lo privado, “como el controlado por los particulares”, y, lo público, “como el espacio abierto, construido generalmente, por los administradores gubernamentales para el uso de todos los grupos integrantes de una sociedad, y mantenido como tal” (1999: 56). Un ejemplo claro del uso del espacio público por los huallinos, fajardineros y ayacuchanos es la Plaza de Acho⁸⁶, localizado en las orillas del margen derecho del río Rímac y al pie del cerro San Cristóbal, en el Centro Histórico de la ciudad de Lima. En esta Plaza, cada último domingo del mes de marzo, anualmente los migrantes ayacuchanos, realizan el concurso de carnaval “Vencedores de Ayacucho”, organizado por FEDIPA. Excepcionalmente, han realizado el concurso en el Estadio Nacional o en el Estadio de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). En estos festivales de gran envergadura los huallinos ensayan y se preparan durante tres meses para participar con la comparsa de la FEFA con el estilo musical de *qachwa* y *pumpin* de Hualla.

⁸⁶ La plaza de toros o coso taurino más antigua de las Américas y una de las más antiguas del mundo, junto con las plazas de toro de España. Fundado el 30 de enero de 1766, por orden del Virrey Manuel Amat y Junet.



Carnaval “Vencedores de Ayacucho”, en Plaza de Acho, Lima (Foto: Renzo Aroni, 2012).

La Plaza de Acho es el espacio desde donde los migrantes huallinos y ayacuchanos dialogan con la sociedad, con la nación peruana. Aquí asisten otros públicos. Es una fiesta familiar, institucional y regional. Lo que acontece en aquella tarde de competencia anual es motivo de conversación en el ámbito doméstico e institucional y queda manifiesto en la memoria colectiva. Los migrantes realizan una apropiación simbólica pero mediada por lo contractual, es decir, tienen que pagar el alquiler. Existe toda una forma de organización, mucho más funcional y compleja, controlado por la Municipalidad Metropolitana de Lima.

Para los migrantes huallinos, fajardinos y ayacuchanos, la plaza de toros, es un espacio que la han hecho suyo, para organizar concursos de carnaval, como una apropiación simbólica y así otorgarle otro uso. Para Bazán y Estrada: “la apropiación implica siempre un acto explícito de poder sobre un espacio dado, para modificar el uso al que había sido destinado” (1999: 56). El uso público de la Plaza de Acho fue construido para la organización del toreo, como un espectáculo para las élites limeñas. Sin embargo, con la inserción social y cultural de los migrantes, la Plaza de toros se presta también para organizar concursos de carnavales y fiestas costumbristas de origen andino.

El espacio público-virtual

De acuerdo con el antropólogo Gustavo Lins Ribeiro, el “espacio-público-virtual” o un “ciberespacio público” se opone al “espacio-público-real”, como componentes de un “espacio-público-general”. Lins Ribeiro argumenta que “la marca fundamental del espacio-público-real es la copresencia fenomenológica, basada en los sentidos corporales, en las indexicalidades y en los intercambios de informaciones/sensaciones inmediatas entre actores en interacción en un punto determinado del espacio, un mismo lugar compartido” (2003: 200). Mientras, “la marca fundamental del espacio-publico-virtual es la copresencia electrónica en Internet, mediatizada por una tecnología de comunicación que vehiculiza, simultáneamente, el intercambio de informaciones emitidas en muchos lugares diferentes, para un número indefinido de actores que interactúan en una red diseminada por el globo” (2003: 206). Para este autor, “las ciudades son, por excelencia, el *locus* del espacio-público-real moderno”, mientras en el espacio-público-virtual, las redes sociales del internet, son las que alimentan la idea de una “comunidad imaginada”, entre personas que están ubicados en diferentes lugares. El “Internet, la red de redes, en el presente interconecta algunos centenares de millones de personas en el globo, volviéndose el más poderoso medio simbólico transnacional de intercambio de informaciones y de comunicación interactiva” (2003: 177).

El internet como “tecnología de inteligencia/comunicación”, construye, por excelencia, “comunidades virtuales, justamente por trabajar entre lo real, lo imaginario y lo virtual.” Entre las varias funciones del Internet, está la posibilidad de intercambiar información escrita, hablada o audiovisual en el momento mismo o diferido. Asimismo, permite establecer una cantidad innumerable de interlocutores virtuales en tiempo *on-line*, “disolviendo las barreras físicas del tiempo y espacio” (2003: 207-209). Estas peculiaridades del internet, en la sociedad de la información, han tocado también las puertas de las instituciones de los migrantes y las maneras cómo aprovechan las redes virtuales para fortalecer la asociación huallina. El Facebook, es el sitio web de redes sociales más concurrido, sobre todo por los jóvenes, hijos de los migrantes, nacidos en la capital. No sólo los jóvenes huallinos tienen su cuenta en esta red, sino también las clubes y asociaciones culturales, con sus respectivos nombres. Socializan y mantienen una pertenencia a una institución base huallina, que refuerza el sentido de comunalidad.

Cuando se avecina el tiempo del carnaval, los clubes convocan a los jóvenes para iniciar los ensayos a participar en el concurso de comparsas. Cada club invita a su fiesta

carnavalesca por medio de iconografías escaneadas y coloridas. “¡Vamos preparando talco y serpentina para el carnaval andamarquino! Te esperamos el 16 [de febrero de 2013] en el Centro Social [de] Hualla! ¡Corre! ¡Corre!, que estará buenooo...!”, dice el perfil del club Andamarca. Por su parte el club Corazón de Hualla, hace su agradecimiento a la concurrencia, después de haber realizado su fiesta carnavalesca:

Los carnavales iniciaron con fuerza!!!...gracias a todos los q[ue] nos acompañaron en nuestra actividad y más a nuestras bases hermanas: San Pedro de Hualla, Andamarca y Ayllus de Hualla. Estamos en deuda con ustedes hermanos!!!...También agradecer a nuestras bases matrices: al Centro Social [de] Hualla, a la Federación Fajardina y a la FEDIPA!!!...Saludar y felicitar a nuestros padrinos de yunza para el próximo año [...] (Publicado en Facebook, 05/02/2013).

Adicionalmente, hacen sus reclamos o quejas ante el mal comportamiento de ciertos individuos o comparsas durante la fiesta o en el concurso. En ocasiones los desencuentros pueden llegar, incluso, al insulto. Pero, pese a todo, llaman a la unidad huallina. Postean música, textos, *links*, fotos, y videos de los ensayos, fiestas y concursos de carnaval. Comparten la música de sus gustos, especialmente los videoclips en YouTube de conjuntos musicales que cultivan el *pumpin*.

Los medios de grabación como “transportadores espaciales”⁸⁷

Las sucesivas crisis y transformaciones de la industria de la música han venido de la mano de la generalización de nuevas formas de grabar, distribuir y consumir música, que además han afectado a la distribución de roles de los actores del mundo de la música (compositores, músicos, productores, oyentes) y la valorización de las experiencias asociadas a esta (Lasén y Fouce, 2010: 1).

En la modernidad la experiencia musical también está ligada a las tecnologías de grabación, como herramientas de transporte espacio-temporal de la música. Los productores musicales, intervienen en una red o engranaje de tecnologías de la música que hacen posible la producción y escucha de la música. En el contexto de la industria de la música, el formato de reproducción musical ha ido cambiando: pasamos del disco pasta al vinilo, luego a cintas cassette, a *compact disc* (CD), el *walkman*⁸⁸ y, finalmente, a reproductores digitales de archivos en formato MP3. Desde luego, cada paso fue una novedad para los usuarios. Ahora en la era de la música digital, los consumidores tienen

⁸⁷ Para Tim Rice, los medios de grabación en la experiencia musical moderna funcionan “como ‘transportadores espaciales’, herramientas de transporte que hacen posible y que facilita el movimiento a través de las tres dimensiones fundamentales de la experiencia musical [tiempo, localización las metáforas de la música]” (2002: 112). Sobre las metáforas de la música, ver capítulo 1.

⁸⁸ Reproductor de audio estéreo portátil con auriculares.

opciones más prácticas de acceso a la música. A todo esto cabe preguntarse, ¿en qué medida la valoración de la música va más allá del sólo hecho del disfrute de la música, como es la creatividad de los músicos, las habilidades tecnológicas de los productores, entre otros actores, que hace posible el consumo musical: desde la producción hasta la escucha? No pretendo aquí ahondar en la discusión de la relación música y tecnología en el contexto de la sociedad de la información. Mi propósito en este apartado es puntualizar: ¿Cómo algunos huallinos entraron al mundo de la industrial musical y cuál fue su experiencia?

La experiencia de los huallinos con la tecnología de la música, no sólo fue en la práctica musical con los instrumentos, sino también como productores musicales, en un comienzo de manera artesanal, luego alineándose a la exigencias del mercado y de las innovaciones tecnológicos. Para ellos, cada paso fue un aprendizaje de pérdida y ganancia en el negocio de la música. Un antecedente de este proceso, la tuvo Eriberto Ipurre, guitarrista del conjunto Andamarca de Hualla. En los 70s se dedicó a grabar en discos vinilo las canciones de su pueblo. Aquel tiempo formó el conjunto musical Hualla, integrado por un trío: Eriberto Ipurre (canto y guitarra), Hilario García (guitarra) y Claudio Allccaco (armónica). Ellos solían hacer música en reuniones sociales de los huallinos. Animados por estos decidieron grabar 2 canciones (“Ripuy ripuy” y “Seda Pañuelo”), en disco vinilo de 45-RPM, en 1972. En 1974, ya tenía su propio sello: Producciones Discos Ayacucho. Dado el resultado veloz de la venta del disco, Eriberto Ipurre se dedicó a buscar mujeres cantantes para grabar, ofreciéndoles regalías. Así grabaron con Lucía Alfaro (1974), Eugenia Curo (1978), Lucy Allccaco (1979), entre otros cantantes. Estas grabaciones fueron en músicas de *qachwa*. También grabaron en el género de huayno ayacuchano. Eriberto Ipurre, como pequeño empresario, dedicó gran parte de su tiempo a este negocio. Distribuía los discos en las tiendas disqueras del mercado mayorista de “La Parada”⁸⁹. Solía viajar por los rincones de la sierra ofreciendo la grabación. Sin embargo, en los inicios de los 80s se dio cuenta que la venta de los disco vinilo había quedado atrás. Ahora, ya era el turno de los cassettes.

Luego, cuando nos damos cuenta habían salido los cassettes. Entonces cuando yo iba a vender a las discotecas, ya no me pedían 50, 100, me pedía 2 ó 3 nada más. Pero yo

⁸⁹ Era un mercado mayorista, ubicado en el distrito de La Victoria, en Lima, que recientemente fue trasladado al distrito de Santa Anita, ante los problemas de delincuencia y el apiñamiento del mercado y su entorno.

tengo arrimado allí [en casa] como 500, 200, 100, hasta 1,000 discos. [La] inversión está allí. ¿Qué hacían [los demás]? Había convertido al cassette, sacando copia. Yo tontamente nosotros seguíamos grabando. Entonces la terquedad de uno, la brutalidad de uno, tanta plata he invertido para esta cochinada, me amargué, agarré mis acicates, cintas, matrices, fundas, todo lo junté y lo prendí fuego. Simplemente por la amargura del momento. No supe controlar. Lo hubiera convertido en cinta pues ¿no? Hubiera convertido para cassette. Hubiera archivado nada más. No pensé así a la hora. Ahora mucha gente me dice: “¿dónde está tus discos de aquellos tiempos?”. Lo quemé, cuando aparecieron los cassettes. Nunca grabamos en cassette (Iriberto Ipurre, 67 años, Lima, 21/12/2011)

Pese a todo, ellos fueron los primeros en incursionar la música huallina en Lima, con actuación en vivo y con grabaciones. Es su mayor legado. A pesar que en aquellos tiempos, “no había mucho espacio para socializar, ni había tantas fiestas, tampoco artistas.” En algunas fiestas sociales, la gente provinciana solía preferir otras músicas urbanas, en vez de sus pueblos de origen. Para algunas actuaciones, los hacían esperar hasta la madrugada. Pero la insistencia los llevó hasta hacer llorar al público: “la gente iba bien arreglada; las chicas bien a la tiza [elegante], con su cabello bien arreglado, con su taco; los jóvenes con su terno. A los finales, cuando tocábamos a las 3 ó 4 de la mañana, escuchaban nuestra música y se recordaban de sus pueblos. Lloraban” (Iriberto Ipurre, 67 años, Lima, 21/12/2011).

i) Amauta Producciones

Uno de los primeros productores musicales huallinos, fue Jesús Uscata, con Amauta Producciones “Símbolo de Peruanidad”. Nació en Hualla, en 1968. Ahora él vive en Cañete, en el sur de Lima. Pasó su infancia en la puna de Hualla, pasteando los ganados de su madre. Solían ir detrás de las ovejas, escuchando música en un pequeño radio portátil, colgada de su hombro. En 1982, escuchó por primera vez la música de *pumpin* en el programa radial “Tierra Fecunda”, transmitida desde Lima, por las ondas de Radio Unión. Era la canción “Homenaje a José María Arguedas”, en la voz del cantautor Eusebio Huamaní, director del conjunto Waylla Ichu de Huancapi. Asimismo, escuchó noticias sobre el fenómeno de Sendero Luminoso en Ayacucho. Ese mismo año dejó la puna ante el advenimiento de la violencia política. Vendieron los ganados. Migró junto con su madre a Lima. Lamentablemente, en Lima, les fue peor. Tampoco podían regresar a Hualla. Sus paisanos les decían: “¡A Hualla ya no se puede viajar!”. Jesús Uscata, veía llegar a Lima, a sus paisanos de Hualla y gente de otros pueblos de Fajardo y Ayacucho. En consecuencia se fueron a vivir a Cañete para trabajar en la actividad agrícola. Quería ser técnico en electrónica. Estudió algunos años, pero no concluyó.

Trabajó en todo tipo de oficio para sobrevivir. Entre fines de la década de 1980s e inicios de los 90s, pasó la peor hambruna como consecuencia de la hiperinflación y los planes del shock económico, durante los gobiernos de Alan García Pérez y Alberto Fujimori, respectivamente. En este contexto, trabajaba vendiendo cassette de otros productores musicales. Aquel tiempo los provincianos gustaban de la música de huayno con requinto, huayno con arpa y violín, y *pumpin* fajardino. Por consiguiente vendía cassette de este tipo de músicas. “No había muchos vendedores, tampoco mucha piratería –se vendía música original” (Jesús Uscata, 44 años, Lima, 25/2/2012).

A mediados de la década de 1990s, no había muchas grabaciones fonográficas de la música de *pumpin*. La empresa Discos Puerto, había hecho algunas grabaciones en cassette, para el conjunto Qori Waylla y otros conjuntos musicales. Jesús Uscata decidió tener su propia producción musical, “pensando rescatar la música del *pumpin*”. Viajó a Huancapi, para pedir a Eusebio Huamaní, que le autorice grabar sus canciones. Al comienzo realizó reproducciones de canciones con un equipo de sonido prestado. Editó las canciones ajustando al tiempo de duración de cada lado del cassette. Así llegó a tener su propia producción musical bajo el sello de Amauta Producciones, siendo la primera grabación en cassette, el conjunto Waylla Ichu de Huancapi, en 1996.

Luego vino la grabación del conjunto San Cristóbal de Hualla, Los Ayllus de Hualla, Nuevo Corazón de Tiquihua, Generación de Hualla, Sentimiento de Hualla, entre otros. Asimismo, hizo grabaciones para grupos que aún practican el huayno con requinto. Ahora él mismo vendía sus propias producciones distribuyendo en las tiendas de música en Lima, Ica, Pisco, Ayacucho y en casi todos los pueblos de Fajardo. A cada conjunto le pagaba “algo de 200 ó 300 cassettes, como regalías, para que ellos puedan vender. Yo tenía que cubrir con los gastos de la producción, grabación, etcétera. Así sacamos los primeros cassetets y empezamos a difundir más [la música de *pumpin*]. Empezaron llegar más pedidos, aparecieron más grupos musicales. Así, ya teníamos un mercado ganado” (Jesús Uscata, 44 años, Lima, 25/2/2012).



Carátula de cassette del conjunto San Cristóbal de Hualla con el sello de Amauta Producciones, 2003 (Archivo de Jesús Uscata).

Sin embargo, el mercado de la venta del cassette no iba a ser permanente. Desde su experiencia, comenta: “No estaba pensando en la tecnología actual, que sólo iba a existir cassette toda la vida. No pensé que algún día iba hacer video”. Certo, la transformación de la industria de la música lo empujó a manejar equipos de grabación análoga para video VH y DVD. La era del cassette cedió el paso a la era de digital. Ahora los conjuntos musicales ansiaban tener su videoclip musical. En este formato Jesús Uscata ya no podía editar. Lo que motivó a que su hija estudie habilidades tecnológicas digitales de grabación y edición. Ahora ya tiene su propia empresa familiar, reconocida. Sueña con tener su propia sala de grabación. Mientras tanto, él pone empeño a la producción fílmica, su hija le ayuda con la edición y posproducción, y su esposa con la distribución en el mercado. Sin embargo, el trabajo que hacen apenas es para el sostén de la familia:

Mi trabajo no tiene precio. Cuando se filma hay un gran esfuerzo, una labor de muchas horas. Caminar por los pueblos, quebradas y cerros –en el caso que filme sea en la sierra. A veces se amanece editando. Eso no valora la gente. A veces el mercado no te responde. Acá en Lima, rápidamente comienzan a piratear, por eso preferimos vender más en las provincias. Competir con la piratería es bravo. Si no hubiera piratería todo sería ganancia para invertir más” (Jesús Uscata, 44 años, Lima, 25/2/2012).

Si bien las industrias tecnológicas promueven la creación, distribución y consumo de la música, sin embargo, viene acompañado de impactos negativos, como el robo o piratería de grabaciones preexistentes. Esto por “la facilidad de manipular el material sonoro”, que –a su vez– despliega “la facilidad de circularlo a través de la red” (Lasén y

Fouce, 2010:1). Desde luego para pequeños productores, como Jesús Uscata, esto le resta ganancias. En ciertas ocasiones, apenas pudieron recuperar el capital invertido. Con los últimos cambios de formato de la música análoga a digital, la piratería se fue incrementando, porque se fue haciendo cada vez más fácil.

Por otro lado, debo aclarar, que ninguno de los productores musicales huallinos realizan el trabajo de grabación musical: la mezcla⁹⁰, la edición del audio y la masterización de audio⁹¹. Esto es labor de otros profesionales que realizan el proceso discográfico en un estudio de grabación. Los productores huallinos contratan una sala de grabación por horas o sesiones ajustándose a las necesidades del presupuesto que les alcanza. Por su parte, los especialistas del estudio de grabación, les brindan a los artistas, sugerencias para una mejor calidad del audio, incluso, les rentan instrumentos avanzados con la intervención de un músico externo al conjunto. Una vez que tienen ya las pistas del audio discográfico, con el repertorio de las canciones, proceden a realizar un video musical, dado que existe y sigue un discurso narrativo en el texto de las canciones. Por consiguiente los productores realizan el video musical o tomas de foto, acorde con el texto.

ii) Producciones Maldonado

Una experiencia diferente tuvo Emilio Maldonado, propietario de Producciones Maldonado. Fue fundador y guitarrista del conjunto Qori Waylla. Él procede de una familia de músicos. Su padre y sus hermanos mayores tocaban bandurria y guitarra. Ellos solían viajar a la costa para trabajar en diferentes actividades. Nació en la puna de Hualla, próximo a su estancia de ganados, en 1976. Al comenzar la entrevista, me dijo: “Yo nací en el camino. Estaba todo lleno de tierra. Cuando llegamos a Hualla, mi mamá me lavó en la tina. Felizmente, he sobrevivido, gracias a Dios y a mis padres, que todavía viven, por la vida que me dieron”. Eran 8 hermanos. La guerra ya había asediado al pueblo. Era el año más álgido de la guerra: 1984. Dejó Hualla a la edad de 8 años. Su padre le envió con su tío a Pisco. De aquí, viajó para Lima.

⁹⁰ La mezcla de audio es parte fundamental de todo proceso discográfico, significa poner en el lugar correcto los instrumentos correctos, en el volumen adecuado y que cada uno de ellos tenga su propio espacio dentro de la pista, esto sin hacer a un lado el aspecto creativo en la edición de audio.

⁹¹ Hoy en día gracias a la era digital, podemos obtener un excelente sonido, para terminar de detallar un *track* (pista de audio).

Primero llegué a la costa, a Pisco. A la casa de una tío. Estábamos llenos. Mis tíos, mis hermanos, primos, todos, llenecitos. Yo era chibolo (niño). No había ni chamba (trabajo). Demasiada gente. No podía ni [para] vender chupetes (helados). Tenía un tío en Lima. Acá me recibió. Mi tío se llama Severo Caroy Maldonado. De allí empecé a estudiar. Él también tenía su charanguito. Ya aprendí. Habré estado hasta los 18 años acá [en Lima] sin ver a mi papá, sin ver a mi mamá, en plena violencia (Emilio Maldonado, 36 años, Lima, 24/02/2012).

Vivía en Pamplona Alta, en el sur de Lima. Trabajaba como ambulante (comerciante informal), vendiendo ropas en uno de los mercados más populares, conocido como Ciudad de Dios, en el distrito de San Juan de Miraflores. Alternaba su rutina, entre la familia, el trabajo y la práctica musical. A mediados de la década de los 90s, encontró su casa hecho ceniza. Y sus hijos en llanto. Perdió todos sus instrumentos. Para su suerte, los huallinos le apoyaron, en tanto era conocido como el mejor guitarrista del conjunto Qori Waylla. Se fue vivir a Manchay, en Pachacamac. Dejó el conjunto. Comenzó a tocar huayno con requinto. Además, “cuando estaba en Qori Waylla, todo era colaboración. Por amor al arte”. En una situación de crisis, aceptó el contrato de otros artistas y grupos que hacía música con requinto. Este giro musical en su vida, le llevó: i) iniciar la incorporación de instrumentos electrónicos en la música de *pumpin*, una experiencia que ya lo veía venir, desde su práctica musical en el huayno con requinto; ii) y comenzar la producción de videoclip musical para conjuntos de *pumpin*.

En la sociedad de la información, música y tecnología van de la mano. Emilio Maldonado combinó sus habilidades musicales con las tecnológicas. A diferencia de Jesús Uscata, que empezó con la experiencia de producción de cassettes, Emilio, inició con la producción de videoclip. Él realiza servicio de filmaciones, asociado con otras personas, que completan el trabajo de edición y distribución del producto. A diferencia de su homólogo, no involucra a su familia en su negocio. La primera producción que realizó fue para el conjunto Saras de Hualla, a fines de los 90s. Como músico sugirió incorporar a la música de *pumpin*, los “instrumentos modernos”: bajo electrónico y batería. Para ello, argumenta: “Lo que pasa es que anteriormente se grababa con instrumentos acústicas, la grabación salía con menos cuerpo [fuerza]. Ahora si le agregas estos instrumentos [electrónicos] le das más cuerpo. Si al *pumpin* le pones bajo electrónico, ya le da peso, y con la batería es mucho mejor todavía”. Sin embargo, al realizar este producto musical con instrumentos electrónicos, fue criticado por sus paisanos y por otros músicos.

Yo fui bastante criticado para esa producción, porque era la primera música del *pumpin* que se había puesto batería y bajo electrónico. Entonces todos me han criticado, incluso, mis seguidores. Hasta en Huancapi, nuestro hermano Eusebio Huamaní, me ha dicho: “Has malogrado la música”. Pero, con el correr del tiempo entró [al mercado]. Y todos empezaron a grabar así como yo. Ahora todo el mundo tocan con instrumentos modernos. Ahora Eusebio [Huamaní] ya no me dice nada pues” (Emilio Maldonado, 36 años, Lima, 24/02/2012).

Su propuesta no fue arruinar el ritmo de la música del *qachwa* o *pumpin*. Solamente agregó instrumentos electrónicos, para un público distinto. Con su propuesta apuntaba llegar a los huallinos y fajardininos que vivía en la ciudad. “No para gente del campo. Ellos quieren su música tradicional”. Es decir, con instrumentos acústicos. En la media en que tuvo acogida, grabó para otros conjuntos: Los Ayllus de Hualla, San Luís de Huancapi, Sentimiento de Hualla, Los Reyes del *pumpin*, entre otros. En el 2008 auspició el concurso de *pumpin* en Waswantu, con la grabación en videoclips de los conjuntos ganadores. En los años siguientes, fue contratado por la municipalidad provincial de Fajardo para realizar el videoclips del festival de *pumpin* en Waswantu. Ahora en los pueblos de Fajardo, también ya gustan del nuevo ritmo de *pumpin*. En las fiestas de carnaval o agrícolas, los conjuntos llegan o aparecen con sus instrumentos sofisticados.



Carátula de videoclip del conjunto Saras de Hualla, con el sello de Producciones Maldonado, 2000 (Archivo personal).

iii) Producciones Qori Waylla

Finalmente, el conjunto Qori Waylla, es una excepción –a diferencia de otros conjuntos musicales– ha realizado su propia producción video musical, en el año 2005. Adalberto Inca, guitarrista del conjunto, con poca experiencia de manejo de cámara de video, pero con mucho de conocimiento de la geografía cultural de su pueblo, realizó una filmación muy bien documentada para el videoclip musical. Viajaron todos los integrantes al pueblo de Hualla. Subieron a las alturas: a los lugares que refieren en el texto de las canciones. Realizan un performance audiovisual para el público. En efecto, en este trabajo participaron todos los integrantes, sumando ideas, acordando el guión para cada canción, en la edición, etc.

De conjuntos musicales a bandas juveniles

Como he citado a varios músicos y cantantes, que pertenecen a diferentes conjuntos musicales, la mayoría de ellos llevan el nombre de Hualla: “Ayllus de Hualla”, “Qori Waylla de Hualla”, “Andamarca de Hualla”, “San Pedro de Hualla”, “Sentimiento de Hualla”, “Nuevo Corazón de Hualla”, “Nueva Generación de Hualla”, “Saras de Hualla”, “Sora Waylla de Hualla”, “Brisas Andinas de Hualla”, “Cristales de Hualla”, “San Cristóbal de Hualla”, “Los Nobles de Hualla”, “Los Yanqas de Hualla”, entre otros. De ellos casi 10 conjuntos actúan en Lima, lugar de su residencia de los integrantes, mientras el resto cultivan el *qachwa* y *pumpin* en Hualla o en otras ciudades. Sólo el conjunto Saras de Hualla tiene integrantes tanto en Lima como en Hualla. Los conjuntos más reconocidos por su larga trayectoria son Qori Waylla y Los Ayllus de Walla, quienes destacaron en los años 1980s y 90s (ver capítulo 4), a través de sus grabaciones en cassettes con instrumentos acústicos. Además, actuaron en diferentes concursos de *pumpin* y comparsas de carnaval huallino, fajardino y ayacuchano. Finalmente, los 2 conjuntos llevaron la música tradicional de *qachwa* y *pumpin* a la radio y televisión.

Como ya sostuve, a fines de los años 1990s aparecieron otros conjuntos con la propuesta de incorporar instrumentos electroacústicos a la música huallina. Estos cambios son impulsados por ciertos elementos que se relacionan: por un lado, con la aparición de los videos musicales, como influencia del mercado de las industrias discográficas, entendiendo la música como mercancía, por ejemplo, el negocio de los productores musicales; y por otro lado, los propios músicos también intentan innovar y adaptar su música a la exigencia de los cambios tecnológicos en la música y el uso de

los instrumentos modernos. En efecto, buscan maneras de difusión y reconocimiento de la música que cultivan, y en ese camino también apuestan por incorporar nuevos instrumentos, fusionar con otros estilos, y comercializar su música, todo esto para llegar a un público diverso. Guillermo Maldonado, director del conjunto Saras de Hualla, hablando de estos cambios en la música huallina, dice:

Nosotros hemos sido el primer grupo que hemos insertado los instrumentos electrónicos en la música huallina, lo que es *qachwa*. En sí, en todo Fajardo. Antes de nosotros nadie utilizaba bajo electrónico. No utilizaban batería. Nadie utilizaba guitarra electrónica. Simplemente ellos utilizaban esos instrumentos antiguos, acústicos, que se pueden tocar al aire libre y eso, porque no quieren que alteren la música autóctona, su originalidad. Eso decía la gente: “Nuestra originalidad y autenticidad no podemos alterar”.

Esa barrera nosotros hemos roto. Eso ha sido en el ‘97, con la primera grabación, porque nosotros le hemos puesto bajo electrónico, batería electrónica, teclado electrónico. Todo electrónico ¿Para qué? Para que en grandes escenarios tenga la calidad que yo quisiera y que pueda competir con otros músicos de otros géneros. Para demostrar también que yo tengo mi música, que tiene capacidad y calidad de ofrecer a la gente. Es la finalidad (Guillermo Maldonado, 50 años, Manchay, 06/02/2012).

Así como Guillermo, también otros músicos que entrevisté, mantienen el discurso de haber innovado la música huallina, incorporando instrumentos electrónicos, porque deseaban competir en ciertas actuaciones con otros músicos o en el encuentro con otras formas musicales. Como dice Turino, en estos espacios necesariamente, la música de presentación tiene que “entretener a un público” (2008b: 22). Ciertamente, en el relato de Guillermo, vemos las fronteras musicales existentes, como demarcaciones imaginarias que se normativizan entre una variedad de géneros musicales, en el que cada género mantiene o innova creativamente sus características musicales. En ese proceso los consumidores pueden reclamar su autenticidad-originalidad o su transgresión-innovación.

Si bien se mantiene elementos andinos en el sonido dulce y pegajoso que emite la bandurria o la guitarra del *pumpin*, los instrumentos como el bajo electrónico, la guitarra electrónica, el timbal, etcétera, le adhieren más fuerza, cuerpo, volumen a esta música. En este proceso los propios instrumentos han cambiado, en su forma y digitación. Por ejemplo, se puede observar en la siguiente figura, tres formas de bandurria que utilizó Mario Alcántara, director del conjunto Qori Waylla, en toda su trayectoria artística: la primera, muy rústica, que utilizó cuando aún era joven en el *qachwa* de Hualla; la segunda, acústica, cuando se desplazó a Lima y formó su conjunto musical de *pumpin*,

en 1986; y la última, muy moderna y electroacústica, la estrenó en el 25 aniversario de Qori Waylla, en el 2011.



Las bandurrias de Mario Alcántara (Foto: Indira Alcántara, 2011).

Desde el año 2008, después del triunfo de la comparsa de Fajardo con el carnaval de *pumpin* de Hualla, en el concurso “Vencedores de Ayacucho”, en la Plaza de Acho, aparecieron bandas juveniles, difundiendo su video musical en las redes virtuales, como el YouTube. Jóvenes fajardinos como Joseycha y su banda Los Danlen Danlen, Javichón y los Qeros *band*, Pumpho y su grupo *Tupay* Perú, Diógenes y su Proyecto *pumpin*, entre otros grupos, fueron más allá del sólo hecho de incorporar instrumentos contemporáneos, más bien realizar mezclas y fusiones de ritmos y estilos musicales urbanos, con la música de *pumpin*. Asimismo, el uso de sonidos andinos, como la zampoña y la quena se sumaron al tradicional uso de la bandurria y la guitarra del *pumpin*.

Javier Cruzat, conocido como “Javichón”, llegó a Lima en el año 2000. Antes había estado viviendo en Hualla. Aquel año falleció su madre de apendicitis y su padre de un mal al corazón. Esta experiencia fue fatal para él, en consecuencia emigró siguiendo a sus hermanos que estaban en la capital. Es el menor de 5 hermanos. Como Quechua hablante tenía dificultad para desenvolverse en la ciudad y continuar con sus estudios de nivel secundaria. Trabajar y estudiar al mismo tiempo, fue su vida cotidiana: “Fui adaptándome poco a poco. Yo hablaba Quechua, pues es mi idioma materno. No hablaba castellano. Pero tenía que aprender, no había de otra manera. Claro que allá en

Hualla también enseñaban en castellano. El estudio era en 2 idiomas, pero ya pues aprendí más aquí en Lima” (Javier Cruzat, 27 años, Lima, 15/02/2012).

En Lima, como otros muchachos, también Javier, rápidamente se incorporó a la agrupación barrial a la que pertenece. En Hualla vivía en el barrio San Pablo. Estando en Lima sus hermanos y primas, le invitaron para bailar en la comparsa del club San Pablo. Así venía participando año tras año en los ensayos y concursos de carnaval. Desde luego, también se movía en otros espacios, por ejemplo, con sus compañeros de estudio, en el que los gustos musicales ya variaban: “Ya había terminado mi secundaria. Estaba con amigos de otro roce [aspecto], ya no me gustaba el huayno. Me gustaba escuchar el *techno*, salsa, rock, balada, hasta ya me estaba olvidando”. Es más, dice: “Yo en ese tiempo, estaba un poco acomplejado.” Es decir, sentía un poco de vergüenza por su propia música ante el gusto de otras músicas que practicaban sus amigos. Sin embargo, animado por su hermano Wilber Cruzat, guitarrista del conjunto Qori Waylla, se mantuvo practicando el *pumpin*, incluso, quedó en segundo lugar cantando canciones de *pumpin*, en el concurso “Nuevas Voces de la Música Andina – 2007”, organizado por TV Perú, una cadena de televisión pública. Esta experiencia le impulsó a formar una banda juvenil con sus amigos fajardinos y limeños. Por entonces, su mayor sueño fue tocar en el Parque de la Exposición⁹², un espacio apropiado por los exponentes de la música andina, como Max Castro, William Luna, Mac Salvador, Dúo Ayacucho, Alborada, Indio Genes, entre otros. En una entrevista que pactamos con Javier, justamente en el Parque de la Exposición, me dijo:

Yo soñaba con llegar al Parque de la Exposición. Era uno de mis sueños. Siempre pasaba por acá: Av. 28 de julio. A veces había conciertos. Miraba de afuera carteles de Max Castro. Estaba caro la entrada. “¿Algún día llegaré? No creo”, decía. Y, bueno, como dicen: “Soñar no cuesta”. Pero ese sueño se hizo realidad. Una vez yo estaba en un concierto pequeño. Y allí estaba Diógenes [Cuenca]. Y me dice:

– ¡Ven! Quiero hablar contigo. Sabes lo que estas haciendo me gusta. Yo soy fajardino. Yo también hago música. Yo soy Diógenes.

Y yo me moría de conocer a [su grupo] Indio Genes, porque era [dirigido por] un fajardino. Había escuchado en la radio. Y yo quería conocerlo, porque yo solito estaba haciendo música. De allí aparece Joseycha, aparecen un montón de grupos.

– Entonces, ¿cómo fue la presentación del grupo en el Parque de la Exposición?

JC: Ya pues toditos fuimos. Ensayamos. Allí ya estaba con la guitarra eléctrica [mi amigo], que tocaba con Max Castro. La batería tocaba un chico que tenía su banda de

⁹² Localizado entre las avenidas Paseo Colón, Wilson, Paseo de la República, y 28 de julio, en el centro histórico de la ciudad de Lima. Es muy concurrido por los provincianos migrantes y sus hijos, quienes acuden para un fin de semana de relajación, pagando su entrada de \$ 2.00 USD.

rock, en Pueblo Libre. Y él nunca había tocado una música como el huayno, nada. Era rockero. Luego le gustó, porque hicimos que [el *pumpin*] se asemeje más o menos al rock. Y eso es lo que me gustaba, que innoven pues ¿no? Vientos: quena y zampoña. La bandurria, la más importante, tocaba mi hermano Wilder. Y la guitarra tocaba mi primo. Tenía dos primas que bailaban en la comparsa [de barrio San Pablo]. Ellas también fueron para acompañar con la danza. Toda una banda completa. Mis primas pues vestidos con su traje típico, con sus polleras. Muy bonitas. Con sus chaquetas. Ya pues nos presentamos a las 7 de la noche. Y la gente...! eso fue una historia tremenda para mí (Javier Cruzat, 27 años, Lima, 15/02/2012).

Algunos integrantes de su banda también eran estudiantes de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, ligados a la música andina. Y, por lo menos, uno era rockero. Después de esta presentación, Javier grabó un CD, con el título “Su Majestad el *pumpin*”, en el 2009. De las 10 canciones interpretadas por él, lo canta en Quechua, excepto su composición: “Tu amor no vale nada”, en el que expone sus emociones de su tiempo, amores o desamores: “*No me importa si te alejas, no me importa si te marchas/ .../ Mi alegría será verte, llorando en otros brazos/ .../ Trataré de olvidarte y sacarte de mi mente/ .../ Si algún día te arrepientes, no busques amor en mí/ .../ El camino está libre/ .../ Tu amor no vale la pena*”.



Volante de una fiesta de *pumpin*, por el Día del Trabajador, con la participación de los conjuntos de *pumpin* y bandas juveniles, Lima (Archivo personal).

Diógenes Cuenca es otro músico que innovó los ritmos andinos, como el *pumpin*. Migrante fajardino que integró la Estudiantina del Centro del Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en Lima, entre los 1985 y 1990, que le permitió viajar a Europa. En 1995 grabó su primera producción junto con la guitarra de Javier Alca y la bandurria de Mario Alcántara, en el que mantienen la propuesta de priorizar, innovar el dialecto Quechua y la música tradicional fajardina. En su nueva residencia, primero en Alemania y luego en Inglaterra, conoce a otros músicos andinos procedentes de Perú, Ecuador y Bolivia, con quienes crea el proyecto *Indiogenes Americas Etnias Sound* y la banda *Feeling*, siendo el discurso del proyecto Indiogenes (indio + genes): aglutinar experiencias, talentos y sentimientos de las etnias de América. Con Indiogenes, Diógenes tiene dos producciones discográficas y un disco en “homenaje al *pumpin*”. Diógenes no sólo innova el ritmo musical del *pumpin*, sino que también compone nuevas canciones, propio de sus sentimientos y nostalgias lejos de su tierra natal. Por ejemplo, en el fragmento de la canción: “A ti solita te quiero”, bajo el signo de la fruta de la tuna, representa al ser querido, el pueblo, el abandono del territorio:

*Paqarin minchalla, kunan qinallata
mayllay urqullapa qipallampiraq
mana riqsisqay runapa llaqtampi verde tunaschay
qanta yuyarispay, sapaschallaycha waqallachkasaq.*

Mañana y pasado, como a esta ahora
en las faldas de que cerro me encontraré
en el pueblo de gente desconocida, tunita verde
recordándote a ti, estaré llorando en mi soledad.

Diógenes fusiona los instrumentos andinos con los instrumentos electrónicos, desde la bandurria y la guitarra acústica, incluyendo los instrumentos andinos de viento y de indígenas americanos, hasta el teclado y la batería, y difunde esta música en diferentes escenarios y ciudades de Europa y América.

Conclusión

Un primer aspecto a concluir de este capítulo es el sentido de comunalidad construido por los huallinos en la ciudad capital. Explorar los espacios privados y públicos en el que se desenvuelven social y musicalmente, en conexión con el espacio institucional, nos permite ver una red social imprescindible, construido históricamente, por las diferentes generaciones. La función social del CSH, como un nodo convocante,

responde a varias necesidades e intereses de los actores involucrados, para producir la comunidad de huallinos: una necesidad de continuar la forma convivencia rural en la ciudad. En gran medida tiene que ver con sentimientos de pertenencia al ser de Hualla, como pueblo. De allí que simbólicamente, cada asociación o institución base lleve el homónimo del pueblo. Esta necesidad de vivir en comunidad es la que hace posible la construcción de lo local. No basta vivir entre vecinos en el asentamiento humano, sino que hay una necesidad de construir una “casa huallina”, un local físico y social para todos. Un lugar que pueda centralizar, como una institución matriz, el sentido de comunalidad. Como era antes y también ahora, donde puedan producir un pueblo imaginario, con sus costumbres y tradiciones festivas recreadas.

Un segundo aspecto a concluir es el desplazamiento de la música en estos espacios y los cambios que ha adquirido en su evolución desde lo rural a lo urbano. En la ciudad, la música de *pumpin* se desenvuelve, bajo la influencia del mercado, grabaciones discográficas y actuación en directo para una audiencia masiva. En este trabajo se realiza la creación-innovación-manipulación de sonidos en un estudio o en una computadora para crear un objeto de arte grabado, que –por supuesto– no implica una actuación en directo. Ahora, los conjuntos musicales tradicionales y las bandas juveniles, realizan músicas de actuación en vivo con instrumentos sofisticados y grabaciones fonográficas. Y el consumo musical de los huallinos en la ciudad se ha ampliado, por generaciones: los padres, con el huayno con requinto o con arpa, el *huaylas* del valle del Mantaro; y los hijos, con la cumbia, la salsa y el rock. Pero los géneros del *qahwa* y *pumpin*, siguen siendo las que más convoca a las diferentes generaciones, más en el espacio institucional, que en lo privado o público.

CAPÍTULO IV

“Hatun Carnaval Huallino”: Música, memoria e identidad en Lima

"Kachkaniraqmi –todavía existo", reza un poema de José María Arguedas. Decir ayacuchanos es algo similar con este festival. Aún con toda la violencia latente y contradicciones severas, refleja un deseo insoportable de ser, tras la guerra que costó tantos seres queridos y la persistente rutina de la miseria y el racismo en la gran ciudad [de Lima] (Traducción libre).

– Carlos Iván Degregori, *Chayraq!* (1995: 462)

Febrero de 2012, en la provincia de Fajardo, localizado en el centro-sur de la región andina de Ayacucho: ¡No hay carnaval sin el eco de la lluvia! En la loma de Pakwantu (en el distrito de Hualla) y en la altiplanicie de Waswantu (en la intersección de los pueblos-distritos de Huancapi, Colca y Cayara), observé el carnaval rural y concurso de *pumpin*, más esperado por los huallinos y fajardinos, respectivamente. Al pie de estas elevaciones montañosas, recorre el río Pampas, turbio y creciente. El campo verde a olor a tierra y caminos lodosos. Una mañana de viento frío, silencioso e imprevisible. El atardecer tempestuoso, bajo el manto de las nubes oscuras. La noche agitada, por los rayos y truenos. El desborde de los ríos que desembocan en el Pampas, arrasan con ferocidad: parcelas, viviendas y tramos de carretera. Los viajeros –muchas veces– cruzan estos trances, haciendo transbordos, apiñados en camiones de carga y combis (micro-buses), con tal de llegar al concurso. Los músicos arriban, con sus guitarras de 12 cuerdas bajo su poncho. Las cantantes, con sus vestuarios coloridos y sombreros adornados con flores relucientes y aromáticas. Decenas de conjuntos musicales enuncian poéticamente, temas sentimentales, sociales, políticos y jocosos. Utilizan la lírica y la épica, como lenguajes de memoria, para recordarle al presidente peruano sus promesas electorales. Asimismo, enuncian ante el público asistente: la vida del campesinado, los desastres naturales, la memoria de los hechos de la violencia y otros acontecimientos locales, nacionales e internacionales. Al finalizar el concurso, cuando la noche se avecina, comienza la farra, en el que los jóvenes improvisan sus canciones, tocando y bailando, al son de la música de *pumpin*. De regreso a sus respectivos pueblos, declaman canciones tiernas y amorosas: “*Yo tenía tres amores en la vida/ una huancapina, otra colquina/ con una huallina me he quedado*”, dice un fragmento de una canción, cantado por los jóvenes huallinos. En medio de este paisaje de la naturaleza, la gente de estos pueblos goza el tiempo del carnaval.



Inauguración del concurso de *pumpin* en Pakwantu, Hualla (Foto: Renzo Aroni, 18/02/2013).

Mientras en Lima, cada domingo del mes de marzo, los migrantes de los diferentes pueblos de la región andina de Ayacucho, organizan concursos de comparsas de carnaval a nivel distrital, provincial y regional, los residentes del pueblo de Hualla, agrupados en el Centro Social de Hualla (CSH), organizan el “Hatun Carnaval Huallino”, en su local institucional, ubicado en el distrito de Santa Anita, junto a la carretera central. Las comparsas de los clubes e instituciones que conforman el CSH (Andamarca de Hualla, Ayllus de Hualla, San Pedro de Hualla, San Pablo de Hualla, San Cristóbal de Hualla y Corazón de Hualla), concursan para ocupar los primeros puestos en el mencionado carnaval huallino. La mayoría de los integrantes de estas comparsas son jóvenes, hijos de migrantes huallinos nacidos en Lima, quienes desde los primeros días del mes de enero ensayan arduamente para el esperado concurso. Alentados por sus padres y dirigentes de cada una de las instituciones y clubes culturales, demuestran su destreza y creatividad, no sólo en el concurso del carnaval huallino, sino también en los subsiguientes concursos de carnaval provincial-fajardino y regional-ayacuchano. Adicionalmente, las comparsas copartícipes del concurso “Hatun Carnaval Huallino”, en representación del pueblo de Hualla, y las comparsas de otras instituciones de migrantes de pueblos de Fajardo (Alcamenca, Sarhua, Vilcanchos, Canaria, Taca, entre otros), concursan en el carnaval fajardino “Qori Charango”, organizado por la Federación Fajardina (FEFA). Finalmente, las comparsas de las 11 instituciones provinciales de la región de Ayacucho, entre ellos la FEFA, intervienen en

el aclamado concurso de carnaval “Vencedores de Ayacucho”, organizado por la Federación Departamental de Instituciones Provinciales de Ayacucho (FEDIPA), desde fines de los años 1980s. Casi siempre, el concurso provincial “Qori Charango” y el regional “Vencedores de Ayacucho”, se realizan en el histórico coso taurino, conocido como Plaza de Acho, ubicado en el margen derecho del río Rímac y al pie del cerro San Cristóbal, en Lima.

El carnaval ayacuchano en Lima es más prolongado que el realizado en la región de Ayacucho. En esta región, se realiza en el mes de febrero, siguiendo el calendario litúrgico, previo a la Cuaresma. Mientras en Lima, comienzan con las fiestas carnavalescas a principios de febrero y se prolongan hasta fines de marzo, con la organización de los concursos de comparsas sin seguir el patrón del calendario litúrgico. Esto da pie a que los migrantes ayacuchanos puedan participar en los carnavales, tanto en su terruño, como en su nueva residencia ciudadana, en el mes de febrero y marzo, respectivamente. En este capítulo final, describo la historia de los concursos de carnaval fajardino y los cambios que ha tenido en su organización durante el periodo de la violencia y post-violencia, para explorar brevemente, las prácticas sociales de la memoria, performance e identidad en el carnaval huallino en Lima.

1. Música y violencia en la historia de los concursos de carnaval fajardino en Lima

Antes de abordar las etapas por las que se han desarrollado los concursos de comparsas de carnaval, voy hablar brevemente sobre los concursos de *pumpin* en Lima, organizados a mediados de los años 1980s. Estos concursos, fueron una emulación del concurso de *pumpin* realizado en la altiplanicie de Waswantu, en la provincia de Fajardo. Por lo tanto, sintetizo el desarrollo de estos concursos, que fue estudiado ampliamente por el etnomusicólogo Jonathan Ritter (2002; 2003; 2006; 2012). Antes del inicio de los concursos en 1976, tanto en el trabajo que realizó Ritter, como en las entrevistas que hice, la altiplanicie de Waswantu, no sólo era una zona de *vida michiy* (pastoreo), sino también un lugar de juego para el enamoramiento de los jóvenes de los pueblos de Huancapi, Colca y Cayara, que asistían a veces con motivo de encontrar parejas, fuera de los ojos vigilantes de sus padres y del pueblo, que lo eran, sobre todo con las mujeres. Por supuesto, Waswantu no era el único lugar para estas ocasiones de flexibilidad en las normas sociales, hay otros lugares en las punas y planicies de

Fajardo. Para los huallinos, como ya he referido, lo era la poza de sal, llamado *Kachipata*, en las alturas del distrito de Hualla.



Concurso de *pumpin*, en la altiplanicie de Waswantu (Foto: Renzo Aroni, 19/02/2012).

Como describe Ritter, hasta mediados de los años 1970s, los jóvenes de los tres pueblos aledaños a Waswantu, realizaban competencias informales de *pumpin*. En estos encuentros improvisaban sus canciones de cortejo, amor y traición. Las mujeres entonaban en voz afable y los hombres trinaban sus guitarras, a veces hasta romper las cuerdas, cada quien con el estilo de tocada de sus respectivos pueblos. Para Ritter: “La lógica interna de los eventos en Waswantu se centraba en el cortejo y la competencia inter-comunitaria, principalmente entre los hombres. La letra de las canciones era una cuestión secundaria” (2012: 15-16). Esto es fundamental para comprender las permanencias y transformaciones posteriores del *pumpin*. A diferencia de los carnavales de tradición mundial, concebida como un ritual de inversión o subversión; en la práctica musical del *pumpin*, ocasionalmente improvisaban un discurso político o increpaban a las autoridades presentes, por lo que en cierta forma puede ser considerado como un género carnavalesco de protesta. En suma, hasta antes del inicio de los concursos, las canciones giraban en torno a actividades agrícolas y pastoriles, amores y desamores, juego y sátira. Sin embargo, dos procesos consecutivos, “el advenimiento de concursos formales de canciones y el surgimiento de Sendero [Luminoso], cambiarían esas prácticas irrevocablemente” (2012:16).

En varios artículos publicados y fundamentalmente en su tesis doctoral (2006), Ritter pone énfasis en la evolución de la música del *pumpin*, a través de la forma, texto y contexto de las canciones en los concursos en la altiplanicie de Waswantu. Primero, desde febrero de 1976⁹³ hasta el inicio de la lucha armada de SL, en mayo de 1980. En este contexto, no sólo se cantaba a la vida campesina y a los rituales agrícolas, pastoriles y comunales, sino también, aunque sin cuestionar, afirmaban las brechas sociales, políticas y religiosas existentes. Como dice el autor: “El desarrollo narrativo se volvió una necesidad y, junto al mismo, se amplió la variedad de la temática abordada. En poco tiempo, el amor y/o la traición tan habituales en el *pumpin* entraron en competencia con temas tan diversos como eventos históricos, proyectos de desarrollo y letras explícitamente políticas” (2012: 23). Esto se explica por la lenta y desigual transformación económica y social de la región, en respuesta a la demanda por la educación y la reapertura de la UNSCH, en 1959, que generó una capa social crítica que imploraba la modernización y el desarrollo del campo ayacuchano, enarbolando el “mito del progreso” (Degregori, 1986b; 1990).

Posteriormente, con el inicio de las acciones armadas de SL en mayo de 1980, la música de *pumpin* se radicalizó. La guerrilla maoísta, compuesto por militantes académicos, universitarios, profesores y estudiantes rurales, estaba desarrollando su “guerra popular” bajo la doctrina de la “ciencia del marxismo”, leninismo, maoísmo y el “pensamiento guía” del “camarada Gonzalo”, seudónimo del filósofo y abogado Abimael Guzmán Reynoso, líder de SL. En febrero de 1980 y 1981, el conjunto ganador del concurso, Sirenitas de Waswantu, presentó el performance de la canción “Situación Internacional” y “Situación Revolucionaria”, con una temática de clara tendencia senderista⁹⁴, que hacía un llamado a la “guerra popular” y al inicio de la “lucha armada”, respectivamente (Ritter 2006: 250-251). En otro trabajo, el autor sostiene que “varios de estos militantes [de SL] ya habían formado sus propios conjuntos con reclutas locales, y usaban los

⁹³ Los concursos de *pumpin* en la altiplanicie fue una idea de Nolberto Rodríguez, abogado y ex-estudiante de Antropología en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (UNSCH), con la finalidad de revalorar y elevar el folklore fajardino al nivel de las músicas regionales y nacionales. Él logró la organización de este primer concurso en febrero de 1976, con el apoyo del Instituto Nacional de Cultural y de la asociación de residentes colquinos en la ciudad de Ayacucho.

⁹⁴ Para Ritter (2012:35): “Más allá de su director, no todos los miembros de Las Sirenitas eran miembros activos o simpatizantes declarados de Sendero, y la popularidad del grupo, al menos al principio, surgió no tanto por sus discursos políticos sino por la fuerza de sus performances y la potencia vocal de sus cantantes adolescentes”.

concursos como un vehículo de propaganda del partido” (Ritter, 2003: 81). Aunque a SL poco le interesó la tradición de los campesinos⁹⁵, como las fiestas comunales y las prácticas rituales-religiosas, más bien, fueron censurados con excepción de los concursos de carnavales, pese a esto los guerrilleros o simpatizantes practicaban estas costumbres.⁹⁶ Los cambios en la estructura y en la temática de las canciones se volvieron ideológicos. En el concurso de febrero 1982 irrumpieron las fuerzas policiales, posteriormente la represión militar y algunos integrantes de los conjuntos musicales fueron perseguidos, torturados y asesinados. Desde entonces los concursos de *pumpin* en Waswantu se suspendieron hasta finales de los años 1990s.

El año 2002, el concurso coincidió con el contexto del trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), que trabajó entre los 2002 y 2003, después de un largo periodo de violencia y caída de la dictadura del presidente Alberto Fujimori (1990-2000). En este contexto de post-violencia, las canciones testimoniales presentadas en los concursos mantenían su connotación de crítica social, como una forma de hacer pública y denunciar los hechos de la violencia. Se transformó en una música de protesta, que denunciaba la pobreza, la corrupción de los funcionarios del Estado, pero muy pocas veces criticaban la actuación de SL. Aquel año el conjunto Estrellas de San José de Sucre presentó la canción “Fosas Clandestinas”⁹⁷, que conmovió a la audiencia en Waswantu. La apertura de investigaciones antropológico-forenses, como parte del trabajo de la CVR, dio pie para que algunos conjuntos hicieran uso público de los crímenes que cometieron los agentes del Estado, durante la lucha contrasubversiva. Con la reapertura, la altiplanicie de Waswantu se transformó como un “lugar de memoria” (Nora, 1984), en el sentido de apropiación de un espacio físico, para darle funcionalidad y significado simbólico a la memoria colectiva. Recurriendo a las nociones utilizadas por el antropólogo Raymundo Mier, también consistirían como “ámbitos de acción simbólica”, en el sentido de una congregación repetitiva, una forma de conmemoración, como proceso ritual, en el que se relata experiencias temporales, acontecimientos y

⁹⁵ Para SL, el campesinado era considerado como “masa popular” y aliado del proletariado, quienes según su discurso, conducían la “guerra popular prolongada”.

⁹⁶ Esto se debía porque, hubo niveles distintos de adoctrinamiento en los cuadros rurales, era una necesidad programática para encontrar medios de propaganda y el impulso modernizador por el desarrollo en los concursos de *pumpin*.

⁹⁷ Véase el texto y el performance de esta canción en <<https://www.youtube.com/watch?v=i0IBpihONac>>, consultado el 22 de junio de 2013.

conflictos sociales, que enmarca: “pautas de identidad y modos de significación convencionales en el espacio comunitario” (2010: 100).

La experiencia temporal de las canciones testimoniales y su contenido marcan la forma de vida, no sólo la vivencia de los cantautores, sino también la experiencia del contexto de la violencia, ya sea como simpatizantes o colaboradores o como víctimas de los perpetradores. Las canciones “Situación Revolucionaria” y “Fosas Clandestinas” (véase el CD Repertorio de canciones), condensan esa experiencia del comienzo y el resultado de las dos décadas de violencia, respectivamente. Aunque estos términos, ni “revolución” ni “fosas clandestinas”, formaban parte del repertorio de palabras usadas antes de la violencia y mucho menos formaba parte del repertorio del habla específica de los lugareños. Sin embargo, con la subversión y la contra-subversión, llegaron desde el exterior lenguajes de guerra, como “lucha armada”, “guerra popular”, “violencia socio-política”, “proletarios”, “masa popular”, “mercenarios”, “desapariciones”, entre otras frases. Vocablo que también van reflejándose en los versos de las canciones de *pumpin*. Por su puesto, también la población local interpretaba su forma de vida de ese tiempo, con la lengua de su uso, como *chaqwa* (caos) o *manchay timpu* (tiempo del miedo), a lo que desde la academia denominamos como “violencia política” o “conflicto armado interno”.

Ahora bien, volviendo al comienzo de la violencia y una de sus secuelas, la migración forzada, con ello surgen otros espacios y motivaciones para estar juntos en Lima. Para fines de los años 1970s y comienzos de los 80s, las redes sociales de los migrantes fajardinos y sus prácticas sociales giraban en torno al deporte y fiestas patronales y carnavalescas, acompañados con sus platos típicos y bebidas andinas, entre familias y paisanos, quienes festejaban al son de la música de sus pueblos. El masivo arribo de refugiados en los años álgidos de la violencia, asentó la solidaridad entre los migrantes fajardinos en Lima. Además, de sobrevivir desplazándose a la capital, sufrieron peripecias de hambre y miseria, pérdida de algún familiar durante la guerra, el desarraigo y la exclusión social. En Fajardo, los espacios de socialización, como el carnaval, se había suspendido durante casi todo el periodo de la violencia. En consecuencia, la práctica social del carnaval había migrado a la capital con mayor fuerza junto con los migrantes. La continuidad de estas fiestas y con ello la practica

musical, era un canal valioso para los fajardinos, para organizar el primer concurso de *pumpin* en 1984.

Concursos de pumpin, 1984 y 1985

El primer concurso de *pumpin* fajardino se llevó a cabo en el Estadio de San Cosme, en el distrito limeño de La Victoria, el 4 de marzo de 1984. Aquel día participaron 14 conjuntos musicales que llegaron desde los pueblos de la provincia de Fajardo. Estos concursos fueron promovidos principalmente por tres fajardinos: Magno Quispe, Luis Huamaní y Óseas de la Cruz. Ellos fundaron el Instituto de Folklore Regional de Fajardo (IFRF), como organismo cultural de la FEFA. Definieron el IFRF como “una institución conformada por los hijos naturales de los diferentes pueblos de la provincia de Fajardo, cuya creencia es recopilar, estudiar y divulgar las manifestaciones tradicionales anónimas de los pueblos de esta región [...]” (IFR, 1985: 11). En ese sentido integraban el IFRF: “los hijos de campesinos, obreros, empleados, maestros, estudiantes y todo joven que siente y practica este ritmo [musical de *pumpin*], ya [sea] integrando conjuntos musicales o como solistas-vocalistas, pero sin ánimo de lucro y sólo con el propósito de estimular a los aficionados sobresalientes” (1985: 11). Finalmente, la meta del IFRF no sólo fue difundir el “ritmo musical del *pumpin*”, “a nivel nacional e internacional”, sino también intentar “inscribir[la] como patrimonio[cultural]” de la nación.

Siendo el “PUM-PIN” un ritmo musical nacido en las entrañas de los estratos populares del Perú profundo, principalmente en un lugar enclavado entre los picachos del Ande peruano es nuestro deseo divulgar a nivel nacional e internaciones, creando un centro musical de capacitación y perfeccionamiento y tratando de inscribir como patrimonio del rico acervo cultural folklórico del Perú (IFRF, 1985:11-12).

En ese sentido, para organizar estos concursos, obtuvieron el apoyo de la Dirección de Proyección Social de la Universidad Nacional Federico Villareal (UNFV) y del Instituto Nacional de Cultura (INC). Al igual que en Waswantu la calificación de estos concursos implicaba la vestimenta y los instrumentos tradicionales, composición original y testimonial, y el performance musical al ritmo del *pumpin*. Para calificar a los conjuntos se realizaba una primera ronda de participación, en la que clasificaban la mitad del total de conjuntos inscritos, para la siguiente ronda. En la segunda ronda se premiaba a 3 ó 5 primeros puestos. En cada presentación, en caso de clasificar a la siguiente ronda, cantaban una nueva canción. Aquel domingo de marzo de 1984, el concurso de *pumpin*

inició con la participación del Conjunto “Independiente de Colca”, ganadores de aquella ocasión, que ponían en palestra el fenómeno social de la música y migración. Tanto fue la gravedad del contexto social, que hasta el propio concurso, organizado en Waswantu, había migrado a la capital.

Canción: sin título

Pumpin, conjunto Independiente de Colca, Lima, 1984.

*¡Buenas tardes! niquin señores delegados
¡Buenas tardes! niquin señores jurados
kayllay concursuman chayaykamullaspay
kayllay concursuman pasaykamullaspay*

¡Buenas tardes! Les saludo, señores delegados
¡Buenas tardes! Les saludo, señores jurados
Al llegar a este concurso
Al entrar a este concurso

*Karullaqtamanta ñuqallay qamuchkani
San Cosme pampapi concurso niwaptin
kayllay concursuman chayaykamuptinqa
Señor delegado llukllayakuchkasqa
microfonochawan qayakayachkasqa*

Yo estoy viniendo desde un pueblo lejano
Al saber del concurso en la pampa de San Cosme
Ahora que he llegado al concurso
El señor delegado estaba vociferando
Con el micrófono estaba convocando

*Imay watallataq kayllay watallaqa
Waswantu concurso kayman qamunanpaq
Waswantu concurso manach tukumanchu
Solteralla kaspay kutikamunaypaq*

¿Qué año será este año?
Para que el concurso de Waswantu venga acá
Ojalá que el concurso de Waswantu no cese
Mientras aún soy soltera podré volver

Evidentemente, para los integrantes de los diversos conjuntos musicales los concursos en Waswantu eran mucho más emocionantes, como el hecho de escalar colectivamente hasta la altiplanicie, atiborrado de la naturaleza y gente de la zona; en tanto en la ciudad había demasiadas dificultades, como para transitar e interrelacionar con gente diferente. De modo que preferían los concursos en la altiplanicie de Waswantu. Sin embargo, el encuentro en San Cosme también fue una oportunidad de intercambio de información en vivo entre los residentes y los desplazados, sobre la situación de sus respectivas familias en lugares distantes. O los enamorados que los separó el viaje, pero que aún se

sueñan. Aquí es donde tiempo, espacio y actores confluyen en un lugar, produciendo emociones y sentimientos. Recibir la noticia de la pérdida de aquel hermano, enamorado, entre otros seres queridos que quedaron en el pueblo, fueron dolorosos para los fajardinos en aquel contexto. Estos instantes de la época en que están viviendo se manifiesta en el siguiente fragmento de la canción “Fajardino”:

Canción: “Fajardino”

Pumpin, Conjunto “Independiente de Colca”, Lima, 1984.

*Kuyasqallay hermanollay ¿maypiñaraq kanki?
Papalwanpas ni cartawampas manaña tarinaypaq
San Cosme pampachallapi tapurikuptiyimi
“Kuyasqay[ki] wayllusqaykiqa allpapa sunqunpiñam”
“Cuerpo llampas allpayarunñacha”, nispan contestawan*

Querido hermano ¿dónde estarás?
Para no hallarte ni por medio del papel ni por la carta
Al preguntar por ti en la pampa de San Cosme
“Tu querido enamorado ya está muerto bajo tierra”
“Hasta su cuerpo ya se habrá desintegrado”, así me han dicho

El festival de *pumpin* en Waswantu fue un lugar añorado, cuando en tiempo de carnavales nació encuentros amorosos para no olvidar. Para los concursantes que habían llegado por primera vez a San Cosme, éste no era un lugar de atractivo. Sentían una sensación de contrariedad con la ciudad, tanto que deseaban regresar a Waswantu. La canción “Huancapimanta hamuqrani” (Vengo desde Huancapi) del conjunto Los Hijos de San Luis de Huancapi, expresa tal deseo: “*En la pampa de San Cosme/ par de palomitas sollozan sangre/ ya no llores, ya no te angusties/ juntitos nos iremos/ ¿Qué paloma no lloraría al recordar su Waswantu?/...*” (concurso de *pumpin*, 1984). En las canciones andinas la paloma es mimesis de la mujer, mientras el par de palomitas puede ser una pareja de enamorados o novios. El deseo de retornar al terruño era improbable ante la agudización de la guerra en los Andes.

Por otra parte, el desarrollo de estos concursos coincidió con el periodo final del segundo gobierno⁹⁸ del presidente Fernando Belaunde Terry (1980-1985). Como ha señalado la CVR (2003), durante este gobierno el espiral de víctimas de la violencia política alcanzó los niveles más altos, entre los años 1983 y 1984. Asimismo, la mayoría de los desplazados de la guerra, como los procedentes de la región de

⁹⁸ El primer gobierno del presidente Fernando Belaunde fue entre los años 1965 y 1969. Fue destituido del gobierno por las Fuerzas Armadas (FFAA), antes que culmine su mandato presidencial. Cuando las FFAA dejaron el poder, en 1979, Fernando Belaunde fue reelegido por segunda vez.

Ayacucho, habían rebasado a Lima. En el repertorio de las canciones hacen referencia al “costo de vida”, frente a alza de los precios de los productos básicos de la canasta familiar, por el contrario, señalan no aumentó el salario de los trabajadores.

Canción: Señor Belaunde

Pumpin, conjunto Mensajeros de Quilla, Lima, 1984

Señor Belaunde escucha nuestras voces
Del Ande, de los pueblos olvidados
Año 1984 costo de vida, se empeora el salario
[Lo] que ganamos ya no alcanza para nada.

Despertemos hermanos campesinos
Para reclamar nuestros derechos que nos corresponde
Ya es hora tomemos conciencia
Para reclamar nuestros derechos que nos corresponden.

Los ricos los pobres ya no alcanzan para nada
Es justo necesario para reclamar nuestro derecho que nos corresponde
Los paros y las huelgas no sólo se producen en las grandes ciudades
Sino también en Fajardo y en Quilla.

Al finalizar el gobierno del presidente Belaunde, el Perú vivía una crisis total, que se fue agravando en la segunda mitad de los 80s, durante el gobierno de Alan García Pérez (1985-1990). En el año 1985, fue un intervalo electoral y de cambio de presidente. El Segundo Concurso de *pumpin* fajardino, fue organizado durante este contexto electoral, en el anfiteatro de la Concha Acústica de Campo de Marte, el 30 de marzo de 1985. En medio del desencanto social se había desarrollado la campaña de los partidos políticos para la presidencia. El *pumpin* había tocado las puertas de la sede del gobierno central en su momento más crítico. Desde el anfiteatro, los conjuntos musicales, le decían en su idioma musical al Presidente sus respectivas demandas y derechos, la pobreza y miseria, expectativas y disgustos ante las nuevas elecciones.

Canción: “Miseria wata” (Año de miseria)

Pumpin, conjunto Los Hijos de Colca, en Lima, 05 de marzo de 1984.

<i>¿Ima vidataq kayllay wata?</i>	¿Qué vida nos tocó este año?
<i>Hambre miseria pasananchikpaq</i>	Para que pasemos hambre y miseria
<i>Wakcha pobre waqachkanchik</i>	Huérfanos y pobres hemos llorado
<i>Mana trabajo tarikuptin</i>	Al no encontrar trabajo

<i>Qipallay qamuq wawakuna</i>	Niños que vienen detrás nuestro
<i>¿Ima vidaraq qampaq kanqa?</i>	¿Qué vida les espera?
<i>Kayllay miseria qallariptin</i>	Cuando esta miseria se alargue
<i>¿Mayraq chayraq waqanallayki?</i>	¿Qué tanto más tendrás que llorar?

Ochenta y cinco elecciones
¿Ima vidatam apamunki?
Wakcha pobreta qawarimuy
Yawarwiqilla waqasqanta

Elecciones de '85
¿Qué vida estas trayendo?
Mira a estos huérfanos y pobres
Aue lloran lágrimas de sangre

Otros conjuntos musicales eran mucho más radicales en su posición frente a las elecciones presidenciales. Precisamente, en la primera estrofa de la siguiente canción hace un llamado al gobierno peruano: “*Gobierno peruano/ ¿acaso aún no logras ver?/ a la gente de todo el Perú/ aquellos que sufren en toda la nación*”. En esos términos, en la segunda estrofa, toma posición contra las elecciones: “*Hermano provinciano/ ¿acaso aún no te das cuenta?/ las próximas elecciones/ ¿para qué nos sirve?*”. Con estas frases llama a tomar conciencia de la realidad y convoca a un levantamiento social: “*Obrero campesino/ ya no llores más/ levantémonos todos unidos/ para que este costo de vida/ ya no nos golpee más*” (“Gobierno peruano”, *pumpin*, Conjunto “Sirenitas San Martín de Colca”, Lima, 1985).

Desde luego los hechos de la violencia política, que venía aconteciendo en los Andes, propiamente en la provincia de Fajardo, fueron también temas del discurso en el concurso. El conjunto musical citado en el párrafo anterior hizo referencia en otra canción al mensaje que traían desde los pueblos de la provincia. La canción “Mensajero provinciano”, dice la situación de los fajardinos en Lima: “*Todos los fajardinos están llorando/ cuando le han hecho desaparecer a su querida familia/ cuando le han matado a su amado esposo*”. Aunque no dicen abiertamente los responsables de estos crímenes, deja en claro implícitamente en la siguiente verso: “*Huancapi, Cayara, Quilla, Huancaraylla, .../ Todos los provincianos están llorando/ cuando los militares irrumpieron*” (“Mensajero provinciano”, *pumpin*, conjunto Sirenitas San Martín de Colca, Lima, 1985).

En los años siguientes los concursos continuaron pero de manera espontánea, organizados por otros fajardinos ligados a la FEFA. Entre fines de los años 1980s y comienzos de los 90s, también eran organizados por algunos programas radiales conducidos por migrantes andinos. En estos concursos destacaron los conjuntos musicales como Qori Waylla de Hualla, Ayllus de Hualla y Waylla Ichu de Huancapi⁹⁹. Los conjuntos musicales, como agentes sociales de la memoria fueron imprescindibles

⁹⁹ Éste último ganó el premio “urpicha de oro”, en el concurso de música andina a nivel nacional, organizado por el programa radial “Tierra Fecunda” del Radio Nacional, en 1990.

en la organización social de las ocasiones musicales, en la producción de los espacios musicales y posteriormente en los concursos de comparsas de carnaval en Lima. Los músicos y las cantantes de estos conjuntos comparten experiencias similares de práctica musical, muchas veces, a contracorriente durante las 2 décadas de violencia política.

La experiencia musical de los huallinos

Los conjuntos musicales más antiguos de Hualla en Lima son Qori Waylla y Ayllus de Hualla, que continúan en actividad hasta el momento. En la experiencia de estos 2 conjuntos, algunos patrones comunes en su sostenimiento han sido, principalmente la persistencia en visibilizar la forma musical huallina y fajardina. Adicionalmente, para los integrantes de los conjuntos, cultivar la música huallina y el *pumpin*, era un consuelo familiar en épocas de crisis social, violencia política y desarraigo. Finalmente, otro constante para el sostenimiento de este par de conjuntos, ha sido la responsabilidad en la dirección musical y en el canto, recayendo en una pareja de esposos: Mario Alcántara y Eladia Yupanqui en el conjunto Qori Waylla y Filomeno García y Lucy Allccaco en el conjunto Ayllus de Hualla. Una breve historia de estos conjuntos nos ayuda a entender mejor la experiencia musical de sus integrantes, el proceso de formación de los conjuntos y el contexto de la violencia política en el que hacían música.

El conjunto de Qori Waylla de Hualla se creó en marzo de 1986, año en el que participaron por primera vez en el concurso de *pumpin*, organizado por los fajardinos en el Estadio de San Cosme. Para la presentación en el mencionado concurso integraron el conjunto: como delegado, Adalberto Inca; como músicos, Mario Alcántara, Emilio Maldonado y Máximo Parián; y como cantantes, Eladia Yupanqui, Margarita Ccaulla y Eudisia Turoconza. Llegar a participar –o más aún, ocupar los primeros puestos– en los concursos de *pumpin* era una oportunidad para continuar en la práctica musical, ya sea como solista, o integrando una agrupación musical. Este fue la experiencia de Qori Waylla. Aunque no ganaron en el concurso de *pumpin* y más allá del hecho de sólo formar un grupo para el concurso, la mayoría de los integrantes de Qori Waylla decidieron continuar, para “revalorar” y “difundir” la música del *qachwa* huallina y el *pumpin* fajardino. Ellos comenzaron hacer música no sólo en el tiempo de los carnavales sino también en otros festivales del año. Para los integrantes de este conjunto, hacer música de *pumpin*, con un estilo propio mezclado con el *qachwa* y ejecutado con la bandurria, por un lado, no era favorable, en tanto “no les dejaban

obtener el primer puesto en los concursos de *pumpin*". Por otro lado, el hecho de modificar el *qachwa* hacia el *pumpin*, con el objetivo de hacer conocer la música de Hualla, fue muy original, que devino en varias producciones fonográficas y algunos premios por récord de ventas. Así nació un nuevo ritmo, el *pumpin* al estilo de Qori Waylla. A estos retos iniciales, el conjunto tuvo que superar otras más en el camino.



Conjunto Qori Waylla: Adalberto Inca (guitarra), Mario Alcántara (bandurria), Filomeno Cruzat (guitarra) y Eladia Yupanqui. (Album familiar, 1990s).

Primero, aún cuando incursionaron en los concursos de *pumpin*, no siempre tenían apoyo de los fajardinos en las presentaciones artísticas –incluso los propios huallinos todavía solían tener timidez de bailar su música. En una entrevista con Eladia Yupanqui, me dijo: “Al comienzo no era fácil para nosotros. Había que caminar duro. A veces [en las presentaciones] nos dejaban esperando en la puerta. Otras veces la gente no bailaba, miraban no más. De allí, poco a poco insistíamos, hasta que ya les gustó” (Eladia Yupanqui, 42 años, Lima, 05/02/2012). En aquel tiempo el gusto musical de muchos migrantes ayacuchanos, era el género del huayno andino con requinto, que cantaba al amor y a la traición. Incluso, algunos músicos fajardinos, que comenzaron tocando el *pumpin* dejaron de hacerlo para seguir el huayno con requinto.

A inicios de los años 1990s, Mario Alcántara compuso la canción “Hermanos, paisanos”, para participar en los concursos de *pumpin*, en el que reprochaba a sus paisanos, ante la vergüenza que algunos provincianos tenían sobre su propia música, comida-bebida y su idioma. De alguna forma la migración a la ciudad transformó

ciertos patrones de comportamiento comunal, como el hecho de esconderse o distanciarse de sus paisanos y de su costumbre. El músico, como hacedor de la identidad de la cultura andina, incita a conservar ciertos valores, como el amor por el terruño, la bebida andina (la chicha de maíz frente a la cerveza) y el Quechua: “*Al encontrarnos en la costa, 2 ó 3 meses/ al encontrarnos en Lima, 4 ó 5 meses/ nos avergonzamos de hablar Quechua/ hasta desconocemos a nuestros paisanos*”. En todo caso, la vergüenza debiera ser el hecho de despreciar lo suyo, al preferir la comida-bebida de la ciudad y haciendo suyo a un pueblo ajeno, donde se sufre cotidianamente.

Canción: “Hermanos, paisanos”

Pumpin, composición de Mario Alcántara, cinta cassette, 1993.

<i>Hermanos, paisanos ¿maypitaq karqanki?</i>	Hermanos, paisanos, ¿dónde estabas?
<i>Hermanos, paisanos ¿chaypitaq karqanki?</i>	Hermanos, paisanos, ¿ahí estabas?
<i>Watapas killapas mañana tarina</i>	Para no encontrarnos en meses, ni en años
<i>Tutapas punchawpas mañana rikuna</i>	Para no verte en noches, ni en días
<i>Llaqtallanchikta dejaramuspachu</i>	Dejando a nuestro pueblo
<i>Vecinollanchikta saqiramuspachu</i>	Dejando a nuestro vecino
<i>Runapa llaqtampi sufrillasunchik</i>	Sufrimos en un pueblo ajeno
<i>Tutapas punchawpas mañana tukuyta</i>	En noches y días, sin descanso
(Instrumental)	
<i>Cervezallata tomaspaykichu</i>	Tomando cerveza
<i>Arrozta fideosta mikuspaykichu</i>	Comiendo arroz y fideos
<i>Sora aqanchikta despreciallanki</i>	Desprecias nuestra chicha de maíz
<i>Sara aqanchikta despreciallanki</i>	Desprecias nuestra chicha de maíz
<i>Iskay kimsa killa costapi tarispa</i>	Al encontrarnos en la costa, 2 ó 3 meses
<i>Tawa picha killa Limapi tarispa</i>	Al encontrarnos en Lima, 4 ó 5 meses
<i>Quechua rimaytapas pinqakullanchikña</i>	Nos avergonzamos de hablar Quechua
<i>Paisanunchiktapas riqsiytukunchikchu</i>	Hasta desconocemos a nuestros paisanos
<i>Pinqakullaymancha manchakullaymancha</i>	Me avergonzaría, tendría miedo
<i>Pinqakullaymancha manchakullaymancha</i>	Me avergonzaría, tendría miedo
<i>Runapa llaqtallan llaqtaynintaqa</i>	De decir ‘mi pueblo’, a un pueblo ajeno
<i>Runapa wasillan wasiynintaqa</i>	De decir ‘mi casa’, a una casa ajena
(Instrumental)	

Segundo, reiteradas veces intentaron llegar a los programas radiales para promocionar su música y el conjunto. A pesar que algunos programas les cerraban las puertas, acudían a otros –amigos o paisanos– que los recibieron con mucha gratitud. En varias entrevistas que realicé a Mario Alcántara, me comentó que “en aquel tiempo había pocos programas radiales folklóricos”. Los que existían les daban preferencia a la cumbia peruana, la música del huayno con requinto o huayno con arpa y violín. Mientras el *pumpin* apenas estaba asentándose en Lima. Además, la música huallina o

fajardina, era cantada en Quechua, por lo que los conductores de los programas radiales les cortaban la transmisión –aún habiendo aceptado la intervención en vivo y en directo del conjunto. Él recuerda: “cuando íbamos a promocionar [nuestra música], en varias ocasiones nos han cortado, por el simple hecho de escuchar la continuidad de la canción en Quechua” (Lima, entrevista 24/04/2011). Ciertamente, al comenzar la promoción del conjunto, no conocían personas amigas, que pudieran estar inmersos en la conducción de programas radiales o en la industria musical. Fortuitamente, la perseverancia en la música los llevó a conocer a Alejandro Escalante, quien también estaba comenzando a promocionar su programa radial folklórico “Por las Rutas de Cangallo” en la radioemisora Excelsior. Él era natural de la provincia ayacuchana de Cangallo, por ende conocía bien la música fajardina.

Después de casi un año de difusión, un gran amigo cangallino, llamado Alejandro Escalante, tenía [un] programa radial. Él sí nos dijo: “vengan al programa radial, traigan su grupo musical y su vocalista. Aquí hacemos programa en vivo”. Así, hacíamos programa en vivo en la radio de 5 a 6 de la mañana. Y las ondas de esa radio llegaba hasta todo Ayacucho, [y por su puesto] a Hualla. Pero la emisión era aquí en Lima. Como era a las 5 de la mañana, llegaba con nitidez (Mario Alcántara, 49 años, Lima, 24/04/2011).

Tercero, en la misma forma, para grabar la música que estaba difundiendo era otro proyecto casi impensable para el conjunto en aquellos años. Posteriormente, Alejandro Escalante organizó un concurso de *pumpin*, en 1988. El premio para el conjunto ganador del concurso fue grabar sus canciones en cassette de Producciones Discos Puerto. Así llegaron a grabar la primera producción “Qori Waylla – Pumpin”, en 1988. Con la primera grabación comenzaron a llevar la música de *pumpin* a las regiones andinas, como Cusco, Apurímac y –por supuesto– Ayacucho. Es decir, viajaron a las regiones donde residían los huallinos. Así lo recuerda Mario Alcántara: “Seguíamos abriendo más espacio, más camino, ya no sólo aquí en Lima, sino a nivel provincial, ya que los huallinos y fajardinos, no solamente están aquí en Lima, sino también, están aquí en Cañete, Pisco, Ica, Huancayo, en la misma ciudad de Ayacucho, al cual también llegábamos en vivo y en directo”. Incluso volvieron al pueblo de Hualla en pleno proceso de la violencia.

En una ocasión justo para promocionar esta producción musical de aquel tiempo, el año 1990, fuimos allá a Hualla mismo –cuando estaba fuerte la realidad. Esa es la meta de un joven. Enfrentar: si allá está la tristeza, nosotros que somos jóvenes, ¿por qué no podemos llevar la alegría?, y fuimos dos músicos, con nuestros instrumentos. ¿Qué hacemos? Empezamos hacer música. Era un carnaval y Hualla estaba militarizado [con

la presencia de] la base militar. La gente que llegaba a Hualla eran muy chequeados – como se dice. Había que decirles qué hacemos, por qué fuimos. Bueno, allí está nuestros familiares, nuestros hermanos menores, papá, mamá, tíos –“venimos a verlos” (Mario Alcántara, 49 años, Lima, 24/04/2011).

En este contexto, sus canciones presentadas en concursos de *pumpin*, como “Hermanos, paisanos”, “Kuyasqallay Ilaqta” (Mi querido pueblo)¹⁰⁰, “Pueblo de Ayacucho”, “Takiyllaykupin” (En nuestro canto) remitían no sólo a un mensaje temático-social, sino también a la difusión de la música de *pumpin*, como canto testimonial: “*Hermanos hermanas ayacuchanos/ mi hermano, mi paisano compueblano/ escuchen nuestro bello canto de pumpin/ el canto de pumpin de la provincia de Fajardo*” (“Pueblo de Ayacucho”, *pumpin*, cassette, 1988). En esta misma voz de mensajero, en la canción “Takiyllaykupin”, expresan hechos como la historia de la independencia de Perú, con la batalla de Ayacucho, en la pampa de la Quinua, donde los patriotas peruanos vencieron a los realistas españoles, el 9 de diciembre de 1984. Este acontecimiento es recordado como un elemento de identidad ayacuchana, para estar orgullosos. Sin embargo, después del intermedio instrumental, en la penúltima estrofa, salta en el espacio y tiempo, a una experiencia local (el retorno a Hualla) y temporalmente reciente (las décadas de violencia política), de llanto y sufrimiento. Llegar a la ciudad capital, como el sueño de todo migrante andino, ya no es una promesa, pues ahora es “un pueblo de hambruna”, ante la crisis total. De allí que en el mensaje, llama al retorno, a pesar de la paradoja de dolor existente en el pueblo de Hualla. Ahora, la esperanza es: “*Al irnos [de Lima], yéndonos, trabajemos en nuestras chacras/ trabajando nuestras chacras comeremos sus frutos*”.

Canción: “Takiyllaykupin”

Pumpin, composición de Mario Alcántara y Emilio Maldonado, cinta cassette, 1993.

*Takillaykupin apamullaykiku mensaqita qampanq paisanullay
Enterullay Perú suyunmanña mirarichun pumpin takiyninchi
Takirillaspa, tusurillaspanchi uyarichisun waqay llakiyllata
Manaraq yachaq peruano masinchik, uyarispa yachaykunallampaq*

En nuestro canto te traemos un mensaje para ti paisano
Para que nuestro canto de *pumpin* se disperse por todo el Perú
Cantando, bailando hagamos escuchar nuestro llanto y pena
para que aún los peruanos que no conocen, escuchen y se enteren

*Ayacucho cuna de los héroes, el orgullo de los peruanos
En 1824, la historia en pampas de Quinua
Donde lucharon por la independencia los peruanos con[tra] los españoles*

¹⁰⁰ Ver el contenido de la canción y el contexto de su creación en el capítulo 2.

Isqun punchaw, diciembre killapin yawarllanta chaqchurillarqaku

Ayacucho cuna de los héroes, el orgullo de los peruanos
En 1824, la historia en pampa de Quinua
Donde lucharon por la independencia los peruanos contra los españoles
El día 8, del mes de diciembre sus sangres derramaron.

(Instrumental/ Voz: “Así, desde Huamanga, Ayacucho, Hualla, el mensaje del conjunto Qori Waylla de Hualla para el sur, norte, centro [y] oriente peruano”).

*Llaqtallayman muyuykullaptiyqa, waqay llakitaq suyallawachkasqa
Hualla llaqtayman chayaykullaptiyqa, llaki vidataq tarikullachkasqa
tayta mamayta tapurikullaptiy, “chinkarullanñam” nispa willaykuwan
turiy ñañayta waturikullaptiy, ñawillaymanta wiqillayña paqchan*

Cuando llegué a mi pueblo, llanto y pena me esperaba
Cuando llegué a mi pueblo de Hualla, encontré una vida de tristeza
Cuando pregunté por mi padre y madre, “ya desapareció”, me dicen
Cuando visité a mi hermano y hermana, caen lágrimas de mis ojos

*¡Adiós! niway, ¡dispidillawayña!, turichallay tusuykachillaway
Qakuyallaña ripukullasunchik, kayllay Lima, yarqay llaqtamanta
Repukuspanchik, pasakuspanchi, chakranchita llamkamullasunchi
Chakrallanchikta llamkamullaspanchik rurullanta mikumunanchikpaq*

¡Adiós! dime, ¡despídeme ya!, hermano hazme bailar
¡Vámonos ya!, de aquí de Lima, un pueblo de hambruna
Al irnos, yéndonos, trabajemos en nuestras chacras
Trabajando nuestras chacras comeremos sus frutos

(Instrumental/ Voz: “Huamanga, Huanta, La Mar, Huancasancos, Lucanas, Vilcashuamán, Cangallo, Fajardo, Parinacochas, Sucre, Paúcar del Sara Sara, 11 provincias de mi Ayacucho, Perú”).

Con la grabación en cassette, estas canciones se popularizaron en la comunidad de los migrantes huallinos, fajardinos y ayacuchanos, dispersos en la costa y en la sierra del Perú. Por ejemplo, grabaciones como “Pumpin con Clase” (1993); “Voz y Sentimiento del Pumpin” (1997); “Raíces folklóricas del Pumpin” (2004), llegaron a reproducirse e incluso, el conjunto ganó el “Disco de Oro” por récord de ventas, otorgado por la Empresa Producciones “Discos del Puerto”, en 1997. Posteriormente, el conjunto creó su propio sello discográfico: “Producciones Musicales Qori Waylla.” Finalmente, convirtieron sus canciones para Mp3 en CDs y realizaron un videoclip en el 2008.

Por último, una cuarta dificultad que sobrellevaron fue en la continuidad o retiro de los integrantes del conjunto.¹⁰¹ Como en muchas entrevistas que hice a los músicos,

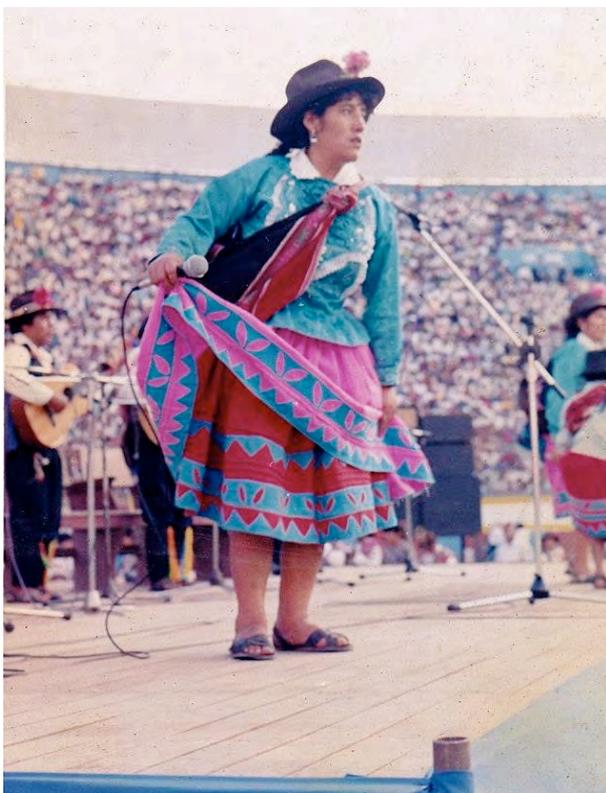
¹⁰¹ El guitarrista y también fundador del conjunto Qori Waylla, Emilio Maldonado ha sido una pieza fundamental en el desarrollo del conjunto, que también incorporó al comienzo de los 90s a su esposa

ninguno sobrevive sólo haciendo música. Desde la experiencia de ellos: “en el arte no se gana. Hay otros dicen que sí, pero nosotros en realidad no ganamos. Lo hacemos por amor al pueblo, [porque] queremos nuestra tierra” (Eladia Yupanqui, 42 años, Lima, 05/02/2012). La mayoría de los músicos son obreros y/o comerciantes y las vocalistas, casi siempre, son trabajadoras domésticas. Muchas veces las ocupaciones laborales y la dedicación a la familia, no favorecía para estar presente en los ensayos y las presentaciones. Así pasaron por las filas del conjunto muchos vocalistas y músicos. Quienes siempre han conducido el conjunto, aunque en ciertos años dejaron de actuar por la dedicación a los hijos, fueron los esposos Mario Alcántara y Eladia Yupanqui. Sin embargo, ellos mismos también tuvieron sus altibajos a mediados de los 90s. Como dice Eladia Yupanqui: “En sí estábamos para dejar el grupo. Ya no queríamos seguir. Como mis hijos estudiaban no había tiempo, pero a veces el público mismo nos llamaba. Por allí de vuelta pues que retomamos” (Eladia Yupanqui, 42 años, Lima, 05/02/2012).

Por su parte, el conjunto musical Los Ayllus de Hualla, fundado el 24 de junio de 1991, al igual que la experiencia del conjunto Qori Waylla, el comienzo de la actividad artística también fue difícil. Mucho antes, los primeros integrantes habían formado el conjunto Corazón de Hualla, en 1988. Posteriormente, cambiaron el nombre a Los Ayllus de Hualla. Los integrantes eran casi una familia: Ricardo García, delegado; Filomeno García, bandurrista; Lucy Allccaco y Leónidas Ucharima, vocalistas; Godofredo García, Arístides Paredes y Segundino Valenzuela, guitarristas. Desde mediados de los años 1980s, casi siempre hacían música en las reuniones familiares y en el aniversario de la Asociación Club Deportivo Cultural Ayllus de Hualla (en adelante Asociación Ayllus de Hualla), en Pamplona Alta. En estas ocasiones musicales no faltaba alguien que anime, lanzando la pregunta, ¿por qué no formamos un grupo? Así nació el conjunto un día de homenaje por su cumpleaños a la intérprete *Sumaq Wayta* (Linda Flor), nombre artístico de Lucy Allccaco. Cuando se consolidaron como conjunto, decidieron llamarse Los Ayllus de Hualla en los inicios de los 90s, porque la mayoría de los integrantes eran un *ayllu*, es decir, una familia extensa y vivían casi juntos en Pamplona Alta. De allí, el término que *ayllu* fue muy significativo para ellos,

Rómula Sacctoma. Emilio aportó al conjunto no sólo con la guitarra, creatividad e innovación musical, sino también con las composiciones musicales. Sin embargo, al igual que otros músicos que hacían *pumpin* pasó a dedicarse a la música con requinto, y, posteriormente, a su propia producción musical llamado “Producciones Maldonado” (ver capítulo 3).

porque aún representa a una familia y a una institución de residentes huallinos circunscrito a un vecindario.



Lucy Alccaco, con el conjunto Ayllus de Hualla, en el concurso de carnaval “Vencedores de Ayacucho”, en el Estadio Nacional, Lima, 1995 (Album familiar de Filomeno García y Lucy Alccaco).

A diferencia de otros conjuntos musicales fajardinos, que habiendo comenzado con el género de *Pumpin*, luego optaron por el huayno con requinto, los Ayllus de Hualla se mantuvieron haciendo música de *qachwa* y *pumpin*. Para Filomeno García, mantener la música de *pumpin* fue más por el compromiso con el arte, que con fines comerciales:

La música que hacemos no es nada comercial. Uno trata de difundir esto para mantener vivo el arte. Nosotros hemos mantenido por más de 20 años, yendo, participando en las actividades, así gratuitamente. Cuando no nos dejaban entrar, tratábamos de esperar. [...] Hubo un tiempo muchos concursos de *pumpin*. Aparecieron varios grupos de algunos pueblos de Fajardo. Pero como se dieron cuenta que no era nada comercial ni lucrativo –solamente por el amor al arte–; entonces, los demás se rindieron. Aparecieron 2 ó 3 años y luego desaparecieron (Filomeno García, 57 años, Lima 30/07/2011).

El conjunto grabó su primera producción en cassette “Los campeones del Pum Pin”, en 1994. Esta producción les permitió viajar a las ciudades donde residen los migrantes huallinos (Ica, Huancayo, Ayacucho). Luego, vino la segunda producción, “Ayacucho grandioso”, en 1996. Finalmente, una tercera producción, “PUM-PIN”, en 1998. Entre el 1999 y el 2000 prepararon un video turístico titulado: “Hualla llaqta sonquykipi” (en el corazón del pueblo de Hualla). Entre sus canciones que destacó fue “Pobre

provinciano” y “Mi destino” (ver el análisis de estas canciones en el capítulo 2). En estas canciones, el conjunto transmitía un mensaje de los estados anímicos de los provincianos en la capital. El sufrimiento ante la pobreza y la violencia: “.../ ¿A quién, con quién la gente pobre podremos quejarnos?/ Si hablamos, si reclamamos, “*terruco*” diciendo nos encarcelan/ ...”¹⁰² (“Pobre provinciano”, *pumpin*, cassette, 1994).

La actuación de estos conjuntos fue fundamental para el desarrollo de los concursos de comparsas de carnaval huallino y fajardino, como acicate en la formación y fortalecimiento cultural de las clubes e instituciones de migrantes. Asimismo, en el legado musical que transmitió a otros conjuntos nuevos.

El concurso de carnaval fajardino “Qori Charango”

Se puede distinguir el desarrollo del concurso de carnaval fajardino denominado Qori Charango organizados por la FEFA en dos etapas. La primera etapa corresponde a los concursos de comparsas de carnaval fajardino, denominado “Qori Charango”, con la participación de otros pueblos con sus respectivos estilos carnavalescos, organizado durante los años 90s. La segunda etapa comienza en el año 2000 cuando las comparsas de carnaval es compuesto principalmente por los jóvenes, hijos de los migrantes, que dan un giro en la organización de los concursos de carnaval fajardino y en el aclamado concurso “Vencedores de Ayacucho”.

i) Concurso por géneros musicales, 1993–2003

El concurso de Qori Charango es el nombre oficial de concurso del carnaval organizado por la FEFA. El historiador fajardino Guillermo Huyhua relata: “La primera versión del concurso de carnavales fajardinos tienen como nombre KIRKINCHO DE ORO, que fue cambiado luego de [un] arduo debate en 1994 con el nombre de QORI CHARANGO [...]” (2010: 32). De esta manera, el concurso de *pumpin* fajardino se amplió a otros géneros musicales de la provincia de Fajardo. Ahora, el concurso incorporaba tres estilos de carnaval fajardino. Como dice Guillermo Huyhua: “El Qori Charango, en su primera fase, se caracteriza por tener un concurso dividido en tres géneros: *Pumpin*, Costumbrista y Tradicional, algunas veces se presentaba al estilo de Chimaycha” (2010: 32). Esta clasificación vernácula del carnaval “costumbrista” y “tradicional”, según

¹⁰² Véase el texto completo y su análisis en el capítulo 2.

Huyhua, difiere porque el carnaval de algunos pueblos como el de Alcamenca tiene influencia del carnaval de la ciudad de Ayacucho, al cual se le nombra como “tradicional”, mientras el carnaval “costumbrista”, “se caracteriza por ser una expresión peculiar, típica y singular, propio del pueblo que lo expresa” (Notas de conversación, Lima, 24/1/2012). Y el género de “chimaycha” es una danza carnavalesca ejecutada con arpa y violín en los pueblos del sur de Fajardo y en las provincias de Sucre y Lucanas.

Desde luego sorprendente la diversidad de géneros carnavalescos de la provincia de Fajardo: desde el norte con el estilo del carnaval “costumbrista” de Vilcanchos, Sarhua y Huamanquiya; el carnaval “tradicional” de Alcamenca, Canaria, Taca y otros; hacia el centro, con el género del *pumpin* de Huancapi, Colca, Cayara y Hualla; y en el sur, el carnaval de chimaycha de Asquipata y otros pueblos. Formas carnavalescas que alternan con instrumentos de cuerda como el chinlili, en Sarhua; la bandurria, en Hualla, arpa y violín, en los pueblos del sur de la provincia; y la guitarra, en casi todos los pueblos de Fajardo. A los tres primeros ganadores de cada género musical se les premiaba, por lo que “había en total 9 premios: Tres primeros puestos, tres segundos puestos y tres terceros” (2010: 32).

Desde la primera versión del concurso, realizado en 1993, la competencia incluye la realización de un pasacalle¹⁰³, desde alguna plaza de la ciudad, circulando por una calle principal, hasta el lugar de la competencia. Por ejemplo, aquel año los participantes marcharon desde la Plaza de Manco Cápac hasta el Estadio de San Cosme. Otros años han hecho, partiendo desde la misma plaza hasta el Estadio Nacional o la Plaza de Acho.

¹⁰³ Es un desfile musical y dancístico que hacen los participantes de las comparsas a modo de presentación pública, animado por una banda de músicos.



La comparsa de la agrupación Ayllus de Hualla, en el pasacalle al Estadio Nacional, concurso “Vencedores de Ayacucho”, Lima, 1996 (Album familiar de Filomeno García y Lucy Allccaco).

Asimismo, en la estructura del concurso se mantiene el performance musical y se incorpora la coreografía del baile en las comparsas. El primer concurso fue para un solo ganador sin distinción de los géneros musicales. El ganador de aquel año fue el pueblo de Canaria. En los siguientes concursos los ganadores fueron en los 2 ó 3 géneros carnavalescos, que se presentaban los participantes.

Cuadro 4.1: Los ganadores en los concursos de carnaval “Qori Charango”, 1993-2003

Año	<i>Pumpin</i>	Tradicional	Costumbrista	Lugar de competencia
	Canaria			Estadio de San Cosme
1994	Hualla	Canaria	---	Estadio de San Cosme
1995	Cayara	Canaria	---	Local de FEDIPA
1996	Cayara	Canaria	---	Local del CSH
1997	Hualla	Canaria	Sarhua	Local del CSH
1998	Hualla	---	Sarhua	Local del CSH
1999	Hualla	Alcamenca	Vilcanchos	Local del CSH
2000	Hualla	Alcamenca	Vilcanchos	Coliseo Puente Ejército
2001	Hualla	Alcamenca	Sarhua	Local del CSH
2002	Cayara	Taca	Vilcanchos	Estadio Villa Chiara
2003	---	Alcamenca	Vilcanchos	Estadio Langa

Fuente: Elaboración propia.

Como muestra el cuadro, en el género del *pumpin*, la rivalidad ha sido entre los pueblos de Hualla y Cayara. Siendo ganador los representantes del pueblo de Hualla en 6 ocasiones. Mientras en los géneros del carnaval tradicional y costumbrista, los

ganadores fueron Canaria y Alcamenca, y Sarhua y Vilcanchos, respectivamente. En cuanto al lugar de concurso, el local institucional de los huallinos ha sido el lugar de algunas competencias y lo sigue siendo hasta la actualidad.

Por otro lado, aún cuando esta diversidad musical todavía enorgullece a los fajardinos, organizar estos concursos, no siempre fueron favorables para la FEFA. En primer lugar, era muy costoso premiar a los ganadores por cada estilo de carnaval fajardino. Como dice Guillermo Huyhua: “El 2003, fue el último año donde el Qori Charango se desarrollaría bajo concurso por estilos, pues resultaba oneroso premiar a 9 campeones [...]” (2010: 33).

En segundo lugar, cuando los fajardinos participaban en el concurso regional del carnaval “Vencedores de Ayacucho”, con los 3 géneros de carnaval, no siempre les favorecía para conseguir el triunfo, porque ocasionaba ciertas fallas de coherencia entre el performance musical y la coreografía, frente a otras comparsas provinciales que se presentaban con un solo estilo musical. Para ser más explícito, en el concurso “Vencedores de Ayacucho”, participaban las 11 provincias de la región de Ayacucho. De todos ellos, Fajardo era la única provincia que se presentaba en el escenario del evento con tres géneros carnavalescos. A cada provincia se le otorgaba (hasta ahora) 30 minutos de presentación. Fajardo dividía el tiempo otorgado para cada género musical en 10 minutos de actuación. Cada uno de los tres géneros musicales tenían sus respectivos marcos musicales y bailarines, que estaban esperando su turno para su presentación. En consecuencia, para los ojos de los jurados y la audiencia, la comparsa de Fajardo era desordenado. No había un guión único que identificase a Fajardo. Los propios músicos y bailarines estaban confundidos en el lugar del escenario. Por lo tanto, nunca obtenía el primer puesto en el mencionado concurso regional.

ii) Concursos absolutos¹⁰⁴, 2004–?

La segunda fase del concurso “Qori Charango” comprende nuevas propuestas, a nivel institucional y, propiamente, en la organización social de los concursos. Una vez más la FEFA evaluaba su carácter institucional y el destino a seguir, bajo una promesa de “identidad fajardina”. Es decir, pese a las diferencias existentes, en términos de

¹⁰⁴ Se dicen “concursos absolutos”, porque hay un solo ganador absoluto en el concurso de comparsas del carnaval fajardino.

pertenencia a distintas capas de identidad¹⁰⁵, ya sea territorial, comunal o distrital; existe un esfuerzo para articular una identidad provincial. Así como la región de Ayacucho, no es un todo homogéneo, más bien una pluralidad sociocultural, también lo es la provincia de Fajardo. Paralelamente, las instituciones (barriales, distritales, provinciales) de los migrantes en la capital, también se desarrollan en base a sus pertenencias y diferencias respecto a su pasado histórico, delimitación geográfica y cultural.

En el 2002, el expresidente de FEFA, Edilberto Huamaní, en la editorial de *El Fajardino*, dirigido por él mismo, traía a debate la idea del “sentido de fajardinidad”, desde una perspectiva histórica: “Habiendo nacido como territorio y colectividad autónoma en 1910, albores del siglo XX, aún no ha podido definir su identidad como un todo, como un conjunto, siendo también una singularidad comprendida por partes.” (2002: 4). Con estas palabras introductorias, criticó y reconoció la realidad de la procedencia espacio-temporal de los fajardinos.

Hablamos de 44 pueblos [de Fajardo] que, la verdad, no se conocen entre ellos. Incluso, en un mismo pueblo, se dan casos como aquello de que un líder, llámese Alcalde, no tiene la menor idea de la fuerza intelectual que tiene su pueblo en Lima, en Ica. No tiene medios para conocer el pasado de la tierra que lo vio nacer, no podría cumplir su papel con dignidad. En los colegios no se puede enseñar geografía física ni geografía política, porque ni siquiera hay un mapa apropiado para el estudiantado. No se enseña jamás historia regional y/o provincial, porque no hay nada escrito al respecto. No está estudiado con rigor científico nuestra fauna y nuestra flora. Es parte de nuestra realidad, tenemos que aceptarlo. Hay pues tarea para rato (2002: 4)

Lo interesante del discurso de Edilberto Huamaní, como un “hacedor de la identidad”, es que trae a la discusión algunas características de la construcción de la identidad fajardina, reconociendo sus varias escalas o capas (distrital, provincial y regional, e incluso, nacional). Partiendo de un contexto geográfico-histórico-político, reclama los relatos u elementos/objetos (conocimiento, mapa, flora y fauna, etc.) que definen una identidad procesual, considerando sus diferencias existentes para una construcción de un “nosotros” (colectivo).

En ese sentido, el presidente de FEFA, invocaba a la unidad fajardina: “La fajardinidad sale sola, trabajando entre todos, si empezamos a conocer nuestra provincia, en su espacio y en su tiempo. La Federación Fajardina apuesta por eso [...]” (2002: 4). Bajo esta premisa, la práctica musical fajardina, podría ser un canal de encuentro de saberes y

¹⁰⁵ Sobre la definición de la identidad y sus características, ver Abilio Vergara (2003: 25-29) y en esta tesis, el capítulo 1.

experiencias de la heterogeneidad de Fajardo como un todo y parte. Es decir, cada fajardino se conozca así mismo tanto como a otros fajardinos, valorando sus diferencias culturales y musicales. Por lo tanto, como relata Guillermo Huyhua, en los concursos de carnaval “Vencedores de Ayacucho”, decidieron participar con un solo estilo musical, por lo que todo fajardino debiera de practicar todos los géneros musicales de Fajardo.

Por eso en el año 2003, siendo presidente el Ing. Edilberto Huamaní de Colca, se inició un intenso debate sobre la necesidad de presentarnos con un estilo –en la Asamblea General del 25 de marzo de dicho año– para participar en la XVI versión del Carnaval Vencedores de Ayacucho a realizar el 30 del mismo mes en la Plaza de Acho. Así canalizando dichas ideas se aplica el concepto de fajardinidad, propuesto por el presidente [...], que todo fajardino debía saber bailar los otros estilos de los demás pueblos (2010: 33).

Sin embargo, la decisión de participar con un solo género musical, ocasionó otro debate en los fajardinos: ¿Qué género musical debiera de representar a Fajardo? De acuerdo a los ganadores del concurso de Qori Charango de 2003, fueron Alcamenca y Vilanchos, en los géneros tradicional y costumbrista, respectivamente. En el género *pumpin* nadie se presentó (ver el cuadro 4.1). En consecuencia sumaba al debate ¿Acaso debiera encabezar la comparsa fajardina, Alcamenca o Vilanchos? Me imagino intensos debates como suelen darse hasta ahora entre los delegados de cada pueblo. Para saldar esta coyuntura acordaron dos decisiones significativas. Primero, relata Huyhua: “Luego de una ardua negociación acordamos que Alcamenca debía encabezar el año 2003 y Vilanchos el año siguiente.” Segundo, acordaron unificar los tres géneros musicales en el carnaval Qori charango, para que hubiera un ganador representativo de todas las comparsas fajardinas. Para ello, modificaron el reglamento del concurso de Qori Charango a propuesta de Huyhua, quien reitera: “Para el Qori Charango del año 2004, unificamos todos los estilos, y acordamos realizar un concurso donde habría un ganador absoluto [...]” (2010: 33). Es decir, cada pueblo presentaba su comparsa con el género carnavalesco que lo caracterizaba y los ganadores eran calificados por los jurados de acuerdo al orden de puntaje obtenido. El “ganador absoluto” representaba a Fajardo en el concurso “Vencedores de Ayacucho”, organizado por la FEDIPA. Aquel año, el ganador fue Vilanchos. Con estos cambios reglamentarios, Fajardo logró el primer puesto, por primera vez, en el carnaval “Vencedores de Ayacucho”, el 28 de marzo de 2004. “Fueron 8 pueblos unidos los que lograron la hazaña, cantando y bailando el estilo del carnaval vilcanchino. Desde allí los niveles de competitividad entre las comparsas fajardinas se incrementaron en calidad y cantidad años tras año” (2010: 33).

En los siguientes años las comparsas de Fajardo han ocupado año tras año los primeros puestos en los concursos del carnaval “Vencedores de Ayacucho”. Fajardo ha ganado hasta el momento en ocho ocasiones con los estilos del carnaval de Vilcanchos, Alcamenca, Hualla y Sarhua.



Volante para el concurso del carnaval fajardino “Qori Charango” 2012 (Archivo personal).

Otro cambio importante en esta etapa del carnaval Qori Charango fue la incorporación de los jóvenes, hijos de los migrantes, en las comparsas de carnaval. En los concursos anteriores participaban únicamente los padres de familia, delegados y autoridades institucionales, quienes sin mayor preparación acababan agotados, restando la sincronía en la coreografía musical. En cambio los jóvenes intervenían con mucho más dinamismo y podían sobrellevar fácilmente los 30 minutos de actuación en el escenario, bailando al ritmo de la música en la coreografía de la comparsa. Esta transformación comenzó en 1999, “mediante el Club Rebeldes de Alcamenca, cuya comparsa se presentó con innovaciones: bailarines jóvenes, hijos de migrantes alcamenquinos con coreografía y vestimenta uniforme [...]” (2010: 33). En los años siguientes la comparsa de otros pueblos siguieron el ejemplo de Alcamenca.

Durante las dos primeras etapas, que coincide con las décadas de la violencia, los concursos de carnaval fueron un espacio simbólico de encuentro de resistencia sociocultural y de refugio de muchos fajardinos que les motivó una razón para

sobrevivir en medio de la guerra y el desarraigo. En Lima, construyeron espacios de significación cultural, como el local del CSH, la Plaza de Acho y los estadios deportivos. En estos lugares, los migrantes y sus hijos, reproducen la práctica musical del *pumpin* y otras formas musicales, como elementos catalizadores frente a la nostalgia del pueblo de origen y la necesidad de reencontrarse entre prójimos o paisanos procedentes de una comunidad cultural andina fajardina y ayacuchana, durante y después de los avatares de violencia en el Perú, una forma de resarcimiento autónomo.

2. El concurso “Hatun Carnaval Huallino”

El “Hatun Carnaval Huallino”, es un concurso de comparsas organizado por el CSH. Como tal, participan los socios de las instituciones barriales/clubes que conforman el CSH: Ayllus de Hualla, San Pedro de Hualla, Andamarca de Hualla, Corazón de Hualla, San Pablo de Hualla y San Cristóbal de Hualla. El CSH, como organizador del concurso, establece un reglamento, cuya “finalidad [es] normar y orientar de la forma más idónea la participación activa de los socios, en forma organizada, el encuentro de comparsas de todas las asociaciones culturales y clubes deportivos o agrupaciones familiares que participaran en dicho encuentro [...] y mantener viva nuestra cultura huallina que hemos heredado desde nuestros antepasados.” En ese sentido, establece los siguientes objetivos: i) “Promover la participación de las asociaciones culturales, clubes deportivos internos de Hualla residentes en la ciudad de Lima y otras ciudades”; ii) “Fomentar los valores artísticos y costumbres de los diferentes pueblos de nuestra región sobre todo de nuestra provincia de fajardo”; iii) “Incentivar a los niños, adolescentes, jóvenes y a la tercera edad en general a practicar el arte y el folclor huallino en toda su dimensión”; iv) “Rescatar y revalorar las esencias del arte, la música el baile como identidad local y regional” (CSH, Reglamento del “Hatun Carnaval Huallino”, capítulo II, finalidad y objetivos).

En este reglamento: No es sólo “rescatar y revalorar” la identidad huallina y fajardina, sino también ayacuchana. Nuevamente, la idea de una identidad local, provincial y regional están plasmados en este reglamento, como discurso institucional de los hacedores de la identidad (autoridades, institucionalistas, músicos, cantautores, etc.), quienes cuidan y defienden un tipo de identidad adscripta a una tradición continua y recreada. Abilio Vergara señala que una de las características de la identidad, es que se constituye en un “campo de actividad deliberada de actores sociales”, quienes

“contribuyen con su actividad intelectual y ritual para su constitución” (2010: 29). Estos actores buscan una distinción, duración y reconocimiento del legado cultural de sus “antepasados”. Sin embargo, lo dicho como reglamento, conflictua en la práctica, porque su despliegue identitario (por ejemplo, en el espacio urbano), implica su transformación, por la influencia de las dimensiones del poder, la globalización, la tecnología y medios de comunicación, entre otros factores. De allí, la necesidad de promoverla, reestructurarla y defenderla estratégicamente.

Concurso de comparsas

Para la participación en el concurso del “Hatun Carnaval Huallino”, el mencionado reglamento, indica que las asociaciones, clubes y barrios se inscriben “en la modalidad del carnaval costumbrista, tradicional, estilo *qaschua (pumpin)*”. Cada comparsa participante cuenta “con un mínimo de 15 minutos para realizar su presentación y 5 minutos para la instalación del marco musical.” Cada comparsa tiene su propio marco musical, quienes “deberá ser conformado con instrumentos típicos de Hualla, como: bandurria, guitarra, charango, violín, quena, pitos, tinya, rondín, kakillko. No esta permitidos instrumentos electrónicos”. Además, “cada comparsa deberá presentar una reseña histórica y será entregado a los jurados, antes de su presentación para dar lectura respectiva en el escenario antes que empiece del concurso”. Finalmente, “las comparsas entregarán la relación de sus integrantes, una hora antes del ingreso al local, los mismos deberán estar correctamente vestidos con trajes típicos originarios de Hualla” (Reglamento del “Hatun Carnaval Huallino”, capítulo II, de los participantes)

Otras disposiciones estipulados en el reglamento son la concentración y el pasacalle: i) “La concentración de las comparsas será al frente del colegio José María Arguedas a las 11:00 AM hora exacta hora de la calificación 11:30 AM con un mínimo de 10 parejas correctamente vestidos”; ii) “El pasacalle se dará inicio a las 12:00 del lugar de concentración con dirección a local del de la institución”; iii) “Durante el pasacalle los integrantes de las comparsas deberán estar correctamente vestidos con sus trajes típicos de Hualla; iv) “El ingreso al local y la presentación no tienen calificación y tendrán un tiempo promedio de 5 minutos” (Reglamento del “Hatun Carnaval Huallino”, capítulo II, disposiciones complementarias).

Después del pasacalle y presentación breve de las comparsas, esperan la actuación oficial en el concurso, ante los ojos de los jurados y el público. El jurado calificador está compuesto por 3 profesionales bilingües de la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”. Los criterios de calificación son: la puntualidad (el tiempo concedido para la actuación en el concurso), originalidad de la vestimenta, coreografía, estampa (la representación de alguna costumbre o hecho cultural), desplazamiento (ocupar todo el espacio de actuación), marco musical y contenido del tema (el mensaje de la canción).

Aproximadamente, 30 minutos antes del inicio del concurso, los organizadores, con la presencia de los jurados y delegados de los clubes o barrios participantes, realizan el sorteo para el orden de la presentación de las comparsas. El concurso culmina en el anochecer, instantes en que comienza la fiesta del carnaval con la presentación de grupos carnavaleros y conjuntos musicales de *pumpin*. Finalmente, los organizadores anuncian el resultado de los ganadores del concurso para la premiación respectiva. En este momento, los jóvenes reaccionan con alegría, descontento, amargura, tristeza, etc. Algunos se miran de reojos. Otros saltan de gozo, abrazándose. Pese a todo siguen bailando y divirtiéndose en la fiesta.

Después del concurso de “Hatun Carnaval Huallino”, el CSH estimula a las instituciones base para que participen en el concurso del carnaval fajadino “Qori Charango”. Para ello: i) “Deberá encabezar el ganador del año anterior del ‘Hatun Carnaval Huallino’ con la finalidad de prepararse con mucha anticipación”; ii) “El marco musical será los mismos ganadores del año anterior”; y iii) “Obligatoria e incondicionalmente las comparsas sub-siguientes ganadores apoyaran en todo lo que fuera necesario bajo una dirección técnica de un profesional de prestigio, facilitada por los organizadores”. Finalmente, el CSH, en coordinación con la FEFA, participarán en el concurso de carnaval “Vencedores de Ayacucho” (Reglamento del “Hatun Carnaval Huallino”, capítulo II, concurso “Qori Charango”).

En estos concursos, la identidad barrial o institucional se pone a prueba en el tiempo del carnaval. Es interesante analizar los encuentros y desencuentros de los huallinos en el desarrollo del concurso de comparsas del carnaval a nivel de las instituciones de base del CSH. Puede que desde aquí, se esté construyendo una identidad comunitaria a partir de la diferencia entre las comparsas de los clubes participantes. Sin embargo, cuando se

trata de participar en otros concursos de mayor magnitud, organizado por FEFA o la FEDIPA, emerge de manera estratégica una identidad colectiva, porque se trata de representar al CSH frente a otras instituciones de migrantes. En ese sentido las identidades desde estas relaciones se construyen de dos maneras como bien resume Javier Gutiérrez: “mientras las identidades comunitarias son cotidianas y constantemente se hacen presentes en las prácticas que implican las creencias [...], las identidades colectivas responden a los momentos, contextos y circunstancias que exigen la conformación de una identidad nucleada por los intereses comunes” (2009: 104).

Por lo tanto, en el concurso de comparsas de carnaval está presente la competitividad o el hecho de ganar el concurso. Desde luego, en esta perspectiva, el papel que juega la música de *pumpin* y la fiesta en los procesos identitarios puede ser complejo, sin embargo, coadyuvan a la construcción de espacios de encuentro y desencuentro y a la construcción de la memoria colectiva. Ideas de cooperación y competencia, son muy fuertes en el discurso y práctica social y musical de los padres y jóvenes inmersos en la organización de estos concursos, que definen una de las dimensiones de la identidad: “su carácter diferenciadora y conflictiva, porque surge a partir de la pertenencia y la diferencia, pero con los esfuerzos por articular una estructura” (Vergara, 2010: 26).

3. Memoria y performance en las comparsas de carnaval

Abilio Vergara y Chalena Vásquez definen la comparsa como un todo integral: “Las comparsas constituyen el medio socio-artístico propicio para la realización de arte total: música, danza, poesía, teatro. Cada área se presenta desarrollando lenguajes específicos en interrelación y dependencia el uno del otro.” Es decir, “cada área artística no se explica en sí misma: una explica a la otra y viceversa. Por esto el concepto de ‘arte total’ debe entenderse como ‘arte integral’, por el que la presencia simultánea de las áreas artísticas adquiere una significación estética más compleja y profunda” (1988: 69). Es decir, en las comparsas, todos los componentes desarrollan –creando, recreando, interpretando– una o varias áreas artísticas.

Por supuesto, cada comparsa tiene un delegado-responsable en representación de la directiva de la institución base y una organización artística (director musical, vocalistas, instrumentistas). Precisamente, la puesta en escena de la comparsa de Hualla o de la provincia de Fajardo, por su variedad musical y competitividad, sigue esta estructura: i)

el marco musical, compuesto por músicos y cantantes de una forma musical representativa de algún pueblo de la provincia; ii) la coreografía, actualmente compuesto sólo por adolescentes y jóvenes; iii) la estampa, conformado por padres de familia, delegados de la comparsa y autoridades de las instituciones, que danzan y representan un ritual, como el culto al maíz; iv) el juego, realizado por personas que imitan a un político o personas de la vida pública, como el presidente, el párroco, artistas, cómicos, etcétera, para hacer reír al público con sus ocurrencias irónicas.

Por otro lado, en el concurso de carnaval como contexto, trae la acción misma de lo performático (lo realizativo). Esto es entendido en los participantes como el proceso de la escenificación. Para ellos escenificar es teatralizar un evento, un hecho, una costumbre, etcétera. En el concurso del carnaval dramatizan una forma de vida, que se practicaba y que ya no se da o sigue dándose en forma recreada. Como dice Turner:

Por medio del género como el teatro –incluyendo el de títeres y de sombras–, el teatro-danza, y el relato profesional de historias, se presentan performances que sondean las debilidades de una comunidad, exigen cuentas a sus líderes, desacralizan sus valores y creencias más apreciados, retratan sus conflictos más característico y proponen soluciones para estos y, en general, hacen una evaluación de su situación actual en el mundo conocido (2002: 77).

El ritual del carnaval de alguna forma ayuda a configurar las relaciones sociales como un modo de restaurar el pasado o regular las tensiones de una colectividad, porque el carnaval es un espacio que permite justamente decir y no decir algo. El carnaval es un espacio que puede ser multívoco en donde se puede hacer crítica social. Se puede decir cosas que a veces no se dicen. Es un espacio permisible.

El pasacalle

En el carnaval ayacuchano en Lima, el pasacalle¹⁰⁶ se entiende como el desfile musical y dancístico que hacen los participantes de las comparsas a modo de presentación pública, como señal del comienzo del certamen, en el que bailan en parejas, acompañados por bandas de músicos, con instrumentos musicales tradicionales o modernos. Es una práctica musical que acompaña a la danza en recorrido por las calles. Es un espectáculo masivo y colorido que llama la atención del público.

¹⁰⁶ El pasacalle también es un género musical, como define la musicóloga Chalena Vásquez: “Canción que acompaña el baile de pareja de recorrido por las calles, caminos, el campo. Primera parte de las Danzas Peruanas, de las Culturas de Tradición Oral” (2007: 5).

Concurso del “Hatun Carnaval Huallino”, domingo 13 de marzo de 2011. Próximo al local del CSH, los participantes se concentran por clubes, en un parque, ubicado al frente del Colegio “José María Arguedas”, en la Av. Colectora Industrial, en el distrito de Santa Anita. Los jóvenes llegan consecutivamente en pequeños grupos desde diferentes sitios de Lima. Algunos arriban en bus de caravana o en moto-taxi, junto con su familiares y paisanos. Otros llegan caminando. Se saludan. Conversan entre risas. Veo bajar de un bus a Máxima Ipurre trayendo bolsas conteniendo vestimentas para los bailarines del barrio Andamarca. De inmediato distribuye los trajes en la medida que van llegando los muchachos. Los delegados y jurados calificadores del concurso pasan lista para verificar la puntualidad en la concentración y la uniformidad de las vestimentas de las comparsas antes de iniciar el pasacalle.

Se da inicio al pasacalle de acuerdo al orden de llegada de las comparsas de cada barrio. La ruta del recorrido es la Av. Colectora con dirección perpendicular a la Av. Metropolitana, para luego tomar el lateral derecho hacia el local del CSH. Al ritmo de una banda musical, carnavalesca, los jóvenes del barrio Andamarca encabezan el pasacalle. Le siguen los otros barrios, como San Pedro, Ayllus de Hualla, San Pablo, Corazón de Hualla, etcétera. Delante de cada comparsa desfilan los músicos, vocalistas y delegados, que alzan banderolas estampados con el nombre de sus instituciones respectivas. Los jóvenes bailan en filas laterales de varones y mujeres, con sus trajes coloridos, que identifican a sus respectivos barrios.

En este recorrido hablé por primera vez con Lucy Alccaco, vocalista del conjunto musical Los Ayllus de Hualla. Los integrantes de su conjunto forman, en esta ocasión, el marco musical de la comparsa de la Asociación deportivo-cultural Ayllus de Hualla, que vinieron desde Pamplona Alta. Ella dijo sentirse muy animada con la asistencia y el entusiasmo de los jóvenes en el día del concurso del carnaval huallino. Arguye recordando: “De repente los padres contagiamos a los hijos –ellos vienen así cultivando lo que es nuestro–, y eso es lo que nos da más alegría para seguir adelante. [De nuestra parte] también, enseñarles a ellos para que vengan y mantengan nuestro folklore, nuestro *pumpin*, nuestra *qachwa*”. Lucy viene participando en estos concursos desde los años 90s. Desde su experiencia cuenta cómo ha ido cambiado la valoración de la gente por la música del *pumpin*: “Antes no era así. No les gustaba. Tenían vergüenza bailar o cantar, pero ahora todos bailan. Ahora ya en todo sitio bailan *pumpin*. Hasta lo niños les

gusta. [Así] nosotros valoramos más a nuestro pueblo, nuestra costumbre, nuestro vestuario, lleno de colores”. A su vez ella reconoce que fue un proceso que tomó años de terquedad para llegar al corazón de la gente:

Parece que más antes no cantábamos mucho, porque nosotros hemos sufrido bastante para entrar al corazón la gente del pueblo, porque antes como rogando entrábamos a cantar, bailar. Cuando querían nos hacía pasar, pero cuando no querían, no. De repente como ahora hay más conjuntos [musicales] y a los hijos mismos se incentivan, entonces, les gusta ese movimiento, ese aire de alegría (Lucy Allcaco, 52 años, Lima, 13/03/12).

De hecho la mayoría de las personas que acompañan a la comparsa por las veredas de las avenidas son huallinos. Excepcionalmente, están algunos invitados, como los residentes de otros pueblos de Fajardo o Ayacucho. Delfino Gonzáles es uno de ellos. Guitarrista que acompaña el marco musical de la Asociación cultural Andamarca y director del conjunto musical “Mensajeros de Colca”. Desde muy joven practica la música de *pumpin*, cuando todavía vivía en Colca, su pueblo natal. Luego integró el conjunto musical “Esperanza de Huancapi”. Con este conjunto participó en el primer concurso de *pumpin* en la altiplanicie de Waswantu, en 1976. Cuando el concurso se suspendió en Waswantu, en los años álgidos de la guerra, Delfino ya estuvo en Lima participando en el concurso de *pumpin*:

En Lima iniciamos en el año 1984. Acá había un concurso, con las nuevas amistades, organizado por el señor Higinio Huamaní, el año ‘84. La primera vez [que] se hizo ese concurso [fue] en el cerro San Cosme. De allí ya viene año tras año el concurso, o sea las competencias. Bueno, para qué en ese entonces Huancapi era el favorito. Colca también era favorito, pero hoy en día se han ido atrás ¿no? Entonces los que están sobresaliendo son los hermanos de Hualla (Delfino Gonzáles, 53 años, Lima, 13/03/12).

Desde luego, como expuse en el caso de los músicos o cantantes huallinos, recién llegados a Lima, hacer música durante el contexto de la violencia, fue difícil. Primero, porque la condición del ser migrante implicaba otras necesidades, como la vivienda, el trabajo, la adaptación a un modo de vida en la ciudad, la preocupación en todo lo que quedó en el pueblo, etc. Segundo, porque la música que practicaban no tenía mucha recepción ni en los migrantes, ni mucho menos en los limeños. Paulatinamente han ido conquistando ciertos espacios públicos, a su vez reforzando y retroalimentando la práctica musical en los espacios domésticos e institucionales, ámbitos en las que se mantuvo una resistencia cultural frente a la violencia y la marginación social.

Representación de un ritual agrícola

La producción agrícola liga el trabajo al amor, a la alegría. Por eso el canto y la danza acompañan las faenas. Los *harawis* y *wankas* agrícolas así lo expresan (Montoya, 1997 (I): 45).

El maíz, principal producto agrícola en los Andes, ha sido el sostén de la vida del hombre andino. El culto al maíz, también es una costumbre ancestral, que todavía practican algunos pueblos, como Hualla. El Perú cuenta con 35 variedades de maíz, más que ningún otro país del mundo. Favorablemente, las tierras fértiles de Hualla producen 33 ecotipos del grano de maíz ecológico. Tradicionalmente, su consumo ha sido cocido en mazorca o desgranado, tostado, molido o procesado. Según su variedad los campesinos conservan para platos y bebidas especiales, en periodos de fiesta, sembrío y cosecha del maíz. Por ello, para los huallinos representar el culto al maíz, como un ritual agrícola, en el concurso del carnaval, tiene un valor histórico, en memoria de la vida de los campesinos en los pueblos andinos.

La producción del maíz marca dos épocas en el calendario anual del ciclo agrícola andino: la llegada de la lluvia y la siembra (octubre-noviembre) y el tiempo de la cosecha (abril-mayo). En el proceso del ritual realizan una ofrenda a la tierra y solicitan el permiso al *apu* (dios-montaña), para la buena producción y cosecha del maíz. Por supuesto la ceremonia va acompañada con música de *qachwa* y *pumpin*. En el ritual del *tarpu* (siembra), el dueño de la *chacra* (parcela)¹⁰⁷, convoca a los vecinos del pueblo para la ocasión agrícola y festiva, valiéndose de la solidaridad y reciprocidad comunal. En la medida en que el maíz va creciendo, requiere deshierbar y envolver el tallo con más tierra para su sostén. A esta actividad los huallinos y fajardinos llaman “sara qallmay”. Cuando esta acción es realizada solamente por los jóvenes solteros, se llama “soltero qallmay”. En esta fiesta agrícola los jóvenes danzan, cantan y tocan la bandurria, la guitarra y el rondín. Se enamoran y fundan el futuro conyugue.

La memoria de este ritual agrícola fue representado en el concurso del carnaval huallino por varios clubes, entre ellos Andamarca de Hualla, ganador en esta ocasión. Su representación ha sido repetido en los concursos de carnaval provincial-fajardino y regional-ayacuchano. En el carnaval andino en Lima: espacios, tiempos y actores confluyen para dar vida a un ritual agrícola, practicado en los Andes. El espacio del local de Hualla, está distribuido para los espectadores, que rodean la explanada central, destinado para la actuación de los bailarines, y finalmente el escenario para los músicos.

¹⁰⁷ Equivalente de milpa en Mesoamérica.

El concurso comienza las primeras horas de la tarde. Los espectadores llegan, acuden a la boletería, ingresan al local y toman asiento en los palcos de madera y fierro, levantados para esta ocasión festiva. Mientras tanto los concursantes descansan, o aprovechan almorzar. De acuerdo al orden de la presentación de las comparsas, los integrantes se van preparando, coordinan los últimos detalles: el uso adecuado de las vestimentas, los objetos que acompañaran la actuación, la coreografía a representar, etc. Mientras tanto los músicos y vocalistas ya están dentro del local, esperando su turno al costado del escenario musical. Luego suben al escenario y afinan sus respectivos instrumentos. Le siguen dos o tres vocalistas y toman el micrófono. El animador del certamen anuncia el ingreso de la comparsa del barrio Andamarca. Recalca que tienen 20 minutos de actuación.

Canto y danza

Los jóvenes de la comparsa de Andamarca, en parejas de sexo opuesto, entran a bailar los géneros del *qachwa* y *pumpin*, siguiendo el ritmo de la música huallina. El ritual agrícola que representan es el culto al maíz. Después de una introducción musical y dancístico, los músicos hacen un paréntesis, mientras dura la escenificación de la ofrenda a la pachamama [madre tierra] y la declaración de la reina de la “Mama sara” (madre maíz). Uno de los músicos, grita: “¡Kunanqa, mama sarata chaskisunchik!” (¡Ahora, vamos a recibir a la mama sara!). Los jóvenes responden: “¡Arí taytay!” (¡Sí padre!). Las mujeres danzarines cantan el *qarawi*¹⁰⁸ de la siembra del maíz.

*Mama Sara, kawsay ruruq
Qanmi kanki llaqta mikuchiq
Uchuy qatun kawsariychiq
Uchuy qatun wiñariychiq
¡Yaw...wow...!*

Mama Sara, semilla de la vida
Tú eres el alimento del pueblo,
Subsistencia de los chicos y grandes,
Desarrollo de los chicos y grandes
¡Yaw...wow...!

¹⁰⁸ El *harawi* o *qarawi* (canto a trabajo) es tal vez el único género de origen prehispánico junto a algunos tipos de *qachwa* que sigue vivo. Se desarrolla en actividades sociales y agrícolas.

Entra la futura reyna del maíz y su comitiva, integrado por las pallas (jóvenes recién casadas)¹⁰⁹, llevando mazorcas de maíz en canastillas. Otras mujeres que la rodean cargan la planta del maíz. La autoridad *vara* le coloca la corona de maíz a la reyna. Luego, esta se sienta en el trono, es cargado por sus séquitos varones, levanta sus brazos y saluda al público. En seguida se retoma el acto musical y la danza de la comparsa. La siguiente composición colectiva del marco musical del club Andamarca, no sólo habla del ritual agrícola, sino también de la vivencia musical, expresada en el texto-canción, baile, canto, etc. Todos estos componentes del performance ritual, musical y canto hacen el anudamiento de un gran texto en un contexto dado.



Comparsa del barrio Andamarca, en homenaje al maíz, en el concurso del “Hatun Carnaval Huallino”, Local de Hualla, Lima (Foto: Renzozo Aroni, 13/03/2011).

Las primeras estrofas del texto hace referencia al ciclo agrícola del maíz, que comienza con el llamado de cooperación a los comuneros para la siembra hasta la cosecha del mismo. Las letras de la canción evocan la memoria del sistema de trabajo colectivo de origen prehispánico, como el *ayni* y el *minka*, que aún se practican en algunas comunidades, como Hualla. El *ayni* es un sistema de trabajo de reciprocidad entre los miembros del ayllu (familia), destinado principalmente al trabajo agrícola. Es decir, los miembros de una familia reciben la ayuda de un grupo de personas, a cambio de que

¹⁰⁹ La palabra “palla” es un vocablo quechua que significa “princesa casada”. El cronista Inca Garcilazo de la Vega, refiere que la colla era la esposa del inca, la ñusta era la hija principal del inca y las hijas menores del inca al casarse tomaban el nombre de “pallas”.

correspondiera de igual forma cuando estos la necesitaran, en retribución se sirve comida y bebida durante los días que se realiza el trabajo. Por supuesto, para esta ocasión de labranza hay una música apropiada, acorde a la vida en el campo y la práctica de reciprocidad entre las familias campesinas.

Canción: “Mama sara”

Qachwa, conjunto Andamarca, concurso “Hatun Carnaval Huallino”, 2012

*Llaqtamasillay turi-ñañallay sarallanchista tarpuykusunchis
Vecinoykuna minkallaykuna sarallaytay yapuykaysiway
Ñama chuqupas waqaramunña, ñama chaskapas pawaramunña
Aqa traguypas listoñam kachkan picantillayñam faltawachkanqa
Cocachallayñam faltawachkanqa*

Compueblanos, mi hermano-hermana, vamos a sembrar nuestro maíz
vecinos, mis colaboradores, ayúdenme a cultivar mi maíz
Ya el pajarillo está cantando, ya las estrellas desaparecen
Mi trago, mi chicha, ya están listos, solamente me falta el guiso
Solamente me falta la coca¹¹⁰.

*Junio killapim cosechanchisqa kuskakuskalla muyuykamuchkan
Sarallanchista tipiykamusun churi wanwachik huywananchispa
Puqupuqunta pirwakusunchik, chusuchusunta cuchillanchispa
Puqupuqunta pirwakusunchik, chusuchusunta wallpallanchispa
Chusuchusunta cuchillanchispa*

En el mes de junio nuestras cosechas ya están listas
Vamos a sacar la mazorca para alimentar a nuestros niños
Los más tiernos lo guardaremos, la coronta para nuestro chanco
Los más tiernos lo guardaremos, la coronta para nuestras gallinas
La coronta para nuestro chanco.

*Veinte seisillay junio killapim Hualla llaqtaypi hatun fiesta
Watan watanmi mama sarata llaqtarunalla yuyariniku
Sumaq aqata, llapa mikuyta, forasteroman mikuchiniku
Sumaq aqata, llapa mikuyta, pasajeroman tomachiniku
Uchuy qatunman mikuchiniku*

El 26 de junio hay una fiesta grande en mi pueblo de Hualla
Año tras año la gente del pueblo recordamos a Mama Sara
La rica chicha, toda comida, convidamos a los forasteros
La rica chicha, toda comida, convidamos a los forasteros
Le damos de comer a los grandes y chicos.
(Instrumental)

¹¹⁰ La coca es un arbusto originario de los Andes que crece hasta 2,5 m de altura, de tallos leñosos y hojas elipsoidales, pequeñas y de color verde intenso. En el Perú, desde tiempos inmemoriales el cultivo de la coca ha formado parte de la tradición y costumbre del campesinado andino. La coca es utilizada en la masticación, efectos estimulantes, en aplicaciones medicinales y en rituales religiosos.

La última estrofa refiere al Festival de Maíz que anualmente organiza la Municipalidad Distrital de Hualla, durante la última semana del mes junio. La celebración comienza desde el día 24 de junio, declarado por el Estado, como Día del campesino. Luego viene el día central del Festival de Mama Sara, el 26 de junio. En estos días la población de Hualla realiza fiestas típicas en agradecimiento a la Madre Tierra y a la Madre Maíz. Finalmente, la festividad del maíz se enlaza con la Fiesta Patronal de San Pedro y San Pablo, los patronos de Hualla, el 28 y 29 de junio.



Actuación de la comparsa de Andamarca, en el concurso “Hatun Carnaval Huallino”, local de Hualla, Lima (Foto: Renzo Aroni, 13/03/2011).

Los jóvenes solteros siguen bailando sin perder el guión de la presentación al son del *pumpin*, ejecutado por el marco musical. Desde la estampa ingresa un hombre cargando la siega o cosecha del trigo: baila y toca su charango. Deja caer su carga al pavimento y lo esparce en el medio de la ronda. Los jóvenes en pareja bailan sobre ella, coquetean y pisan los cereales, simulando separar el grano de la paja. En los Andes, se emplean diversos sistemas para separar el grano de la paja, pero el proceso más tierno y alegre es con el trabajo-danza-amor de los solteros. Esto es lo que recrean los huallinos en el local de Hualla.

Canción: “Trigo saruy” (Trilla de trigo)

Pumpin, Conjunto Andamarca, concurso “Hatun Carnaval Huallino”, 2012

Turillaykuna sumaq maqtakuna, trigullaytaya tusuykaysillaway

Ñañallaykuna sumaq pasñakuna, trigullaytaya tusuykaysillaway

Kayqaya turiy kaypiña kachkanchik trigullanchis tusuykunanchispa
Kayqaya ñañay kaypiña kachkanchis trigullanchis tusuykunanchispa

Hermanos, bonitos mozos, ayúdenme bailando sobre el trigo
Hermanas, hermosas mozas, ayúdenme bailando sobre el trigo
Ahora estamos aquí hermano, para bailar en la trilla de trigo
Ahora estamos aquí hermana, para bailar en la trilla de trigo

Huamanga, Huanta, La Mar, Sucre, Hualla llaqtayman pusakullasayki
Parinacochas, Cangallo Fajardoymán apakullasayki
Hualla llaqtaypin yachachimusayki trigu tusuyta habas saruyllata
Provinciallay Fajardo llaqtapim pumpin takiyta pumpin tusuyllata

Huamanga, Huanta, La Mar, Sucre, te voy a llevar a mi pueblo de Hualla
Parinacochas, Cangallo, te voy a llevar a mi Fajardo
En mi pueblo de Hualla te enseñaré bailando a trillar trigo y habas
En mi provincia de Fajardo, te enseñaré a cantar y bailar mi *pumpin*.
(Instrumental)

Sumaq apu kachipata urqu Hualla llaqtaypa riquesanmi kanki
Sumaq miski yakukachichallay Hualla llaqtaypa orgullunmi kanki
Mana munay yakukachillanchik pawarimun allpakachamanta
Enterollay fajardo runapa munasqakuna aparikunallan

Lindo cerro de Kachipata, eres la riqueza de mi pueblo de Hualla
Lindo y dulce agüita de sal, eres el orgullo de mi pueblo Hualla
Nuestro sal no apreciado brota del corazón de la tierra
Eres lo que quisieran tener todos los fajardinos
(Instrumental)

La última estrofa de esta canción expresa también el recurso minero del pueblo de Hualla: Kachipata, una mina de sal líquida, ubicada en las alturas de Hualla.¹¹¹ No sólo fue un espacio físico que proveía sal para los alimentos de los huallinos, sino también, un espacio de socialización para el enamoramiento de los jóvenes campesinos y pastores, como fue la altiplanicie de Waswantu. Como me contaron muchos músicos y cantantes, aún cuando eran niños, adolescentes o jóvenes solían pastar sus ganados en el entorno de Kachipata. Asimismo, solían ir por la sal los fines de semana o los días que no tenían clases en la escuela o colegio. El sábado muy temprano partían y regresaban domingo. Iban muchos jóvenes con sus instrumentos musicales enamorando a las muchachas. Se aproximaban en el camino y formaban parejas en Kachipata y en la cueva de Amayqa.

¹¹¹ El viaje desde el pueblo de Hualla hasta Kachipata toma aproximadamente ocho horas de caminata. Su posición privilegiada ha ganado una importancia considerable en el pueblo de Hualla y en los pueblos aledaños como Huancapi, Alcamenca, Cayara, Canaria, Morcolla Chico, Sacsamarca, Huancasancos, etc. Antes de la llegada de la sal yodada a los pueblos de la provincia de Fajardo, Kachipata ocupaba un lugar excepcional. La sal líquida era uno de los complementos básicos de la comida. Por ende estas poblaciones siempre tenían que ir a traer la sal cada semana, cada 15 días o cada mes, según los días que duraban las provisiones. Los jóvenes iban a traer sal en odres, que tenía la forma de un costal, hecho principalmente de cuero de chivo, en el cual traían la sal líquida.

Como recuerda Arístides Paredes, guitarrista del conjunto Ayllus de Hualla, autor de la canción “Kachipata”:

En la sierra teníamos la costumbre de ir a traer sal a Kachipata –¿No sé si usted se habrá enterado? Íbamos un grupo de muchachos, jóvenes, a una cueva [llamado Amayqa] que parecían un hostel. Para cada parejita había un sitio. Allí tomábamos, cantábamos toda una noche. El sábado toda la noche era farra. El domingo por la mañana a traer sal. Y otra vez volver a mi pueblo (Arístides Paredes, 61 años, Lima, 29/01/12).

Kachipata está asociado a la soltería, como nostalgia de los migrantes huallinos. Lugar donde nació el amor de niño. Precisamente, Arístides Paredes, canta a su compañera, ovejera de su infancia, en Kachipata. El recuerdo de este amor pesa en el dolor del cantautor, porque supone que la amada ya tiene otro querer, quizá con retoños. Esto lo lleva a compararse con el *pucuy*sito, ave de las alturas (de Challwamay y Wachwaqasa, parajes de la puna de Hualla), solitario y triste, que divaga en las nevadas y cerros agrestes: “*Así también yo pobre camino llorando/ al no encontrar tu cariño de infancia.*” Mientras él, manteniendo su promesa, implora a la *saywa*¹¹² (en representación de su amada), para no derruir, no caer. Si sucede lo contrario: “*Si acaso desapareces si acaso te derruyas/ si acaso desapareces si acaso te derruyas/ con las lágrimas de mi niñez llegaré/ manteniendo mi juramento, yo me iré*”.

Canción: “Kachipata”

Pumpin, composición de Arístides Paredes, conjunto Ayllus de Hualla, cassette, 1994.

*Kachipatay urqullapi oveja michiq masiy
kachipatay urqullapi oveja michiq masiy
Sapaschallaykirqachu suyallawachkanki
Sapaschallaykirqachu suyallawachkanki*

Mi compañera ovejera del cerro de Kachipata
Mi compañera ovejera del cerro de Kachipata
Será que todavía me estas esperando solterita
Será que todavía me estas esperando solterita.

*Iskay kimsallaña suyallawaspaykiqa
Iskay kimsallaña suyallawaspaykiqa
Warmá carinollayta kutiykachipuway
Warmá carinollayta kutiykachipuway*

Si me estas esperando entre dos o tres
Si me estas esperando entre dos o tres
Devuelve mi cariño de niño
Devuelve mi cariño de niño.

*Challwamay pampallapi pukuy pukuysito
Wachwaqasay urqullapi pukuypukuysito
Lastaparalla chayallaptim tristetam waqanki
Lastaparalla chayallaptim tristetam waqanki*

Pucuysito de la pampa de Challwamay
Pucuysito del cerro de Wachwaqasa
Cuando cae la nevada lloras triste
Cuando cae la nevada lloras triste.

*Chayna ñuqallay pobre waqastin purinim
chayna ñuqallay pobre llakistin purinim
Warmá carinuykita manaña tarispa
Warmá carinuykita manaña tarispa.*

Así también yo pobre camino llorando
Así también yo pobre camino triste
Al no encontrar tu cariño de infancia
Al no encontrar tu cariño de infancia.

¹¹² Un montículo de piedras.

Ripunallay urqullapi saywacha pirqakusqay
Pasanallay urqullapi saywacha pirqakusqay
Amam tuninkiraqchu kutimunaykama
Amam wichinkiraqchu vueltamunaykama.

Por el camino del cerro donde hice la *saywa*
Por el paso del cerro donde he hice la *saywa*
No te derruyas hasta que retorne
No te caigas hasta que vuelva.

Sichum chinkarqullanki sichum wichurqunki
Sichum chinkarqullanki sichuma wichurqunki
Warmá wiqillaywancha chayakullasqayki
Qampi quraykuspaycha ñuqallay ripukusaq.
(Instrumental)

Si acaso desapareces si acaso te derruyas
Si acaso desapareces si acaso te derruyas
Con las lágrimas de mi niñez llegaré
Manteniendo mi juramento yo me iré.

El contenido de la canción puede ser triste, “pero la melodía es dulce”, me dice Arístides. Ante la pregunta: ¿Qué recuerdas cuando tocas, cuando cantas esta canción? A lo cual, me dijo: “Recuerdo mi tierra, donde he nacido. Más que nada la tristeza es lo que recuerdo. Lo que hemos vivido en las alturas. [...] A veces uno añora su pueblo. A veces con las canciones recordamos. Uno crea las canciones de acuerdo a lo que uno ha vivido” (Entrevista, Lima, 29/01/2012). En efecto, las canciones para este músico representan la memoria subjetiva y corporal de las vivencias en las alturas de Hualla. A diferencia de la memoria individual o colectiva, que evoca recuerdos, la memoria corporal está anclada a la experiencia del cuerpo en un lugar dado, como espacio socialmente vivido. Cuando trabajamos con la memoria social, solemos descuidar la experiencia del cuerpo, a pesar de que mucho de lo que el sujeto recuerda tiene que ver también con la experiencia corporal. Aunque ya no se habita en el territorio, queda la experiencia de vida en la memoria implícita del cuerpo. En ese sentido, la experiencia del paisaje y el territorio configuran la memoria corporal. Me refiero al paisaje no como contemplación visual del territorio, sino como una serie de relaciones físicas, sociales y emocionales, entre personas y lugares, que en parte proveen el contexto para la vida cotidiana. Tal como lo reseñan Nicolás Ellison y Mónica Martínez, el paisaje como “un fragmento de tierra que puede ser objeto, experiencia o una representación” (2009: 9-10). Estos lugares paisajísticos constituyen un significado de afecto vivencial y simbólico para las personas que ha vivido en estos lares.

El marco musical

La organización del marco musical de la comparsa esta compuesto por el delegado, el director del conjunto musical, los músicos y las cantantes. El delegado forma parte de la directiva institucional, quienes proveen los materiales logísticos y coordinan la presentación de la comparsa. Asiduamente, el marco musical integra a 5 músicos, que tocan diferentes instrumentos (3 guitarristas, 1 bandurrista y 1 armonista) y por lo

menos a tres mujeres vocalistas. Ellos, componen colectivamente la canción a presentar en el concurso. Los músicos hacen el arreglo e interpretación musical. Y las mujeres memorizan las letras entonando al ritmo del *pumpin*. Todos ensayan cada domingo en la casa de algún integrante o en el local del CSH. A veces ensayan junto con los bailarines de la coreografía. En este proceso, los músicos y vocalista, invierten esfuerzos físicos y mentales a corto plazo (performance en vivo) y largo plazo (la practica musical continua para mantener la tradición musical). Estos músicos y sus conjuntos adquieren experiencia en un proceso largo de práctica musical e interacción humana, coadyuvan – evocando memorias– a la construcción identitaria de la comunidad de huallinos y/o fajardinos.

En marzo de 2012, la comparsa del club Andamarca de Hualla, fue declarado por los jurados, ganador del concurso del “Hatun Carnaval Huallino”. En cada competencia anual, los andamarquinos son los favoritos, por su alto nivel de organización y masiva participación de jóvenes, siendo algunos de ellos estudiantes universitarios, que participan en elencos de danza. El marco musical de la comparsa ganadora representa, como parte de la comparsa, en el carnaval “Qori Charango”, organizado por la FEFA. Este es un concurso de mayor categoría, a nivel de los migrantes de la provincia de Fajardo en Lima. Por consiguiente, la comparsa ganadora del carnaval huallino, en este caso el club Andamarca, junto con su marco musical, encabezan a la comparsa del CSH ante el concurso “Qori Charango”. Aquí participan todas las comparsas que se presentaron en el concurso del carnaval huallino, representando a la institución matriz de los huallinos en Lima: el CSH. Es decir, todos las integrantes de todas las comparsas bailan el estilo del carnaval andamarquino, *qachwa-pumpin*, bajo el performance del marco musical de Andamarca.

En el concurso del carnaval “Qori Charango”, el CSH es la única institución que se presenta con la música de *pumpin* fajardino. Los otros migrantes de los pueblos que cultivan el *pumpin*, como Colca, Huancapi y Cayara, no participan como institución, porque no logran convocar la cantidad suficiente de comparsistas. Esto da pie a que Hualla sea el favorito en los concursos de carnaval organizado por la FEFA. Y, en consecuencia, representar a Fajardo con su música en el concurso del carnaval “Vencedores de Ayacucho”. Por ejemplo, en marzo de 2008, los huallinos representaron a la provincia de Fajardo con la música de *pumpin* en el concurso del carnaval

“Vencedores de Ayacucho”, realizado en la Plaza de Acho. Fue la primera vez que Fajardo obtuvo el primer lugar, con el performance de este género musical.

*Carnaval “Vencedores de Ayacucho”*¹¹³

El etnomusicólogo Jonathan Ritter, en un artículo todavía inédito, examinó los cambios en el discurso público y las prácticas performativas del festival en el concurso “Vencedores de Ayacucho”. Explica que hay un intento de definir una identidad regional, formada en medio de la guerra para deslegitimar el discurso oficial de ayacuchano equivalente o simpatizante a/de “terroristas”, en la post-violencia apuestan por una identidad regional en el que se presentan como “provincianos andinos modernos, contemporáneos, cosmopolitas”, ante el reconocimiento oficial del carnaval ayacuchano como Patrimonio Cultural de la Nación, en el año 2003. En este proceso los espacios públicos de la gran ciudad de Lima fueron escenarios de enunciación de reclamo inclusivo a una narrativa nacional (2011: 8).

Esto tiene que ver también con ciertas estrategias de supervivencia y visión política alternativa en el pasado reciente de la violencia política: a) deslegitimar la figura del ayacuchano vinculado a una complejidad de violencia bajo el rótulo de terroristas; b) construir un espacio comunal dentro de la ciudad como refugio emocional y artístico-cultural para sobrevivir la guerra y la exclusión social; y c) subvertir las relaciones sociales jerárquicas y autoritarias, mediante el performance musical y el lenguaje coreográfico de las comparsas. Desde luego también está presente lo lúdico y a partir de lo lúdico criticar el poder.

Asimismo, las comparsas participantes enfatizan más los temas de identidad micro-regional, reivindicando las tradiciones locales y afirmando los acontecimientos del pasado largo y corto. Por ejemplo, en el 2008, además de realizar un performance del culto al maíz, con el estilo de *pumpin* de Hualla, en el canto testimonial agregaron el texto sobre el desastre causado por el terremoto, el 15 de agosto de 2007, ocurrido en la

¹¹³ En 1987, la FEDIPA organizó el primer concurso del carnaval bajo el nombre de “Canto a la Vida”, con la participación voluntaria de los residentes de los pueblos ayacuchanos en Lima. Posteriormente, con la participación de las 11 federaciones provinciales de Ayacucho, el concurso del carnaval se denominó “Vencedores de Ayacucho”, lanzado oficialmente “en la Plaza de Acho en marzo de 1992” (Huamaní, 2010: 22-23).

costa central de Perú¹¹⁴, siendo las ciudades de Ica y Pisco (morada actual de otros migrantes huallino, fajardinos y ayacuchanos), las más afectadas. Asimismo, reclamaron al presidente Alan García (2006-2011) y a los congresistas, ante el incumplimiento de sus promesas de resarcimiento después del sismo.

Canción: “Terremoto 2007”

Pumpin, conjunto Andamarca de Hualla, concurso “Vencedores de Ayacucho”, 2008.

*Ima watacha chay wata dos mil siete kallarqa
Ima punchawcha chay punchaw 15 de agosto kallarqa
Terromotopas chayamun Ica llaqtata waqachin
Manchakullaypas chayamun hermanullayta llakichin
Llaqtamasiyta waqachin*

Qué año habrá sido ese año dos mil siete
Qué día habrá sido ese día del 15 de agosto
El terremoto rebasó, para hacer llorar a la ciudad de Ica
El terremoto rebasó, para causar miedo, hacer llorar a mis hermanos.

*Alan García rirunmi ofrecikuspa consuelaq
Congresistapas chayarun ofrecikuspa rimarin
Kunankamapas cumplinchu, promesallapi quedaron
Kunankamapas cumplinchu, promesallapi quedaron*

Alan García ha ido ofreciendo consuelo
Congresistas han llegado ofreciendo sus buenas palabras
Hasta el momento no han cumplido, sólo ha quedado en promesas
Hasta el momento no han cumplido, sólo ha quedado en promesas.

En el 2010 realizaron un performance musical del himno nacional en Quechua bajo el lema: “Kawsachun Perú Suyu” (¡Que viva la nación peruana!). En marzo de 2011 representaron un pronunciamiento político: “¡No a la nueva demarcación territorial!”, en rechazo al proyecto del gobierno regional de Ayacucho, de unificar algunos distritos y provincias, fragmentando algunas de ellas, como a Fajardo.

En la tarde del 27 de marzo del mismo años, uno de los fuertes rivales de Fajardo, la comparsa de la provincia de Vilcashuamán sorprendió a los espectadores asentados en los palcos de la Plaza de Acho. La Federación de Instituciones de la Provincia de Vilcashuaman (FIPROVIL) presentó una escenificación sobre la matanza de 69 campesinos, ocurrido en el distrito de Accomarca, el 14 de agosto de 1985. A la mitad de la actuación de la comparsa, el canto, la danza y la música se detuvo. Desde el

¹¹⁴ El terremoto dejó un saldo de 595 muertos, casi 2,291 heridos, 76.000 viviendas totalmente destruidas e inhabitables y 431 mil personas resultaron afectadas.

escenario se propagó el sonido de ráfagas de la metralleta. Los bailarines dejaron caer sus cuerpos al suelo. Los militares entraron disparando a la gente con rifles simulados. Quemaron las casitas hechas para la ocasión. Se propagaron voces de llanto. Un hombre agonizante corre al centro de la escenificación para tomar una bandera multicolor y gritó: “¡Kawsachun Vilcashuamán!” (¡Viva Vilcashuamán!).

Durante el performance de este acontecimiento de la guerra, los espectadores se refugian en el silencio. Recuerdan y murmuran sobre sus experiencias en la guerra. ¿Por qué hacer un performance sobre la masacre de Accomarca? Los residentes de este pueblo en Lima habían ganado el concurso de carnaval “Quena de Oro”, organizado por la FIPROVIL. En consecuencia representaron a su provincia con su estilo musical y el performance de la masacre, en el concurso “Vencedores de Ayacucho”. Este hecho ocurrió durante el gobierno del presidente Alan García Pérez (1985-1990). Luego, volvió a presidir el país, entre el 2006 y 2011. El presidente habría tenido responsabilidad política en este caso y otros crímenes de violación a los Derechos Humanos. La buena convocatoria del concurso valió para exigir justicia al gobierno y volvieron a repetir el performance en marzo de 2012. En esta ocasión a modo de un relato testimonial reclamaron:

Chaynatam llaqtamasiykuna chinkarqa, taytamayku wañurqa, inocente, mana ima quchayuy. Mil novecientos ochentamanta hasta noventakama, wañukurqa. Senderorag, Ejercitorag wañuchirqa achka pampapi, Umarupi, Bellavistapi, Pujaspi, Accomarcapi. Chaynatallaqmi justiciata mañakuniku.

¡Justicia chinkaqkunapaq!

¡Justicia llaqtanchikpaq!

¡Justicia Vilcashuamanpaq!

De esta manera han desaparecido mis paisanos, mis padres han muerto, inocente, sin culpa alguna. Desde 1980 hasta los 90s han muerto. Sendero [Luminoso] y el Ejército los han matado en la pampa de Umaru, Bellavista, Pujas, Accomarca. Por eso pedimos justicia.

¡Justicia para los desaparecidos!

¡Justicia para nuestros pueblos!

¡Justicia para Vilcashuaman!

Por otro lado, la comparsa de Vilcashuamán, así como la de las otras provincias, utilizaban los símbolos patrios, como la bandera bicolor, asimismo la supuesta bandera multicolor del imperio incaico. Allí estaba también la figura del inca en personaje y su comitiva. La alusión a la naturaleza y a la producción agrícola, como las plantas o animales característicos de la microrregión, son otros símbolos usados recurrentemente.

Pareciera un performance de una identidad étnica. Sin embargo, manifiestan una identidad estratégica en construcción con elementos de pasados remotos y recientes, que actualizan la memoria colectiva de los migrantes, mediante el performance de una tradición recreada.

En la región de Ayacucho no hay un espacio para un espectáculo de este nivel, que asombra al público. Es propio de la evolución artística-cultural de los migrantes en las dos décadas de la violencia política. Lo que nos da entender que esta es una tradición modificada en el contexto de la violencia y posteriormente: a) la participación masiva no sólo en la actuación de la comparsa, entre 500 y 800 personas, sino también en la concurrencia del público, entre 10,000 a 12,000 espectadores; b) el nivel de competitividad en el concurso, que implica una preparación profesional, el entrenamiento y la contratación de un profesor de danza; c) la innovación del marco musical, mezclando los géneros locales con los ritmos urbanos y modernos; d) el performance coreográfico, configurando líneas geométricas embellecidos con el color de la vestimenta de los jóvenes.

Desde la conciencia de ese pasado, dinamizan una sensación firme del sentirse parte de la nación peruana. A pesar de la exclusión social, política y económica de las élites gobernantes, exigen el reconocimiento de una forma de ciudadanía. Existe pues un abanico de recursos desde dónde asir, como una forma de construir un *collage* simbólico de identidad estratégica. Los referentes históricos, marcados por una situación tan difícil como la guerra, no sólo amenazó con romper la solidaridad y las redes sociales entre los migrantes, cuando llegaron a refugiarse en Lima. Por el contrario ayudó a reestructurar una forma de vida, como grupo social frente a la adversidad. Hubo una necesidad de reafirmarse frente al proceso político que estaban viviendo para construir una identidad comunal en el lugar de recepción.

En ese sentido es muy importante el poder del performance como herramienta para actualizar y transmitir experiencias del pasado, exhortar demandas postergadas y enunciar expectativas a futuro. El performance en el concurso del carnaval marca periodos distintos donde se puede recordar y decir públicamente. Pero en situaciones como en la violencia hay cosas que no se pueden decir, porque las emociones eran muy tensas. Ahora pasado el tiempo ya se puede decir otras cosas, que no estaban permitidas. Lo interesante es cómo a partir de una ruptura se reelaboran estas memorias e

identidades. Allí el performance ayuda a construir otros lenguajes de memoria. Una memoria alternativa que se enfrenta a la historia oficial.

Sin bien la realización del concurso, pareciera dar apertura al diálogo con las élites y desde la sede del gobierno, como lo es Lima, sin embargo, el público sigue siendo la comunidad de los ayacuchanos o gente relacionada con la comunidad, es decir sigue siendo gente viviendo en la exclusión. Lo importante de estos espacios no es qué tanto cambió o permanece en el tiempo, sino que hay una apertura valiosa para evitar que vuelva repetirse la situación como la que se vivió y construir una “memoria ejemplar” (Todorov, 2000).

4. Memoria e identidad

Música, danza, festivales y otras prácticas culturales públicas expresivas son una forma primordial que las personas articulan las identidades colectivas que son fundamentales para la formación y el mantenimiento de los grupos sociales, que son, a su vez, básicos para la supervivencia (Turino, 2008: 2, traducción libre).

La relación entre memoria e identidad en el tiempo y espacio de la música y el carnaval es lo que nos converge en esta última sección del capítulo. Para comenzar, los dos términos tienen su propia historia. Desde luego no son fijas, por el contrario, son fenómenos subjetivos, versátiles, que responde a una representación o construcción de la realidad. Memoria e identidad van de la mano. Se apoyan la una a la otra. Sin duda, la memoria es un elemento constitutivo e indispensable de la identidad. Sin la memoria del pasado no podríamos establecer proyectos comunes ni avizorar el futuro y mucho menos establecer identidades individuales o grupales. Por supuesto, la rememoración que hacemos del pasado siempre son selectivas y hasta encubierta. De allí la complejidad del trabajo de la memoria y la construcción de identidades.

En el Perú, las identidades locales y regionales pueden ser fijas, estables, contrastantes, y –por su puesto– son cambiantes. Ser migrante huallino, fajardino y ayacuchano tiene sentido en tanto interactúan entre ellos mismos en una comunalidad urbana. Y –a su vez, aunque con menos peso– en la diferencia con otros migrantes andinos, amazónicos y costeños, en la ciudad de Lima. Mientras el sentido de una identidad nacional, funcionan como retóricas oficiales: ser peruano es un supuesto, puesto que formamos parte de un Estado-nación. Y es menos significativo en las interacciones sociales cotidianas. Pero, en escenarios culturales, como los concursos de carnaval, hay una

visibilidad pública del sentido de pertenencia peruana, mediante discursos y símbolos nacionales, incluso, vía recreaciones iconográficas de pasados remotos.

En cambio, en la migración transnacional, la identidad nacional es más significativa, como en el caso de los migrantes brasileños a San Francisco, California, en la costa-oeste de los Estados Unidos. Al respecto, el antropólogo Gustavo Lins Riveiro, describe los pequeños y grandes “escenarios de difusión de la imagen del Brasil y de los brasileños” en San Francisco.¹¹⁵ Asimismo, su interés vuelca en los rituales, como el *Carnaval Parade*, por su aspecto más visible de la cultura brasileña en el mundo. Y, porque son “rituales que tienen la capacidad de congregarse a la población inmigrante en su diversidad, y que son inmediatamente funcionales para el establecimiento de solidaridad o para la formación de un sentido amplio de ‘comunidad imaginada’ (Anderson, 1991) en un contexto interétnico en la cual los brasileños están presentes como minoría” (2003: 145). Precisamente, lo que hace interesante en la experiencia de los migrantes brasileños es la interacción en un “contexto interétnico”¹¹⁶, para construir un sentido de ciudadanía transnacional y una comunidad imaginada. Al insertarse en una variedad de segmentos étnicos (anglos, hispanos, chinos), los migrantes viven en una “ambigüedad permanente”, donde “se vuelven al mismo tiempo en más y menos brasileños”, porque pierden referencias de “pertenencia fijas y estables”, para asumir “identidades transnacionales” en un mundo globalizado. Para ellos: “La identidad nacional opera en relación con las necesidades externas e internas del segmento brasileño y es reconstruida en términos de las ideologías y símbolos nacionales comunes en la experiencia anterior a la migración” (2003: 168). Por el contrario, “las identidades regionales y locales pierden su peso relativo cuando el otro es un extranjero, pero mantienen su eficacia en la organización del flujo migratorio y dentro de la vida

¹¹⁵ La historia del flujo migratorio de los brasileños a San Francisco, empezó a mediados de los 1980s. Para Lins Ribeiro: “Los emigrantes brasileños en San Francisco son una abstracción. En verdad se trata de una población diferenciada por clase social, rango, género, raza, y origen regional –la mayoría son goianos–”. Estos, procedente del Estado de Goiás, en el centro-oeste de Brasil, en su mayoría residen en la *Bay Area* de San Francisco. Para el autor: “Los brasileños en San Francisco, como cualquier otra población inserta en una estructura de segmentación étnica, viven tanto en función de las relaciones internas de su segmento como en función de las relaciones establecidas con otros segmentos étnicos” (2003: 144).

¹¹⁶ Para el autor: “La población brasileña en el área de la bahía forman parte de un complejo sistema interétnico. Los principales segmentos con los cuales se relacionan son los anglos, otros latinoamericanos y los chinos” (2003: 168).

cotidiana de la ‘comunidad’ brasileña en San Francisco” (2003: 169). Desde luego, en esta experiencia migratoria, los escenarios (comida, música, danza, fútbol) como los rituales (nacionales y carnavalescas), son estratégicos para la construcción de identidades y para su afirmación.

Reanudando la memoria e identidad en el carnaval andino en Lima, merece abordar el tema, desde la experiencia generacional de los migrantes huallinos y sus hijos. Evidentemente, hay una historicidad funcional del flujo migratorio, que todavía se mantiene, entre el pueblo de Hualla y la ciudad de Lima. Con las generaciones de migrantes llegan los elementos de reproducción cultural (idioma, música, danza, costumbres, etcétera), para conjugar con las prácticas sociales de otros migrantes coterráneos, en la cotidianidad doméstica, en las reuniones institucionales y en los escenarios culturales de Lima. En la postmodernidad, este flujo cultural es reforzado por las tecnologías de información que acortan las distancias de comunicación.

Las identidades individuales y colectivas de los huallinos se manifiestan con mayor visibilidad en el tiempo y espacio del carnaval. La organización social del carnaval y el concurso mismo es sustancial para la construcción de identidades, porque está en juego la propia memoria y el horizonte utópico. El cuerpo mismo, la narrativa, los sentidos de percepción –la dimensión auditiva, visual, sensorial, etc.–, y otros elementos participantes crean un anudamiento en el espacio del carnaval. Es un escenario cultural, funcional y simbólico, que permite que aflore de alguna manera la memoria y se constituye las identidades.

Ahora bien, quiero especificar estas identidades en dos niveles relacionantes en el concurso del carnaval. Por un lado una afirmación de identidades locales y regionales, como una tipo de identidad adscrita. Esta es una identidad adquirida en el devenir histórico, que resalta su afirmación. Y, por otro lado, una renovación de identidades estratégicas de acuerdo a la comprensión del espacio-temporal en la modernidad tardía (Harvey, 2008). En el caso de los huallinos la identidad adscrita se utilice también como identidad estratégica, pero los vasos comunicantes entre las dos identidades fluyen de un lado y otro lado.

Primero, la generación de los migrantes huallinos mantienen un discurso de revaloración de las prácticas tradicionales del pueblo a representar en las competencias

del carnaval. Mientras los jóvenes construyen sus identidades desde la ciudad. Desde un espacio urbano conjugando con las identidades de sus padres. Las dos generaciones recrean sus propias identidades, no sólo en el sentido de la “invención de la tradición” de Hobsbawm, sino también de una continuidad real, por supuesto, recreada. Es decir, se dan cuenta de que están inventando y son orgullosos de inventar algo nuevo, genuino, auténtico, original (originalidad que no viene de un origen sino más bien de su singularidad), pero lo hacen recuperando muchos elementos de la tradición del pueblo.

Aquí quiero traer a colación el recuento analítico que hace Ulf Hannerz (1986) sobre los estudios de los “antropólogos sociales urbanos” de la Escuela de Manchester en África central y meridional, en los años 1950s y 60s. Hannerz recupera términos como “tribualización”, “tribualismo urbano” y “etnicidad urbana”, que me parecen interesantes, cuando los antropólogos abordan las relaciones sociales entre el campo y la ciudad de los emigrantes rurales a los centros mineros, adyacente a las nacientes ciudades coloniales británicas. El interés de los antropólogos fue el “problema de por qué persiste el tribualismo” en la ciudad: “Los africanos llevan una carga de cultura tribal a la vida urbana”. Por su puesto, en el medio urbano no forman una “tribu” con una “unidad política operativa”, pero “podía[n] tener formas nuevas y adquirir otro significado”. Avalaban formas de organización laboral como los sindicatos, restando las procedencias y diferencias tribales, no sólo para negociar con los administradores, sino también para responder gradualmente a las necesidades de una “comunidad minera” en la ciudad. Pese a la influencia de la expansión del estilo de vida europea (vestido, comida, cerveza, etc.), los trabajadores mineros, establecían puntos nodales, donde exponían sus valores y prácticas tribales (matrimonio, danza, etc.). Por ejemplo, uno de los antropólogos, J. Clyde Mitchell, observó la danza kalela, integrado por trabajadores no calificados del grupo tribal “bisas”, que “actuaba[n] en un lugar público de la ciudad, los domingos por la tarde, ante un público étnicamente heterogéneo pero, en general, totalmente africano. Los más de los hombres llevaban camisetas limpias, pantalones grises bien planchados y zapatos lustrados”. Además, entre los bailarines estaban uno vestido de “doctor” y una mujer vestida de “enfermera”.

A parte del tambor, el baile estaba acompañado por canciones compuestas [...] sobre las atractivas personalidades de los danzantes. Otras se referían a diversas características de la vida de la ciudad. Las más, sin embargo, estaban relacionados con la diversidad étnica; elogiaban las virtudes de la tribu de los danzantes y la belleza de su tierra natal, y ridiculizaban a otros grupos y sus costumbres (1986: 155).

Ésta era una danza que afirmaba simbólicamente la naturaleza del “tribualismo” en situaciones urbanas. “La inclusión de funciones como las del doctor y la enfermera identifican la kalela como un tipo de danza inspirada en el contacto con los europeos”. Para Hannerz: “La cultura tribal y la estructura social tradicionales estaban cediendo ante los valores y requisitos organizativos de la comunidad minera”. Al mismo tiempo la experiencia urbana de los migrantes en la ciudad, implicó mezclarse con otros grupos étnicos, y establecer nuevas relaciones sociales.

[...] estas danzas eran significativas como enunciados acerca del encuentro interétnico en las ciudades, a cerca de la necesidad de conocer, evaluar y manejar a la gente en términos de identidad étnica. La ridiculización de otras tribus en las canciones de la kalela se podían considerar una especie de declaración unilateral de una relación bromística por parte de los bisas y parecía ser así comprendida por los espectadores (1986: 157).

En cambio: “En el área rural, [...], el sistema político de la tribu todavía funcionaba, fundamentado firmemente en el sistema de tenencia de la tierra, y la mayoría de los habitantes de la ciudad enfrentados con las inseguridades del trabajo asalariado mantenían un pie también allí” (1986: 163). Es decir, los trabajadores permutan entre la vida rural y la vida urbana: los días de trabajo estaban en la mina y los días de descanso con la tribu. Es lo interesante del concepto del “tribualismo”, que al vivir en dos mundos diferentes, pueden ocupar personajes distintos. En la tribu están supeditados a los jefes de la tribu, en cambio en la mina, a los administradores o al jefe del sindicato. Pero entre esos dos mundos hay conexiones. Y entre las dos formas de vida, fluyen elementos culturales tribales y urbanos, que van del campo a la ciudad o viceversa, respectivamente. En ese sentido Hannerz dice: “Los inmigrantes conmutan entre las formas de vida urbana y rural, con una integración diversamente plena en los distintos dominios de actividad de cada una” (1986: 170)

Ahora bien, en el caso de los huallinos hay un flujo que se mantiene generación tras generación de migrantes. Este flujo de alguna forma tiene un parecido con el concepto de “tribualización”. Por su puesto, los huallinos no son tribus, pero cuando vuelven al pueblo retoman ciertos patrones culturales locales sumando elementos urbanos. En viceversa, cuando están en la ciudad reactualizan y recrean las costumbres y tradiciones del pueblo. En Lima asumen como suya la música de *pumpin*, como identidad provincial fajardina. Cuando están en el pueblo refuerzan su gusto por la música de *qachwa*. En Lima, en los espacios domésticos e institucionales, prefieren hablar de

qachwa-pumpin, porque juntan la expresión musical local y provincial. Existe pues una construcción “sincera” de esa apropiación musical, para reconstruir y fortalecer un tipo de identidad estratégica huallina o fajardina, incluso, inventando nuevas tradiciones en su sentido histórico. Es una tradición presente en la identidad, porque que está vivo en la realidad y en espacios públicos, como el local del CSH o la Plaza de Acho, confluyen todas estas tradiciones locales, regionales y urbanas, como resultado de una experiencia espacial y temporal en la posmodernidad.

Entre Hualla y Lima, hay varios espacios y temporalidades que están juntas, y se cruzan a través de sus flujos, es decir, son como estratos temporales distintos. Por eso la migración no sólo es un viaje espacial, sino también en el tiempo. En el pueblo, están en un mundo rural con predominio de la costumbre, la tradición y los hábitos del campo. Y, en el otro contexto, están en una gran ciudad, con nuevas prácticas culturales y relaciones sociales. La experiencia urbana los une en una comunidad de vecinos y paisanos, muchas veces en lugares específicos de la gran Lima. Incluso, si están dispersos se necesitan y acuden a su local institucional o a los escenarios culturales. Finalmente, cuando están agrupados en una base social comunal, la distancia que hay entre la comunidad de origen y la comunidad actual es mucho más estrecha. Y la ciudad, desde su experiencia, es como el pueblo en un contexto urbano.

Conclusión

El carnaval durante el periodo de violencia política, no sólo fue para invertir las normas sociales sino también para subvertir la memoria oficial del Estado con otras memorias alternas y supeditadas. En aquel contexto y aún hoy, es un espacio para manifestar demandas políticas, económicas y sociales. De allí la carnavalización de la política y el poder. Desde luego no deja de ser un espacio para fortalecer identidades estratégicas valorando las tradiciones carnavalescas y las prácticas culturales de la modernidad. El espacio público, como la plaza de toros, históricamente fue un ícono de la aristocrática limeña, pero en las décadas de la violencia y más aún en la actualidad, también lo es para los migrantes y sus hijos.

El señalamiento del espacio heterogéneo como representación performativa nos llevan a una categoría foucaultiana de la heterotopía y a la idea bajtiniana de cronotopo, a cerca de las referencias espaciales y temporales. Estas ideas nos llevan a sugerir el concepto

de “heterocronotopía”, en el sentido de que se juntan espacios y tiempos heterogéneos en un determinado lugar, como el local de Hualla o la plaza de toros en la ciudad de Lima, a través de la memoria y el performance. El performance como una conmemoración encarna la idea de una heterocronotopía. En ese sentido, el concurso del carnaval es un espacio para performar memorias largas y cortas. Para algunos ya es tiempo de recordar públicamente lo que pasó, mientras para otros todavía es sutil. Pero todos apuntan alcanzar reconocimiento cultural, restablecer derechos y ciudadanía en una ciudad cosmopolita. Los migrantes evocan sus memorias en coexistencia con la generación de sus hijos y sus prácticas sociales y musicales. Es decir, las nuevas generaciones reciben la herencia de sus padres (la memoria del pasado reciente) y se identifican con una serie de abanicos inventando tradiciones en la postviolencia.

CONCLUSIONES

El sentimiento de *pumpin*

[El *pumpin*] más que un género musical, es un sentimiento que llevamos en el corazón, más que el sonido de la bandurria o rondín, nuestros corazones comienzan a palpar. Nuestros pies empiezan a moverse, a saltar. Nuestro cuerpo vibra al son de esta música hermosa, que logra sonrisas, recuerdos, alegrías y llantos. Pero aún en la tristeza este sentimiento llamado *pumpin* nos ilumina para bailar hasta más no poder [...] porque a pesar de no haber nacido en el pueblo de Hualla nos sentimos tan o más huallinos. Este sentimiento se profesa y se siente en las demás generaciones que vienen. ¿Cómo no darnos cuenta que un niño que apenas puede caminar [...] al escuchar esta música ya comienza a aplaudir y tratar de saltar y mover su diminuto cuerpo? Es algo contagiante, que produce todo lo que te mencioné y se lleva en su ser y su corazón por toda su vida. Y aunque no sabiendo hablar quechua puede entender este ritmo que entusiasma su corazón (Flor de Liz Valenzuela, 23 años, bailarina, Lima, 13/03/11).

Al igual que el huayno ayacuchano, la esencia de la música del *pumpin* es el sentimiento. Tanto para los migrantes huallinos como para sus hijos, el *pumpin* es una resonancia emocional vivida. No es un placer momentáneo que deviene del corazón, sino que es parte de su modo de vida en el tiempo y espacio. De allí que el pueblo o la tierra natal es motivo de nostalgias y sentimientos hallados en una ocasión musical, emanado desde el lugar de destino, en este caso, Lima. Precisamente, en esta tesis he explorado la cultura musical de los migrantes del pueblo de Hualla en Lima, quienes han trasladado y recreando continuamente sus expresiones artísticas-musicales. Asimismo, la experiencia musical y social de sus actores en el proceso de la migración, inserción y habitar cotidiano en Lima. Los fenómenos sociales de la migración desde los años 1940s y la violencia política de las últimas décadas del siglo pasado, han transformado el país sustancialmente, y en esta tesis he expuesto, las repercusiones de este proceso histórico en la experiencia musical, emocional y sociocultural de los migrantes huallinos en la ciudad capital. En este proceso la música, no sólo fue un vehículo de significación cultural que portan consigo los migrantes, sino también una interacción humana, que condensa experiencias del lugar, imaginarios, utopías e identidades que se construyen en un espacio urbano heterogéneo y multiétnico.

1. Una primera conclusión que amerita resaltar de esta investigación son los rasgos de la cultura andina tradicional que llevan los migrantes en su periplo y que les sirve para desenvolverse en la ciudad, incluso, entrar con éxito, desafiando la necesidad de conseguir un trabajo, vivienda, familia y comunidad. Como he descrito en los capítulos de esta tesis, estos rasgos tiene que ver, por un lado, con el sentido de vivir en

comunalidad (en beneficio suyo para el desarrollo integral de sus miembros, asumiendo sus diferencias internas); y por otro lado, más específicamente, recurriendo a la reciprocidad, redistribución y recreación, valores sociales a las que están acostumbrados en su pueblo y lo trasladan-recrean-usan, también en la ciudad, para sobresalir con ventaja en muchos casos.

Para ser más explícito, sostengo que las prácticas de tradición cultural y musical como la música del *qachwa-pumpin*, la danza y el canto quechua, le ponen sabor-gusto-placer a una cotidianidad ardua del modo de vida de los migrantes en la ciudad. Pero al mismo tiempo en este desplazamiento-inserción al habitar urbano estos rasgos se componen de otras fuerzas recreativas, como el hecho de representar aquello que se hacía en el pueblo, por ejemplo, el performance de las actividades agrícolas en el concurso del carnaval huallino (expuesto en el capítulo 4), o los hábitos urbanos de lo jóvenes combinando el legado de sus padres y sus nuevos gustos musicales (ver capítulo 3). La necesidad de la reiteración de estos rasgos, ciertamente cumple motivaciones de placer de reencontrarse con la historia-memoria en los eventos sociales o fiestas carnavalescas organizados en el local del Centro Social de Hualla (CSH), en el que justamente mantienen-recrean-expresan la tradición del pueblo. En esa dirección, puedo concluir que para los huallinos no sólo la modernidad o la novedad, es decir lo nuevo, es lo que da placer, sino, fundamentalmente la tradición, como prácticas que se reiteran en una interacción social transgeneracional.

Asimismo, a nivel institucional o comunitario, en la ciudad más que en el pueblo de Hualla, llegan a establecer lazos de cooperación, que son tan indispensables para sobrevivir. Como he expuesto en el capítulo 2, estos lazos de solidaridad fueron alimentados, entre otros factores, por la práctica del deporte, las fiestas patronales, la música del terruño, el carnaval, la necesidad de vivir juntos ante el desarraigo y la migración forzada. Todo estos valores nos lleva a reconocer también que la cultura andina es mucho más abierta. A diferencia de otras culturas que se encierran sobre sí mismo, la andina es mucho más dispuesta a asimilar e incorporar una serie de elementos externos. Esto es una cualidad positiva que de alguna forma refuerza sus tradiciones reinventadas e identidades locales, para manejarse mejor en una ciudad cosmopolita, muchas veces violenta y con prejuicios raciales. Sin embargo, los migrantes son capaces de moverse-adaptarse con eficacia en distintos lugares adversos. En el caso de los

huallinos, que no sólo dejaron su pueblo y pasaron a vivir en la ciudad (otros fueron más allá todavía, viajaron al extranjero), sino que luego de adaptarse, volvieron a su terruño. Lo que para otros esta movilidad social puede ser una pérdida de tradiciones e identidad local, más bien es una flexibilidad que trae una riqueza cultural.

2. Una segunda conclusión es la recreación de un pueblo y sus tradiciones en la ciudad. Aquí, los huallinos redefinieron su ubicación en relación al flujo entre lo rural y lo urbano, entre la violencia y el desplazamiento, entre la tradición y la modernidad, entre la cotidianidad doméstica y pública, entre la nostalgia y la esperanza. Y, sobre todo, en medio de este proceso de aprendizaje de vivir en la ciudad, los huallinos se organizan para producir una festividad, con una música que no es limeña, sino rural, quechua y andina, como el *pumpin*. Aquí retomo la idea de “complejo fiesta” que ha llamado Carlos Iván Degregori (1984), que en efecto trae la música, danza y canto, como otro espacio de fortalecimiento de lazos sociales de solidaridad y de confianza, entre huallinos y los migrantes procedentes de otros pueblos, entre provincianos y limeños, entre generaciones veteranas y nuevas. Estos lazos se reproducen y fortalecen fundamentalmente en los locales institucionales de los migrantes.

Los huallinos, contruyen y se apropian de nuevos espacios de habitar colectivo, con el objetivo de no perder el vínculo con el territorio y el vínculo entre huallinos. A esto responde el local del CSH, como una gran casa huallina. El territorio puede estar ausente, pero los símbolos, imaginarios y una serie de repertorios artísticos-musicales, reviven, como parte integrante de los sentimientos que los convocan a reunirse. Después de todo, con la migración voluntaria o forzada, no sólo es un viaje en el espacio, es un desplazamiento en el tiempo, porque son otras las relaciones a construir en el lugar de destino. Otros son los capitales a emplear para mantener el vínculo social, como la acumulación de un capital simbólico, propuesto por Pierre Bourdieu (1997), entendido como el reconocimiento y valoración que los agentes sociales acumulan, para ocupar una posición y distinción, que impacte de alguna forma en la organización social, posibilitando su institucionalización.

Es en ese sentido, que la música genera sentimientos que evocan lugares y pertenencias territoriales, en el sentido de topofilia (ver capítulo 1), por la relación social, afectiva y solidaria, construida en un contexto dado, como en el pueblo de Hualla o en Lima, desde donde se recrean sueños, utopías, incertidumbres, oportunidades, decepciones,

desarraigos, nostalgias y una serie de estados anímicos. Es la música la que condensa experiencias temporales y espaciales, en diversos lugares del ámbito privado y público, construyendo un sentido de comunalidad. Por un lado, construyen lugares y espacios musicales, tanto en el ámbito familiar como en la esfera institucional, me refiero al local del CSH, y por otro, se apropian simbólicamente de los espacios públicos de la ciudad para reproducir la práctica musical, el concurso y las fiestas carnavalescas, como el realizado en el coso taurino llamado Plaza de Acho (ver capítulo 3). De esta manera construyen una gran familia, como ellos dicen el *ayllu*, en tanto aluden a una unidad o base social de huallinos, que se desenvuelven en una gran ciudad, manteniendo el flujo de información entre los huallinos sobre sus otros paisanos en Hualla, Lima y en otras ciudades.

3. La música y otras expresiones artísticas-culturales, como una interacción humana, que expresan y representan los huallinos en la ciudad capital, corresponde a una tercera conclusión. Por supuesto, la interacción no sólo se da a través del lenguaje hablado, en este caso combinando el quechua y el castellano, sino también a través de una expresión corporal y el performance musical, como se da en el tiempo y espacio del carnaval. Como he expuesto en el capítulo 4, el carnaval es un espacio unívoco, en donde se puede hacer crítica social, en donde se puede decir cosas que a veces no se dicen, es un espacio permisible para mantener una memoria en el hecho de decir o no decir, sobre todo cuando esta memoria está vinculada a situaciones de violencia y a experiencias dolorosas, como fue el contexto de la violencia política que se vivió en Perú. Asimismo, el espacio del carnaval, como fiesta y concurso, por un lado, son momentos de alegría colectiva que marcan el tiempo esperado para la reiteración, y por otro lado, sirve también para reforzar-transgredir-recrear tradiciones e identidades. En ese sentido, la música huallina del *qachwa* o *pumpin*, como géneros carnavalescos, expresa los estados anímicos de los migrantes (sufrimiento, orfandad, violencia, muerte, ausencia, nostalgia, desarraigo, etcétera) y las aspiraciones-expectativas de sus hijos nacidos en Lima, no sólo en la ejecución-consumo de la sonoridad de la música, sino también en el contenido del texto-canción.

Mediante la performatividad de las canciones podemos concluir que el *pumpin*, es un género narrativo, como el corrido mexicano, no sólo por el texto mismo, sino también, porque construye significados, inclusive, en aquello que no se narra, es decir, en todos

los elementos que están presentes en la música, refuerzan –y de repente– aunque no haya letra, de todos modos, ya está construido el sentimiento de la música hecho canción. Por lo tanto, la música, por sí sola hace, lo que en la memoria, vuelva justamente la textura de las canciones, como una meta-narración. Esto puede ser una auto-descripción de la propia cultura, es decir la cultura describiéndose a sí misma, mediante las canciones testimoniales-narrativas. Desde luego las canciones llaman a un diálogo, no sólo como expresión cultural, sino también como una transfiguración o sublimación. En el caso de los huallinos fue más bien un soporte simbólico y significativo para evitar el dolor, para construir dignidad humana, es decir, reitero, no sólo como expresión de un sentimiento vivido, sino también como una fortaleza, porque después de todo, en ciertos espacios permisibles, canciones como “Kuyasqallay Ilaqta” (mi querido pueblo), “Mi destino”, “Pobre provinciano”, “Hermanos-paisanos”, entre otros, construyeron una forma de sostén de la vida para no caer, más bien para sobrevivir.

4. Una cuarta conclusión tiene que ver con la noción de audiotopía de Josh Kun (2005), que sugiere la música no sólo como un espacio sónico sino también como una utopía, donde todos los escuchas pueden habitar, sentir, compartir emociones, sentimientos e identidades, frente a la heterogeneidad y diferencias étnicas, de género, de clase y de jerarquías de poder existentes en una nación (2005: 2). Una posible utopía vivida, construida, imaginada, coexistiendo en dos espacios, entre el mundo real e imaginario. En un mundo de contradicciones y violencias, la música hace posible nuevamente el sostén de la vida. Un alimento para el espíritu colectivo, una alegría, la fuerza, la identificación, la defensa y –¿por qué no?– la liberación ante la represión y control social. En efecto, en el caso de los migrantes huallinos, a través de su música carnavalesca y testimonial, anhelan en su mapa mental colectivo un mundo justo posible de vivir como ciudadanos iguales sin diferencias étnicas, no en un lugar inexistente, sino en la realidad múltiple de su habitar urbano-rural.

Precisamente, como sugiere Gonzalo Camacho, en su comentario a esta tesis, el espacio audiotópico permite la reestructuración de las relaciones sociales y la reconstrucción de identidades en los procesos de migración y desarraigo a una sobrevivencia en la ciudad, demás decir un espacio agreste, fuera de sus propios contextos reales y de sus marcos referenciales, como un espacio con-vivencial de interacción eficaz a través de la música.

Por supuesto, el sonido de este espacio, no solamente está en el carnaval y en los concursos de *pumpin*, sino también en la vivencia de la propia comunalidad, a partir de una vivencia sonora. En efecto, con la migración y el desplazamiento forzado por la violencia, la música de *pumpin* fue un elemento articulador y catalizador para los huallinos. En los momentos de crisis y desarraigo sirvió de refugio y escapatoria para mitigar el dolor, redefinir y sensibilizar las memorias traumáticas-fragmentadas e identidades segmentadas, no sólo entre los huallinos, sino también entre el flujo social del campo y la ciudad.

5. Una quinta conclusión, tiene que ver con la música como dispositivo de la memoria y construcción de identidades. Por un lado, la música es trascendental en la construcción de la memoria colectiva, en el que interviene no sólo lo acústico o la letra vinculada a una construcción sonora, sino también el cuerpo mismo, como materia prima de la memoria. Si bien el texto-canción condensa toda una emotividad o subjetividad del tiempo vivido o recordado, pero lo que le da consistencia o densidad es la dimensión musical y dancística, construyendo un dispositivo de memoria, cargado de emociones y sentimientos, en el que renueva una interacción sociocultural. Lo que la música permite un interactuar que evoca la memoria, entre qué decir y no decir, la danza implica poner al cuerpo en una disposición de mayor sensibilidad, invitando a una participación-solidaridad-confianza, en el que se liberan-suspenden las tensiones y penas.

Por otro lado, a través de las prácticas sociales de la memoria (música, danza, canto, fiesta del carnaval, etc) y el trabajo de los hacederos de la identidad (músicos, cantautores, líderes políticos, etc), la comunidad de huallinos manifiesta una identidad estratégica en construcción con elementos de su pasado, recreando, imaginando y actualizando la memoria colectiva y transmitiendo a las generaciones jóvenes. Las identidades que se construyen, fluyen entre la identidad adscriptiva a una tradición andina y la identidad estratégica en el tiempo y espacio cosmopolita y postmoderno (ver capítulo 4). En una metrópoli como Lima, diferentes generaciones valoran y configuran un sentimiento de pertenencia a una suerte “comunidad imaginada” (Anderson, 1996) y a un norte de renovación y/o fortalecimiento de identidades. En este sentido, los huallinos construyen de generación en generación su utopía posible, a través de su práctica de cultura musical en un lugar real e imaginario, dentro de la ciudad, donde

convergen el sonido, el espacio, tiempo e identidad, y –por supuesto– ambientan-alimentan-sostienen relaciones de comunalidad.

Finalmente, quiero resaltar la trasmisión transgeneracional de la memoria como un legado histórico de los huallinos, fundamentalmente, a través de la organización del concurso del carnaval huallino. Como ya me referí al comienzo, las generaciones migrantes proveen toda una fuerza recreativa de tradiciones para fortalecer identidades dinámicas-procesuales-estratégicas, mientras las generación de los hijos exigen la novedad, confrontando los cambios masivos que trae consigo la modernización, la tecnologización y la globalización, al cual los padres no se resisten, más bien apoyan y se adaptan en tanto viven en una interacción comunal entre huallinos. Los hijos de los migrantes, usando la vestimenta tradicional huallina participan con simpatía, bailando la música de *pumpin* y le ponen empeño para aprender el canto quechua de sus padres, y en sintonía con el texto-canción y el sonido musical, realizan un performance verbal y corporal en los concurso del carnaval huallino en Lima. Aquí se construye, a través de la experiencia y la práctica musical de *pumpin*, un espacio para la memoria, la identidad y el sentir de un “pueblo”, como afirma uno los músicos huallinos: “[El *pumpin*] está en el corazón del pueblo, es el sentimiento de un pueblo, ya que hay una frase que dice ‘un pueblo que no canta es un pueblo sin alma’. Ese es el sentimiento para mí. Por [lo] tanto, yo seguiré cultivando nuestra música con más sentimiento, es la intención, para las futuras generaciones” (Mario Alcántara, 49 años, músico, Lima, 17/03/2011).

ANEXO: CD Repertorio de Canciones

Tesis, Sentimiento de *pumpin*: Música, migración y memoria en Lima, Perú

01 Expreso Puquio, *huayno* tradicional de Puquio, Ayacucho, versión del guitarrista Manuelcha Prado y recopilación del arpista Modesto Tomayro, “Mollichá”.

02 Huérfano pajarillo, *huayno* tradicional de Ayacucho, versión del Trío Ayacucho, recopilación de Alejandro Vivanco, 1936.

03 Adiós pueblo de Ayacucho, *huayno* tradicional de Ayacucho, Dúo hermanos García Zárate.

04 Ripuy ripuy, *qachwa*, Eriberto Ipurre, disco vinilo de 45-RPM, 1972.

05 Lechugas, Sandaliacha, *qachwa*, recopilación y versión del conjunto Ayllus de Hualla, DVD, *Las qachwas de mi tierra*, video documental turístico, Tarqui Producciones, 2000.

06 Situación Revolucionaria, *pumpin*, conjunto Sirenitas de Waswantu, concurso en Waswantu, 1981. Recopilación y edición de Jonathan Ritter.

07 Carrito Trasandino, *pumpin*, conjunto San Pedro de Hualla, videoclip, 2010.

08 Kachikachi, *pumpin*, Mario Alcántara y Emilio Maldonado, conjunto Qori Waylla, cassette, 1988.

09 Kuyasqallay Ilaqta, *pumpin*, Mario Alcántara y Emilio Maldonado, conjunto Qori Waylla, cassette, 1988.

10 Yachay Wasi, *pumpin*, Mario Alcántara y Emilio Maldonado, conjunto Qori Waylla, cassette, 1988.

11 Kachipata, *pumpin*, Arístides Paredes, conjunto Ayllus de Hualla, cassette, 1994.

12 Pobre provinciano, *pumpin*, Filomeno García, conjunto Ayllus de Hualla, cassette, 1994

13 Hermanos, paisanos, *pumpin*, Mario Alcántara, conjunto Qori Waylla, cassette, 1993.

14 Mi colegio, *pumpin*, composición de Mario Alcántara y Emilio Maldonado, conjunto Qori Waylla, cassette, 1997.

15 Llakiy wata, *pumpin*, Reynaldo Uscata, conjunto Nueva Generación de Hualla, cassette, 2000.

16 Wakcha wawa, *pumpin*, Reynaldo Uscata, conjunto Nueva Generación de Hualla, cassette, 2000.

17 Waqay Llakiy, *pumpin*, conjunto Andamarca de Hualla, CD, 2005.

18 Fosas Clandestinas, *pumpin*, conjunto Estrellas de San José de Sucre, concurso en Waswantu, 2002. Registro y edición de Jonathan Ritter.

19 Tu amor no vale nada, *pumpin*, Javier Cruzat, Qeros *band*, CD, 2009.

20 A ti solita te quiero, *pumpin*, Diógenes Cuenca, Proyecto *Indiogenes Americas Etnias Sound* y la banda *Feeling*, CD, 2007.

21 Fajardo Campeón - Concurso 2008, *pumpin*, conjunto Andamarca de Hualla, Concurso de Carnaval “Vencedores de Ayacucho”, Plaza de Acho, CD 2008.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Teófilo,
1984 *Presencia andina en Lima Metropolitana: Un estudio sobre migrantes y clubes provinciales*, Lima, PUCP.
- ANDERSON, Benedict
1996 *Comunidades imaginadas*, México, DF, Fondo de Cultura Económica.
- AGUILAR, Miguel Ángel
2002 “Antropología urbana y lugar: Recorridos conceptuales”, en Angela Giglia y Amalia Signorelli (coords.), *Nuevas topografía de la cultura*, México, UAM, Juan Pablos Editor, pp. 113-144.
- AGUILAR, Miguel Ángel, SEVILLA, Amparo y Abilio VERGARA (coords.)
2001 *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, México, Conaculta, Porrúa, UAM.
- ALONSO, Marina,
2008 “La música indígena: sonido y ruido; sagrado y profano; continuidades y rupturas”, en Margarita Nolasco y otros (Coord.), *Los pueblos indígenas de Chiapas. Atlas etnográfico*, México, INAH, pp. 273-287.
- ALÚTIZA, Juan Carlos
2005 Las fuentes normativas de la moralidad pública moderna. Contribuciones de Durkheim Habermas y Rawls, Tesis Doctoral, Universidad Pública de Navarra, consultado en http://www.unavarra.es/puresoc/pdfs/tesis/alustiz/02BCapitulo_Cuarto.pdf, mayo de 2013.
- APPADURAI, Arjun
2001 *La modernidad desbordada*, México, Trilce, Fondo de Cultura Económica [1996].
- ARGUEDAS, José María
1989 *Canto kechwa*, Lima, Horizonte [1938].
- 1985 *Indios, mestizos y señores*, Lima, Editorial Horizonte.
- 1983 *Obras completas*, Tomo V, Lima, Editorial Horizonte.
- 1942 “El carnaval de Tambobamba”, en *La Prensa*, 15 de febrero, Buenos Aires.
- ARONI, Renzo
2013 “Crónicas del migrante andino: Música, migración y violencia política en Perú”, en Revista *Nueva Corónica* nº 2, pp. 525-555, Lima.
- 2009 Campesinado y violencia política en Víctor Fajardo (Ayacucho, 1980-1993), Tesis para optar el grado de Licenciado en Historia, Facultad de Ciencias Sociales, UNMSM, Lima.

- ATTALI, Jacques
1995 *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI.
- AUGÉ, Marc
2008 *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- AUSTIN, J.L.
1995 *Cómo hacer cosas con palabras*, consultado en <www.philosophia.cl>, mayo de 2013.
- BAJTIN, Mijaíl
2003 *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial [1987].
- BLACKING, John
2003 *¿How Musical is Man?*, Seattle y Londres, University of Washington Press [1973]. Ver la versión en español del primer capítulo, en *Desacatos*, núm. 12, pp. 149-162.
- BAZÁN, Lucía y Margarita ESTRADA,
1999 “Apuntes para leer los espacios urbanos: una propuesta antropológica. Revista *Cuicuilco*, Antropología urbana, vol. 6, núm. 15, enero-abril, México, pp. 53-66.
- BERISTÁIN, Helena
1998 *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa.
- BERRY, Michael
2009 “Enhancing musical performance”, *Trans* 13, Revista Transcultural de Música, consultado en <<http://www.sibetrans.com/trans/a58/enhancing-musical-performance>>, mayo de 2013.
- BEST URDAY, Kristel
2010 Informe sobre Desplazamiento Interno o Desplazamiento forzado por violencia política durante el conflicto armado interno en el Perú entre los años 1980 y 2000. Solicitado para el Lugar de Memoria.
- BACHELARD, Gastón
2000 *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica [1957].
- BOURDIEU, Pierre,
1997 *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- CAMACHO, Gonzalo
2009 “Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal”, en Fernando Híjar Sánchez (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, México, Conaculta, pp. 25-38.

2005 “El vuelvo de la golondrina. Música y migración Huasteca”, en Fernando Híjar (coord.), *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, México, Conaculta, pp. 251-288.

CASAS, Leo

2008 “Oralidad de Pujas, la veta de un tesoro. A modo de introducción”, en *Desde nuestro mayores. Narrativa andina*, Lima, CHIRAPAQ, pp. 9-24.

CASTELLS, Manuel

1997 *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información* (en colaboración con J. Borja), Madrid, Taurus.

CASTRO, Sixto

2001 *La trama del tiempo. Una reflexión filosófica*, Salamanca, San Esteban Editorial.

CECCONI, Ariana

2008 “Parecía todo un sueño...”, *Revista Argumentos*, año 2, núm. 3, setiembre 2008, consultado en http://web.revistargumentos.org.pe/index.php?fp_cont=1047, diciembre de 2012.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2003 *Informe Final*, tomo IV: Cap. 1: “La violencia en las regiones: Zona I: El comité zonal fundamental: las cuencas de los ríos Pampas y Qaracha”, Lima, pp. 54-79.

2003 “El desplazamiento interno”, tomo VI, Lima, pp. 627-658.

2003 “Conclusiones”, tomo VIII, Lima, pp. 353-354.

CORAL, Isabel

1994 *Desplazamiento por violencia política en el Perú 1980-1992*, Lima, CEPRODEP, Documento de Trabajo núm. 58, Lima.

CENTRO SOCIAL DE HUALLA

2012 “Reglamento Interno la Asociación Centro Social de Hualla”, consultado en <http://picchopata.blogspot.com/2012/07/asociacioncentro-social-hualla-la.html>, febrero de 2012.

2012 “Reglamento del ‘Hatun Carnaval Huallino’”, consultado en <http://picchopata.blogspot.com/2013/03/v-behaviorurldefaultvmlo.html> marzo de 2013.

2011 “Comisión pro construcción de la Casa Huallina”, consultado en http://picchopata.blogspot.com/2012_07_01_archive.html, marzo de 2013.

CASSIER, Ernest

1999 *Antropología filosófica*, México, Fondo de cultura Económica.

DAMMERT, Manuel

2001 *El Estado Mafioso. El poder imagocrático en las sociedades globalizadas*, Lima, Editorial El Virrey.

DA MATTA, Roberto

2002 *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*, México, Fondo de Cultura Económica.

DEGREGORI, Carlos Iván

2011 *¿Qué difícil es ser dios?. El partido comunista del Perú – Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999*, Lima, IEP.

1995 “Chayraq!”, en Orin Star, Carlos Iván Degregori y Robin Kirk (editores), *The Peru reader: History, culture, Politics*, Durham, Duke University Press, pp. 460-463.

1990 *Ayacucho 1969-1979. El surgimiento de Sendero Luminoso*, Lima, IEP.

1986b “Del mito de Inkarrí al mito del progreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional”, en *Socialismo y Participación* núm. 36, diciembre, Lima, pp. 46-55.

1986a *Ayacucho, raíces de una crisis*, Ayacucho, Instituto de Estudios Regionales José María Arguedas.

1984 “Huayno, chicha: el nuevo rostro de la música peruana”, en *Cultura popular* núm. 13/14, Editorial Celadec, Lima, pp. 187-193.

1981 “El otro ranking: De música ‘folklórica’ a música nacional”, *La Revista* núm. 4, Lima, pp. 34-39.

DE CERTAU, Michel

1997 *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, UIA, ITESO.

DURKHEIM, Emile

2001 *La división del trabajo social*, Madrid, Ed. Akal [1893].

ECO, Humberto

1989 “Los marcos de la ‘libertad’ cómica”, en Humberto Eco y otros, *¡Carnaval!*, México, FCE, pp. 9-20.

ELLISON, Nicolás y Mónica MARTÍNEZ, “Introducción. Paisaje, espacio y territorio. Reelaboraciones simbólicas y reconstrucciones identitarias en América Latina”, *Paisajes, Espacios y Territorios*, Abya Yala/ Erea-CNRS, Quito, 2009, pp. 7-30.

EQUIPO PERUANO DE ANTROPOLOGÍA FORENSE

2011 *De víctimas a ciudadanos: Memorias de la violencia política en comunidades de la Cuenca del Pampas*, Lima, EPAF.

EZCURRA, Álvaro

2009 “Reflexiones para la historia del quechuismo *Cachua*”, *Lexis* Vol. XXXIII (2) 185-221, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

FEDERACIÓN FAJARDINA,

2011 “Copa Fajardo en Lima. De 1957 al 2005: Una historia decisiva”, *El Fajardino*, Año X, núm. 10, marzo, Lima, pp. 34-35.

2011 “Federación Fajardina. Cincuenta años por una única causa”, *El Fajardino*, Año X, núm. 10, marzo, Lima pp. 30-31.

2005 “Historia de las Convenciones Campesinas de Fajardo”, Boletín informativo, julio, Lima.

2001 “¿Qué es un Centro Social?”, *El Fajardino*, Año 01, núm. 04, febrero, Lima, p. 33.

1980 “I Convención de las Comunidades Campesinas de Fajardo, Ayacucho, 1979”, Boletín informativo, Lima, febrero, Lima.

FERNÁNDEZ, Anna María,

2011 “Antropología de las emociones y teoría de los sentimientos”, en Revista *Versión Nueva Época*, núm. 26, junio, México.

GEERTZ, Clifford

2003 *La interpretación de las culturas*, Barcelona, gedisa editorial [1973].

GIDDENS, Anthony

1993 *Las consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza Editorial.

GIDDENS, Anthony

2007 *Un mundo desbocado, los efectos de la globalización en nuestras vidas*, México, Taurus.

GOFFMAN, Erving

1959 *The Presentation of Self in Everyday Life*, Nueva York, Doubleday Anchor.

GOLTE, Jürgen

2012 “Migraciones o movilidad social desterritorializada”, en Carlos Iván Degregori, Pablo F. Sendón y Pablo Sandoval (editores), *No hay país más diverso. Compendio de Antropología peruana II*, Lima, IEP.

GOLTE, Jürgen y ADAMS, Norma

1987 *Los caballos de troya de los invasores. Estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima*, Lima, IEP.

GUTIÉRREZ, Javier

2009 “Entre el “nosotros” y los “otros”. Identidades *bats’I viniketik* y *tseltales* en San Cristóbal de las Casas y Ocosingo, Chiapas”, en Javier Gutiérrez y Hadlynn Cuadriello (coords.), *Los pueblos indígenas de Chiapas: “La respuesta está en el aire, y los avatares del siglo XXI la guiarán”*. Margarita Nolasco, un homenaje, México, INAH, ENAH, pp. 89-128.

HALBWACHS, Maurice

- 2004 *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HANNERZ, Ulf
1993 *Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana*, España, FCE, [1980].
- HARVEY, David
2008 *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008.
- HOBBSAWM, Erick
2012 “Introducción: la invención de la tradición”, en Erick Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, pp. 7-21.
- HOFFMANN, Odile y SALMERÓN, Fernando (coords.)
1997 *Nueve estudios sobre el espacio. Representación y formas de apropiación*, México, CIESAS.
- HUAMAN, Carlos
2005 *Yana Ñawi. Cultura popular y memoria histórica en el wayno ayacuchano (1970-2000)*, tesis doctoral en Antropología, ENAH, México.
- HUAMANI, Edilberto
2002 “Sentido de fajardinidad”, *El Fajardino*, año 3, núm. 6, julio, p. 4.
- HURTADO, Wilfredo
2005 “Música, migración e identidad”. En Carmen María Pinilla (Ed. general), *Arguedas y el Perú de hoy*, Lima, SUR Casa de Estudios del Socialismo.
- HUYHUA, Guillermo
2010 “Breve historia de los carnavales fajardinos en Lima”, en Revista *El Fajardino* núm. 10, Lima, pp. 32-33.
- HÍJAR SÁNCHEZ, Fernando (coord.)
2006 *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, México, Conaculta.
- INSTITUTO DE FOLORE REGIONAL DE FAJARDO
1985 Concurso de *Pumpin*, 1984 y 1985, Documento inédito, Lima.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA
2007 *Perfil sociodemográfico del Perú, 2007*, Lima, INEI.
- INFANTE, Rodrigo
1998 *Pasos y huellas en la Benemérita Villa de San Pedro de Waylla, 1900-2000*, Huancayo, Christian impresores.
- JELIN, Elizabeth,
2002 *Los trabajos de la memoria*, Madrid y Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- KUN, Josh

2005 *Audiotopia: Music, Race, and America*, California, University of California Press.

LASÉN, Amparo y Héctor FOUCE

2010 “Música, tecnología y creatividad - Presentación del dossier”, *Trans* 14, Revista Transcultural de Música.

LEFEBVRE, Henri

1974 “La producción del espacio”, en *Revista de Sociología* núm. 3, pp. 219-229, consultado en < <http://es.scribd.com/doc/47404221/Lefebvre-Henri-La-produccion-del-espacio>>, 22/01/2013.

LEGOFF, Jacques

1991 *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Ed. Paidós.

LINS RIBEIRO, Gustavo

2003 *Post-imperialismo. Cultura y política en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Gedisa.

LISBONA GUILLÉN, Miguel (ed.)

2005 *La comunidad a debate. Reflexiones sobre el concepto de comunidad en el México contemporáneo*, México, Colegio de Michoacán.

LI SUÁREZ, Dina

2009 *Ayacucho: Análisis de situación en población*, Lima, UNFPA, CIES.

LLÓRENS, José Antonio

1983 *Música popular en Lima: Criollos y Andinos*, Lima, IEP.

MADRID, Alejandro L.

2009 “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, en *Trans* 13, Revista Transcultural de Música, consultado en <<http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>>, 13/12/2012.

MASSEY, Douglas y otros

2000 “Teorías sobre la migración internacional: una reseña y una evaluación”, en *Revista Trabajo: migraciones y mercados laborales*, año 2, núm. 3, enero-junio, México, Plaza y Valdés, pp. 5-50.

MALDONADO, Mario,

2007 *Concepción de Salud y enfermedad de San Pedro de Hualla*, Tesis para optar el título de Licenciado en Antropología Social, UNSCH, Ayacucho, 2007.

MARTÍNEZ LUNA, Jaime

2010 *Eso que llaman comunalidad*, México, Colección diálogos, Pueblos originarios de Oaxaca, Conaculta.

MATOS MAR, José

2004 *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*, Lima, Fondo Editorial del Congreso de la República.

1990 *Las migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú*, Lima, estudio realizado para la UNESCO.

1976 *Yanaconaje y reforma agraria en el Perú. El caso del valle de Chancay*, Lima, IEP.

MATOS MAR, José y José Manuel MEJÍA

1980 *La reforma agraria en el Perú*, Lima, IEP.

MESA NACIONAL SOBRE DESPLAZAMIENTO

2006 “Balance del proceso de desplazamiento por violencia política en el Perú (1980-1997)”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, núm. 2, consultado en <<http://alhim.revues.org/647#authors>> 12/05/2013.

MENDOZA, Zoila

2001 *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cuzco*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

2008 *Creating Our Own: Folklore, Performance and Identity in Cuzco, Peru*, Durham, Duke University Press.

MERA, Carolina y Susana SASSONE

2010 “Identidades étnicas y territorialidad. Migración boliviana y coreana en la ciudad de Buenos Aires”, en Séverine Durin (coord.), *Etnicidades urbanas en las Américas. Procesos de inserción, discriminación y políticas multiculturales*, CIESAS, Tecnológico de Monterrey y EGAP, México, pp. 117-137.

MIER, Raymund

2010 “experiencia del tiempo, proceso ritual y ámbitos de acción simbólica”, en Pérez Taylor (Ed.) *Antropología simbólica: VI Coloquio Paul Kirchhoff*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, pp. 86-107.

MOLINO, Jean

2011 “El hecho musical y la semiología de la música”, en: Gonzalo Camacho y Susana González (coord.), *Reflexiones sobre la Semiología Musical*, México, ENM-UNAM, pp. 111-172.

MONTOYA, Rodrigo Luis y Edwin (eds)

1987 *La sangre de los cerros (Urqkunapa yawarnin). Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*, Lima, CEPES, Mosca Azul, UNMSM.

NORA, Pierre

1984 “Entre histoire et mémoire. La problématique des lieux”, en Pierre Nora (ed.), *Les lieux de mémoire, 1. La République*, Paris, Gallimard. Versión en español: “Entre memoria e Historia: La problemática de los lugares”, consultado en <<http://www.cholonautas.edu.pe>>, setiembre de 2011.

OEHMICHEN, Cristina

2005 *Identidad, género y relaciones interétnicas. Mazahuas en la ciudad de México*, México, UNAM.

ORTIZ, García (ed.)

2004 *La ciudad es para ti. Nuevas y viejas tradiciones en ámbitos urbanos*, Barcelona, Anthropos Editorial.

PANIAGUA, Ifigenia

1982 Algunos aspectos de la concepción del mundo en la comunidad campesina de Hualla, Tesis para optar el grado de Bachiller en Ciencias de la Antropología Social, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.

PAREJA, Elizabeth y Miguel QUISPE

2011 El Pum-pin como identidad cultural en los estudiantes del 3° “B” de la Institución Educativa Pública “Basilio Auqui”, en la ciudad de Huancapi, 2008-2009, Tesis para optar el Título de Profesor de Educación Artística Especialidad Música. Ayacucho.

PORTES, Alejandro

2007 “Migración y desarrollo. Una revisión conceptual de la evidencia”, en: Castells y otros (coord.), *Migración y desarrollo: perspectivas desde el sur*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas, Instituto Nacional de Migración, Porrúa, pp. 21-50.

ROMERO, Raúl R.

2012 “Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú”, en Carlos Iván Degregori, Pablo F. Sendón y Pablo Sandoval (editores), en *No hay país más diverso. Compendio de Antropología peruana II*, Lima, IEP.

2004 *Identidades Múltiples. Memoria, modernidad y cultura popular en el Valle del Mantaro*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.

2002 “Popular Music and the Global City: Huayno, Chicha, and Techno-cumbia in Lima”, en Clark, Walter Aaron (ed.). *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music*, Nueva York y Londres, Routledge.

RICE, Timothy

2002 “Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía”, en *Los últimos diez años de investigación musical*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

RICOEUR, Paul

2000 *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, FCE.

2006 *Tiempo y narración. III: El tiempo narrado*, Volumen 2, Madrid, Siglo XXI editores, [1985].

RITTER, Jonathan

- 2012 “Cantos de sirena: Ritual y revolución en los Andes peruanos”, en Ponciano del Pino y Caroline Yezer (eds), *Repensando la violencia: etnografía de Ayacucho pasado y presente*, Lima, IEP, en prensa.
- 2011 “The ‘Vencedores de Ayacucho’ Festival: Reclaiming a Regional Identity after the War in Peru”, presentado en el Simposio “Expressive Culture as Heritage in the Andes”, Indiana University Bloomington, Folklore and Ethnomusicology Department, marzo 4.
- 2006 A river of Blood: Music, Memory, and violence in Ayacucho, Perú. Tesis para optar el grado PhD en Etnomusicología, Universidad California, Los Ángeles.
- 2003 “Cantando se recuerdan. Historia de una música testimonial”, en Revista *Cuestión de Estado* n° 32, Lima, pp. 80-83.
- 2002 “Siren songs: Ritual and revolution in the Peruvian Andes”, *British Journal of Ethnomusicology*, 11:1, pp. 9-42, consultado en <http://dx.doi.org/10.1080/09681220208567327> marzo de 2013.
- ROSENBERG, Aaron Louis
 2013 *Canciones populares y literatura de África Oriental. Vínculos artísticos e identitarios*, México, Colegio de México.
- SANTOS, Milton
 1996 *Metamorfosis del espacio habitado*, España, Oikos-tau.
- SCHECHNER, Richard
 2011 “Restauración de la conducta”, en Diana Taylor y Marcela Fuentes (editoras), *Estudios avanzados del performance*, México, FCE, pp. 31-50.
- SCHNEIDER, Rebecca
 2011 “El performance permanece”, en Diana Taylor y Marcela Fuentes (editoras), *Estudios avanzados del performance*, pp. 215-240.
- SIGNORELLI, Amalia
 2002 “Sujetos y lugares. La construcción interdisciplinaria de un objeto de investigación”, en Angela Giglia y Amalia Signorelli (coordinadoras), *Nuevas topografía de la cultura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Juan Pablos Editor, pp. 113-144.
- 1996 *Antropología urbana*, Milán, Guerini.
- TAYLOR, Diana
 2011 “Introducción. Performance, teoría y práctica”, en Diana Taylor y Marcela Fuentes (editoras), *Estudios avanzados del performance*, México, FCE, pp. 7-30.
- THEIDON, Kimberly
 2004 *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*, Lima, IEP.

- TODOROV, Tzvetan
2000 *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, pp. 11-60.
- TÖNNIES, Ferdinand
1979 *Comunidad y asociación. El comunismo y socialismo como formas de vida social*, Barcelona, Ediciones Península.
- TUAN, Yi-Fu
2007 *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, España, Editorial Melusina [1974].
- 1987 *Place and Politics: The Geographical Mediation of State and Society*, Boston, Allen & Unwin.
- TUCTA, Mauro
2009 *Willakuy Qoryllaccta. Pueblo de San Pedro de Hualla*, Lima, Editorial Ritis.
- TURINO, Thomas
2008a *Music as Social Life: The politics of participation*, Chicago, University of Chicago Press, Chicago.
- 2008b *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press.
- 1993 *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*, Chicago y London, University of Chicago Press.
- TURNER, Víctor
2002 “Dramas sociales y metáforas rituales”, en Ingrid Geist (comp.), *Antropología del Ritual. Víctor Turner*, México, INAH, Conaculta.
- 1999 *La selva de los símbolos*, España, Ed. Siglo XXI.
- ULFE, María Eugenia, *Danzando en Ayacucho. Música y Ritual del Rincón de los Muertos*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2004.
- URRUTIA, Jaime
1981 “Evolución de las comunidades en la región de Huamanga”, Revista *Ideología* núm. 7, Ayacucho, IER José María Arguedas.
- VÁSQUEZ, Chalena,
2007 “El canto colectivo, una hermosa práctica en las culturas populares del Perú”, fragmento del fascículo *Historia de la música en el Perú*, escrito por Chalena Vásquez para el Ministerio de Educación, consultado en http://www.chalenasvasquez.com/pdf/EL_CANTO_COLECTIVO_EN_EL_PERU.pdf >, mayo de 2013.
- 1988 “Carnaval ayacuchano en Lima: De la comunidad campesina al Estadio Nacional”, consultado en

<<http://www.chalenasquez.com/pdf/Carnaval%20ayacuchano%20en%20Lima.pdf>>, abril de 2013.

VERGARA, Abilio y Ricardo PÉREZ

2010 *Te han quitado la promesa de ser viento. Imaginarios del ser, de la ciudad y del tiempo en Rockdrigo*, México, Ediciones Navarra.

VERGARA, Abilio

2013 *Etnografía de los lugares. Una guía antropológica para estudiar su concreta complejidad*, México, INAH, ENAH, Ediciones Navarra.

2010 *La tierra que duele de Carlos Falconí*, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.

2003 *Identidades, imaginarios y símbolos del espacio urbano. Quebec, La Capitale*, México, CONACULTA-INAH y otros.

2001 “Introducción. El lugar antropológico”, en Miguel Ángel Aguilar, Amparo Sevilla y Abilio Vergara (coordinadores), *La ciudad desde sus lugares : trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, México, Miguel Angel Porrua/ Conaculta, Culturas Populares e Indígenas/ UAM, pp. 244-247.

1996 “El sentido de las fronteras”, en Revista *Fronteras*, núm. 1, México, pp. 37-40.

VERGARA, Abilio y Chalena VÁSQUEZ

1998 *Chayraq!: El carnaval ayacuchano*, Ayacucho, CEDAP/ TAREA.

VIDAL-NAQUET, Pierre

1996 *Los judíos, la memoria y el presente*, Buenos Aires, FCE.

VILA, Pablo

2000 “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, en Mabel Piccini, Ana Rosas Mantecón y Graciela Schmilchuk (coordinadores.), *Recepción artística y consumo cultural*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ediciones Casa Juan Pablo, pp. 331-369.

VILLAGARÁN, Carolina y Victoria CASTRO

2003 *Ciencia Indígena de los Andes del norte de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

ZENKER, Miguel y Miguel Ángel VILLANUEVA

2000 “Los instrumentos musicales, un legado de las Artes: sus vínculos con las humanidades y las ciencias”, en *Memoria del Coloquio: Las humanidades y las artes ¿crisis o revolución?*, México, UNAM, pp. 432-435.

Filmografía

ARONI Sulca y Karen BERNEDO

2011 *Tiempo de memoria con el pumpin de Hualla*, Lima, EPAF.

COHEN, John
1984 *Mountain Music of Peru*, California.

LLOSA, Claudia
2009 *La Teta Asustada*, Lima.

ROMERO, Raúl y Omar RAÉZ JIMENEZ
2005 *Ciudad chicha*, Instituto de Etnomusicología de la PUCP, Lima.

HONIGMANN, Heddy
1994 *Metal y melancolía*, Lima y Ámsterdam.