

1. La comparsa taller de arte escultórico

Las comparsas taller de arte escultórico se crearon para la realización de obras de arte en un espacio público, donde se puede observar y disfrutar de las obras de arte en un espacio público.

Esta comparsa taller, presenta en la realidad pública un espacio escultórico del arte escultórico que está, como se ve, en un espacio público, una escultura a la que se le llama "arte escultórico" por el hecho de que se encuentra en un espacio público, pero el hecho de que se encuentra en un espacio público, no significa que sea una obra de arte escultórico, sino que es una obra de arte escultórico que se encuentra en un espacio público.

El espacio y la intervención escultórica en el espacio público y en el espacio privado. La escultura en el espacio público es una obra de arte que se encuentra en un espacio público, pero el hecho de que se encuentra en un espacio público, no significa que sea una obra de arte escultórico, sino que es una obra de arte escultórico que se encuentra en un espacio público.

## CAPITULO IV

### La comparsa de carnaval

La comparsa de carnaval es una obra de arte que se encuentra en un espacio público, pero el hecho de que se encuentra en un espacio público, no significa que sea una obra de arte escultórico, sino que es una obra de arte escultórico que se encuentra en un espacio público.

La comparsa de carnaval es una obra de arte que se encuentra en un espacio público, pero el hecho de que se encuentra en un espacio público, no significa que sea una obra de arte escultórico, sino que es una obra de arte escultórico que se encuentra en un espacio público.

La comparsa de carnaval es una obra de arte que se encuentra en un espacio público, pero el hecho de que se encuentra en un espacio público, no significa que sea una obra de arte escultórico, sino que es una obra de arte escultórico que se encuentra en un espacio público.

### 1. La comparsa: taller de arte 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.

Esta característica, presente en la cultura andina en muchas festividades del año, implica que 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.

El ritmo y la estructura musical se explican por la rítmica y estructura poética del quechua. La danza es exclusiva de este tipo de canciones; el paso básico corresponde y se adecúa perfectamente a la estructura poético/musical. A su vez, la velocidad de la música

depende de la danza. Y en los contenidos de los textos cantados está, implícita o explícitamente, la fuente de representación teatral.

La relación entre fenómeno artístico y las motivaciones sociales es también un hecho integral; sólo así encontramos una explicación a la *exclusividad* de la práctica en una época del año.

Sucede también para todas las producciones artísticas de la cultura andina a través del año: instrumentos musicales por ejemplo, que se usan en tal o cual evento. Danza, disfraces, máscaras exclusivas de tal o cual festividad y ocasión precisa, nos revelan una relación de *pertenencia* entre la necesidad social y la práctica artística concreta.

Si una canción de carnaval se presentase en otra época del año podría ser, por ejemplo, para finalizar una fiesta familiar, o en ocasiones de entusiasmo muy especiales. Sin embargo, para estas ocasiones

existe otro género musical, el *wayno*, que si es posible escuchar durante todo el año.

Aún en grabaciones de discos las canciones de carnaval son escasas frente a la cantidad de waynos grabados y la producción enorme de cassettes vistos en este año -1987- son grabados y escuchados sólo en esta época.

Los miembros de las comparsas, si bien se comunican durante todo el año por ser parte de la misma familia o barrio, generalmente no bailan ni cantan carnavales en otras ocasiones puesto que para otras festividades están en vigencia estructuras artísticas propias.

En las comparsas, todos los componentes desarrollan -creando, recreando, interpretando- una o varias áreas artísticas.

Las mujeres cantan, bailan, componen canciones y tocan la tinya; los hombres tocan instrumentos (violín, quena, mandolina, guitarra, poro, esquila, tinya) y componen canciones. Los cuadros teatrales son mixtos.

La especialización por sexos -mujeres cantan, hombres ejecutan instrumentos- es una constante en la cultura andina, cuyas razones sociales aún falta estudiar.

La reproducción artística implica una **metodología** de enseñanza/aprendizaje, fundada en la práctica imitativa, en la profunda actitud de democracia, de crítica y autocrítica ejercida constantemente aún en el silencio elocuente de la aceptación o la desaprobación.

La participación, sobre la base de la familiaridad, y la amistad, no exige un conocimiento previo de canto, música o teatro. En los ensayos de conjunto serán memorizadas las canciones y se ayudará -con bastante tolerancia- a los nuevos integrantes para que vayan aprendiendo tanto los cantos como la ejecución instrumental.

Paralelamente a la organización institucional -presidente, secretario, tesorero, vocales- que se encarga de la provisión de materiales y de coordinar la presentación de la comparsa, existe una organización artística compuesta por:

- Director Musical
- Capitán o capitanes
- Capitana o capitanas
- Instrumentistas hombres
- Cantantes-danzarinas mujeres
- Personajes de la "coreografía"

En sus presentaciones tienen una formación básica que se observa principalmente en el recorrido por las calles (gráfico 6), formación que responde a la necesidad estética y no a la estructura jerárquica existente en su interior.

Durante la presentación en festivales o en un mismo lugar o espacio se mantiene la formación básica ampliándose con la escenificación de las luchas o duelos (**sequllu, manteo, lucheo**) durante los cuales se utiliza el escenario de acuerdo a las condiciones que presente.

En el recorrido por las calles las mujeres van cantando y bailando adelante y los hombres van detrás. Todos formados en hileras de dos, tres o cuatro en fondo, de acuerdo a la cantidad de componentes, guiados por el capitán (se distingue por su capa) que se desplaza constantemente entre las filas tanto de hombres como de mujeres, tocando un silbato y marcando siempre el pulso -ritmo y velocidad- de la música, dándole coherencia y uniformidad al conjunto.

- Director musical -

Aunque en las presentaciones el director musical es imperceptible (pues no lleva ningún distintivo en el vestuario) tiene una función muy importante en los ensayos y en la conducción musical del grupo. En algunas comparsas es elegido especialmente para tal función pero suele suceder que, por sus conocien-

tos y cualidades, devenga por consenso. Casi siempre el director sabe tocar varios instrumentos, tiene amplia experiencia por su participación en comparsas a lo largo de los años por lo que, generalmente, es una persona mayor la que ejerce esta función.

El director musical coordina los ensayos logrando un balance instrumental adecuado para la necesidad sonora. Se ubica en alguna de las hileras de los instrumentistas, de acuerdo a las necesidades musicales y al instrumento que ejecuta.

- Capitán -

Según lo observado y las entrevistas realizadas, los capitanes cumplen una función importante en el desplazamiento y la coordinación musical de las comparsas. Asume la dirección organizativa durante el recorrido por las calles, además que es el elemento identificador hacia el exterior, pues su vestuario es diferente a los demás integrantes de la comparsa en cuanto que porta una capa vistosa, en la que se inscribe el nombre del grupo o alternativamente alguna figura alusiva que los identifique (*"en la capa le ponemos algunos adornos, de un indio que está tocando su quena y su llamita, algo que se refiere al grupo"*) (F. Toledo: entrev.). *"El vestuario diferencia es la capa, porque el primer capitán va a llevar la capa blanca y el segundo capitán va a llevar color celeste"* (C. Anaya: entrev.).

En la elección de los capitanes, como en el resto de los cargos directivos, se procede definiendo a las personas en base a la aplicación de criterios funcionales evaluando qué deberes le atribuye el cargo y si tiene las capacidades necesarias para cumplirlos. Según relatan los miembros de las comparsas, estas serían las consideraciones:

- *"Bueno, elegimos, que tiene que ser una persona de edad y de experiencia, de responsabilidad que tiene que saber cantar y comandar a la gente, realzar la voz"* (C. Anaya: entrev.)

- *"Así nomás, más que nada... vemos ¿no?, cuál es más activo, cuál es más hábil para eso, solamente por eso nomás nos abocamos, más participe"* (H. Rúa: entrev.)

- *"De nosotros elegimos a la persona de talla, y el comportamiento"* (A. Mendoza: entrev.)

- *"Elegimos porque saben bailar más o menos, sabe cantar, ordenar"* (I. Raimundez: entrev.)

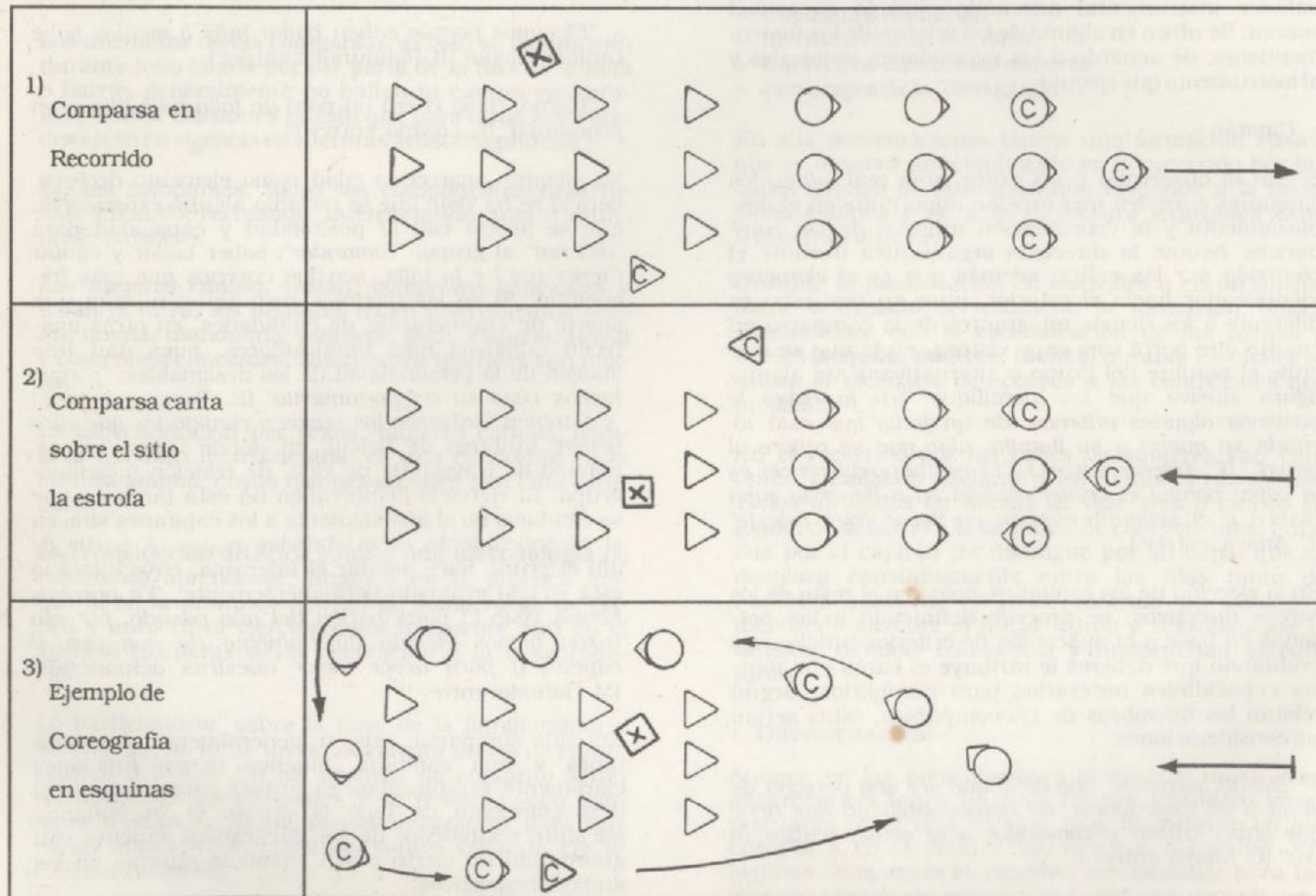
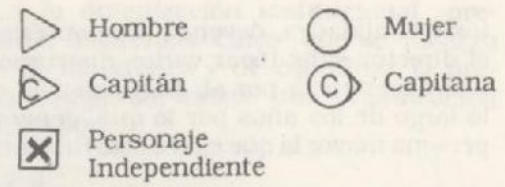
*"Bueno, como él era un poco de talla más alta y un poquito así"* (E. Lozano: entrev.)

No siempre aparece la edad como elemento decisivo, pero sí se ha visto que se reclama alguna experiencia, que se asocia con la posibilidad y capacidad para "ordenar" al grupo, "comandar", saber bailar y cantar ("tener voz") y la talla, son los criterios que más frecuentan. Si en las distintas respuestas se nota una suerte de enumeración de cualidades, en otras aparecen adjetivos más tonalizadores, pues dan una imagen de la personalidad de los designables: *"porque hemos visto su comportamiento"* (E. Tenorio: entrev.) y también *"sabemos los pasos y cualidades que ellos tienen"* (Antares de Belén), en donde "pasos" es sinónimo de trayectoria de vida, de relación individuo-grupo. El ejercicio democrático no está tanto en que se cambie o no al año siguiente a los capitanes sino en el reconocimiento de cualidades reales. A partir de allí el grupo hace asumir el liderazgo, cuyo ejercicio está siendo evaluado permanentemente: *"Ya nosotros hemos visto la participación del año pasado, por esa razón hemos elegido directamente de que sea el capitán y para llevar mejor nuestras actuaciones"* (M. Galindo: entrev.)

En cada comparsa, existen, generalmente, dos capitanes y una capitana, quienes tienen funciones claramente establecidas. El primer capitán dirige el desplazamiento de todo el grupo, él va bailando adelante y alrededor de los integrantes, quienes van guardando un cierto orden, como se observa en los gráficos respectivos:

GRAFICO Nº 6

FORMACION BASICA DE COMPARSA EN RECORRIDO



- "Colabora, o sea con la gente cuando está mareada, puede atropellarnos el carro, todo esas cosas" (C. Anaya: entrev.)

- "El segundo capitán, mientras que la gente se emborracha, ya viene atrás y cuida cuestión de vestuario, de vehículos. Tiene que cuidar de vehículos, porque vienen choferes borrachos. El primer capitán sigue dando para adelante. No paramos". (C. Anaya: entrev.)

En la función del segundo capitán puede detectarse una cierta semejanza con la función del último **varayuq** (en términos de desplazamiento de éstos en fila), quien es el que vela por la seguridad del grupo en la retaguardia. A él se le denomina **allqu waqtaq**, en alusión a que se enfrenta a los perros, si éstos pretenden agredirlos. Es también un lugar que se otorga por ser el más joven, con menor experiencia y autoridad y desde donde se aprende, situación que se asemeja a la del segundo capitán, pues ambos, si cumplen bien, pueden ascender.

En el caso de los elencos-comparsas de **Pum pin**, ocurre que: "Hay un capataz que vigila, ordena, da rueda y guarda orden. Nuestros vocalistas y guitarristas pueden estar desordenados, él ordena" (M. Palomino: entrev.). En este caso, las funciones de director musical con las de capitán han sido fusionadas por el carácter del grupo; es decir, por no ser propiamente una comparsa, sino un conjunto de **Pum pin** con un número de integrantes reducido y una vida artística más permanente a lo largo del año, situación que posibilita una mejor coordinación.

La presencia del capitán también parece asociarse a la del **qollana**, quien en el proceso productivo guía y da el ejemplo al resto en fuerza y habilidad para el trabajo principalmente en las **minkas** y faenas, es decir cuando participan colectivamente.

- La capitana -

Tiene una función dirigida a orientar la coordinación en el canto de las mujeres. Se ubica al centro y

adelante mayoritariamente, pero no siempre, pues algunas veces puede estar atrás, al centro o también rotar. "Ella dirige a las mujeres, o sea da los pasos a todas las mujeres para bailar, donde se pueden mover, para qué parte puedan dar vuelta, pero mediante la capitana de las mujeres, solamente le da el paso a las mujeres, no da la vuelta como varón" (T. Pariona: entrev.). Además es la que vela por la disciplina de las mujeres y no solamente en los desplazamientos, sino en las actividades colaterales: por ejemplo cuando -al descansar en determinados lugares- beben.

- Instrumentistas -

Los instrumentos musicales son siempre tocados por hombres, salvo la tinya que puede ser tocada por mujeres.

Los instrumentos usados en las comparsas son:

Quenas	: llevan melodía principal reforzando voces femeninas
Mandolinas	: al unísono con quenas
Violines	: al unísono con quenas, (algunas comparsas no llevan violines)
Guitarras	: acompañando en rasgueo o en bordoneo
Poro	: o güiro - en la percusión.
Esquela	: campana
Quijada	: quijada de burro, percutida por golpe
Tinya	: tambor pequeño, de dos parches, con resonador
Badajo	: clarín de casi un metro de largo.
Pito	: tocado por el Capitán

- Cantantes bailarinas -

Las voces femeninas, potentes, al unísono, con brillo y consistencia propia de la técnica vocal de la estética quechua, llevan la melodía principal, de las canciones. Al mismo tiempo que cantan, las mujeres bailan incesantemente.

- Personajes de "Coreografía" -

Además de músicos y cantantes, las comparsas llevan a cabo una representación teatral a la que denominan "coreografía".

Las fuentes de representación y de creación de personajes son de tres tipos:

- 1) hombres y mujeres que luchan y se retan en **sequillu, lucheo**, etc. Realizan pruebas de fuerza y valor.
- 2) La ridiculización de personas que ocupan algún rol en los sectores dominantes de la sociedad: curas, militares, autoridades civiles.
- 3) La vida de arrieros y campesinos.

Sobre estas fuentes de representación tratamos en el capítulo sobre Teatro.

La elección de personajes se decide en el conjunto ante la propuesta individual. La relación individuo-grupo respecto a la representación de personajes (especialmente a los que se refieren al punto 2) parece ser bastante flexible, dependiendo del entusiasmo personal para asumir o "inventarse" alguno.

## 2. Comparsas urbanas y comparsas rurales

La clasificación de las comparsas en "urbanas" y "rurales" hecha por los ayacuchanos, nos muestra dos tipos de agrupaciones cuya diferencia más saltante es el vestuario, sin embargo muchos otros elementos confluyen en su constitución, funcionamiento, renovación y/o extinción.

Observando los criterios de agrupamiento, vemos que existen elementos aglutinantes comunes, (territorialidad, familiaridad, amistad) los que en diferentes combinación y relevancia, y, considerando otros factores sociales e ideológicos, nos permiten distinguir hasta tres tipos de comparsas: *las urbanas de-*

*nomiadas también "huamanguinas": las rurales comuneras y las rurales barriales o transicionales.*

- Comparsas Huamanguinas - (urbanas)

Están integradas principalmente por comerciantes, empleados, profesionales, estudiantes y algunos artesano-industriales. Su agrupación, casi en todos los casos ocurre alrededor de una familia, cuyo jefe, actuando como organizador-animador, también puede asumir una mayor responsabilidad económica a "cambio" de reconocimiento del grupo. En estas comparsas, el criterio de amistad es el más importante, complementándose con el de territorialidad. Por ejemplo la comparsa "Arte Moderno" del barrio de La Magdalena.

Un elemento importante a destacar es la tendencia a identificarse con una familia líder, más que con una organización colectiva o agrupamiento residencial (barrio, por ejemplo) reeditando -con las diferencias y debilidades establecidas por los cambios sociales- una situación de clientelismo. Este liderazgo, entonces, está definido por una mayor capacidad económica.

El nombre "Arte Moderno" evoca a un establecimiento comercial y a la fábrica de muebles, de la familia líder, mientras que en la "Comparsa Palomino", el mismo nombre expresa dicha filiación, a pesar que, cuantitativamente comparando, los no familiares son la mayoría.

En estas comparsas se observa una mayor verticalidad en el manejo de las relaciones entre los integrantes -base- y el jefe del grupo. Este, normalmente combina actitudes de generosidad y afecto con otras de autoritarismo. Con algunos de los integrantes establece relaciones de familiaridad no consanguínea, como el padrino. Ubicar esta situación es importante, porque las relaciones de compadrazgo establecen reciprocidades asimétricas en las que el compadre que apadrina es objeto de mayores y mejores



*"Huamanguina religiosa  
no me lleves a la misa  
mejor vamos a Huatatas  
a bañarnos qalasikt"*  
(Huamanguina religiosa)



atenciones y consideraciones de por vida por parte del compadre que acudió y solicitó con súplicas y regalos su aceptación.

Una característica adicional incorporada a la particularidad diferencial de este grupo, se refiere a la mayor capacidad de *manejo del espacio urbano*, para agenciarse de los recursos necesarios para su funcionamiento como comparsa; por ejemplo la organización de bailes o **kankadas** pro-fondos. Esto no elimina la cooperación voluntaria con cuotas o aportes individuales para vestuario, instrumentos, licores y comida; aún cuando esta última pueda ser financiada con los fondos provenientes de las actividades económicas arriba mencionadas.

Finalmente, estas comparsas al formarse establecen rápidamente Juntas Directivas, formadas por un presidente, vice-presidente, secretario, tesorero y dos vocales. Elaboran un estatuto que puede ser usado, generalmente, cuando aparecen situaciones conflictivas, para aplicar sanciones.

Otra característica diferencial es la composición en cuanto a la edad, pues están constituidas por personas mayores. En promedio el 80% de sus integrantes es mayor de 36 años; sólo el 2% menor de 15 años, el 8% entre 16 y 25 y el 10% entre 26 y 35 años.

Esta situación refleja, a diferencia de los campesinos, la mayor separación entre padres e hijos, definida por ocupaciones urbanas. Los hijos, a su vez, van organizando otro tipo de actividades en carnavales, mostrando mayor receptividad al mensaje de la cultura de "masas" que los medios de comunicación masiva transmiten, organizando fiestas sedentarias con conjuntos electrónicos o equipos estereofónicos.

#### - Comparsas comuneras - (rurales)

Las comparsas rurales combinan la familiaridad y la territorialidad sobre el telón de fondo de la amistad. Su conformación supone una trayectoria temporal común mayor entre los integrantes, un proceso con-

junto de socialización, el compartir experiencias socioculturales como resultado de una convivencia más permanente a partir de un origen local común. La familiaridad, que desemboca en una identidad local muy fuerte, explica (para dar un ejemplo) la cantidad de clubes o asociaciones de provincianos en Lima (alrededor de cinco mil). Al ser interrogados acerca de los elementos de integración, los miembros de estas comparsas, respondieron:

- "¿Son parientes o amigos los integrantes?"  
- *No, no, a veces amigos no, sino neto del pueblo nada más*" (H. Rúa: entrev.)  
*"Sí, somos familias, somos del mismo pueblo, somos de Pucará"* (J. Raimundez: entrev.)

- ¿Ustedes son paisanos o también familiares?  
- *Todos somos mixto, familiares, paisanos, todos de Quispillaqta; no hay nadie de Ayacucho, todos somos paisanos*". (F. Mendoza: entrev.)

El concepto de territorialidad, como elemento identificador proyectado al barrio, en el que muchos de ellos residen, a partir de un origen común, es posibilitado por la tendencia a asentarse en las zonas periféricas de Ayacucho, de manera concentrada. Por ejemplo: los de Cayara en "Ciudad Libertad de las Américas", los de Colca en "Miraflores", etc.

Si bien en estos grupos se reproducen estructuras sociales y jerarquias de sus lugres de origen, su reciente residencia en la ciudad y las dificultades para manejar el espacio urbano, (la crisis que dificulta su proceso de adaptación sumada a la agresividad de la ciudad) generan un tipo de personalidad "simulante", como mecanismo de defensa transitorio en este sector. Muestra de ello es la naturalidad con que aceptan invitaciones, cuando ya al momento de formularlas han dado, internamente, la negativa. Aceptan simplemente porque no quieren discutir su negativa.

Integran estas comparsas agricultores, artesanos, ambulantes; población que tiene una residencia osci-

lante entre el campo y la ciudad. Muchas de estas comparsas son proyectadas y conformadas en sus lugares de origen, teniendo en muchos casos una mayoría de integrantes que residen en dichos pueblos, como los de Rancho, Pucará, Vilcashuamán, y Quispillaqta.

Estas comparsas, tienen el apoyo, tanto en alojamiento como en contactos, de sus paisanos, quienes por haber migrado con algunos años de antelación han establecido residencia en los barrios constituyéndose en importantes soportes de la organización.

Casi todas estas comparsas manifiestan haber sido conformadas recientemente el año 1986. Esto refleja su reciente migración a la ciudad, que no significa una decisión definitiva de residencia, sino en muchos casos una alternancia, forzada por diversas circunstancias como las de salud, educación, y con mayor intensidad por la búsqueda de seguridad frente a la violencia cuya presencia es mayor en el campo.

Algunas de estas comparsas han formado una Junta Directiva, con cargos semejantes a las anteriores, sin embargo la determinación del liderazgo aparece como una confirmación de una trayectoria anterior, reconocida por el grupo. Asimismo la formulación de reglamentos viene siendo pensada más en términos de posibilitar el reconocimiento oficial por el Instituto Nacional de Cultura, con la esperanza de lograr algún nivel de apoyo futuro que, por los exiguos recursos posibilitados por la política cultural estatal, nunca llega.

Las características del trabajo agrícola y pecuario, en cuanto unidad familiar para la producción, donde la participación es de todos los miembros en edad de poder realizarlo, se refleja también en el comportamiento festivo que se realiza casi sin distinción de edades.

Las comparsas "rurales", tienen entre sus integrantes, en promedio la siguiente distribución por edades: 22% tienen menos de 15 años; el 36% entre 16 y 25 años; el 27% entre 26 y 35 años, y por último, el

13.5% más de 36 años. Esta situación los ubica diferencialmente con relación a los comparsas "huamanguinas", que tienden a agruparse exclusivamente por generaciones.

#### - Comparsas barriales, transicionales - (rurales)

El grupo de comparsas que denominamos "transicionales" es mayoritario, reflejando la nueva conformación de la ciudad de Ayacucho. Esta situación determina el nuevo carácter del carnaval, en el que las prácticas campesinas definen su personalidad, aun cuando este grupo de comparsas incorpore innovaciones a partir de la experiencia urbana.

Las conforman los migrantes que tienen una residencia temporal mayor en la ciudad, especialmente en su periferia. Muchos de ellos ya nacieron en los barrios, sin embargo no perdieron su vinculación con el campo. También pertenecen a este grupo, los habitantes de barrios antiguos, sector popular que trabaja en artesanías, obreros, ambulantes, choferes, ayudantes, empleados domésticos, obreros de construcción, etc.

La selección de sus integrantes se establece a partir del reconocimiento de una residencia barrial común, asociando a tres o cuatro familias como núcleo básico, al que complementariamente se suman otros integrantes del barrio.

*"Bueno, nos hemos iniciado un grupo de familias, después hemos empezado a buscar integrantes para aumentar más participantes"* (F., Huamani: entrev.)

Esto último representa la diferencia más saltante con las comparsas "rurales" y los aproxima organizativamente a las comparsas "huamanguinas".

La búsqueda de nuevos integrantes, al parecer, está condicionada por la presencia de los concursos como bien lo reconocen:

*"Desde nuestra juventud hemos estado andando en*

comparsas, pero anteriormente no hubo concursos. En los carnavales hemos participado en paseos, después ya vino el concurso, para eso ya nos hemos organizado". (F. Huamani: entrev.).

Esta búsqueda se asocia en la producción artística, a la mayor preocupación y exigencia de "calidad" en la ejecución de los instrumentos; en la búsqueda de triunfos en los eventos que "premiar", repercutiendo en la estructura organizativa. Si bien la territorialidad y la familiaridad, es decir, la residencia en determinado barrio y los lazos de consanguinidad o parentesco espiritual, definen mayoritariamente sus agrupamientos, paulatinamente la destreza de la ejecución de determinados instrumentos o una mayor calidad de voz pueden permitir desplazar a los que -utilizando los criterios anteriores- tendrían mayor "derecho" para conformar los grupos.

En cuanto a la estructura formal de estas comparsas, han asumido la conformación de Juntas Directivas y la elaboración de estatutos o reglamentos, que muchas veces guardan celosamente, sin ser mayormente usados. Existen casos en que dichos documentos están en poder de los miembros de juntas directivas anteriores reflejando el poco uso que hacen de ellos.

### 3. Los grupos, liderazgos y recelos

La constitución de los grupos y la adscripción de la condición de conductor a determinada (s) persona (s), asume cierta homogeneidad, al estar presentes en todos, con diferente intensidad, los criterios mencionados. En cuanto a la formación de los líderes, debe adicionarse la concepción del grupo y de su manejo en cuanto estructuras organizativas y las jerarquías y sus funciones.

En las comparsas ayacuchanas encontramos que el núcleo inicial que impulsó la organización-institucionalización, reclama, a partir de su líder, consideraciones y reconocimientos mayores, de parte de los que ingresaron posteriormente. "Tenemos tres fases de formación. Primero, los primeros que fun-

dan son los directivos ¿no?... cargan ellos ¿no? (se refiere a que afrontan las mayores dificultades que se presentan al iniciar la organización), después vienen los integrantes, los que integran con todo su gusto de ser" (R. Pizarro: entrev.).

La condición de fundadores parece determinar un sentimiento de propiedad que faculta para una conservación indeterminada de la condición de dirigentes. Esta situación inscribe un carácter vertical y relativamente autoritario a la estructura organizativa, que limita relativamente el manejo democrático de su funcionamiento, aun cuando el grupo presiona y reivindica la horizontalidad.

La pugna por renovar los cuadros directivos surge de sectores juveniles, que apoyan el cambio, sentimiento y actitud que acompaña el liderazgo de personas que, acumulando experiencias al interior, se presentan como alternativas de conducción. Encuentran resistencia en los que se imaginan como conductores "naturales" y han desarrollado un sentimiento de pertenencia de la institución, lo que probablemente explique la ruptura o fraccionamiento y el surgimiento de nuevos grupos. Por ejemplo, a partir de Corazón Tinka de Huancapi, la Sociedad Folkórica Warpa, que impulsó y generó a los "Chutos Llameros de Belén", y la salida del ex presidente de los Hijos de Cayara, luego de la renovación de la directiva, como algunos casos.

Sin embargo en estas expresiones de pugna entre la renovación y la permanencia de los dirigentes al interior de sus organizaciones, se observa un elemento de continuidad de lo comunal campesino en la elección de sus directivos, que significa una suerte de formalización de un liderazgo trabajado en la vida cotidiana. Aquí nos parece pertinente mencionar los mecanismos de selección de las autoridades tradicionales (**Varayuj**) en las comunidades campesinas, ya que en ellas los comuneros van seleccionando y preparando a sus autoridades y líderes, estableciendo mecanismos para su aprendizaje: desde niños son elegidos una especie de ayudantes temporales (por un año) de las autoridades en ejercicio otorgándoseles distin-

tivos y funciones. Cuando son jóvenes pasan a ser "brazos" de los **varayuq**; luego de casarse y formar familia pasan a los cargos religiosos, para llegar a ser autoridad después de haber cumplido adecuadamente los encargos de la comunidad.

Esta trayectoria se hace bajo la atenta mirada de los integrantes de la comunidad. La observación no solamente se reduce al ejercicio de las funciones adscritas, sino a la vida cotidiana y al comportamiento personal en su totalidad. Los comuneros dicen que ya "están mirando" quien será autoridad, selección que se confirma o legaliza en asambleas comunales. Con algunas diferencias, pero manteniendo en lo general esa tónica, los grupos de comparsas seleccionan a sus dirigentes observando cotidianamente sus cualidades y comportamiento, sin prisa, ni en un sólo momento; evaluando, les van asignando un lugar a partir de lo que saben hacer y hacen: *"nosotros ya sabemos; de acuerdo a los pasos lo hemos elegido"*. Este tipo de mecanismos funcionan en sociedades agrarias y en grupos de dimensión reducida, como son las comunidades y barrios, cuyos integrantes oscilan entre las cincuenta y trescientas familias en promedio, que son las unidades básicas de la sociedad ayacuchana actual. La actividad y el entusiasmo, así como la capacidad de iniciativa es reclamada: *"...para su mantenimiento del grupo se necesita de constante vivencia. Porque si una persona no es constante de vivencia, o sea temporada como es carnaval no puede existir una agrupación"* (R. Pizarro: entrev.).

Proyectan su existencia temporal más allá de los marcos de las fiestas de carnaval, trascendiendo también los objetivos meramente recreativos y barriales para los migrantes, que articulan su vida orgánica a sus lugares de origen. En algunos casos va perfilándose una preocupación por una infraestructura mínima que posibilita las asambleas y ensayos: *"Ahorita estamos acá, ahorita ya estamos consiguiendo pro construcción de nuestro local, allá en Bellavista-Tinajeras, ya estamos empezando..."* (F. Mendoza: entrev.).

La generación de numerosas comparsas como orga-

nizaciones para la producción de arte y su distribución, así como para el disfrute del espacio festivo y su articulación a actividades de interés barrial-comunal (por ejemplo para la reclamación de servicios) parece ser una respuesta al clima represivo impuesto por las fuerzas contendientes, que pretenden la absolutización del conflicto, prescribiendo la neutralidad organizativa por la guerra o por la supuesta paz que posibilitarían las organizaciones que los militares pretenden formar y consolidar con la "defensa civil". El pueblo aprovecha los pocos resquicios para, a partir de instituciones festivas, romper el cerco de la supuesta única disyuntiva: Sendero o los militares. Refuerzan mediante las comparsas y sus agrupamientos identidades culturales y políticas, ejerciendo, con las limitaciones históricas y culturales, una democracia que más allá no existe.

En Huanta observamos lo ocurrido con comparsas representativas de determinados barrios (Alameda, Hospital): han surgido otras como las de Cinco Esquinas, Cedro Kuchu y Verde Cruz y algunas más que no solamente tienen como objetivo y práctica la diversión en los "paseos", sino el adquirir mayor institucionalidad y "velar" por los intereses del barrio.

#### Los integrantes y los recursos

En general, las comparsas agrupan un número de integrantes que oscilan entre veinte y treinta personas en promedio. Algunas pocas, (como los "Chutos Llameros de Belén" y los "Arrieros de Carmen Alto") se aproximaron a sesenta miembros, mientras que las de **Pum pin**, tenían hasta ocho, sin ser propiamente lo que podríamos llamar comparsa. La relación entre varones y mujeres va de tres a uno y dos a uno. En pocas de las comparsas, principalmente en las "tuamaquinas", existe equilibrio, pues en la mayoría de ellas se exige que vayan matrimonios. También se observa la oscilación en el número: *"Los integrantes no se puede decir totalmente. A lo franco no. Hay años que salen un poco más y un poco menos también. Ahorita somos los integrantes algo de veinticinco a veintisiete personas"* (T. Pariona: entrev.).

Existen algunas agrupaciones que tienen un carácter más permanente, que aglutinan a un número mucho más reducido de integrantes, las que pueden tener denominaciones de clubes, centros culturales o asociaciones, quienes a partir de dicho núcleo incorporan más personas con motivo de los carnavales, hasta hacer un grupo suficiente que posibilite conformar una comparsa. Por ejemplo, la Sociedad Folklórica Warpa, que para carnavales genera a los "Chutos Llameros de Belén", como lo manifiesta uno de sus dirigentes: *"Esta Sociedad Folklórica Warpa conforman las personas y tienen como doce integrantes participantes, que son como participantes rotativos"* (Pizarro). Un elemento de importancia es que a partir de dichas ampliaciones en algunos grupos se logra una cierta renovación y reforzamiento del núcleo básico, aún cuando también escisiones y pugnas.

Los grupos de Pum pin, integrados por ocho o diez personas son elencos de mayor vida institucional pues actúan en diversas oportunidades; les es difícil comportarse como comparsa por su poco número y porque su paso no es de recorrido.

Las comparsas, (si bien tienen una estructura organizativa que incorpora una junta directiva, con un presidente, y demás integrantes junto a su director musical y capitanes) muestran una arraigada tendencia colectivista en la ejecución de sus ensayos, la elaboración de sus composiciones y el aprovisionamiento de los recursos.

- *"Quién los dirige a ustedes en el entrenamiento, en los ensayos?"*

- *Realmente no tenemos un integrante fijo ¿no? para solamente ese cargo, sino que todos, ya en forma conjunta nos responsabilizamos de ensayar bailes, canciones"* (H. Rue: entrev.).

Esta característica es más notoria en las comparsas tradicionales "rurales", observándose una mayor

tendencia a valorar el aporte y la dirección individual en las comparsas "huamanguinas" y "transicionales", reclamando el director y/o presidente mayores prerrogativas, aún cuando éstas surgen de un visible mayor esfuerzo organizativo institucional musical, que también es apreciado grupalmente.

Situación semejante ocurre en la forma de componer las nuevas canciones. Dicen, por ejemplo, que componen todos, *"netamente de la tierra"*, con la dirección de fulano, aún cuando, lo que generalmente ocurre, es que alguien presenta una estructura, unas "letras", un proyecto de diverso logro. Esto es ensayado, promoviéndose las adiciones y/o modificaciones en los textos y en la música. Otras veces puede presentarse sólo el proyecto de texto y el grupo dotarle la música. Pero también ocurre que existe la presión del grupo para que se exprese la autoría colectiva, lo que es aceptado con diverso humor por los compositores.

Cuando éstos son entrevistados, en ausencia de los demás integrantes, suelen reconocer su condición de autores individuales e inclusive reclamar (situación que refuerzan los concursos de composición) su identificación como tales.

A este nivel de composición, parece existir una preocupación institucional por proveerse de canciones propias. Quizá esto constituya una muestra de continuidad de la competencia intercomunal e inter-barrial, pues es esta pugna la que motiva preocupación, aun cuando el interés individual por prestigiarse viene constituyéndose en el motor inspirador de muchos compositores.

### **Autosostenimiento**

Un elemento común a todas las comparsas ayacuchanas es su autosostenimiento. Esta práctica incorpora el conjunto de acciones tendientes a hacer funcionar la comparsa con regularidad y éxito. Es decir que la "maquinaria" funcione sin contratiempos, posibilitando diversión en sus integrantes y, si es posible, triunfando en los concursos.

Sin embargo, el autosostenimiento tiene efectos en el grupo más allá de su funcionamiento como tal: trasciende a la festividad, para consolidar solidaridades. El préstamo de vestidos, la dotación de instrumentos, disfraces, licores, etc., queda, se impregna en los participantes estableciéndose o reforzándose lazos de amistad y reciprocidad. Entre los elementos que los integrantes cotizan están: vestuario, aportaciones en dinero para licores y comida, y los instrumentos.

A esta modalidad de cotizaciones se le suma la de actividades pro fondos, que mayormente son realizadas por las comparsas "huamanguinas", reflejando también su preocupación por el autosostenimiento. Sin embargo, existen grados diferenciales que ilustramos: *"Nosotros mismos hacemos tinya, casi la mayoría sabe hacer. Yo también puedo hacer. Tenemos un árbol, le decimos waranway, de ahí hacemos, y su pellejo sacamos así de chivo y de chanco, de eso hacemos, si es de otra piel no suena bien"* (Ralmundez: entrev.). *"Tenemos tres quenas, dos guitarras, tres mandolinas, todos son de Barrios Altos, no hemos molestado a personas de otros barrios, porque a veces en necesidad no viene y quedamos mal, mejor es del barrio"* (J. Cárdenas: entrev.). Observamos aquí, a partir de constatar las privaciones permanentes, que existe una búsqueda de seguridad, no solamente ligada a la seguridad material sino a la guarda del prestigio y del honor.

En comparsas que tienen una composición heterogénea, (es decir, cuando existen diferencias económicas entre sus integrantes) se presenta una actitud de solidaridad y democracia, al establecerse una contribución equitativa. Cada uno da de acuerdo a sus posibilidades. *"En este conjunto hay personas que trabajamos, algunos somos profesores y otros somos empleados del Estado, ellos son los que tienen que sacar del bolsillo para afrontar, porque el resto de personas (mayormente desocupados o subocupados y agricultores) no tienen fondo económico, y no hay de dónde sacar ¿no?. Nosotros tenemos que afrontar"* (F. Gamboa: entrev.).

En cuanto a la organización de actividades pro fondos, las comparsas rurales y transicionales no las

realizan. No se les ocurre hacer una fiesta para ganar; esto, principalmente para los integrantes de las comparsas rurales, no está en su experiencia y si se les ocurriese, no tienen las posibilidades para efectuarlo. Hacer una fiesta significa contactos con grupos musicales, con dueños de locales, distribuidoras de cerveza, propaganda, impresión de tarjetas, que obviamente, no están en su experiencia.

### Organización y competencia

Uno de los elementos constantes en los carnavales es la competencia. En las canciones se ubican contrarios potenciales o reales, entre los que puede encontrarse las contradicciones y complementariedades, por sexo, edad, condición civil (casados versus solteros) o sociales (autoridades, ricos, poderosos). También se establecen las competencias entre comparsas, que proyectan rivalidades interbarriales, o en el interior de ellas, si existen varias comparsas.

La competencia entre comparsas, junto con las contradicciones sociales, es una de las motivadoras de la preocupación por "superarse". Aquí se puede detectar el establecimiento de celos mutuos, que conducen al resguardo de sus composiciones y al diseño de su vestuario y se mantiene en secreto ostensible. *"Entonces ahí ya venía uno... venía, por ejemplo nuestros vecinos mismos, nuestro compatriota de acá, nuestros combarrianos mismos se filtraban diciendo...: "señor a mi me han botado". Entonces el cuento de que los han botado era para que él se inscriba y pagaba su inscripción, pero nosotros celosos cuidábamos y pedíamos: "señor, entonces, si es que tú te has renunciado allá, tienes que traer tu carta de renuncia para acá, entonces el hombre ponía peros"* (B. Pizarro: entrev.) *"Bueno, si lo hacemos (recibimos), pero siempre tenemos que tener mayor conocimiento, porque sin mayor conocimiento no lo podemos recibir tampoco... porque hay veces uno lo recibimos, muchas veces aprenden canciones y se lo venden o también se lo van a grabarse y por esa raíz que nosotros tenemos que hacerle jurar para que se queden en la institución"* (C. Anaya: entrev.)



*"Sali de mi casa,  
sali de mi pueblo,  
en medio de rosas  
rodeado de clavelinas"*  
(Tuqtu Qasa)

A este cuidado por guardar celosamente la producción artística y que mayormente está condicionada por la competencia promovida por la mercantilización (principalmente vía cassettes) de las canciones y por los concursos, se añaden elementos de origen campesino referidos a la contradicción de lo conocido y lo extraño, en cuanto que ello da posibilidad real de manejo orgánico de los integrantes, garantizando lealtades tan preciadas en el campo y en este tipo de instituciones: *"Tenemos que conocerlo quién es y donde vive y en que trabaja, mientras que no lo conocemos no podemos recibir tampoco así nomás... Persona que lo conoce trae a la gente; claro, como garantía esa persona quien lo conoce trae"... No dejamos que intervengan en el conjunto integrantes de otros conjuntos... Gente conocida nomás nos reunimos. Gente extraña no aceptamos, porque se vienen con el fin de llevarse las canciones y se lo venden o graban"* (C. Anaya: entrev.). Lo que viene demostrado que en algunas comparsas transicionales, la familiaridad cede a la amistad y se van perfilando mecanismos de reclutamiento diferentes a los de territorialidad y familiaridad. Esto es importante señalar, por cuanto este tipo de comparsas son las que mayoritariamente se agrupan para la producción artística y son, en términos cuantitativos, las más importantes.

Por el tipo de manejo de las relaciones internas, (que en algunos casos se convierten en competitivas) en una suerte de retroalimentación de recelos-mercantilización, principalmente en las comparsas transicionales (y también en las "huamanguinas") se observan deserciones, a partir de rupturas, luego de rencillas o competencias individuales, como también por la migración a otros grupos, que van organizando un cuerpo de argumentos (ofertas, dádivas), que en cierta medida mercenarizan a algunos músicos. Esto viene ocurriendo con poca frecuencia, pero debe entenderse como procesos iniciales de profesionalización, motivada por la fuerza del "mercado" que se va abriendo para los músicos y a veces para las vocalistas, las que devienen en solistas, contradiciendo la esencia colectiva del carnaval: *"Algunos en cierta medida se han ido. Hay veces también hay envidia, lo llevan a otro grupo, hay que conseguir*

*cada uno su gente"*, (M. Argumedo: entrev.). Expliéndose así los integrantes menos contaminados por la mercantilización en términos morales (envidia) y aferrándose a lo conocido, lo familiar, lo paisano; es decir, a la confianza de sus propias fuerzas (*"hay que conseguir cada uno su gente"*).

Es por ello que en comparsas que tienen una vida más extensa y un margen de institucionalización mayor, se establecen mecanismos de inclusión de los nuevos miembros, intentando incorporar frenos a una fácil deserción, asegurándose una suerte de pertenencia del individuo al grupo: *"Consultamos a la reunión, a la asamblea, si se puede o no. Y preguntamos si es libre el que quiere pertenecer, porque si ha pertenecido a otro conjunto, tendríamos que pedir su carta de renuncia para recibirlo"*. (F. Huamani: entrev.).

Los integrantes deben comprometerse a una pertenencia exclusiva: *"En este barrio hay varios conjuntos, pero nosotros mismos nos elegimos quienes deben ser perennes. Hemos formalizado todo eso y ya no pueden salir del conjunto a otro, tenemos un libro de actas y está estampado las firmas"* (F. Huamani: entrev.).

En este libro aparece el documento escrito como garantía casi mítica, en una nueva versión del **qill-qam riman** (papeles hablan) campesino, asegurando la permanencia al hacer constar el compromiso. En el campo, el documento escrito fue -y lo es todavía- considerado casi sagrado por el elevado índice de analfabetismo, los gamonales hicieron uso de un conjunto de artimañas legales despojando ganados, cosechas y hasta tierras, fraguando escrituras, compromisos y otros documentos. Como una expresión del temor y la importancia que los campesinos dan a los documentos, cargan los poquísimos papeles que manejan, -principalmente las autoridades-, envueltos en varias bolsas de plástico, mantel y una manta.

La constitución de las comparsas no es decidida por un voluntarismo individual, sino que pasa por una socialización común, y significa una forma de repre-



sentación en un ambiente social que no da la palabra individualmente. Se organizan para tener voz institucional, colectiva, afirmándose allí donde la resolución de los problemas de supervivencia transita por el plano individual competitivo. De esa manera humanizan la faz urbana.

Teófilo Altamirano, estudiando organizaciones de migrantes en Lima decía que: *"Estas asociaciones no solamente eran y son instancias en donde el migrante puede encontrar su propia identidad cultural y reafirmarse en ella cada vez que siente la presión urbana; sino también, a través de estas asociaciones, el migrante puede desarrollar estrategias de supervivencia para, parcialmente, resolver sus problemas existenciales que le permitan reproducirse social y biológicamente, en momentos en que la crisis afecta su vida cada vez con mayor severidad"* (Altamirano, 1984: 16).

En el mismo estudio constata que: *"El origen geográfico común y el parentesco son las razones de identidad que han contribuido a la formación de un regionalismo de los migrantes"* (Altamirano: op. cit. 179).

En el caso ayacuchano el espacio-imagen-realidad menor, contribuye a la formación o consolidación de un sentimiento localista-comunal y en algunos casos distrital-provincial, por ejemplo: las comparsas de Vilcashuamán, Pacaycasa o Huancapi.

La presencia de las organizaciones barriales para la realización festiva y la permanencia institucional mayor, conducida concientemente hacia la acción en pro de sus lugares de origen; la movilidad permanente entre el campo y la ciudad, para participar en fiestas locales, actividades agrícolas y pecuarias, comercio y/o simplemente para visitar a familiares, expresan una relación intensa entre estos espacios, contribuyendo a generar y reforzar cambios y permanencias mutuas.

A diferencia de Lima y otras ciudades costeñas, la cercanía de Ayacucho respecto de las comunidades de origen, así como su proximidad cultural, influye tam-

bién, en un deseo organizativo que se ve reforzado por la posibilidad cotidiana de mostrar con orgullo en el lugar de origen los logros o triunfos obtenidos en la conquista de la urbe. Aunque este mismo hecho puede tener efectos paradójicos, pues confiesan que se organizan en *"honor del pueblo"*. Sin embargo, al retorno, muchas veces sus logros son símbolos utilizados para menospreciar a sus paisanos. Es cierto que también sirve para reforzar su organización y preocuparse por los problemas de sus pueblos de origen.

Si bien las comparsas por su origen -como organizaciones para la creación y recreación artísticas- constituyen instancias dinamizadoras de organización popular, no solamente debemos entenderlas en este nivel, sino que, al ser proscritas todas las formas organizativas por el estado de emergencia y la represión, las comparsas -como organismos sociales- van encontrando los cauces para establecer relaciones más permanentes, que trascienden el marco festivo del carnaval y sus funciones.

La gran cantidad de comparsas de vida permanente -o institucional- que sólo en Ayacucho supera el centenar, demuestra una gran capacidad organizativa del pueblo, migrantes y sectores importantes de la pequeña burguesía, que se constituyen en las herramientas organizativas para reproducir el arte y la continuidad cultural, sin contar con el apoyo estatal, mostrando capacidad de autosuficiencia, aún cuando critiquen dicha inacción estatal. *"Muchas veces nosotros hemos conversado con el INC (Instituto Nacional de Cultura) pero llegamos a la ingrata sorpresa de que el INC no cuenta con partidas especiales. Tocamos a la puerta de lo que es la Corporación y tampoco nos da, y en este tipo de organizaciones prima la posición política. Si somos apristas nos dan dinero"* (B. Pizarro: entrev.).

A pesar de oposiciones diversas como la religión, la situación política social y las dificultades económicas, persiste la organización de las comparsas, como espacios de democracia y de ejercicio de la crítica y la diversión, democratizando la risa y la alegría. Los protagonistas son concientes de estos obstáculos, que

muchas veces se convierten en palancas para persistir. *"Durante todo este tiempo nosotros hemos visto tres factores que han sido mayormente agobiantes dentro de nuestra formación artística, y a la desaparición de nuestras costumbres, que estaba atañendo a la comunidad entera: La primera, la religión; segunda: la situación socio-política que se vive... Entrando la religión está matando -que es la religión evangélica- diciendo que es adoración a satanaces"... "Otro es la situación socioeconómica"... (B. Pizarro: entrev.).*

#### 4. El vestuario como factor de identidad

Al analizar la muestra del *vestuario* carnavalesco que presentan las comparsas, encontramos diferencias sustanciales que identifican la diversidad de situaciones de transicionalidad que vienen atravesando las poblaciones migrantes. Vemos también los matices de identidad real y el manejo consciente de elementos tendientes hacia el logro de objetivos concretos, como ganar premios en los concursos convocados por instituciones oficiales, que generan expectativas y competencia, y dificultan una evaluación real del trasfondo ideológico que hace emerger una u otra presentación o coreografía.

¿Qué lógica marca la elección? En comparsas provenientes de una misma situación social, pueden observarse comportamientos tan disimiles como la pretensión de cambiar anualmente de vestuario o la firme intención de conservarlo. La búsqueda del brillo de lo nuevo o la decisión de arroparse con vestidos usados y mejor aún rotos. Los comportamientos, aparentemente tan contradictorios, sin embargo transitan por rumbos semejantes y coherentes: la necesidad de reflejar sus condiciones materiales de existencia, que oscila entre lo festivo vistoso y la cotidiana pobreza del andrajo, como también por la manifiesta búsqueda por agradar a jurados y público en medio de una competencia, quizá no buscada, pero aceptada con entusiasmo.

Un elemento adicional, importante, a incluirse en el análisis es el referido a la residencia de los pobla-

dores de barrios en cuanto al tiempo. No es lo mismo vivir en Ayacucho diez, quince ó veinte años, que haber llegado hace dos ó tres. Tampoco es lo mismo residir en esta ciudad que ser visitante temporario como lo son numerosos campesinos que migran para oficiar, por periodos breves, de cargadores u obreros de construcción civil. Esta situación de mayor o menor tiempo de residencia en ambientes urbanos repercute en los procesos de cambio o de mantenimiento de actitudes, opiniones, expectativas o valoraciones de lo propio y lo ajeno. Se suman elementos de historia comunal barrial a la conformación de imágenes de buena presencia carnavalesca en términos propios o internos y de lo que se supone son las expectativas de los que observarán.

El vestido, al igual que el idioma, es en el Perú un identificador social. Rápidamente cualquier observador puede definir el origen social o extracción de clase de las personas por la calidad, colores, aditamentos y combinaciones en el vestir. Los orígenes campesinos, aún cuando son relativamente lejanos, una o dos generaciones, pueden ser percibidos por el tipo de ropa que se usa.

En el caso ayacuchano, como en otras zonas andinas, a una diferencia social-clasista se agregan vertientes de carácter cultural, por la presencia campesino-andina y la diferente inserción de la población rural al sistema económico capitalista, cuya penetración adquiere diferente ritmo en las diferentes subregiones y comunidades, estableciéndose un ritmo más lento en las comunidades campesinas de altura, quienes han guardado con mayor vigor, por ejemplo sus técnicas de elaboración de telas (bayetas) y prendas de vestir en una actividad artesanal textil relativamente generalizada hasta hace aproximadamente dos décadas.

Si bien una comparación urbano-rural posibilita el establecimiento de diferencias socio culturales, al interior de las propias comunidades también pueden definirse variaciones provenientes de diferencias económicas, que se ostentan o se hacen más visibles en épocas festivas. Como diría Silvia Ventosa, al estudiar la indumentaria guatemalteca: *"la riqueza de*

ornamentación indica la clase social del que lleva la prenda, su estado civil y su edad, si se trata de un día ordinario o un día de fiesta, el rango de las ceremonias y la organización social. Los motivos decorativos muestran los diferentes elementos naturales relacionados con los ritos de la religiosidad popular" (Ventosa: 27).

Las diferencias sociales no solamente incorporan contradicciones clasistas sino desprecios culturales que impactan de diferente manera en la conciencia de los integrantes de las clases subordinadas. Por un lado, en sectores en proceso de "cholidificación", principalmente en aquellos que violentamente migraron hacia las áreas urbanas costeñas, generaron un sentimiento de autorechazo, obligándolos a proyectar una imagen lo más alejada posible de su extracción indígena-campesina. Allí hemos observado sus dramáticas escenificaciones, con vestuario y teatralización, con la negación a reconocer saber hablar quechua y bailar wayno, en la tragicómica situación de las famosas "pakinas" (frágiles) o migrantes provinciano-rurales a Lima, en cuyo retorno pretenden negarlo todo, para dejar de ser lo que en la realidad son.

Esta tendencia atenta contra el mantenimiento de formas culturales populares campesinas, ya que "en la ciudad el pueblerino desea tomar una apariencia urbana y abandona el traje autóctono, fenómeno acentuado entre jóvenes. Asimismo, el alto costo de la vestimenta, frente a la producción en serie de ropa de material sintético que pone en el mercado precios más accesibles, propicia el uso de ciertas prendas como la chompa, zapatos y ahora zapatillas. De otro lado, la comercialización del folklore también juega su rol con la adulteración de la vestimenta tradicional". (Castañeda: 4).

En Ayacucho, expresando la dependencia regional de Huancayo como de las ciudades costeñas, las poblaciones rápidamente han accedido al uso de vestimenta producida para sectores populares; principalmente en las zonas de quebrada y valle e inclusive en algunas comunidades de altura, la población va dejando

mayoritariamente la tradicional bayeta. "En verdad, nuestro padres, la gente de nuestro pueblo son viajeros hacia la costa y de ahí traen tocujo y lo hacen confeccionar en nuestro pueblo" (M. Palomino: entrev.). Los pobladores ayacuchanos solamente aportan en la combinación de colores y adornos, aún cuando últimamente los fustanes con bordados, traídos de Huancayo, vienen desplazando a las pocas costureras que confeccionaban en las capitales de distrito y algunas comunidades.

A pesar de que ésta es la tendencia mayoritaria, puede observarse algunas diferencias entre varones y mujeres. Aquellos son más móviles espacialmente, ya que por las dificultades de ocupación en la zona muchos campesinos tienen que migrar, no solamente a las ciudades del departamento, sino a la selva y a la costa, mientras que las mujeres acusan un mayor sedentarismo, que las convierte en más conservadoras. "Si observamos el traje de una pareja, podemos comparar las diferentes influencias que han sufrido por separado, que se relacionan con la distinta vida cotidiana del hombre y la mujer" (Ventosa: 27).

Retomando la situación descrita para las "pakinas", podemos establecer una diferencia con los migrantes a Ayacucho y las capitales provinciales. Quizá por una mayor vinculación con sus lugares de origen, éstos no establecen, ni pretenden con la magnitud de aquellos, diferencias sustanciales con la vestimenta originaria, por cuanto inclusive, por lo menos en los días de carnaval, pretenden reafirmar su identidad con lo rural. Esta situación es visible principalmente en las comparsas de barrios, aún cuando el traje utilizado "recopilado" del vestido cotidiano de sus pueblos, lo conviertan en vestuarios de espectáculo, muchas veces manejando conscientemente el gusto del público urbano, adscribiéndole a sus "disfraces" una capacidad impactante, que conduzca a generar mayor prestigio, motivado por los concursos promovidos por las entidades oficiales que se agrupan en una comisión ad hoc para esta fecha.

En líneas generales, podemos establecer hasta tres tendencias y caracterizaciones del comportamiento carnavalesco popular en cuanto al manejo del ves-

tuario: *Primero*, la de un sector que se identifica con lo que realmente es: agricultores, arrieros (en una dimensión económica-espacial), abarcando a un sector de la pequeña burguesía comercial vinculada al mercado, la pequeña tendería y a actividades artesanales (costureros por ejemplo).

Un *segundo* sector transicional, que pretende representar una proyección generacional de su extracción de clase, es decir fundamentalmente descendientes de campesinos, pobladores de barrios de residencia urbano-marginal reciente (de una década o menos), quienes "*trasladan*" su comportamiento festivo de sus lugares de origen hacia Ayacucho, mostrando una preocupación por promover un desarrollo de sus expresiones locales, combinando una intención por ser fieles con la innovación bella: "*el sombrero (rojo) es igual al de la mujer, tiene un adorno en el sombrero que es hecho de terciopelo, con eso es más bonito nuestro sombrero, es conocido con eso*". (F. Mendoza: entrev.).

"*El carnaval que representamos es netamente vilquina, las canciones, la vestimenta todo es de Vilcas, y ahora, por supuesto que no está bien, porque usted sabe que para organizar una fiesta bonita necesita tiempo, gusto, todo*" (F. Gamboa: entrev.).

Existe también una preocupación por distinguirse, quizá porque la competencia es un elemento permanente en las comunidades. Nos estamos refiriendo a la competencia colectiva intercomunal o a la competencia interfamilias extensas, en el interior de ellas, o también a la que se da entre los trabajadores en las **minkas**, quienes formando "*yuntas*" compiten. A ello se suma el carácter competitivo que siempre le han impuesto a los carnavales. Los **pukllay**, el **seqollo**, el **lucho**, **manteo** y otras manifestaciones son consustanciales a los carnavales, y la derrota o el triunfo aparecen como las únicas alternativas, transfiriéndose ahora a una competencia masiva, que reproduce en algunos casos las competencias interbarriales tan frecuentes en Ayacucho de hace unas décadas. Existe una proyección del yo colectivo y la necesidad de emerger en una ciudad que vienen conquistando en

la realidad, con su presencia masiva, hecho que es notorio en el tránsito festivo de los días de carnaval.

Un *tercer* sector, que a partir de una ubicación pragmática de su relación con el "*público*" y el jurado de los concursos, pretende una actuación sobresaliente en base a una preocupación por renovar su vestuario a partir de la recopilación en contextos rurales, dificultando así una evaluación de la situación real de su identificación: "*Nosotros lo conseguimos de altura, las bayetas traemos de altura, alquilado nomás, esta vestimenta es de uso diario, es su vestimenta típica, con eso se visten, tienen pantalón bayeta, los hombres a diario se ponen*" (J. Cárdenas: entrev.).

Las expresiones "su", "se" y "tienen" incorporan una exclusión conciente del informante, percibiéndose un distanciamiento de la clase a la que pretenden representar; sin embargo, una afirmación rotunda en este sentido se ve dificultada, por cuanto que en niveles de mayor confianza muestran aprecio por el vestuario y los lugares a los que se refieren como puntos de referencia sociocultural.

Sin embargo, es también visible el uso "*turístico*" del vestuario y el afán de sobresalir mediante la utilización de dichos elementos "*chuto es campesino de las punas, pero más nosotros llevamos el vestuario, porque el vestuario de los ciudadanos huamanguinos netamente llevan es de color blanco, pero ya es popular, toda la vida llevan ese vestuario, ya la gente el público mismo se cansa*" (C. Anaya: entrev.). ¿Espectáculo más que identidad? ¿Una mayor veta lo popular-campesino? Pero también ¿es una suerte de mundo al revés? Lo huamanguino, aceptado como prototipo (o como dirían lo "*típico*") y que representaba la identificación de un desprecio por lo "*chuto*" o indio, cede paso a éstos, para definir lo estético, pues si el "*público*" (pueblo mayoritario) urbano y de diversas clases no lo aceptara, su creciente influencia hubiese sido imposible. El "*huamanguino*", aceptado por los hacendados como el sector social superior al indio, se devalúa ante el nuevo rostro de un Ayacucho popular creciente. La búsqueda de vistosidad no tendría su fuente de satisfacción en lo rural campesino,

en lo indígena, si la expectativa-valoración no hubiera mutado. La presencia popular hegemónica se constata, inclusive, cuando se actúa o representa. Se impone, por ello un análisis más específico de la necesidad de uniformizar el vestuario para el espectáculo. Esto nos da un hilo conductor para identificar la personalidad cultural, que, a pesar de la dependencia, no cede. Los colores pueden combinarse con cierta uniformidad, pero éstos son dictados por sus propios gustos; por ejemplo, al preferir colores "fuertes" que en sus paisajes se reproducen en la medicinal yerbita de **wawillay** o el **warango** o el "silguero" que canta bonito en las alturas.

### **Identidad y ocupación: democrática valoración del trabajo**

Los actuales pobladores de barrios provienen, fundamentalmente, del campo. Su situación actual, tanto por la subocupación o desocupación temporal sostenida, sumada a la inestabilidad o inseguridad que ello genera, ha condicionado que su vínculo con el campo, concientemente, no haya sido roto. Muchos migrantes han cuidado celosamente de mantener sus pequeñas parcelas, ya sea cultivándolas directamente en retornos temporales, o también trabajándola a partir de establecer "sociedad" con sus familiares o paisanos.

Esta situación vital ha conducido a que muchos de ellos no hayan roto su identidad campesina y diríamos, parafraseando el libro de Jorge Parodi ("*ser obrero es algo relativo*"), que ser campesino es algo relativo, por cuanto que muchos migrantes, con una permanencia de aproximadamente de una década o menos, en promedio, sostienen que no han dejado de ser campesinos, como lo expresa claramente don Teófilo Pariona, al justificar el nombre de su comparsa: "*campesinos, o sea a los que se refiere al campo, nosotros somos campesinos de La Libertad (barrio Ayacuchano), somos de aquí, dentro de la ciudad*" (T. Pariona: entrev.).

El trabajo y la tierra, esa dualidad que define el pensamiento campesino, están presentes cotidianamen-

te en su personalidad cultural, y lo importante es que, roto el velo feudal que cubría y despreciaba el trabajo rural, ahora diversos sectores barriales y también pobladores de comunidades pueden, en una suerte de redefinición democrática, expresar sin ambages su condición de trabajadores del campo: "*bueno, nosotros somos agricultores, mayormente trabajamos aporcando nuestros maíces, cultivando nuestros cereales*" (E. Lozano: entrev.); acudiendo reiterativamente a su condición de tales, para argumentar a favor del vestido usado en sus comparsas: "*claro esta tela (bayeta), en este modelo nos dura más en el trabajo*" (F. Mendoza: entrev.).

Los antiguos barrios de Ayacucho se distinguían unos de otros por algunas peculiaridades ocupacionales y de comportamiento.

Tenemos a Carmen Alto y Cconchopata, reconocidos como barrios de arrieros, observando ahora el orgullo proyectado en sus descendientes, quienes hacen pasear por las calles de Huamanga sus atavios: "*la mayoría somos, como dice el nombre, arrieros. Somos arrieros, salimos al campo con nuestras mulas, se lleva un negocio de acá y se trae otro. En tiempo de Pascua traemos ganado vacuno, lanar, caprino y traemos productos de allá queso, lana, cuero de res, de chivo, cochinita, todo lo que se encuentra allá, por la ruta que salimos cambiamos por las mercaderías que llevamos, vendiendo también esas mercaderías, compramos en efectivo*". (F. Huamani: entrev.).

En algunas comparsas, se observa el deseo insistente de cambiar el vestuario anualmente, según ellos para darle más "brillo". Estos al parecer representan a un grupo que maneja una relativa identidad artificial. Sin embargo otros, concientes de las implicancias de representar a determinado sector de la sociedad al que pertenecen y confiesan pertenencia, rechazan dicha idea. Un ejemplo de esta actitud la dan los "Arrieros de Carmen Alto", quienes al contrario, manifiestan que "*nuestra vestimenta es típico, los arrieros nunca vamos con ropa buena, salimos al campo con ropas de trabajo, esas camisas dobles que llevamos, pantalón también*" (F. Huamani: entrev.).



*"Llamándome chuto me haces llorar  
diciéndome indio me haces sufrir  
acaso el chuto te ha ofendido?  
acaso el indio te pide algo?"*

(Recuerdos de Chuto)

A la continuidad e identidad expresadas se suma la conciente intención por representar las actividades productivas específicas de sus lugares de origen: *"Es que es un origen donde hila, para la artesanía del tejido en Ayacucho, son orígenes que tejen en mi pueblo, la mayoría son hiladores, o sea después de hacer el hilo se tuerce y después se hacen su poncho y manta, ..."*. (E. Lozano: entrev.).

El trabajo, elemento socializador andino, está presente en su actual situación y condiciona sus actitudes y opiniones. A su vez, define sus formas de participación en los carnavales y otras actividades festivas y productivas. En algunos grupos hemos observado la presencia indistinta de adultos, jóvenes y niños: *"bueno, ahora tengo (en el grupo), una hijita que tiene diez años, hay otros de treinticinco, cuarentidos hasta así, no hay limitación de edad, porque justamente en nuestro pueblo así es el trabajo. Esto... es como una especie de minka, donde van mujeres, niños al aporque del maíz, justamente de ahí nacen estas canciones"* (M. Palomino: entrev.).

En esa misma dirección va la tendencia a ubicar adornos, florecillas en sus sombreros, expresando continuidad campo-barrio. En algunas comunidades, en sus lugares de origen, se distinguían entre casadas y solteras por determinados colores, número o ubicación de las flores. Febrero es mes de flores silvestres, las que adornan sus sombreros. Es época de aporques. Aquí, en la ciudad, (si bien ya no pueden exigirse distinciones como las mencionadas), las incorporan como parte de los adornos y son usadas tanto por hombres como por mujeres.

Las identidades ocupacionales no proyectan su continuidad solamente vía el trabajo, sino en las formas de comportamiento conexas o condicionadas por sus actividades agropecuarias y las formas de vida que el campo y las exigencias formulan. De allí que la mestiza, migrante principalmente, mantenga la **lliklla** (manta). Aquí se puede observar que la mujer es más conservadora, por cuanto que aun cuando ya cambió de fustán a falda (en sus interminables variantes) la manta seguirá acompañándola para el

transporte de pequeñas cosas, que incorpora tanto situaciones de trabajo como festivas. En Comparsas Urbanas la **lliklla** se usa cubriendo la espalda como protección y adorno. Los varones también la usan en el campo, pero se muestran más permeables al cambio y pueden reemplazarla con los "portachuzos" o maletines, hoy buscados y quizá prestigiantes cuando entran en relación, en el mismo espacio, con la manta.

La **lliklla** tiene presentaciones diferentes: es tosca, y más grande cuando se destina exclusivamente al trabajo y es más elaborada e inclusive puede reemplazar a la "llikllita", atuendo de exclusivo uso como prenda de vestir. Una **lliklla** bonita prestigia a su portadora, y las hay de aquellas que no se usan nunca para transportar, salvo los regalos festivos (**tallqis**), sino como una prenda de adorno, cuidadosamente guardada para ocasiones especiales, que acompaña como un distintivo.

Las más frecuentes son mixtas, tendiendo a ser bonitas pero también prácticas, es decir útiles para llevar recados, documentos, alimentos, etc. *"La lliklla, nosotros utilizamos a veces cuando vamos a la chacra a trabajar, por carnavales siempre llevamos nuestro fiambre, nuestra coquita, bueno a veces nos dan, así a la visita algún regalito, alguna dádiva, para reservar eso en nuestra manta"* (F. Huamani: entrev.).

Situación semejante proyecta el poncho, de uso exclusivo del varón en el campo (aun cuando las mestizas anteriormente, y principalmente las hijas de los hacendados, lo usaron). Aparece como un elemento identificador social rural. Aquí se establecen diferencias entre hacendados y campesinos en cuanto a calidad, y además el color y decorado de los tejidos. El poncho reclama una presencia hegemónica en las comparsas, pues aún con las variaciones de color (blanco, nogal, negro, celeste y rojo), está allí proyectando una identidad: *"sí, en el baile... llevamos nuestro poncho, porque en la lluvia el poncho es el único sostén. No llevamos abrigos como ahora a la moderna, nosotros siempre hemos usado este poncho"* (F. Huamani: entrev.).

APENDICE I

FICHAS DE VESTUARIO EN COMPARSAS  
URBANAS, RURALES BARRIALES Y RURALES  
COMUNERAS

Observación hecha por los miembros del CEDIFA  
durante los Carnavales de 1987.

Nombre del grupo:  
**"Aires de Huamanga"**

Tipo de comparsa:  
Urbana. Esta comparsa mantiene sombrero, zapatos de comparsa señorial; sin embargo ha incorporado a su vestuario colores campesinos.

Entrevistado:  
Juvenal Farfán Anaya

Lugar y fecha de entrevista:  
Carmen Alto, Ayacucho. 1/03/87  
Entrev.: CEDIFA

VESTUARIO FEMENINO

- Sombrero Huamanguino de color blanco. (algunas con sombrero negro)
- Blusa amarilla manga larga.
- Manta -Liklla- amarrada a la altura del pecho (transversal).
- Pollera verde
- Zapatos de cuero

VESTUARIO MASCULINO

- Sombrero de paño negro.
- Camisa amarilla de manga larga.
- Zapatos negros.

Capitán

- Sombrero de paño negro adornado con cintas amarillas. Capa anaranjada con motivos alusivos al grupo. Pantalón blanco.

Nombre del grupo:  
**"Alaimoscas de Belén"**

Tipo de comparsa:  
Rural-barrial

Entrevista:  
CEDIFA, 1987

VESTUARIO FEMENINO

- Sombrero de paño, color negro
- Camisa de color amarillo
- Manta multicolor
- Fustán de color rojo
- Ojotas de jebe.

VESTUARIO MASCULINO

- Chullu de varios colores con predominancia del rojo (lana industrial).
- Camisa manga larga, color verde claro.
- Chaleco de color negro
- Chumpis de color rojo, en la cintura.
- Pantalón negro.
- Medias blancas de lana de oveja, sostenidas con pita color negro.
- Ojotas de jebe.

Capitán

- Chullu multicolor, preponderancia del rojo (lana industrial). Capa color blanco. Camisa blanca. Pantalón negro. Medias blancas de lana de oveja, amarradas con pita color rojo. Ojotas.



Nombre del grupo:  
**"Chutos de Huamanga"**

Tipo de comparsa:  
Rural-barrial.

Entrevista:  
CEDIFA, 1987.

#### VESTUARIO FEMENINO

- Sombrero de paño, color negro.
- Blusa rosada, manga larga, con blondas de color blanco.
- Manta de varios colores con predominio del color negro.
- Fustán de color celeste con grecas amarillas en la basta.
- Ojotas.

#### VESTUARIO MASCULINO

- Chullu de lana oveja color blanco
- Tiras de color rosado con pomponcitos colocados alrededor del cuello.
- Camisa de bayeta color crema.
- Pantalón negro, hasta la rodilla.
- Medias de lana de oveja, amarradas con un pasador negro.
- Ojotas de jebe.

#### Capitán 1:

- Chullu de lana de varios colores, predomina el naranja. Camisa a cuadros de color negro, rojo y blanco, manga larga. Pantalón negro, con grecas laterales en zig zag, color blanco. Capa de color blanco con dibujos e inscripciones.

#### Capitán 2:

- Chullu de lana de varios colores, predomina el rosado. Camisa manga larga, blanca -de naylor-. Pantalón negro. Medias blancas de lana de oveja, amarradas con pita negra. Capa color azul.

Nombre del grupo:  
**"Los arrieros del Carmen Alto"**

Tipo de comparsa:  
Rural-barrial

Entrevistados:  
Armando Calderón  
Fortunato Huamani

Lugar y fecha de entrevista:  
Ayacucho, 25/02/84  
Entrev.: CEDIFA

#### VESTUARIO FEMENINO

- Sombrero de paño marrón.
- Blusa rosada manga larga (tela industrial).
- Chumpis en la cintura, de diversos colores.
- Fustán blanco.
- Pollera verde.
- Manta atada transversal, altura del pecho.
- Ojotas.

#### VESTUARIO MASCULINO

- Sombrero de paño color negro.
- Camisa a cuadros (azul, negro y blanco) de franela.
- Pantalón negro, de tela industrial, hasta la rodilla.
- Medias blancas de lana de oveja.
- Zapato de cuero de chivo (sego).
- Chumpi en la cintura, multicolor.
- Poncho marrón.
- Manta amarrada al pecho.
- Chalina en el cuello.

Nombre del grupo:

**"Los campesinos de Ayacucho"**

Tipo de comparsa:

Rural-barrial

Entrevistado:

Manuel Argumedo Flores

Lugar y fecha de entrevista:

Concejo provincial, 25/02/87

Entrev.: CEDIFA

**VESTUARIO FEMENINO**

- Blusa blanca, manga larga.
- Pollera verde (una de ellas con bordados multicolores).
- Manta de fondo blanco, de diversos colores, predominando el rojo.
- Sombrero negro, de paño.
- Chumpis delgados, color rosado con pomponcitos que utilizan para bailar.
- Ojotas.

**VESTUARIO MASCULINO**

- Chullu de colores, predomina el rosado.
- Camisa blanca, manga larga.
- Manta amarrada transversalmente a la altura del pecho.
- Chumpi en la cintura, multicolor.
- Pantalón negro, de tela (no bayeta).
- Medias blancas de lana de oveja, amarradas con cintas entre cruzadas color rosado, con pomponcitos.

Capitán:

- Capa color naranja. Chullu de diversos colores (rosado, negro, azul).

Nombre del grupo:

**"Los Chutos de Barrios Altos"**

Tipo de comparsa:

Rural - barrial

Entrevistados:

Jorge Cárdenas Huamán y  
Francisco Toledo Villacreces

Lugar y fecha de entrevista:

Concejo Provincial. 25/02/87

Entrev.: CEDIFA

**VESTUARIO FEMENINO**

- Sombrero de paño negro con cintas rosadas con pomponcitos rosados y rojos.
- Blusa manga larga, verde claro.
- Manta amarrada transversalmente a la altura del pecho.
- Chumpi en la cintura, con pomponcitos de diversos colores.
- La pollera, rojo, violáceo, de bayeta. Bordada en franjas inferior paralelas.
- Ojotas, sin medias.
- En la mano llevan una Waraka de diversos colores.

**VESTUARIO MASCULINO**

- Sombrero de paño negro, con chullu multicolor.
- Camisa blanca de manga larga.
- Manta amarrada transversalmente a la altura del pecho.
- Chumpi en la cintura, de varios colores.
- Pantalón negro, de bayeta, hasta la rodilla.
- Medias blancas de lana de oveja. Amarradas con cintas de colores.
- Ojotas.

Observaciones: La adquisición de la vestimenta la hacen en Paqcha, Soccus y Vinchos. Dicen que procuran identificarse con los pobladores de estos lugares, preferentemente Paqcha.

Nombre del grupo:  
**"Viajeros de Carmen Alto"**

Tipo de comparsa:  
Rural-barrial

Entrevistado:  
Alejandro Mendoza Huamán

Lugar y fecha de entrevista:  
Carmen Alto, Ayacucho, 1/03/87  
Entrev.: CEDIFA

#### VESTUARIO FEMENINO

- Sombrero color negro.
- Manta amarrada transversalmente, de fondo blanco.
- Chumpi -waraka- de varios colores, se lleva en la mano.
- Blusa celeste, manga larga.
- Ojotas de jebe.
- Pollera anaranjada.

#### VESTUARIO MASCULINO

- Chullu de varios colores, sobre fondo blanco.
- Camisa de manga larga, blanca.
- Chumpi de varios colores a la cintura.
- Pantalón negro.
- Medias de oveja, blancas.
- Ojotas de jebe.

#### Capitán

- Chullu, fondo blanco, con figuras geométricas en azul, marrón. Capa celeste.

Nombre del grupo:  
**"Centro Social Progreso de Quispillaqta"**

Tipo de comparsa:  
Rural-comunera

Entrevistado:  
Francisco Mendoza

Lugar y fecha de entrevista:  
Carmen Alto, Ayacucho, 27/02/87  
Entrev.: CEDIFA

#### VESTUARIO FEMENINO

- Sombrero de paño, con bordados de terciopelo, color negro.
- Blusa manga larga (tela industrial). De color entero.
- Manta multicolor, de lana de oveja, amarrada transversal al pecho.
- Fustán de bayeta con bordados de tocuyo en la parte inferior. Estos bordados se denominan: "wacsaywayta".
- Llevan un chumpi multicolor.
- Ojotas de jebe.

#### VESTUARIO MASCULINO

- Sombrero de paño, color negro. Similar al de las mujeres.
- Camisa blanca de manga larga.
- Pantalón negro, de "cordellate".
- Chumpi multicolor con aditivo especial llamado "paycha", distintivo de los jóvenes.
- Poncho de bayeta, marrón.
- Ojotas de jebe.

Nombre del grupo:  
**"Paisanos de Rancho"**

Tipo de comparsa:  
Rural-comunera

Entrevistado:  
Edilberto Lozano  
Entrev.: CEDIFA

**VESTUARIO FEMENINO**

- Sombrero de paño negro.
- Blusa blanca manga larga.
- Manta multicolor amarrada transversalmente al pecho.
- Fustán guinda.
- Ojotas.

**VESTUARIO MASCULINO**

- Sombrero negro.
- Pantalón azul.
- Camisa blanca, manga larga.
- Ovillo de lana atado a la cintura.
- Poncho marrón.  
Llevan puchkatillo
- Ojotas de jebe.
- Pantalón recogido con pita hacia la rodilla.

Nombre del grupo:  
**"Los hijos de Cayara"**

Tipo de Comparsa:  
Conjunto de Pum-Pin  
Provincia de Victor Fajardo

Entrevistados:  
Marcelino Palomino E.  
Leoncio Palomino Oré.  
Entrev.: CEDIFA, 25/01/87

**VESTUARIO FEMENINO**

- Sombrero negro con florecitas distintivas.
- Blusa blanca de manga larga.
- Lliklla multicolor, transversal al pecho.
- Pollera de bayeta rosado fuerte.
- Enaguas blancas.
- Ojotas de jebe, sin medias.

**VESTUARIO MASCULINO**

- Sombrero de paño negro, con florecitas silvestres propias de su pueblo Cayara.
- Camisa blanca de manga larga, tela industrial.
- Lliklla multicolor, puesta o amarrada transversalmente a la altura del pecho.
- Pantalón negro de tela industrial.
- Ojotas de jebe, sin medias.



*"Sabido esto, te digo niño  
prepara ya el fiambre  
debemos ir lejos  
debemos coronar el cerro"  
(Capi Fuentes)*

## CAPITULO V

### Matrices culturales y dinámica social

### 1. La tradición comunal y el reto urbano

El marco socioeconómico que condiciona el desarrollo del carnaval es complejo. Sus actores provienen de diversas formas productivas: comunera, parcelaria, artesanal. Inclusive algunos (los de mayor edad) provienen del sistema de hacienda, fueron yanaconas, colonos selváticos. Sus experiencias sociales en cuanto a cohesión y contradicción o lucha han sido diversas, así como sus experiencias productivas, en tanto reciprocidad de asalariados, de renta, individual, de familia extensa, o colectiva en los aynis, faenas y minkas o de peones.

Como expresión mayoritaria, el carnaval es producto directo de pobladores de los barrios: migrantes de múltiples ocupaciones que diversifican su economía y acusan una movilidad ocupacional horizontal fluida, como expresión de la desocupación o sub-ocupación generalizada.

Sin embargo, muchos de ellos son hechura cultural de la comunidad campesina o de una vida campesina anterior, propia o generacional; y los otros no son insensibles a su irradiación. El Carnaval Ayacucho es entonces una continuación de la fiesta campesina, cuyo impacto vienen sintiendo las propias comparsas "huamanguinas" que se expresan en quejas por la preponderancia de aquélla.

Las estructuras musicales, danzarias, poéticas y teatrales demuestran un rostro campesino, no obstante no ser ya hechura de comuneros. Son un producto citadino, pero de una ciudad cambiada, organizada por el comercio, que vio resquebrajarse la semifeudalidad casi sin oponer resistencia.

Los actores principales (obreros de construcción, empleados de poca calificación, ambulantes, choferes, amas de casa, empleadas domésticas, artesanos, pequeños comerciantes, feriantes, estudiantes, profesores de primaria rural y otros) encuentran en los

carnavales un espacio para sus necesidades organizativas, sumándose a ello los objetivos de diversión, de producir arte y comunicarlo al resto de la población, por medio de las comparsas y los **Sacha-kuchuy**.

La organización socio-artística permite diagnosticar sus condiciones materiales y espirituales de existencia, denunciar la pobreza y la violencia, ubicar enemigos sociales y también, colectivamente, preocuparse por sus pueblos de origen y sus barrios organizando la solidaridad con sus integrantes, en respuesta popular a la crisis y a la incapacidad del Estado para atender sus necesidades y demandas. Las prácticas colectivas de organización permiten asumir posiciones críticas frente a las responsabilidades del Estado y de los poderosos del país, así como también permiten la continuidad cultural, la consolidación de relaciones personales y grupales, la búsqueda y consolidación de relaciones de pareja y la producción artística.

La práctica artística, que en el caso estudiado combina la producción individual con la colectiva, proviene de las tradiciones comunales de resistencia y/o sumisión a los hacendados y también de formas mercantiles, principalmente de los valles, así como de un contenido semejante al intercambio mercantil de los arrieros, actividad muy importante en Ayacucho.

Debajo del manto de las relaciones serviles y del paternalismo autoritario del hacendado y su soporte social, el gamonalismo, transcurría la solidaridad y la reciprocidad vía el **ayni**, la familia extensa, la fiesta. El velo semifeudal que cubría las relaciones comunales no logró erradicar lo que viene a ser el soporte de la organización andina: la Comunidad Campesina, como institución productiva-social-cultural.

La forma intermedia de organización entre lo individual y lo colectivo, pugnantemente en la institución comunal, es la familia extensa, organismo que se constituye en el soporte de la continuidad festiva, como lo hemos visto en la organización de las Comparsas y los **Sacha-kuchuy**.

Llamamos tradición o experiencia comunal al conjunto socializador por el que transita el campesino. En ella se incorpora el trabajo, las relaciones hombre-naturaleza (las que, combinando tradición y situación tecnológica, la define como religiosa); las actividades productivo-sociales como la **minka**, la faena y el **ayni**; el calendario agrícola-festivo; la tradición de lucha o resistencia pasiva frente a la dominación de los terratenientes -directa o indirecta- y ahora a la sustracción por parte de los comerciantes, o frente a las dificultades que por su permanencia devienen estructurales y que generan como respuesta alternativas solidarias en busca de soluciones para la supervivencia y la reproducción social y cultural.

El trabajo-tierra, el complejo organizativo comunal familiar y la fiesta campesina (mejor aún el calendario festivo) nutren la dinámica organizativa y artística de las comparsas, cuyos miembros expresan conciencia manifiesta de dichas fuentes, las que enmarcadas por la ubicación territorial identificatoria ("*soy quispillaqta*", "*soy vilcas*", "*soy rancho*") se presentan en lo cotidiano de la organización del carnaval.

La comunidad es el marco organizativo y territorial que posibilita la reproducción de lo andino-quechua, pero no en un espacio idílico sino contradictorio. La propia tradición comunal en sus lugares de origen no aparece homogénea, no sólo por los procesos de diferenciación interna, sino y principalmente por la penetración agresiva del sistema capitalista, sea por el comercio, por la escuela y actualmente por los medios de comunicación masiva.

Sin embargo esa tradición andino-comunal es la que explica la tendencia a la organización colectiva para la producción artística y la reproducción de mecanismos democráticos a través de todo el proceso (de creación, comunicación, participación) de la práctica artística, que contradice en cierta medida a las ocupaciones personales, muchas veces de competencia individualista, de los pobladores de los barrios. Estos, sean artesanos, ambulantes o asalariados eventuales, reciben el refuerzo cultural de su proceso de



socialización anterior, pero también de sus contactos concientemente no rotos con el campo.

La Comparsa y el **Sacha-kuchy** como medios de producción socio-artística se fundamentan en la reciprocidad y la familia extensa: instituciones que trascienden los marcos de la comunidad campesina y llegan a la ciudad, revitalizando la organización del Carnaval.

La vigencia de dichas formas institucionales populares -no oficiales-, determina la configuración de la distribución espacial de la ciudad principalmente en sus barrios marginales. No otra cosa explica la concentración de pobladores originarios de determinadas comunidades y distritos en ciertos lugares de la ciudad.

Desde allí proyectan su cultura consolidada en sus propias necesidades cotidianas de colaboración mutua y de cierta vida en común. No es pues la conciente meta de mantener vigente la reciprocidad y la familia extensa la que les da vigor, sino que las propias necesidades, incrementadas con la crisis, son resueltas o aliviadas, a través de dichas instituciones, porque ayudan -con limitaciones- a sobrellevar los problemas de desempleo, constituyéndose en cierta manera en un freno para el crecimiento del fenómeno de Sendero Luminoso en la región. Si la familia extensa no cobijara en su seno a los miles de desocupados y sub-ocupados alimentándolos y dándoles techo, los grupos insurgentes ganarían más contingentes para su causa.

La migración hacia Ayacucho se incrementa significativamente en las tres últimas décadas y más aún en los últimos años. La ciudad crece y los servicios fundamentales escasean. Las oleadas migratorias incrementan las dificultades de respuesta del sistema y específicamente del Estado. Uno de los problemas mayores que afrontan es el del asentamiento: ¿dónde vivir?. Invaden terrenos, compran lotizaciones, se aferran a sus paisanos por algún tiempo mientras buscan un lugar. Los que alcanzan obtener un lote en las llamadas "laderas", tierras de propiedad pública,

sufren la inseguridad por la carencia de títulos de propiedad, también pugnan por acceder a los servicios básicos presionando al Estado, formando Comités y la Federación de Barrios, organizaciones que se fortalecen hacia fines de los años sesenta. También realizan en conjunto la autoconstrucción, trasladando la "faena" o "fajina" rural a la periferia urbana, con lo que se dotan de calles más o menos planas, centros comunales, viviendas, escuelas, agua, luz, etc. en una constatación más de la capacidad organizativa y de trabajo del pueblo frente a la incapacidad y la desatención estructural del sistema capitalista. Esta solidaridad de los pobres posibilita la continuidad y la vigencia de respuestas, ensayadas e institucionalizadas, que las comunidades campesinas manejan.

Por otra parte, la consolidación de las relaciones sociales y culturales se efectúa a través de otro elemento, cual es la procedencia geográfica -territorial- más o menos común de los migrantes ubicados en determinados barrios.

En Ayacucho pueden apreciarse espacios barriales que concentran a migrantes de un origen próximo, es decir de comunidades o distritos, provincias o microrregiones compartidos. Hacia el Noreste -Barrio de la Magdalena, Santa Bertha y Nazarenas- están los migrantes de La Mar y Huanta. Hacia el Sur -en los barrios de San Melchor, Ciudad de las Américas, Miraflores, Progreso- están los de Vilcashuamán, Víctor Fajardo y Cangallo. Por la ubicación de Barrios Altos, Calvario, Molle Cruz, Belén, están los de Vinchos, San Pedro de Cachi, Ticllas e inclusive Julcamanca (Huancavelica), significando tendencias para el asentamiento.

Un ejemplo importante se da en la Cooperativa de Vivienda Ciudad de las Américas, Miraflores y San Melchor, donde se concentraron los migrantes de Cayara, Colca, Huancapi y Huancaraylla quienes cultivan el **Pum Pin**, forma musical que viene adquiriendo significativa presencia a partir de estos cultores que en mayor cantidad vienen trasladando su residencia hacia la ciudad de Ayacucho en la presente década, forzados por la violencia política.

El reto urbano es más enfrenable desde una posición grupal, extendiendo los recursos a partir de la ampliación del apoyo social y la solidaridad. La fiesta es un elemento integrador que inicia, refuerza y amplía las relaciones, que repercuten a su vez en la reproducción social.

## 2. La tradición Huamanguina

Esta tradición debe entenderse como un conjunto de signos exteriores y comportamientos adoptados, o contruidos, en oposición a lo indígena-campesino y a partir de una aproximación, espacial-social, a la clase terrateniente dominante en la escena regional, hasta aproximadamente los años cincuenta. Una muestra vigente, inclusive en sectores intelectuales, es la supuesta tipicidad del vestido de la "huamanguina", sin guardar una discreción por la existencia de las diferencias sociales, de clase y de cultura en la región.

Lo huamanguino también funcionó como una actitud de oposición hacia "lo foráneo", inclusive hasta ahora. Un sector de la sociedad ayacuchana *chapado a la antigua*, explica por ejemplo que los actuales conflictos tienen origen en el accionar de los no ayacuchanos, es decir los migrantes. El proceso de regionalización intentado por el gobierno del general Morales Bermúdez sirvió para hacer resurgir estos sentimientos. Las luchas por más rentas en la Universidad de Huamanga (entre los años 1972-1973 movilizándose la población estudiantil y profesoral como también a los pobladores de los barrios, que generó una posibilidad de intervención y cierre temporal de la Universidad) repercutió también en la conciencia de estos sectores, quienes responsabilizaron a los "foráneos" de la crisis provocada para posibilitar el cierre del centro de estudios porque a ellos "¿qué les interesa, pues?".

Otro elemento que interviene en la reproducción y el reforzamiento de lo huamanguino es la existencia de otra identidad local: lo huantino, que se refleja en

términos de una pugna permanente entre las ciudades de Huanta y Ayacucho, que no sólo se explica por la residencia de los terratenientes en Huanta (mientras que algunos de ellos, que provienen de Cangallo, La Mar, por ejemplo, preferirían asentarse en Huamanga), sino que al parecer tiene raíces prehispánicas y luego coloniales.

En el sector llamado huamanguino, se ubicaban los grupos urbanos que reclamaban, en primer lugar, el reconocimiento de haber nacido en la ciudad de Ayacucho (Huamanga), situación que los alejaba, aunque aparentemente, de su origen social rural o de sus posibles conexiones con el campo. Muchos de ellos eran artesanos, comerciantes, empleados, profesores, amas de casa, arrieros, etc.

Entre las mujeres se establecía la mayor distinción en términos de vestuario, con sombrero blanco con una cinta negra gruesa; blusa, falda -"centro"- y una "llikllita" que llevaban doblada en la mano izquierda, como también puesta en los hombros cubriendo la espalda.

En términos "étnicos" eran mestizos. Vinculados en la mayoría de los casos a la tierra, la que poseían en pequeña extensión y hacían cultivar con peones temporales, aunque muchos de ellos participaban en el trabajo agrícola.

Los huamanguinos asumieron también una actitud de desprecio hacia lo que ellos insistían en llamar lo "indio". Y esto aún está vigente. Con los terratenientes guardaban una relación de clientelismo.

La base social y económica de lo huamanguino ha desaparecido al extinguirse las relaciones serviles de producción, que configuraron un cuadro social en el que se ubicaban en un extremo los hacendados y en el otro los indios siervos, quedando un espacio intermedio para los mestizos que permanentemente miraban "hacia arriba".

### 3. Penetración cultural: la escuela y los medios de comunicación masiva

La intervención predominante del sistema capitalista en la región, ha logrado desestructurar a algunas comunidades campesinas en aspectos fundamentales de su economía; hecho que a su vez repercute en su cultura y organización social, con mucha mayor efectividad que largos siglos de dominación semifeudal.

La proporción de quechua hablantes disminuye aceleradamente en las cuatro últimas décadas. Es un indicador de lo manifestado. Por otro lado, el cada vez mayor desinterés de los "integrados" a este sistema, hacia sus valores tradicionales así como a sus autoridades del mismo carácter como los **varayuqs**, es una muestra de ello. Se suma también, como una expresión más, la pregonada superioridad de éstos con relación a los campesinos monolingües quechuas, frente a quienes no regatean adjetivos que muestren la supuesta diferencia a partir de haber asumido ("falsamente" diría Arguedas) status y roles aparentemente diferentes, producto de su funcional inserción en el sistema capitalista, dentro de su actual expresión tercermundista y nacional de la llamada *informalidad* o sector informal.

Asimismo, el capitalismo no solamente agrede en lo económico, sino que incorpora valores estéticos diferentes, los cuales al ser asumidos, principalmente por sectores transicionales, por ejemplo los llamados cholos, preocupados por una movilidad social rápida se constituyen en los modificadores de normas, signos y espacios festivos. Así también el capitalismo contribuye a que otros sectores, principalmente intelectuales y pequeño burgueses, mercantilicen la creación artística popular y la usen con fines de prestigio personal, vaciando sus contenidos, modificando sus formas, deformando el folklore, pensando en hacerlo más espectacular, en movimientos y vestuario, como dijera José María Arguedas, en alusión al uso "turístico" de las manifestaciones artísticas del pueblo: "Aunque parezca contradictorio el interés demostrado por los turistas y viajeros ha contribuido no poco a esta degeneración de las formas genuinas".

Por otro lado, la incursión de su arte en el mercado (ya sea rural, donde se han vendido miles de cassetes grabados con carnavales, como en el urbano, via peñas por ejemplo) establecerá jerarquias y profesionalizará a algunos grupos, y al interior de ellos surgirán contradicciones por el acaparamiento de sus instrumentos, la conducción de su administración y el deseo de figuración de algunos de sus miembros.

La escuela y los medios de comunicación masiva actúan como agentes disturbadores de las identidades socioculturales tradicionales. Asumen una función que conduce a la formación de actitudes de menosprecio hacia los símbolos de unidad de cada sector social, que en Huamanga se generaron en situación de dominación clasista y étnica de origen colonial. Aún cuando, hasta antes de los años sesenta reforzaron la imagen de superioridad genotípica del blanco y también de la ciudad frente al campo, posteriormente y, luego de la Reforma Educativa del gobierno del general Velasco, presentaron la imagen de una situación de igualdad, inexistente en la realidad, mientras que la actuación de los docentes (quizá más fieles a la realidad) seguía reproduciendo la actitud de discriminación cultural frente a lo indígena.

Los medios de comunicación masiva, primero la radio y desde hace algo más de una década la televisión, incorporaron nuevas imágenes y valoraciones de la situación y las relaciones de clase.

El cine también puso su cuota para hacer variar el concepto estético de la fiesta carnavalesca. Reproduciendo nuestras múltiples dependencias incorporó en el disfraz al "llanero solitario", "batman", "supermán", charros y otros personajes. Gracias al cine tuvieron su tránsito por las calles de Huamanga y su carnaval. Sin embargo, su masificación fue menor y su permanencia efímera, aún cuando fue lo suficiente para generar algunas añoranzas en sectores de la pequeña burguesía: "nosotros pedimos que los carnavales vuelvan como antes han sido con buenos disfraces... batman, llanero solitario... o que en los concursos de disfraces no solamente sean del campo".

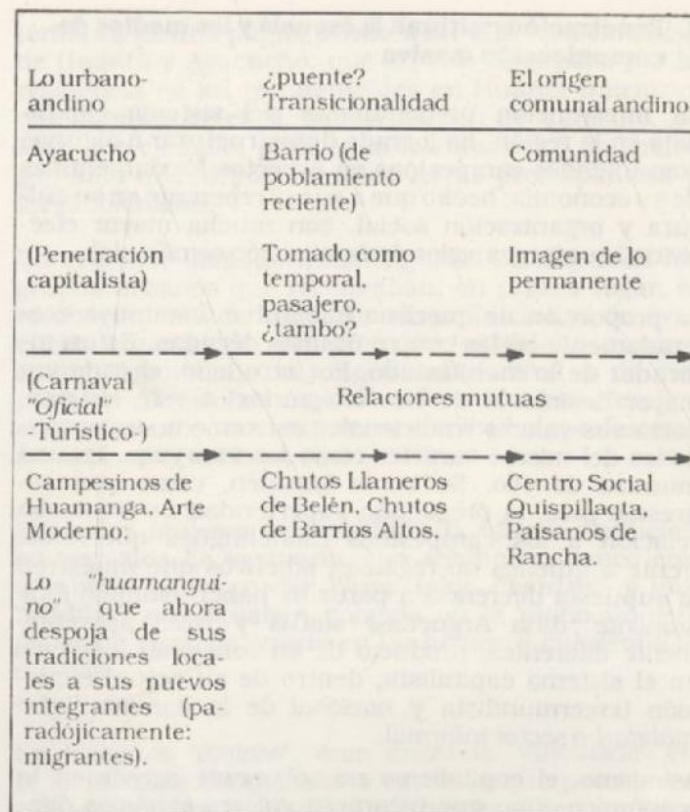
Una influencia visible también se observa en la conducción de los reinados de carnaval. Si bien esta práctica tiene una mayor tradición, los procedimientos y criterios, así como los elementos que acompañan a la elección y coronación, así como al baile y el recorrido por las calles ayacuchanas y el "corso", muestran variaciones producidas por la presencia de la televisión, principalmente.

#### 4. Matrices culturales: cambios y permanencias

Es a partir de estas matrices y agentes intervinientes que se puede entender los cambios y permanencias en la producción artística y el comportamiento festivo popular. Estableciendo un esquema, que por ser tal construye la realidad, para presentarla didácticamente (es decir, ocultando relativamente los grados de variación y aproximación, entre los espacios de clasificación y la complejidad del comportamiento en una población sometida a un proceso de cambios y transiciones; ver recuadro).

En lo comunal campesino se ubica la matriz, la veta de donde se obtiene el material -real y/o simbólico- de identidad y continuidad. Se expresa en términos de traslado sólo espacial del comportamiento festivo real que excluye la posibilidad del disfraz, en cuanto significa una representación o cambio cualitativo-temporal de ropa, para "no ser" y "parecer": *"bueno, esto (bayeta) nos protege del frío, mejor que los pantalones que usan acá, es por eso que seguimos usando" (...)* *"Nosotros traemos netamente de nuestro pueblo y anteriormente vestían así y nosotros conservamos porque la mayoría somos agricultores... algunos se reúnen en el pueblo mismo para conservar las costumbres, somos paisanos"*. (Centro Social Quispillaqta: entrev.).

Es posible que en estos grupos más tradicionales también se incorporen algunos miembros que ya radican en Ayacucho, pero son los menos y el criterio de origen común (localidad-territorialidad) es decisivo,



en cuyo caso el migrante recibe concientemente el refuerzo cultural-material de su comunidad de origen, la que via la familia extensa le provee del vestuario requerido para expresar dicha continuidad.

*"Esto (vestido) es hecho en nuestro pueblo, con esta vestimenta allá caminamos diarios, es nuestro uso diario... esto lo hace nuestras familias que hacen estas ropas y todos saben hacer... las mujeres primero hacen el hilo de lana de oveja y los hombres tejen el telar... hasta yo hago" (...)* *"El paicha (chumpi) es más*

*bonito, pero más que nada usamos los jóvenes... porque es costumbre allá, para los jóvenes es significativo, el que es joven se pone bien adornadito nuestros chumpis". (Paisanos de Rancho: entrev.).*

El sector intermedio, "puente", procesa una situación de cambio. Recibe la proyección cultural de su proceso de socialización anterior, pues son migrantes, con más o menos una década en promedio de estancia en la ciudad, sin embargo han modificado su vestimenta y la reafirmación de su personalidad cultural le impone un disfraz, para lo que trabajan con esmero en recopilar fielmente las formas locales de sus lugares de origen y aún de otras zonas próximas: *"porque todo el vestuario completo como campesino, poncho, chullo, la camisa, todo en general que tú llevas, te cambia de lo que eres, ya no eres la persona conocida (B. Pizarro: entrev.).* Es obvia la intención de *parecerse*, que difiere de la anterior condición de *ser*. Sin embargo, hay conciencia de las emanaciones y del manejo conciente del disfraz identificador, que en tal caso aparece como reafirmación disminuyendo su carácter de disfraz.

Este sector transicional es quizá el más conciente de los cambios. Del punto de partida (comunal) y del "puente" (barrio) se observa hacia donde se perfila el proceso (urbano-occidental). En versión de Rufino Pizarro, artesano que esforzadamente se ha impuesto la tarea de recopilar y reproducir vestidos campesinos de altura (Churia por ejemplo) así como danzas y música folklórica, el mestizaje tendría estadios según el peso cultural de las fuentes. El dice: *"Los Chutos de Huamanga se visten como ayacuchano, mestizaje un poco más avanzado. Los Chutos llameros de Belén con mestizaje al campesinado, propio al aborigen que tienen" (...)* "Los nativos tienen una cosa nativa, vestimentas propias, su coreografía y vivencia propia. Eso nadie le puede quitar... pero el mestizaje no, sino que agarran parte de los nativos y parte de la ciudad, entonces hay una mezcla" (...). Y observando la tendencia a la deformación y mercantilización dice: *"Un vestuario, por ejemplo la misma ropa que tienen, pero con telas combinadas con hilos cosidos, con otros tipos ya, por ejemplo. Los sombreros ya no van*

*a ser sombreros que utilizaron antes de trapos hechos ¿no? sino de paja, de repente sombreros traídos que han venido de España. Eso está ahí en el mestizaje; y el otro... ya prácticamente tipo "balet". Pero en el mestizaje viene todavía 40% o 50% de nativo, pero "balet" ya no, es como proyección de lujo, de comercialización, algo así" (R. Pizarro: entrev.).* O como diría José María Arguedas: *"En el pueblo mestizo tiene mucho mayor dominio el elemento indio. Es que además de la influencia racial y del ambiente, en las relaciones de la vida diaria, de la vida en todos sus aspectos, el mestizo está mucho más cerca del indio" (1975).*

Existe un conocimiento instintivo de los polos de fuerza que se disputan a la población. De un lado la matriz fundamental que emerge de la comunidad campesina y por otro la occidentalización en cuyo centro se ubica el migrante de barrio que oscila, sin embargo afirmando sus orígenes. Esta carga emotiva, en su forma expresada sin mayor recelo, es reciente y tiene que ver con la emergencia popular en la vida urbana y nacional, no solamente en sus dimensiones festivas sino en otras esferas como la política.

Finalmente, en cuanto a referencias identificatorias territoriales-locales, existe en el grupo transicional una dualidad procesal, que se expresa en la mayoría de los casos conscientemente: la comunidad de origen y el barrio. Sin embargo, es posible, según la diversidad de tránsitos culturales (mayor o menor andino-campesino o, mayor o menor occidental-urbano) encontrar una mayor intensidad identificatoria con la comunidad o el barrio:

- *Exactamente, netos paisanos"*
- *"¿O sea no hay ningún ayacuchano?"*
- *"Somos residentes, pero netamente paisanos"*  
*"Nosotros nos organizamos entre familias más que nada, el mismo pueblo también, como vilquinos que somos, con bastante cariño a nuestra tierra que tenemos que dar pues". (Fortaleza de Vilcashuamán: entrev.).*

La identificación con el barrio crece en los migrantes con una mayor permanencia urbana. Incluso en algunos casos dificulta reconocer o identificar su origen rural. "El conjunto Chutos de Barrios Altos estamos conformados por socios que nos hemos organizado por el bien del barrio, para resaltar el nombre del barrio" (...) y el barrio asume una actitud de colaboración y se identifica con la comparsa: "a veces hay gente que son voluntariosa y nos dice del barrio: sírvase esta cosa". (Chutos de Barrios Altos: entrev.).

Lo "huamanguino" representa al carnaval ayacuchano urbano, en cuanto a identidad de vestuario, ritmo y movimiento. Las comparsas como "Arte Moderno" y "Palomino", compuestas por pequeños comerciantes, panaderos, artesanos, costureras, amas de casa, incorporan además de familiares (el tronco es en ambos casos una familia) a personas de procedencia territorial diversa, e inclusive éstas deben postergar sus identidades locales, para asumir temporalmente, en la fiesta, la condición de nuevos "huamanguinos", porque la condición de éstos, a partir de la fluidez de relaciones sociales instauradas con la desestructuración de la semifeudalidad, ha dejado casi sin piso a lo que originalmente se identificaba como "huamanguino". Estos migrantes asimilados están conformados por descendientes de pequeños hacendados de distritos, comerciantes y empleados en sus lugares de origen, que de esta manera buscan fortalecer su situación de pequeña burguesía ampliando sus relaciones vía la fiesta, en busca también de puntos sociales de referencia y apoyo.

Estas comparsas insisten en reclamar una distancia de la "tosquedad" y la "huachafería" campesinas y barriales. Su vestimenta, blanca, celeste y negra uniforme, pretende una distinción de los colores "fuertes" de las comparsas campesinas y "transicionales" de los anteriores grupos. Y también, a pesar de la licencia otorgada por el carnaval, algunos de los "huamanguinos", ya ubicados aquí en la ciudad, "personas conocidas", ocultan sus rostros con talcos y hasta anteojos, y sus movimientos, si bien llenos de entusiasmo, no se aproximan al dinamismo

y hasta violencia de los grupos barriales. También incluyen sanciones más severas cuando hay "indisciplina" o se "propasan" llegando a expulsiones de algunos de sus integrantes.

Existe un elemento adicional que interviene reforzando identidades y contradicciones. El ejercicio de la violencia que devela el carácter del Estado, logrando establecerse distancias mayores de las que produjo el "olvido" y la marginación de regiones como Ayacucho, a las que le interesaba al capital. El abismo entre Estado y sociedad viene creciendo y su objetivación dramática es que la población le ha adjudicado la paternidad de los "nakaq" y se ha procesado la misma información en medios urbanos como mercenarios, proyectando el mismo origen. El Estado ya no es el padre a veces duro pero que podía dar una escuela o una posta, sino como decía una señora en Santa Ana, es un comerciante que vendió a su pueblo y que está pagando la deuda externa con la grasa que los "nakaq" (con autorización del gobierno y, en algunas versiones, del propio Presidente de la República) extraen de sus víctimas.

Estos procesos de crisis refuerzan las necesidades de organización. Sin embargo, es difícil anticipar el comportamiento de estas organizaciones en periodos de relativa calma. A su favor abona que estando en estado de emergencia y estando prohibido agruparse, retando al miedo, muchos de estos grupos de comparsas persistan en organizarse. Este puede ser un indicador de lo que en el futuro ocurrirá.

Encontramos entonces que a pesar de las dificultades, el pueblo llega a plasmar formas organizativas destinadas a crear, a producir cultura. La agresión directa del Estado, ya sea bajo formas de política económica o violencia sangrienta, estimula la creación artística contestataria. La canción popular, el carnaval, ha incorporado en sus textos nuevos elementos que devienen en instrumentos de toma de conciencia de clase, reflejan las condiciones de vida, la pobreza y la discriminación y últimamente, además de denunciar las violaciones de los derechos humanos, presentan proyectos que plantean caminos alternativos.

Se presenta con claridad la necesidad de cambios sustanciales en la organización de la sociedad, que posibiliten la libertad de la sujeción, de la pobreza, del autoritarismo y la violencia.

Las nuevas banderas son la justicia, la paz y el bienestar. Estos conceptos nunca estuvieron tan frecuentes ni explícitos en la canción popular anterior. Por el contrario, las canciones fueron baluarte del fatalismo, la sumisión y muy pocas veces asomaban muestras de crítica social, que generalmente estaban mediatizadas por la imagen de presentar "desavenencias" personales. Ahora, por primera vez es el Estado el blanco de la canción contestataria. Si bien en algunos textos se presenta a los comerciantes como enemigos sociales y en algunas canciones antiguas a los terratenientes como objeto de burla, en la actualidad se reconoce al Estado como el hacedor de injusticias y muertes, y la asociación Estado-Militares, que anteriormente no podía aparecer en la conciencia del pueblo, ahora es muy clara, en vastos sectores populares.

La persistencia de estas organizaciones para la producción artística no solamente dependerá de la forma en que conduzcan esta producción y la de sus condiciones de existencia (actividad económica), sino de su capacidad para establecer relaciones más permanentes, en función de tareas que trasciendan los marcos que los convocaron y mucho va a depender de la dirección que los fenómenos políticos sigan: una intensificación de la violencia puede dismantelar a algunos y a otros obligarlos a asumir una radicalidad que quizá ahora no se imaginan, ni quieren.

## TÍTULO VI Las canciones del carnaval

## CAPITULO VI

### La poesía quechua en las canciones del carnaval

- En el templo de Lampa de Parayacu, hemos cantado:
- Parayacu, Lampa de Parayacu, Lampa de Parayacu
  - Parayacu, Lampa de Parayacu, Lampa de Parayacu
  - Parayacu, Lampa de Parayacu, Lampa de Parayacu
  - Parayacu, Lampa de Parayacu, Lampa de Parayacu

Este tipo de canciones se cantan en el templo de Lampa de Parayacu y también en otros templos de la zona. Se cantan en las fiestas de carnaval y en las fiestas de la cosecha. Sin embargo, en un momento de la historia de la poesía quechua.

- Parayacu, Lampa de Parayacu
- Parayacu, Lampa de Parayacu
- Parayacu, Lampa de Parayacu
- Parayacu, Lampa de Parayacu

En este sentido, muchas de las canciones que se cantan en el templo de Lampa de Parayacu.



### 1. Poesía quechua: problemática de transcripción, traducción y análisis

El análisis estructural de la poesía en canciones es una tarea de literatos y lingüistas que lamentablemente aún no se ha realizado en nuestro país.

Aquí exponemos algunos de los problemas que se presentan al escribir y analizar canciones que vienen de una tradición oral. En música se puede hablar de una notación prescriptiva y de una notación descriptiva. La primera es la realizada por el mismo compositor para ser leída e interpretada; la segunda es la transcripción efectuada de una pieza escuchada. De igual manera, el texto de las canciones se transcriben de la versión oral. Es una notación descriptiva en la cual se tiene que optar, por una u otra manera de escribir la métrica de los versos.

En el presente trabajo la métrica ha sido determinada por su relación con la música, sin embargo cabe

hacer algunas precisiones sobre este punto así como sobre rima, ritmo y conceptos de la poesía quechua en las canciones del carnaval ayacuchano.

En el ejemplo: Campana de **Pacaycasa**, hemos escrito:

- *Pacaycasapi campana agoniyata waqaykuy*
- *Pacaycasapi campana agoniyata waqaykuy*
- *Uchuraqaytan richkani kutimusachu manachus*
- *Uchuraqaytan richkani kutimusachu manachus.*

Este tipo de escritura facilita la lectura musical y también muestra la repetición como factor importante en las estructuras poético-musicales. Sin embargo con un criterio solamente poético hubiéramos escrito:

- *Pacaycasapi campana*  
*agoniyata waqaykuy;*  
*uchuraqaytan richkani*  
*kutimusachu manachus*

En este sentido, muchos de los versos escritos acá,

con todas sus repeticiones, podrían haberse escrito divididos de tal manera que cada verso correspondiese a una semifrase musical. Otro ejemplo:

*Maletapipas kachkay  
baultipipas kachkay  
llavella tupap tinqa  
brazuypim waqanki*

en lugar de cuatro versos largos con sus repeticiones, hemos optado por escribir las repeticiones completas en versos largos, para mostrar las variantes que se presentan en las repeticiones. Es muy frecuente, por ejemplo, decir:

**Chuto** nispa **waqachiwachkanki**  
**indio** nispa **llakichiwachkanki**  
manama **chutuqa ofendisunkichu**  
manama **indioqa mañakusunkichu**

Así, una vez **chuto** otra **indio**, una vez **waqa** otra **llaki**. Este mecanismo se encuentra a través de todas las canciones realizando así la idea poética expresada por *vocablos pares iguales o complementarios*. Ejemplos: purikamusun/pasiakamusun; waqa/llaki; yanay/kuyay; ima/hayka; ripunay/pasanay; cervecita/maltinita; paisano/paisana; madre/padre; compadre/comadre; hijo/hija; samba/negra; baile/canto; rimaptin/parlaptin; etc.

Escribiendo con todas las repeticiones podemos apreciar un sentido más completo de la estructura literaria como del pensamiento quechua. Conjugando los dos criterios, el de verso por semifrase y de repeticiones, la escritura correcta del ejemplo anterior sería:

*Chuto nispa  
waqachiwachkanki  
indio nispa  
llakichiwachkanki  
manama chutuqa  
ofendisunkichu  
manama indioqa  
mañakusunkichu*

Ya que sí, por una parte, la versión larga de cada ver-

so facilita observar frases musicales y repeticiones, sin embargo la métrica y el ritmo del verso en quechua debemos observarlo en fragmentos mucho más cortos, coincidentes con semifrases y a veces con los motivos musicales.

Así explica Jesús Lara la poesía quechua, refiriéndose a crónicas y especialmente: "La medida de los versos fue impuesta por las necesidades del canto y no tuvo, al revés de lo que se observa en otras literaturas, carácter de condición vital", había según su estudio, "una preferencia por el verso breve". "Son raros los poemas compuestos en versos mayores de ocho sílabas. En cambio abundan los de 4 y 6 siendo los de 5 los más corrientes; pero tampoco son escasos los de 8. Esto se explica por la orientación del canto..." (...) "Algunas combinaciones métricas ofrecen peculiaridades atrayentes, por ejemplo la alternación de versos tetrasílabos con trisílabos (...) Hay otras combinaciones interesantes entre versos de 6 sílabas y versos de 2 ó 3, entre 8 y 4 y entre 9 y 4 con efectos sorprendentes dentro del idioma. Como único verso compuesto los quechuas emplearon el decasílabo, resultante de la unión de dos pentasílabos" (Lara, 1947: 69)

La observación de las semifrases musicales en los textos del carnaval ayacuchano, nos permite comprobar lo expresado por Lara, aún cuando sus referencias fueron hechas sobre poesía quechua muy antigua, es interesante ver cómo en la poesía actual de las canciones se presentan muchas de las características por él mencionadas.

Así por ejemplo los versos de "Huamanguino" de Ranulfo Fuentes alterna versos de 7 sílabas con 4 y de 8 con 4.

*Huamanguinos chinkarqun  
imay hora  
chawpi tuta chaychaytas  
wasirmanda  
allin puñuykuy horatas  
urqurunku, aparunku*

*Maqasqa qapariptinsi  
maman allivan  
makinta chanaykuspankus  
pasachinku  
ñawinta vendaykuspankus  
aysarunku, puserunku.*

Decasilabos formados por dos pentasilabos puede presentarse en quechua o en castellano, por ejemplo:

*Huamanguinitay cantineritay  
traguchaykita tomaykachiway  
huamanguinita bella muchacha  
aqachaykita upyakachiway*  
"Cantinerita" de Juan B. Rojas

*Capuliñawi de mis amores  
esos tus ojos son dos luceros  
parece mucho que lograrían  
las estrellitas del mismo cielo*  
"Ladronaza" A. Morales

Por otra parte la rima en quechua al parecer no presenta problema especial por dos motivos: primero porque como dice Lara "el quechua posee una profusión asombrosa de palabras con terminaciones iguales". La carencia de artículo, la formación del pronombre y los modos de conjugación influyen en tal sentido" (Lara, 1947: 70). Aunque, como el mismo autor señala, también "abundan los versos sin rima y en los rimados no eran raros los blancos".

Y en segundo lugar, la presencia de los sufijos, usados tanto en quechua como en castellano facilitan la rima.

Gran parte de las palabras castellanas son terminadas en sufijos quechualizando su ritmo y su concepto.

Por ejemplo: **llavella** tupaptinga **huamanguinitay**  
**brazuypin** waqanki **agustullay**  
**carnavalisllay** **horatas**

No obstante este uso quechualizado del castellano es necesario señalar que su presencia empobrece el idioma cuando está reemplazando palabras que sí existen en quechua. Al respecto reproducimos un fragmento de la conversación entre R. Montoya y la revista Hueso Húmero:

"Creo que con el quechua lo que ha pasado y está pasando es que el síntoma de su capacidad de absorción se está confundiendo con el síntoma de su liquidación. Lo que en un tiempo fue un proceso legítimo de absorción como lengua esponja que toma del español las palabras que necesita y no tiene, se convierte después en una profunda debilidad. (...) "El porcentaje de palabras que tienen que ver con la técnica es altísimo: automóvil, carro, camión, helicóptero, computadora, máquina de escribir, por ejemplo. Hasta allí el problema de la reproducción de la lengua como lengua no aparece.

HH: "No hay, sin embargo, intentos lingüísticos de reducir los fenómenos externos a sus términos? (como por ejemplo en el chino locomotora es "carro de fuego", tranvía es "carro eléctrico").

R.M.: No, en quechua no pasa eso, y esto tiene que ver después con la no identidad y el fenómeno de dominación dentro de la lengua. El problema comienza cuando la gente utiliza una palabra castellana para reemplazar una quechua". (Hueso Húmero, 1987: 54-55)

#### - Los problemas de la traducción

Otro de los problemas fundamentales es la traducción. Siempre el contenido intencional y emocional del quechua dice más de lo que la traducción literal puede decirnos en castellano. Para mostrar la expresividad del idioma recurrimos a un fragmento de Jesús Lara cuando dice: "En castellano se pide amor con una forma verbal inmutable: **ámame**. El estado de ánimo estará en el acento y en el ademán con que se formule la demanda, pues la palabra mantendrá en todo momento su estructura única. En el quechua es distinto. **Munaway** es el equivalente del español; pero es demasiado duro, descortés, ineficaz. Hay que suavizarlo, hacerlo más insinuante; **munakuway**. Si hay que pedir con dulzura: **munariway**. Si hay una ter-

nura honda que mostrar: **munarikuway**. Si llega el caso de insistir: **munallaway**. Si es necesario rogar: **munakullaway**. Insistir en el ruego: **munarikullaway**. La imploración se expresa también: **munaririkullaway**. Los estados de ánimo contrarios son manifestados también de una manera peculiar" (Lara, 1947: 48-49).

Hemos notado también el sentido de algunos verbos en cuya conjugación se aprecia una inclusión del sujeto con una actitud reflexiva. Por ejemplo en castellano diríamos "lo atropelló un carro" mientras que una persona de la cultura quechua expresaría en castellano "se hizo atropellar". Literalmente "Qawarunacha" de Rufino Pizarro, se traduciría:

"*Haku niñacha mikurikamusum*" ...

vamos niñita a **comernos**

"*haku sambachay dusirikamusum*" ...

vamos sambita a **almorzarnos**.

O también en otras ocasiones la traducción literal obligaría a decir: "**me estoy caminándome**", donde se observa además la reiteración como una forma común de expresarse.

Hemos observado así mismo casos en los que el propio compositor hace la traducción explicando el texto. Por ejemplo en "Mujer mañosa". (Ver Cancionero).

Como todo arte la poesía es expresión histórica y de clase. Podríamos indicar que en cuanto a contenido y manejo del idioma falta aún hacer el estudio de las similitudes y diferencias entre sectores y clases sociales. Como por ejemplo entre canciones de Comparsa señorial, barrial o campesina.

Anotaremos también que la elaboración de la poesía lleva un desarrollo paralelo e interdependiente con la música, y que por la situación de dominación en que se encuentra la lengua quechua no tiene las circunstancias sociales que faciliten su desarrollo.

En las canciones de carnaval dos elementos subyacen al juego literario: la ironía y el doble sentido. Su presencia refuerza códigos de comunicación propios y consolida identidades sociales y culturales, locales y microrregionales.

Muchos de los textos reiteran y confirman, una vez más, la especial relación del individuo quechua con la naturaleza. Plantas, pájaros y otros animales, objetos como el anillo y el pañuelo de significación especial en la relación amorosa, elementos de la naturaleza como ríos, pampas, montañas, sirven a los poetas populares para expresar en imágenes y metáforas su realidad social y sus emociones vitales.

La exposición hecha aquí sobre algunas características de la poesía quechua del carnaval, es apenas el planteamiento de la problemática. Especialistas en literatura quechua, lingüística y traducción deberán asumir la tarea como una necesidad importante en la defensa y desarrollo de la lengua quechua.

## 2. Análisis de contenido

### Carnavales, sexo y fertilidad\*

Numerosas fiestas andinas y las que descienden de ellas o han recibido su influjo, se vinculan con aspectos relacionados con la fertilidad, la productividad. Las deidades autóctonas más representativas que aún permanecen vigentes, como el **wamani** y la **pachamama**, "*exigen*", en sus relaciones con los creyentes, rituales que tienen por finalidad propiciar una mayor productividad.

En poblaciones rurales, cuyo patrón de asentamiento es disperso, las fiestas cumplen funciones más diversas: por ejemplo... "el carnaval sirve para el encuentro de los jóvenes, para que se puedan formar nuevas parejas. El tema central del carnaval es el de la fertilidad humana. Dado que durante el año las familias viven dispersas en las quebradas de la comunidad, cuando todos bajan al pueblo central en estas fiestas es una de las pocas ocasiones para conocerse". (Muller: 1984).

\* Fragmento del artículo escrito por Abilo Vergara en "Canción Folklórica-Popular" bajo el título "Carnaval en Ayacucho: desorden y sexualidad". (Cedifa 1986 y corresponde a un avance de su estudio: "Historia e identidad en la canción popular" (inédito).

Es seguro que en ambientes urbanos la función de aproximar físicamente (en términos de distancia espacial) a los jóvenes de ambos sexos no sea la que se cumple en el campo; sin embargo, se posibilita una relajación del control paternal y los aproxima en eventos frecuentes, que se dan no solamente en el marco de los tres días de carnaval, sino que en muchos casos se distribuye a lo largo de aproximadamente un mes, alargados principalmente por los jóvenes, en contiendas con agua, en los **sacha kuchuy**, que se organizan con mucha anticipación a los días centrales y, otras veces, hasta después de la "ceniza", que formalmente debía marcar el fin de esta fiesta. La "ceniza" aparece aquí como una cuña, un límite que, generalmente, es transgredido, pugnando y logrando vencer efímeramente el desorden en su duelo, real e ideal, con el orden.

Como una constatación de que no solamente el carnaval está asociado a la fertilidad, Xavier Albó nos ilustra gestos rituales que persiguen finalidades semejantes, en una fiesta religiosa. *"El tema de la sexualidad, tan directamente relacionado con el fin de fertilidad y fuente de emociones fuertes, no podía estar ausente en Santa Vera Cruz. Paredes... dice que hay creencia entre los campesinos, según el cual tener relaciones sexuales en Santa Cruz es algo deseable y sagrado, sobre todo si es la primera experiencia de este tipo. Otros añaden que ello debe ocurrir lo más cerca posible del Señor del Santuario"*. (Albó, Xavier: 1974-193).

En Ayacucho, si bien el carnaval es universal, los signos más vitales de su celebración pueden observarse en los sectores populares. Los pobladores de pueblos jóvenes, en su gran mayoría migrantes campesinos, son sus mejores animadores. Esta matriz social debe definir permanencias, que podrían aparecer como una dualidad funcional: para los que no han perdido contacto con la tierra (que son muchos), es decir, para los que mantienen pequeñas parcelas y hasta animalitos en sus lugares de origen, los ritos agrícolas y pecuarios de fertilidad pueden aún ser vigentes; mientras que para los más "descampesinizados" cumplirán más una función de diversión y

de continuidad cultural, menos vigorosa, pero alimentada por su anterior proceso de socialización. Los aprendizajes de la infancia pueden estar cumpliendo nuevas funciones, definidas por las nuevas condiciones de vida actual.

Por otro lado, si bien una fiesta religiosa, como la celebración de la Santa Cruz, adquiere las características mencionadas, el carnaval incorpora elementos de sexualidad más intensos y abiertos. Sin embargo, cabe recordar la diferencia mencionada acerca de la distancia entre el "discurso" y la realidad. Ni el carnaval ni las otras festividades que -de alguna manera- están vinculadas a la fertilidad significan orgías, ni mucho menos. Se trata sólo de una relajación, no de una liquidación de las reglas sociales sexuales "...pero el ambiente general es ciertamente de relajación... A estos hechos se añaden las alusiones clarísimamente presentes de tipo sexual en los cantos y simbolismos", como lo expresaría el siguiente texto consignado en el mismo estudio:

*Dotakuway imillata,  
matijina chupiyujta*

(Concédeme una jovencita, con vulva como mati. \*)

Las expresiones que venimos registrando, incluyen algunas festividades religiosas del calendario cristiano y manifiestan la mayor naturalidad con que se manejan estos temas en la cultura popular. Ellas son calificadas como manifestaciones de grosería e impudicia por los sectores dominantes y "cultos" de la sociedad, y son condenadas despectivamente, calificándolas propias del vulgo, como "excesos" y malcrianzas. Sin embargo, el pueblo ha logrado asimilar, inclusive las fiestas más representativas del catolicismo, a sus necesidades culturales y socioeconómicas, adscribiéndoles funciones más apropiadas a sus modos de vivir, como lo ejemplifica lo que ocurre durante la Pascua, en una comunidad cusqueña: *"En una procesión se encuentran frente al templo la imagen de la Virgen María, llevada por las mujeres jóvenes, y la del Taytacha Jesús, llevado por jóvenes*

\* Calabacin para beber. En Albo, Xavier op. cit. pág. 193.

varones, para un acto sexual simbólico" (Muller, 1984: 161).

En los textos de las canciones encontramos una presencia mayoritaria de temas relacionados a la sexualidad; en ellos se alude, de diferentes maneras, a los genitales o partes "escondidas"

*Sustinnikita rantini  
wischupakukiraqtaq,  
chayna muduykipiqa  
qala ñuñupas purikuy  
Kalsunnikita rantini  
Wischupakunkiraqtaq,  
chayna muduykipiqa  
qala sikipas purikuy*

(Recop.: Erwin Quispe)

(Te he comprado sostén  
y todavía lo desprecias,  
si haces así  
aunque sea camina  
desnuda de pechos.  
Te he comprado calzón  
y todavía lo desprecias,  
si haces así  
aunque sea camina  
desnuda de nalgas  
(desnuda de sexo)

En algunos casos no se menciona claramente o "por su nombre" muchas "partes" sino que se acude a palabras que tienen en el quechua la posibilidad de expresar un "doble sentido", pero que, para la mayoría, son comprensibles en su mensaje real:

*Kunan Talku, qiqa talku,  
kunan talku, chabra talku;  
uyachallanchikpas paspay, paspay,  
imachallaykipas\* qachqay, qachqay.*

(R. Fuentes)

(Talco de hoy, talco de puro yeso,  
talco de hoy, talco granulado;  
nuestras caritas, escamosas,  
tu "cosita", totalmente áspera).

\* "Imachallayki" (alude a los genitales).

La variación informal de los textos de las canciones se hace presente, nuevamente, para reforzar intenciones. Estas variaciones son realizadas principalmente por los jóvenes, buscando mayor crudeza en las expresiones:

*Ulluykuway, pikaykuway waylis,  
sunquchallaymi nanallawachkan wayllis.*

(Picame, muérdeme waylis,  
mi corazoncito me está doliendo waylis)

Así decía la canción original, pero ésta fue variada de la siguiente manera:

*Ulluykuway, pikaykuway waylis  
runtuchallaymi nanallawachkan waylis.*

(Anónimo)

(Picame, muérdeme waylis,  
mis huevitos me están doliendo waylis)

Como puede observarse, se buscó una alusión más directa hacia la sexualidad, aún cuando los que la cantan buscan una cierta homogeneidad en el grupo; es decir, un ambiente de "confianza", que incluye la ausencia de los adultos y señoras, o también de jóvenes, según el caso, para expresarlo a "voz en cuello" o esperar también a que el licor "quite la vergüenza". Aquí es útil mencionar la función del "trago", como relajante importante, en una sociedad controlada por la vergüenza y el miedo; pues, también en sectores populares es frecuente escuchar decir voy a tomar "valor", cuando se ingiere licor para emprender algo que se considera difícil, o que infunde cierto recelo o temor. No solamente se aluden a ciertas partes pudendas del cuerpo, sino también a los enamoramientos, en la mayoría de los casos resaltando los aspectos físicos:

*Qawachkaykim, rikuchkaykim,  
muquykivan muqullanwan  
tupanakuqta.*

(Recop.: Paulino Chatí, 1984)

(Te estoy viendo, te estoy observando  
con tu rodilla y con su rodilla  
se están encontrando)

En los textos aparece el  
*Ima muqataq kayllay muqataq,*  
*watakay, chikchimpay,*  
*pikunatapás muquykarichkan,*  
*watakay, chikchimpay.*  
*Ima makitay kayllay makitay,*  
*watakay, chikchimpay,*  
*pikunatapás chaplaykarichkan,*  
*watakay, chikchimpay.*

(Anónimo)  
 Como una expresión de esta  
 mente machista, o definida por la dominación  
 mayoritaria del varón en las esferas  
 te una inversión a nivel sexual,  
 a todos está tocando,  
*watakay, chikchimpay.*  
 Qué mano es ésta,  
*watakay, chikchimpay,*  
 a todos está manoseando,  
*watakay, chikchimpay.*

Lo sexual y los gestos y actos correlacionados, pueden ser explicitados con mayor audacia. Las limitaciones que impone la vergüenza son, relativamente, transuntadas, situación que difiere de la cotidianidad. La audacia para establecer una ruptura con el orden, crece y llega a la alusión directa de las relaciones sexuales, si bien en algunos casos aparece como propuesta o deseo en otros aparece como hecho;

Claro es que en estos espacios sociales más tradicionales por  
*Diusta mañakuy,*  
*kabitu kanaypaq;*  
*pupuyki uraypi*  
*irublankanaypaq.\**

con las mujeres por resaltar la  
 las mujeres "a los chicos" y los varones intentando  
 acalladas estando "a los chicos".  
*(Pide a Dios,*  
*para que sea cabito;*  
*para que haga tiro al blanco*  
*debajo de tu ombligo)*

En lo referente a la sexualidad  
 metales, repetimos que si bien de  
 tancias entre lo propuesto y lo real, inclusive en la  
 misma fiesta la libertad expresada  
 la realidad presenta una aptitud  
 que la que existe entre el  
 mamallay pirpitu sukurtu  
 nichkaqta. (Recop.: Lidio Valdez)

\* Anónimo. En la década del 70 se escucharon numerosos casos de violaciones

(A los cerros llevo,  
 donde la pastora de cabras;  
 la agarro, tumbo y beso,  
 cuando está diciendo:  
 "Madre del Perpetuo Socorro")

En este caso también funciona la inversión  
 En otras expresiones aparece como una suerte de protesta femenina (y es cantada exclusivamente por ellas) quizás debido a relaciones teñidas por el machismo, que podría expresarse en la frecuencia y sin, al parecer, el consentimiento espontáneo de la mujer:

*Kuptiliraykichum*  
*ñuqallay kallargani,*  
*munasqayki ura*  
*satikuwanaykipaq.*  
 (Recop.: Honorato Chaupin: 1984)

*Kafitiraykichu ñoqallay*  
*kallarqani,*  
*munasqayki ura*  
*sutuchivanaykipaq.*  
 (Transmitida por radio)  
 cuando este tipo de expresiones  
 para que me metas  
 a la hora que quieras;

Acaso soy tu cafetera,  
 para que me hagas gotear  
 a la hora que quieras).

La expresión final designa abiertamente el acto sexual, adscribiéndole inclusive una cierta carga negativa. Sin embargo, no todos los versos aluden a la frase clara y directa, sino a la sutileza, la que no esconde ni pretende ocultar sino más bien busca su descubrimiento:

*Kay wawaykim qatillawachkan*  
*intiraminti qalachalla,*  
*paralla, wayralla hapillaqaptin*  
*kikillaywanñach tapaykullasaq.*  
 (Anónimo)

(Esta tu hija me está siguiendo  
totalmente calatita.  
si la agarrase la lluvia o el viento,  
la taparía siquiera conmigo mismo).

En este caso también funcionó la variación informal en la última frase, pues originalmente era: "*inallay-wañach tapaykullasaq*" (con cualquier cosa siquiera la taparía).

*Qasi sñu  
pupuntaqa,  
uraypiraqmi  
niñachaqa.*

(De Felipe Calderón Quispe)

(Deja tranquilo  
al ombligo,  
más abajo todavía  
está la niñita).

La inversión del orden aparece también al proponerse sin ambages la posibilidad de relaciones que trasciendan los marcos permitibles, legítimos, maritales, aceptadas por el conjunto de la sociedad. Aun cuando este tipo de expresiones son casi monopolizadas por los varones, el carnaval permite una "*broma en serio*" y es cantado con entusiasmo, inclusive en presencia de las esposas:

*Wawantam murani,  
manam mamantachu;  
para payapaqa,  
wastypipas kansí.*

(Anónimo)

(Quiero a su hija,  
no a su madre;  
pues, para vieja,  
hasta en mi casa hay).

*Si tu marido es celoso,  
dale un pedazo de hueso;  
hasta que vaya cachcando  
vamos cholita conmigo.*

(Anónimo)

En los textos aparece el hogar en una dimensión secundaria, y la alusión directa al esposo (o) en un tono despectivo parece expresar una reacción ante las limitaciones socio-culturales, impuestas a las relaciones amorosas, y muchas veces manejadas por el "*qué dirán*", es decir, por la vergüenza, apareciendo la transgresión como algo privativo de los varones.

Como una expresión de estructuras predominantemente machistas, o definidas por la dominación mayoritaria del varón en las esferas de decisión, existe una inversión a nivel sexual en las manifestaciones musicales, pues las mujeres al cantar obvian mencionar al sexo opuesto. Es decir, cantan como varones. "*Todo esto podría significar el dominio del varón en todos los niveles de la estructura social como una fuente de armonía subrayada en el polo ideológico*" (Albó, 1974: 207); por ejemplo, en los carnavales ayacuchanos, cuando las mujeres cantan:

*Acetunas he comido,  
las pepitas he botado;  
así lo mismo he botado  
a las cholas traicioneras.*

(Anónimo)

Claro está que este tipo de expresiones son muy frecuentes en espacios sociales más tradicionales, por ejemplo en los pueblos capitales de distrito, donde se puede apreciar más esta inversión, ya que en la ciudad se observa que inclusive compiten los varones con las mujeres por resaltar la diferencia, gritando las mujeres "*a los cholos*" y los varones intentando acallarlas gritando "*a las cholas*".

En lo referente a la sexualidad y al desorden en general, repetimos que si bien debemos establecer distancias entre lo propuesto y lo real, inclusive en la misma fiesta la libertad expresada y la que ocurre en la realidad presenta una aproximación, quizá mayor que la que existe entre el discurso moralista y la actitud cotidiana (es decir, no festiva-excepcional) donde muchas veces, se observa un disloque mayor entre la palabra y el acto, entre la enseñanza y el ejemplo.



Con las advertencias anteriores. Y con las limitaciones que conlleva la situación de excepcionalidad que debe teñir la lectura de este trabajo, observamos que la seriedad deja su lugar a la ironía, lo permanente a lo inmediato y la formalidad a la espontaneidad:

*San Juan Bautista plasapim  
anilluyta wischurquni,  
piraq mayraq tarikunqa;  
chayllapunis yanay kanqa,  
chayllapunis urpiy kanqa.*

(Recop.: Paulino Chati 1984)

(En la plaza de San Juan Bautista  
he perdido mi anillo,  
quién, cual lo encontrará;  
ella misma será mi amor,  
ella misma será mi paloma).

No es muy claro el significado de "chayllapunis". Existe cierta ambigüedad acerca de su carácter imperativo, aún cuando la expresión parece orientarse hacia "alli mismo" pero su carácter de mandato da a entender que involucra una intervención ajena, al parecer de una norma que obliga; pero no un autoconvencimiento, como si podría expresar "chayllapunim".

Por otro lado, las búsquedas penosas, los requerimientos, requisitos y las formalidades necesarias para la formación de nuevas parejas se ausentan y la casualidad, el azar, lo fortuito actúan. La relación amorosa aparece establecida con facilidad, sin las penurias que frecuentemente pinta el wayno.

Inclusive, figurativamente, como es característico en el lenguaje popular y más aún en el quechua, se proclama la infidelidad como producto del envolvente ambiente festivo y muchas veces su confesión no adquiere el dramatismo del dolor producido, que si lamentan interminablemente el wayno y el yaravi:

*Saray sarapim warmay chinkarun,  
arwichawanchuch arwichakurun,  
rataratachawanchuch ratachakurun.*

(Recop.: Porfirio Meneses)\*

(En medio del maizal  
se perdió mi amada,  
se habrá enredado  
con la enredadera,  
se habrá prendido  
con una enredadera).

En estos festejos la sexualidad se presenta con espontaneidad, como un aspecto de la vida que debe fluir con naturaleza:

*Tunas pinkapipas  
yakullaquchansi,  
chaychus mana ñuqa  
yanayyuq kallayman.*

(Recop.: Paulino Chati 1984)

(Hasta en la penca de la tuna  
se empoza el agüita  
porque yo no  
debería tener mi amada).

La pugna entre la alegría y la tristeza en los niveles festivos tiene un saldo a favor de la primera. Quizá ésta sea la inversión más importante en las relaciones entre la realidad y la fiesta. La alegría aparece mayoritaria, los gestos y actitudes así como las "letras" de las canciones apuestan por ella. La vida, la realidad cotidiana, es postergada para el mañana.

Sin embargo, no solamente la tristeza pugna con la alegría, pues la rabia y la cólera aprovechan del vigor y la ilusión festiva para explicitar sus reclamaciones, estableciendo puentes más realistas con lo cotidiano, con lo permanente. Ciertamente aquí la pugna con el orden o la norma aparece en una dimensión más aproximada a la realidad. Se condena la pobreza, la violencia, el abuso, el poder verticalista, el engaño demagógico. Inclusive, invirtiendo el orden de los padeceres, para inyectarle "vida" a la rebeldía o a la simple constatación de lo cotidiano:

*Manaya chayqa  
yawarllacku kasqa,*

*warma yanaypa  
wiqllansi kasqa.*

(Los Caballeros de Amancaes, 1985)

(Y eso no era sólo sangre,  
eran las lágrimas de mi amada).

Entonces, la rabia es manejada conscientemente, aproximándose a descubrir las causales de los males, aún cuando dichas constataciones refuercen incertidumbres y nihilismos. He aquí:

*Nadie te salvará,  
seguirá el hambre  
y la miseria cura,  
próximo a la muerte.*

*Quieras o no quieras,  
gustes o no gustes,  
ni el Santo Padre  
trajo el remedio.*

*Pueblo de Huamanga,  
cuna de tragedias,  
porqué pagas tanto,  
desgracia de hombres.*

(Chutos de Huamanga, 1985)

Existe la conciencia de que Ayacucho ha sido permanentemente nudo de contradicciones y muchas veces ha asistido a la solución de ellas. Esta situación sin embargo, en la realidad no le ha reportado beneficios, sino que su situación ha continuado, testificándose la desatención oficial, remeciendo la confianza por el sistema que definió y define esta postergación. Como hemos constatado inclusive la agresividad de los textos de carnaval va dirigido a gobernantes y políticos que usan y abusan del término "democracia" sin practicarla:

- "Esta democracia
- es una desgracia
- hasta caballo loco
- quiere gobernarnos"

(Anónimo)

La canción popular y el vigor de los carnavales no solamente sirven para convertir la tristeza en alegría festiva, efímera e ilusoria, sino también para expresar entre "broma y serio" la cruda realidad que, por ser tal, requiere de ilusiones para generar alegría y bienestar.

Los versos creados en los últimos años sirven también para dar testimonio de la historia que probablemente ni los libros de historia registrarán. Sin embargo aquí quedan en las páginas vivas de lo cotidiano, que finalmente triunfa, dramático, sobre la fiesta:

*Huksi ripun,  
huksi wañun,  
huksi carnavales.*

(Chutos de Huamanga, 1985)

(Dicen que unos se han ido,  
que otros han muerto  
y otros son carnavales).

En la realidad, la fiesta "real" esperará. La vida aún pugna enferma en espera de un mundo mejor, en donde el desorden construya la libertad. Sin embargo, valen los ensayos.

### Las canciones y la violencia política

Hemos constatado, en el análisis de las canciones realizado en las páginas precedentes, que la sexualidad y la licencia festiva son las expresiones mayoritarias del texto de la canción carnavalesca. Sin embargo, en la última década se ha introducido una canción testimonial que en diferentes grados de elaboración presenta, directa o subliminalmente, un diagnóstico de las condiciones de vida y los efectos de la coyuntura política actual.

Decimos que existe una suerte de "gradación" no sólo pensando en el logro de la belleza del binomio texto-música, sino también de los alcances del mensaje que contiene: Constatación de pobreza; queja por la si-

tuación anterior; crítica a ricos y autoridades; testimonio de violencia; detección de causas: pobreza y/o violencia; condena de agentes causales; proyecto alternativo contestatario.

Esta presencia se hace más intensa y abierta a partir del surgimiento de Sendero Luminoso y la consiguiente represión que se conduce indiscriminadamente. Esta afirmación no niega la existencia anterior de manifestaciones de descontento popular. *"La expresión graciosa que se utiliza para reaccionar ante el poder, no solamente llegó a la autoridad política, sino también al cura y al guardia civil, quienes fueron objeto de la ironía popular en los textos de las canciones de carnaval:*

*Tayta curatas, llakilla qapirun  
paqla unanpis millma wiñarun"*

(Al señor cura, dicen le ha "agarrado" la pena en su cabeza pelada, dicen le ha crecido lana)

*"Guardia civiltas, llakt qapirun  
tirapaluntas asnu riqsirun"*

(Al guardia civil le ha "agarrado" la pena, el burro ha reconocido su tirapalo).

Estas canciones son antiguas, en ellas el pueblo se burla de dos representantes del sistema de dominación, cuyo poder en el campo era mayor que el de la autoridad política: el teniente gobernador o el gobernador. Estos eran campesinos, de los que quizá fuera más posible burlarse, pero el policía en los pueblos del interior, capitales de distrito, era aliado de los hacendados y constituía el elemento represivo, muchas veces a su servicio. Junto con el cura, eran difíciles de ser tocados por la crítica. Sin embargo, la presencia de textos dirigidos hacia ellos constituía un acto de audacia, permitido por tratarse de un componente del evento festivo.

La tibieza de las críticas hacia el poder cede hacia una postura mucho más cuestionante del orden que condena la miseria y la postración. Partiendo de un

diagnóstico de las difíciles condiciones de existencia del pueblo, los compositores van ubicando situaciones críticas y actores generadores que van superando las percepciones de carácter étnico para identificar enemigos sociales concretos (los comerciantes) en reconocimiento de la nueva situación de clases y estructura económica que generó la descomposición del sistema de hacienda, así como apuntando a los niveles del poder antes no percibidos (el Estado y los gobernantes).

*"Hermanos campesinos yarqaymantan wañusun  
comerciantañataqsi mikuchkaspa wañunqa,  
comerciantañataqsi, saksachkaspa wañunqa"*

**("Año de la Miseria"**

Seudónimo: Los Campesinos)

(Hermanos campesinos, moriremos de hambre mientras que los comerciantes, morirán comiendo mientras que los comerciantes, morirán hartándose)

En la definición de la situación generada por el sistema se plantea con claridad que no todos los sectores de la sociedad sufren sus consecuencias sino fundamentalmente los sectores populares, y entre ellos con más fuerza los campesinos:

*"Ser campesino es muy difícil  
trabajando la tierra hasta morir,  
tomando nuestra chicha y nuestro trago  
trabajando año tras año con takllas y  
allachus"*

**("Maldecido loro"**

Hijos de Cayara)

A las causas estructurales, determinantes de su situación de discriminación, pobreza y sufrimiento, se suman agresiones de carácter mucho más directo. Agentes identificados en su origen y su función aparecen como los causantes de la violencia que cubre de sangre al departamento:

*"De la quebrada de Pumararra  
han salido los loros inesperadamente  
de la quebrada de Winchuchulla"*

*han salido los loros de repente  
para devorar los choclos de la Pampa de Cayara  
para devorar los choclos de la Pampa de Pawatu*

**("Maldecido loro"**

Hijos de Cayara)

"Loro" es un término con el que el pueblo identifica a los policías. Sus desmanes, en muchas canciones son comparados con los que en la literatura oral se hacía con los zorros, sin embargo, se menciona en canciones que el zorro sólo llevaba lo que podía, mientras que los "loros", dicen, arrasan con todo. Los zorros representaban a los terratenientes y en muchas versiones el pueblo, representado por pericotes o cuyes e inclusive sapos, lograba vencer la supuesta fuerza y astucia de su enemigo. Los actuales agentes de la violencia, al parecer, son identificados con una mayor fuerza, que no solamente se origina en sus armas, sino en el mayor poder estatal, supuestamente "legal", que los acompaña.

En las canciones se da testimonio de la violencia de diversa y siempre de patética manera. Sin embargo, en la mayoría de los textos se observa una condena a ella y se indica la ubicación de sus causantes.

*"Esta vida ya no es vida  
para los ayacuchanos  
yarqaywampas kuskallaña  
wañuywampas kuskallaña*

**("Sucesos de mi tierra"**

Centro Folklorico Pacaycasa)

*(Estamos muy juntos con el hambre  
hermanados con la muerte)*

*"Accomarca llaqta, Quinipampa llaqta  
yawar mayulla currillaqta  
sangre de inocente"*

**("Moyobamba campesino"**

Jorge Gamboa)

*(Pueblo de Accomarca, pueblo de Quinipampa  
corren ríos de sangre  
sangre de inocente)*

Uno de los elementos característicos de la ideología andina, se expresa en la solidaridad entre el hombre y la naturaleza,

*"Chuchaw cruz patampis pukuysito waqan  
llaqtampa vidanta, yupa yuparispan  
mana cunsuyhuyuy"*

**("Linda Carnavales"**

Wayanakitos de Contay)

*(En la cruz de maguey, llora pukuysito\*  
contando la vida de su pueblo,  
sin consuelo)*

Como expresáramos anteriormente, la violencia no es asumida como un fenómeno fortuito y sin causantes. Existen canciones que expresan la fuente original y hacia ella se dirige el pueblo con energía, reclamando:

*"Qué cosa vienes a hacer  
a mi pueblo de Huamanga,  
cuántas cosas vienes a hacer  
a mi pueblo de Huamanga,  
a mi pueblo de lágrimas".*

**("Wallpa suway"**

Rufino Pizarro)

Si bien no es explícita la mención de los agentes directos de la violencia, es frecuente escuchar canciones que dan cuenta de los abusos, allanamientos, genocidios y desapariciones, cuya frecuencia en Ayacucho parece haber pasado a ser parte de lo cotidiano. Algunas conciencias también parecen endurecerse. La mención a los "sinchis", "repuchos" y militares se hace mediante la designación de su vestuario: "muru pacha", "botasniyuq", "verde pacha", "loro" (por el color verde). Es curioso que casi ninguna canción aluda a las acciones de violencia atribuidas a Sendero Luminoso.

*"Adiós Pueblo de Ayacucho" y "Ayacuchano huérfano  
pajarillo"* son los huaynos-himno de los ayacu-

\* Pequeño pájaro silvestre.

chanos. Los migrantes al escucharlos acusan una profunda emoción. Dichas canciones, que relatan la migración y el dolor por ella causada, se han constituido en canciones símbolo, y dicen por sí mismas de la importancia de este fenómeno en la región.

Ayacucho es el departamento que expulsa proporcionalmente mayor cantidad de migrantes. A una casi "natural" tendencia a salir se le suma la situación de conflicto político social para acelerar proyectos migratorios, y también arrancar a quienes nunca imaginaron salir. Las canciones relatan con patetismo, desolaciones que siguen a incursiones armadas, cuyo éxito, al parecer, sólo ocurre cuando se enfrentan a niños, mujeres y ancianos, gente desarmada que se ve impotente, aún, ante la agresión de sus supuestos custodios.

*"Pampamarkapis chiki tukulla  
tristita waqan  
kuyyay llaqtallan  
qunqayllamanta chinkaramuptin"*

**("Mis pesares"**  
Wayanakitos de Contay)

(Dicen que en Pampamarca  
llora muy triste el malagüero búho  
al ver que inesperadamente  
su pueblo ha desaparecido)

*"Provincia Fajardo distritullaykupis  
campesino runa manas tarikunchu  
llaqtallanchikpiqa waqayllañas kachkan"*

**("Campesino"**  
Corazón T'inka de Huancapi)

(En los distritos de la Provincia Fajardo  
dicen que ya no existen campesinos  
dicen que en nuestro pueblo sólo hay llanto)

Dos elementos aparecen con nitidez en los textos: lo sorpresivo del fenómeno, no solamente en cuanto inesperado, sino principalmente repentino, rápido, violento: "qunqayllamanta", es decir sin dar ninguna

oportunidad de preveer. Por otro lado, en el segundo texto ya aparece la distancia tomada del lugar de origen: "dicen", es decir que se está narrando con posterioridad y "desde lejos", desde una aparente distancia no solamente física, sino que quiere ser emotiva, en cuanto búsqueda, y encuentro, de relativa seguridad, insitiéndose en que el fenómeno fue inesperado y condujo al abandono de sus pueblos:

*"Umarullay runallaqa pinsasqachu  
Huamangallay llaqtallapi  
wasin wasin purillayta  
Limallaway llaqtallapi  
kallin kallin purillayta"*

**("Tragedia de Umaru"**  
T. Oriol Chuchón)

(Los hombres de mi pueblo Umaru  
nunca pensaron caminar de casa en casa  
en Huamanga,  
caminar de calle en calle, en Lima).

Huamanga, más próxima que Lima, ofrece una relativa mayor seguridad, situación que simbólicamente se expresa en "de casa en casa" y "de calle en calle". Entre Huamanga y Lima también se establecen, además de las mayores relaciones familiares que en la primera tienen los migrantes, las diferencias socio-culturales, que se incrementan si los migrantes son campesinos sin experiencia migratoria y más aún si son monolingües quechua y analfabetos. Umaru, Bellavista, Lucanamarca y otros son pueblos fantasmas.

Como parte de las medidas de contrainsurgencia sectores oficiales promocionaron caravanas de retorno de migrantes, principalmente de aquellos que tienen dificultad de encontrar lugar y ocupación. El caso más conocido fue el del retorno a Huambalpa, en el que comprometieron a alrededor de doscientas familias que se organizaron con relativo apoyo del gobierno en su traslado, durante los primeros meses de 1986. Los pobladores desertaron y el retorno fue un fracaso: no había ninguna seguridad para sus vidas y cualquier adhesión a las fuerzas en contienda era

penada con la muerte por los contendientes, quienes tampoco perdonan la neutralidad.

Estos intentos de retorno eran forzados por la imposibilidad de encontrar trabajo y techo en Lima y otras ciudades. Se organizaron también para algunas capitales de distrito, sin ningún éxito:

*"Gobiernullanchiksi mandamullawanchik  
llapan llaqtaruna kutillaychik nispa  
llaqtallaykipiña llankamuychik nispa.*

*Intiqollqetapas apachimuwanichik  
agriculturatapas ordenamuwanichik  
llapan llaqtaruna llankaychik nispa"*

**("Campesino"**

Corazón T'inka de Huancapi)

(Dicen que nuestro gobierno nos manda todos los hombres de los pueblos vuelvan- diciendo y en sus pueblos, trabajen diciendo  
Dicen que nos manda dinero, intis dicen que nos ordena trabajar la tierra todos los pobladores trabajen diciendo.)

A las dos fuerzas en contienda les interesa la presencia de la población porque son factores importantes de supervivencia. Ambos usan al pueblo para obtener los medios de subsistencia y, además, los militares como "fuerza de seguridad", los organizan en "montoneras" o "defensa civil". Los esquilman mediante el pago irrisorio por animales u otros alimentos o se apoderan de ellos con prepotencia, al imponerles "tareas" a los comuneros, como la provisión de leña por turnos.

Para Sendero, la presencia de la población es vital: no solamente se mimetizan en su interior, sino que le sirve para reclutar más adeptos.

La temática que más se aborda, además de la migración ya señalada, es la de los desaparecidos, los genocidios y crímenes colectivos y también la disputa de la mujer como una muestra del conflicto cotidiano por derechos elementales.

El tema de las desapariciones ha frecuentado tanto huaynos como carnavales. Composiciones colectivas e individuales han plasmado en versos dolorosos las búsquedas sin fin:

*"Killapas watapas pasanñam  
¿maypiñaraq?  
rarrapa ukunpiñachu  
allpajachkan  
kichkapa chawpinpiñachu  
qurayachkan"*

**("Huamanguino"**

Ranulfo Fuentes)

(Meses y años han pasado  
¿dónde estará?  
acaso dentro de los pedregales  
volviéndose tierra,  
o en medio de las espinas  
ya brotando como las hierbas)

Al igual que las experiencias de búsqueda sin logro por caminos, desfiladeros, "botaderos de cadáveres", oficinas policiales, cuarteles, en las canciones populares se escribe el testimonio que saliendo de las búsquedas infructuosas se convierte en una suerte de advertencia destinada a disminuir el sufrimiento, apareciendo la muerte como una experiencia menos dolorosa que la incertidumbre de la desaparición:

*"Huamanga llaqtapi llaqa mamakuna  
Huamanga llaqtapi llaqa tajtakuna  
kuyay churikita amaña maskaychu  
kuyay wawaykiqa chinkaypaqñas chinkan.*

*Huamangallam karka yawarpa chawpinpi  
Huamangallam karka wiqipa chawpinpi  
llapa wawqinchikmi chinkaypaq chinkarqa  
llapa paninchikmi tukuyapaq tukurqa"*

**("Huamanga sufrida"**

Juan Rojas O.)

(Todas las Madres de Huamanga  
todos los padres de Huamanga  
ya no busques a tu querido hijo

tu hijo amado ya desapareció  
para siempre.

Mi Huamanga estaba en medio de sangre  
mi Huamanga estaba en medio de lágrimas  
todos nuestros hermanos desaparecieron  
todas nuestras hermanas murieron para siempre).

Numerosas madres que buscaban a sus seres queridos desaparecidos, al igual que sus familiares, expresaban que saberlos muertos y darles sepultura les daría más tranquilidad que no saber nada de ellos. Los miles de desaparecidos por la guerra sucia continúan acusando desde la conciencia del pueblo a quienes organizaron y ejecutaron los secuestros. Quedan impunes casi todos los casos y la impotencia del pueblo se convierte en condena a las instituciones del Estado, que pisotean los derechos más elementales, (o son cómplices) contribuyendo a que la brecha entre Estado y sociedad continúe su crecimiento, probablemente hasta hacerse irreversible.

Una muestra muy expresiva del reclamo por el retorno siquiera de la legalidad, es decir del respeto por las normas, cuyos propios autores y custodios pisotean, nos lo da este texto, aún cuando en la canción se refiera a ámbitos reducidos:

*"Mamantachu wañuchini  
taytantachu wañuchini  
kansi karcil karcilachiway  
kansi prisiun prisiunachiway"*  
(" Parque Sucre "  
Caballeros de Amancaes)

(Acaso maté a su madre  
acaso maté a su padre  
si hay cárcel, encárcelame  
si hay prisión, aprisioname).

Parece aludir no solamente a dificultades amorosas, sino una reclamación por el restablecimiento de instancias que conduzcan a una solución "legal" del problema (no importa, en este caso, cuál) y rechaza el

uso de recursos propios para "hacerse justicia". Esta posición es importante, por cuanto en la zona, aprovechando la coyuntura, muchas "cuentas" han sido arregladas por medio de la agresión violenta utilizando las "montoneras" o acusando al enemigo de senderista. El título "Parque Sucre" nos indica también el uso de una cierta simbología (es el centro de la ciudad, allí están la prefectura, concejo y la catedral) en cuanto se dirige al espacio físico en el que están concentrados los componentes del poder, y es allí donde se reclama "legalidad".

Junto con Accomarca, Pucayacu y Puracuti, es Uchuraccay el símbolo de crímenes colectivos. El penúltimo es mencionado inclusive en los "Testamentos del Ño Carnavalón", y el último ha inspirado ya varias canciones. Lo permanente en ellas es que los compositores han establecido un veredicto, que contradice las conclusiones a las que llegó la "Comisión Vargas Llosa", al afirmar rotundamente en los textos de las canciones, que sí hubo diálogo entre los periodistas asesinados y los comuneros de Uchuraccay, desechando la hipótesis de que fueron confundidos con senderistas. Unas fotografías tomadas por uno de los reporteros gráficos asesinados, Willi Retto, confirman dicha comunicación, desmintiendo también al general Noel, Jefe Político Militar de la Zona de Emergencia, quien insinuó que el diálogo entre comuneros y periodistas no existió.

*"Uchuraccayman chayarullaspankus  
kampistruwan parlaykusqaku,  
kumuneruwan rimaykullasqaku.*

*Gobernadurlla tapuykullaptin  
periodistallan kaniku nisqa.*  
("Uchuraccay"  
Rosa Ortiz)

(Llegando a Uchuraccay  
conversaron con los campesinos  
dialogaron con los comuneros

Cuando el gobernador les preguntó  
ellos dijeron: "somos periodistas")

A la violencia cotidiana la presencia de las fuerzas represivas genera otros problemas sociales como la prostitución, que va a sumarse a la abierta o simulada violencia sexual que ejercen las "fuerzas del orden", especialmente enviadas a la zona de emergencia.

*"Hay particularmente un hecho que hiere profundamente a los pueblos. Este es el efecto corruptor que la presencia de las tropas acantonadas ejerce sobre su sociedad. En zonas sumamente pauperizadas la presencia de oficiales, policías y soldados con ingresos muy por encima de los imperantes en la región estimula la prostitución". (Manrique s/f-11).*

Un huayno anterior de Carlos Falconi, "Ofrenda", mencionaba el conflicto:

*"Muru pacha runa  
wtrayakullachkan  
cantinakunapi  
warmita rantichkan"*

(Hombres uniformados  
están engordando  
y en las cantinas  
están comprando mujeres).

Existen inclusive términos despectivos elaborados para las mujeres que establecen relaciones con militares y policías: "malacas", "tomberas" y los propios militares las llaman despectivamente "chapas", en alusión a un típico pan ayacuchano, quizás para establecer las distancias entre costeños y serranas. En paredes y puertas de algunos colegios y la Universidad se ha observado inscripciones que también reflejaban esta situación, asumiendo una característica de broma, de ironía, diversos grafitos decían: "Campaña contra el SIDA: dile no a las tomberas". Un texto de una canción carnavalesca ilustra también esta pugna, tan frecuente en situaciones de guerra, principalmente cuando son tropas de ocupación. Y hasta qué punto no será cierta una respuesta positiva a la pregunta que se hacía Nelson Manrique: ¿hasta qué punto no son percibidas como tales?

*"Huamanguina sonsa  
forastero gustu  
huamanguina sipas  
militarlla gustu  
saqirqusuptikim  
waqayqaqachkanki  
correo punkupi  
kartata tapuspa"*

**("Soy Solterito")**  
Victor Carrasco)

(Huamanguina sonsa  
que gustas de forasteros  
muchacha huamanguina  
que sólo gustas de militares  
ya cuando te deje  
estarás llorando  
preguntando por cartas  
en la puerta del correo).

Numerosos testimonios inciden en la influencia negativa de los militares y policías en el comportamiento de las jovencitas. Padres y madres afirman sus temores.

Estamos frente a una producción musical que, reconociendo la situación, parte de diagnosticar la total desvaloración del ser humano, por parte del sistema:

*"Esta vida que llevamos  
no la tienen ni los perros  
hasta los huesos que hallamos  
pasan de tercera mano  
pasan de tercera clase"*

**("Capi Fuentes")**  
Ranulfo Fuentes)

A diferencia de producciones anteriores, la causalidad de la situación se orienta a definir "enemigos sociales", y se adscribe a los gobernantes, cuyo acceso al poder se cuestiona imputándoles un comportamiento demagógico:

*"Señor presidente eleccionispiqa  
promesallaykiwan, sobrepromesawan  
llaqta runallata qayaykukurqanki"*



Palacio wasiman yaykuykullaspaqa  
llaqta runallata quncarqamullanki"  
("Señor Presidente"  
Corazón T'inka de Huancapil)

(Señor presidente en las elecciones  
prometías, ofrecías demasiado  
convocaste a la gente del pueblo.

Pero al entrar al palacio de gobierno  
te olvidaste de la gente del pueblo)

Ranulfo Fuentes, acudiendo a un personaje típico de  
Ayacucho, quien fue graciosamente "lanzado" a candi-  
datear por una diputación, realiza una sátira de las  
elecciones:

"Si viviera Capi Fuentes  
el más habil huamanguino  
ya sería diputado  
estos años miserables  
ya sería presidente.

Akuchimay urqutapas  
sapirmanla wischuspanmi  
watatallay mayutapas  
Huamangaman pusamunman  
riotapas mayutapas  
kay llaqtayman pusamunman"

(Hasta el cerro de Acuchimay  
lo botaría de sus raíces  
para traer el río Watatas  
lo traería a Huamanga  
lo traería a mi pueblo)

La relación establecida: Capi Fuentes = democracia,  
simboliza la devaluación de ésta. Capi Fuentes fue un  
personaje que acusando perturbaciones mentales fue  
objeto de burla de sus contemporáneos, quienes, di-  
cho sea de paso, realizaron en varias oportunidades  
simulacros de "lanzamiento" electoral; de los que él  
fue entre otros, víctima. La mención a "extraer de sus  
raíces" al cerro, alude a la demagogía frecuente con  
que se han conducido los procesos electorales: repre-

sa la percepción negativa de estos actos, que por  
ejemplo se ha sentido en el alto porcentaje de ausen-  
tismo, votos en blanco y viciados en los últimos pro-  
cesos electorarios. También menciona el testimo-  
nio sobre la "calidad" de los candidatos, manifestada  
en las elecciones de 1985, donde proliferaron las  
ambiciones personales obteniendo por resultado vo-  
taciones irrisorias.

Por otro lado, en la crítica se señala con mayor fre-  
cuencia los incumplimientos de las promesas elec-  
torales, asociadas tanto a la estructura de la democra-  
cia como a las características personales de los can-  
didatos.

Entre las canciones que recopilamos durante la pre-  
sente investigación, encontramos una que transcri-  
bimos por ser muy gráfica del comportamiento de un  
sector del electorado frente a la candidatura del ac-  
tual Presidente Alan García:

"Fuiste la estrella  
que yo escogí  
en las elecciones  
por tu belleza  
por tu sonrisa  
por tu elegancia"

("Alan García"  
Julia y Serafina Gómez)

La canción sintetiza en cierta manera el rumbo de la  
conducción propagandística, así como el nivel polí-  
tico, de un vasto sector de la población. Es también un  
indicador de las "bases" del gobierno aprista.

Esta canción fue compuesta y cantada en 1986, sin  
embargo en los carnavales del 87 los mismos intér-  
pretes dijeron que "ya no tenemos ganas de cantar  
eso"... (Caballeros de Amancaes: entrev.).

Por otra parte, en la canción popular se viene for-  
mulando respuestas que trascienden la queja para  
construir la fe. Aquí ha habido un cambio impor-  
tante en la canción regional, pues el remate o la  
"fuga", ahora es utilizado para terminar los textos

testimoniales y diagnósticos con proyectos, con esperanzas, positivamente:

*"Kutirqamunqañam, chayaraqamunqañam  
tarpuy para hina muqullay wiñarichiq  
Akhiriq inti hina, sisalla sisarichiq  
rurulla panchirichiq"*

**("Huamanguino"**  
Ranulfo Fuentes)

(Ya volverá, ya llegará  
como la lluvia para el cultivo  
para hacer germinar la semilla  
como el sol del amanecer,  
que hará florecer a las flores)

Los textos mencionan el retorno de los desaparecidos, pero no solamente de ellos. Parecen decir que el sufrimiento del pueblo no es infructuoso, sino que contribuye a aproximar el bienestar y la belleza.

*"Yarqay simi lorokuna, manallasa yachanchu  
toqllallaman urmaykuspa wasillaypi preso kayta  
tutapiraq punchawpiraq,  
yarqaruptin silbakuyta  
Wakchalla waqachiq maldecido loro  
wakchalla waqachiq kaqon simi loro  
agostollay killapiqa sachatam mujunki  
agostollay killapiqa yakutam upianki"*

**("Maldecido Loro"**  
Hijos de Cayara)

(Esos loros hambrientos no sospechan siquiera  
que cayendo en la trampa estarán presos en mi casa  
donde estarán silbando día y noche  
sin encontrar qué comer.

Maldito loro que haces llorar sólo a los pobres  
loro hocico de cajón, que haces llorar sólo a los  
pobres  
en el mes de agosto sólo darás vueltas en torno al  
árbol  
ya en el mes de agosto sólo agua tomarás).

Como dijimos antes, "loro" viene a simbolizar a las fuerzas policiales y por extensión a los militares. Se menciona que la actual situación será trastocada, adelantándose la acción conciente, "trampa", como el factor desencadenante. Ya no es el "destino" o la "suerte" como ocurría en la producción anterior, la que premia o castiga, sino el hombre que hace y rehace su destino. Sin embargo en otras canciones se anticipa que la construcción de una sociedad solidaria, que impida la existencia del dolor, será fruto del esfuerzo y que el camino exige sacrificios:

*"Chayta yachaspaymi  
qamta niki warma  
quqautaña ruway  
karum purinanchik  
quqautaña ruray  
urqum hispinanchik"*

**("Capi Fuentes"**  
Ranulfo Fuentes)

(Porque sé cómo es eso  
a ti te digo muchacho  
prepara el fiambre  
que es distante el camino  
prepara el fiambre  
que debemos coronar el cerro).



*"Fingiendo ser viento  
fingiendo ser aire  
te busco por abras  
y por montañas  
¿dónde estarás?  
(Vizchongo Mayu)*