

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN SIMÓN
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE POST GRADO

PROGRAMA DE EDUCACIÓN INTERCULTURAL BILINGÜE
PARA LOS PAÍSES ANDINOS
PROEIB ANDES

Sunchu

**EL HUAYNO EN LA FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD
EN LOS MIGRANTES QUECHUA-HABLANTES
DE HUAYCÁN, LIMA - PERÚ**

Félix Tito Ancalle

Tesis presentada a la Universidad Mayor de San Simón, en cumplimiento parcial de los requisitos para la obtención del título de Magíster en Educación Intercultural Bilingüe con la Mención Planificación y Gestión.

Asesor de tesis: Dr. Gustavo Gottret

**Cochabamba, Bolivia
2005**

La presente tesis SUNCHU: El huayno en la formación de la identidad en los migrantes quechua-hablantes de Huaycán- Lima, fue aprobada el...

Asesor

Tribunal

Tribunal

Tribunal

Jefe del Departamento de Post-Grado

Decano

**A la memoria de mi madre
Fortunata Ancalle**

DEDICATORIA

*Llapa wawqi paniykunapaq Zona K
tiaqkunapaq, imaymanaspa
ñawpaqman puriqkunapaq. Kay
qillqata apachimuykichik
sinchi kuyakuyniywan tukuy
sunquypiwan.*

[Para los paisanos y paisanas de la Zona “K”, quienes luchan día a día por salir adelante, va para ustedes este esfuerzo con mucho cariño y de todo corazón.]

AGRADECIMIENTOS

Expreso mi agradecimiento:

Al Programa de Becas de la Fundación FORD y a su Presidenta, Sra. Susan Beresford, por el incondicional y desprendido apoyo financiero que ha hecho realidad mi formación; al equipo de trabajo del Instituto de Estudios Peruanos, representado por su Directora Ejecutiva, la Dra. Carolina Trivelli, Cecilia Israel y Elsa Elías, quienes han dado seguimiento paso a paso a mis estudios y por sus valiosas sugerencias.

A la Dra. Luz María Álvarez Calderón, por su apoyo moral y en todo sentido quien supo encaminarme a la luz de la verdad; a la Institución de World Visión Perú y a su Director Lic. Caleb Meza, por permitirme llegar al lugar donde estoy.

Al Dr. Gustavo Gottret, mi asesor de tesis, quien supo brindarme apoyo moral e intelectual, no solamente en las tareas de la tesis sino también en el aspecto espiritual, expresándose como un hermano mayor. Los dioses tutelares y la Pachamama le den más vida y sabiduría.

A la Dra. Inge Sichra, maestra perspicaz, por sus valiosos aportes en clase; a los docentes de PROEIB-Andes por sus esfuerzos en las clases que coadyuvaron en mi formación, a mis compañeros de estudio de los diferentes países con quienes compartimos el calor humano y saberes indígenas.

A los dirigentes de Huaycán, y en especial a los de la Zona K y UCVs: don Juvenal Lozano, prof. Hugo Carlos de la Cruz, don Félix Aguirre, don Sósimo Ramos, entre otros moradores, quienes me permitieron el ingreso a la zona: no solamente me brindaron su hospitalidad, sino que me compartieron información oportuna.

A la institución TAREA, a su presidenta la prof. Luisa Pinto, por contactarme y facilitarme material bibliográfico. Al Centro de Folclor José María Arguedas, a su director el Dr. Emilio Murillo, por facilitarme material bibliográfico; al Dr. Rodrigo Montoya, por la valiosa información compartida.

RESUMEN

La tesis parte de una investigación descriptiva sobre el valor educativo de una manifestación cultural de los migrantes quechuas de Huaycán (Lima-Perú), manifestación que acopla danza, música y canto, en un encuentro de lo indígena con lo foráneo: el huayno¹.

El huayno, para los migrantes de Huaycán, es una expresión cultural legada por sus ancestros. Tanto el ritmo y la melodía, como el canto y la danza del huayno actúan como elementos sensibilizadores y concienciadores que hermanan a los migrantes en cualquier acontecimiento social y familiar, espacios donde afirman su identidad.

El huayno trasciende el carácter culturalmente poco abierto de algunas familias o grupos de la zona, estableciéndose redes sociales entre paisanos de distintas procedencias del país, quienes logran cierto nivel de convivencia fraterna entre los diferentes ritmos y melodías del huayno, emplazándoles hacia el acercamiento del calor humano de todas las sangres. En este proceso de socialización, sin embargo, algunos migrantes van debilitando la identidad construida en sus comunidades de origen, adquiriendo nuevas posturas identitarias de tipo híbrido con tendencia a cierto modo de vida individualista, situación que se manifiesta –por ejemplo- en la indiferencia y ausentismo durante las faenas comunales.

La reproducción del huayno se desarrolla en espacios informales (familiares o festivos) de socialización, donde los migrantes transmiten valores culturales a las nuevas generaciones, aspecto eminentemente formador y educativo. Sin embargo, no todo se muestra positivamente formativo en el huayno: las letras de algunos géneros musicales modernos resaltan en demasía mensajes de una cultura de pobreza, atraso, conformismo y sufrimiento, deformando y mancillando la personalidad del migrante.

La continuidad y transformación del huayno de antaño se ven reflejadas actualmente en una modalidad de huayno híbrido denominado tecno o parrandita, cuyos ritmos y melodías se hacen cada vez más penetrantes en el gusto de los migrantes, constituyendo en estos una novísima forma identitaria.

¹ Según el Diccionario Kechwa-Castellano Castellano-Kechwa de Guardia (1971), el término quechua *wayñu* o *waynu* significa baile por parejas tomadas de la mano. En el presente trabajo, se empleará la grafía castellana *huayno* para facilitar la comprensión de lectores no quechuas, y por ser la más utilizada y difundida.

RESUMEN EN QUECHUA

RUNA SIMIPI YACHAY CHINTICHISQA²

SUTICHAYNIN

Kay yachay qillqaqa, *Sunchu*³ nisqawan sutichasqan, ichaqa waynumanta yuyaychasqa nin: “Llapa puriqkuna Waykanpi wasichakuspa waynuwan kawsaynin qispichisqanmanta, Lima Piru suyupi tiyaqkunamanta”.

I. SASACHAKUY

Kay waynu puriqkunapa kawsayninpi sunqunpiwan, wiñan, sinchi kuyasqa. Manataqmi lliwchallankuchu chay hinata kuyanku, ichaqa kachkanmi hina puriqkuna runakunamanta waynu qipanchaq, karullamanta chiqnikuywan hina qawaq runakuna. Chaynallataqmi, kamachikuq wiraquchakunapas waynuta mana chaskiyta munankuchu. Chaymi kay waynuqa sinchi qipanchasqa kachkan, ichaqa kikillan purun sunchu hinapas wiñakun atisqanman.

Hatun yachay taripay.- Yuyaychana waynupa ukunmpi yachachikuynin hatallisqanmanta, llapa puriqkunapa kawsaynin qispichisqanmanta.

Uchuy yachay taripay

- Puriqkunapa kawsaynin waynupa kusichikuyninwan maykunapin ruwakun.
- Yuyaychana waynupa yachachikuyninta, puriqkunapa waynumanta rimarisqankuta, runa masinkuwan tinkuchinakusqanmanta. Chay hinallataq, allin waynupa kawsaynin qispichisqanmanta.

Imarayku.- Kay qillqaqa wasichakuq puriqkunata yanapanqa. Chay hinallataq, qalata mana qalata yanapanqa. Hinaspanmi, allin rimanakuywan ruwakunqa, kuyanakuywan, wiraquchakunapaqpas chaskisqan, ichaqa kawsakunqaku interculturalidad nisqankuman hina; yachay wasipipas, churinku mana qipanchasqa kanankupaq.

² Kay runa simipi yachay chintichisqa qillqanaypaqmi, ichaqa, ruwasaq chanka runakunapa rimayninman hina. Mana riqsisqa rimaykunatataqmi glosario nisqankupi qillqasaq; mana sutikuna riqsisqaytataqmi, yanapachikusaq, tayta Simonpi-Proeib-Andes nisqanku, yachakuqkunapa llamkasqankuman hina, kay hatun yachay wasipi. [Para la escritura del presente resumen en quechua, se utilizará la variedad Chanka. Asimismo, se elaborará algunos vocablos técnicos a manera de glosario. En el uso de algunas palabras rebuscadas, se recurrirá al vocabulario elaborado por los maestrandos de la segunda y tercera promociones de la Maestría del PROEIB-Andes de la Universidad Mayor de San Simón].

³ Chanka runakunapaqa, sunchuqa, mana allin quran, wiñam chakrakunapi, sara, papa tarpuykunapa chawpinpi. Kay sunchutataqmi, sinchi maskasqa, kuyasqa; kumun runakunan quranku, rutunku wakankuman, kuchinkuman qarasma wirayachinankupaq.

II. YACHAY TARIPAYPA RUWAYNIN

Yachay taripaymanta.- Kay yachay taripaykuna ruwanaypaqqa, yachay taripayta qawarisparaq akllarani. Kaywanmi ñawincharispa, puriqkunapa imayna waynuwan Waykanpi kawsasqankuta altamurani.

Purina ñan.- Maynin ñannintas puriyman kay yachay taripay qatipanaypaq. Kaypaqtaqmi, iskay purina ñanta akllarani, chaymi kachkan: Chiqap yuyaychaq ñan, ukupi yachaspa qawaychaq ñan. Kay iskay ñannintakama puririspaymi ichaqa llapa ima yachayninkuta, ruwayninkuta, qawarispas, qawarispas altamurani.

Chiqap yuyaychaq ñanmi, akllasqalla imaymana ruwayta qawachiwan, hina puriqkunapa tiyasqanpipuni tapurini; qawarinitaq huñunakuy qillqankuta, tapurinitaq kamachikuqkunatapas.

Ukupi yachaspa qawaychaq ñantaqmi, llapa ima apakusqanta qawachiwan. Kaypaqtaqmi, hina Waykanpi allinta yuyaywan taripaykuna qillqanaypaq yacharqani.

Tapurini purinkichukunata, llapa ima waynumanta yachasqankuta, paykunañataqmi tapusqayman hina willakamun. Munasqallayta willakamunanpaqmi ichaqa kutirispas tikrarispas hina tapupayani.

Yuyaywan ruway.- kaypaqmi, allinta qawarispas hinapi ruwayta akllani, llapa puriqkunapas ruwasqankupi, ukllawakuq hinaraq, taqrukuq hinaraq kani.

Akllaspa yuyaychay.- Kaykunam kachkan: wawa uywaq, takiq, p'achakunam mikuykuna rantikuq, wasi qispichiq, hampiq, hamawta, yachapakuqkuna, kaspi kuchuq, p'acha siraq, paykuna. Ichaqa, lliw piru sumumanta yaykuqkuna.

Hapispas yanapachikusqay.- Chaymi kachkan: Yuraq rapi apakachanay, kaytaqmi llapa qawasqay qillqanaypaq yanapakun; Ruwasqa tapukuy.- kaytaqmi yanapawan munasqay tapunaypaq; Ruwasqa qawachikuq.- Kaytaqmi yanapawan puriqkunapas waynupi tususqankuta, uyarisqankuta qillqanaypaq; Ruwasqa qillqa.- kaytaqmi yanapawan ukupi imakuna kasqan qawanaypaq. Chay hinallataqmi: waqachina, llipityaq, qawachikuq, chaykuna yanapawan.

Imayna ruwasqaymanta.- Qawarispas, ñawinchaspa qillqanaypaqmi, ichaqa, kamachikuqkunaman yachayta quni, rimanakuykusqayku hawañan pasaykuni yachay taripaykuna ruwaq; puñuypan, yaqa iskay killa karqani (ariwaki killamanta aymuray killakama).

Sinchi kuyakuywan ruwasqaymanta.- Wawqikunapas munayninta tapuykuspay llamkaq yaykuykuni, rapipi sutinkuta qillqanaypaqpas, allinta tapupaykuni, sumaq kuyakuyllawan, imayna kawsakusqankutapas mana qipanchaspa kani.

III. QILLQAKUNAMANTA YUYAYWAN HAPICHISQA

3.1 Waynupa hukunpi hatallikuynin

Kay waynumanta qillqaqkuna mana imaninansi kan, ichaqa pisilla. Chay hinaqa, kay qillqapi allin qawarinapaq, yachasun imaninansi waynu; hamawta Guardia Mayorga (1971), nisqanman hinaqa, waynuqa warmi qari makimanta hapinakuykuspa tusuysi, hamawta Diaz (1996) niwanchik, waynuqa takiypiwan tusuyumi ninan nispa. Waynupa sutinqa, achka, Hamawta Montoya (1996) chaymanta kay hinata nin: manam waynullawanchu sutichasqa, ichaqa sapa llaqtan munasqankuman hina sutichanku: *chuscada*, *cholada*, *pampeña*, *wayñu*, nispa. Hina payllataqmi (íbid.) kayta nin: waranqa pichqa pachak kimsa chunka iskayniyuq watapis kanmanña karqa imaymana waynukuna llapallan tawantinsuyupi. Kay waynuqa, ñawpaq runakunamantaraq (inkakunamanta) chayamuwanchik.

Waynupa ukunpi hatallikuyninqa sinchi puni, paysi kawsay pachapi kusichiwanchik, llapa ima ruwasqanchikkunapas takipis llusqsimun; chaysi, waynuta uyariykuspaqa, llakillawanña utaq kusikuyllawanña runa tarikun. Waynupa nisqanta uyariykuspaqa, imayna kawsasqankuta yuyarinku, chaysi waqanayanku, wakinkuqa sinchita waqakunku.

Waynupi tususqankuman hinas, runakunaqa hukllawanakun, kuyananku waynupa kallpanman hina. Ñawpaqtaqa, waynupi tusukuyqa llapallan runakunapiwan hukllawanakuykuspa sinchi kusikuy kasqa, uchuy hatun, machukunapiwan, wawakunapiwan, samay pacha riqpi (Paredes 1991).

Chaynallataqsi, waynuqa hukmanrayaq runakunata hampin, mana kikinpas musyakuchkaptin. Ichaqa, kay hatun kacharparipi apakun, chay hinallataqsi, raymi patronalpipas, kaymantas, llusqsimunku kuisqa, yarqaynin sasichikuchkaq hina. Mana chayllachu, kamapi unquq runatapas hampinsi, chaytan yachaqa hamawtakuna “*musicoterapia*” (Marti 2000) nisqankuwan sutichasqaku, “*biodanza*” (Toro 2002), “*biomúsica*” (Loroño 2000) chaykunapiwan.

3.2 Kawsaynin qispichisqanmanta

Imaynatas kay apakun, kawsay qispichiyqa llapa runapa yuyayninman hina ruwasqankus, chaysi llapa runapa tinkusqankuman hina apakun, pacha risqanman hina. Wiraqucha Pujadas (1993) niwanchik: kawsay qispichiyqa runakunawan imayna kawsakusqanku hawa llusqsimun, uchuychankumantapuni, chay imaymana ruwasqankutas yuyayninpi hatallinku; kaysi sapa punchaw ruwakun, nispa. Kawsay qispichiyqa runapa imaymana runakunawan tinkusqanku pachapis llusqsin (Berger y Luckman 1979). Kaytaqsi, mana kuyuq hinaqa kanmanchu; ichaqa puqunraq

tikrakunraq miranraq pallqanraq; chay hinallataqsi, “kallpanchakunraq, wañurinraq, chinkarinraq” (Montoya 1998:150).

Kawsay qispichiyqa runakunapa kawsay pachapi ruwasqanku. Chaysi qucharayan runapa kawsayninpi. Chaynallataq pallqan imaymana puriyman, tipikunraq, chutakunraq, runa wañunankama pacha. Ichaqa, mana kikillanchu qispichikun, paytapas huk runakuna qawayninwan qispichin, kuskanku qispichinakunku.

Qayna qawariypi, puriqkuna waynuwan kuskanchasqa purinku, hinaspanku waynuntakamalla maylawmanta kasqankuta riqsichinakunku.

Ñawpaqtaqa, waynu takikunaqa runa simillapi ruwasqa kasqa, pacha kuyusqanman hina. Kay qipa punchawkunata castilla simiwan taqrukusqa kawsan. Ichaqa, manaña ñawpaq waynukuna hinañachu. Hamawta Arguedas (1986c) kayta niwanchik: qhechwa waynuqa sinchi munaymi castilla waynumantaqa. Ichaqa, hinallaraqmi ñawpaq waynu kawsan qitupa nunanpi, mistizupapiwan. Chay hinaqa, mistisu waynuñan mirakaramun qipa riqmanqa: waynu chicha, tecno waynupiwan, sutichankutaq parrandita nisqankuwan. Sapa kutilla tikrakuchkan imaymana waynu híbrido nisqankuman. Kaytaq, kunan pachapi puriqkunapa kawsayninta qispichin.

Waynu miramusqanman hina, llapa runañataq tusunku, takinku mana waynullankutachu, ichaqa, wawqikunapa takinkutawan. Hinaspanku kawsakunku sapakama, ichaqa hukllawasqa hina.

Puriqkuna kuyakuywan ñawpaq waynunkuta yuyarinku: Trío Amanecer, Picaflor de los Andes, Flor Pucarina. Chayna hinallataq, qipa waynukunatapaspas yuyarillankutaq: Dina Paucar, Sonia Morales, paykunata. Mana kaninakuy kanchu, kay takikuna uyarisqankupi, astawanqa, kuyaylla asunakuykunku.

Kay hinalla kaptinqa allinchiki kanman, puriqkunaqa llaqta ukupi runawan tinkusqanku hawa, llunku runakuna hina kawsachkanku; manaña chullalla sunqu hinañachu llamkankupas. Wasinku qispichisqankuman hina individualismo nisqankuman wichiychukanku, kaysayninkupas mana takyasqa runapa hina, iskay uyayyuq, wasa rima hina purinku. Chaymi huk niraq kawsay híbrido (García 1990) nisqankuman hina kawsachkanku, waynutapas uyarichkanku mana allin kawsayman qatiqllata.

3.3 Kawsay pachapi yachachikuykuna

Waynu yachakuyqa ñawpaq taytakunamanta hamun, kaytaq wasi ukupi tayta mamakunapa churinkuman yachachisqanku hawa wiñan. Hemsy (2002) kayta niwanchik: kay música yachakuyqa tukuy riq kawsasqanchik pachapis apakun, nispa.

Ichaqa, kay yachakuykunaqa, astawan ñawpaqman rin, runakunawan tinkusqanku

hawa, chaymi sinchi yachakuy apakun: hukninku, uyarisqallankuwan yachanku, wakin, takiqkunata qatichispanku; yachankutaq, yachachiqkunapa yachachisqanman hina.

Waynupa yachachikuyninqa sinchipuni, mana waynullachu yachachikuqqa kanman, ichaqa huk takikunapikas yachakuyqa kan. Hemsy (op.cit.) kay hinata nin: musikaqa sinchi munayniyuqmi nispá, paysi kallpayuq, runapaqa mikuy hina. Rimapayachikuntaqmi mana riqsisqa runawanpas, hinaspataq kusichikun, runatapas sunqunta llampuykun, hinaspansi allin kawsananpaq yachachin.

Waynupas chaynallataq sinchi yachachikuq. Ichaqa runapuni waynu tikrasqanpi, mana allin takikunata puriqkunaman uyarichin. Paykunañataq chayllamanña kawsayninta yachaqaqachin. Ichaqa kay hina yachachikuq takikuna kachkan: waynu tecno nisqankupi. Kay waynu tecno, runakunapa saqra kawsayninta, imayna sasachakusqankuta llusqichin; ukumpi allin kawsaymantaqa manaña rimarinchu, chay, nisyuta mismirikuchkan waykan ukupi tiyaq puriqkunawan.

3.4 Chiqap waynupa wiñaynin

Ñawpaqtaqa, waynuqa, kapitalinu runakunapa sinchi qipanchanan karqa. Kunan riqmanñataq, chay chiqnikuq manaña anchachu kan waynu miramusqanman hina. Ichaqa, waynu wiñaypaq kawsan (mana wañuq, hinalla mirachkan). Kay qipa wiñay waynukunaqa manaña ñawpaq hinañachu, astawanqa mistisuyaspa, paykunapa munayninpiña paqarichkan, Wiraqucha Romero (1998) chaymanta willakun. Takiy mistisuqa manas wichqakuq hinachu kawsan, ichaqa kichasqa chaskikuq hina ñawpaqman mirachin, chaysi mana qulluchu waynuqa: ichaqa tikrasqa musuq waynuman hapichisqaña mirakuchkan. Chaymi kachkan waynu tecno nisqanku.

IV. MAYPI RUWAKUSQANMANTA

Kay yachay taripaymi Comunidad Autogestionaria de Huaycán Ilaqtapi ruwakun, Distrito de Ate, chunka qanchisniyuq yupana ñanpi, kaymi kachkan Hatun ñan (Carretera central) purinanku.

Kay Ilaqtapim puriqkuna llapallan Piru suyumanta yaykuqkuna wasichakunku. Kamachikuyninkun asamblea de las UCVs nisqankuwan qallaykun. Chaymanta malta huñunakuy kan: Asambleas zonales nisqanku, chaymantañataqmi hatun huñunakuy qatimun: Consejo Ejecutivo Central nisqanku, tupanñataq, Congreso nisqankuwan.

Llapa puriqkunan kaypi iskay chunka hukniyuq wataña tiyanku, llapa ima ñawpaq yachayninkuta kaypi kasqallan ñawpaqman apanku; chaykunan kachkan: Pukllay (hatunpuquy killapi), uywakunapa punchawnin (tayta shanti, chakraqunakuy killapi), UCV kunapa punchawnin, wasikunapi wallpa kanka ruway, kasarakuqkuna,

mamachakunapa punchawninpiwan ima. Chaynallataqmi mana qullunraqchu imaymana mikuy ruwasqanku: wallpa chupi, pachamanka, puchiru, ushapa umanmanta chupi, saramanta mondongo, chaykuna.

Kantaqmi vaso de leche nisqanku wawakunapaq, mikuna wasikunapas (comedores populares nisqanku). Wayra wasipas kan, hampiq wasipiwán.

Kay, Zona K nisqankupi, chunka kimsayuq kamachikuqkuna tiyan: Hatun kamachikuq, runakuna huñuq-hayaq, rapipi qillqaq, qullqi hapiq, yanapakuq, tukuyrikuq, hampiq kamachikuq, pachamamata nanachikuq, yachakuykuna-pukllachiypiwan kamachikuq, warmikunapa kawsaynin qawaq, llaqta nanachikuq, llapa kamachikuqkunapa ruwasqan qawaq, chaykuna.

V. KIPUSPA WILLAKUYKUNA RIKUCHIY

5.1 Puriqkunapa waynu qawayninkumanta

¿Imaynanpitaq kay waynu mana qullunchu? Puriqkunapa nisqanman hinaqa, kayqa runapa tukuy sunqunwan ukunpiwan hatallisqankuraykus kawsan. Wawqinchik Sabino Mamani, Punumanta yaykumuq kayta willakun: waynupiqa llapa ima ruwasqanchikmi kawsan, chaypan sutin vivencia nisqanku, chaytataqmi mana qunqanchikchu (Tapukuy SM.13.05.03). Puriqkunaqa waynutaqa ukun kawsayninman yaykuchinku; chaymanta hawaman llusqichimunku takintakama. Chaysi laqasqa hina runapa kawsayninpi yachan (Arguedas 1985).

Puriqkunapa nisqankuman hinaqa, waynupa munay waqayninsi runakunapa sunqunta tasnuchin. Chaysi runa hina purinku. Qusqumanta hamuq Sergio Valencia Saldivar kay hinata nin: Runapa kawsayninpiqa, waynuqa wayra hina llapa llakinchikta, kusikuyninchikta apaspa yachachikuqsi (Tapukuy SVS. 09.05.03).

Waynupi tusuykuna sapa llaqtapi achkallaña tarikun; Wankavelikallapiraqsi chunka iskayniyuq tusuy kachkan. Hugo De la Cruz chaymanta willakun: Trilla de Salcabamba, Carnaval de Tayacaja, Santiago, Chuño Saruy, Llamero, Qachwa de Allato, Trilla de Acobamba, Negritos de Huancavelica, Mayorama (adoración al niño Jesús), Danza de la tijeras, Inti Canchari, Saruri (Tapukuy HDE. 24.04.03), chaykuna.

Kumun runakunapaqqa puriqkunapaqpas, waynupi tusuyqa hina runakaynin qawachiqsi, chaysi mana qunqankuchu. Waynuqa runa masinkuwanpas tinkuchi, kuyanachiq ima.

5.2 Waynupa munaynin, puriqkunapa kawsaynin qispichisqanmanta

Manaraq Waykanman chayspanku puriqkunaqa imaymana waynupi kusikuyta takikuyta llaqtankupi yacharqaku. Waykanman chayspankupas paykuna hinalla ñawpaqmaq yachasqankuta wiñachinku. Ichaqa sapa llaqtapi waynu kan, chayman hina riqsinakunku, asunakuykunku. Soledad Pizarro Tarmamanta, willakun: “Kaypi Wankavilikanukunapa waynupi tusuyninwan ñuqaykupawan mana rikchakunchu” (Tapukuy SPS. 13.05.03).

Ichaqa kikin puriqkunan kay waynupa kawsaynin qispichisqanmanta, waynuqa hina ñawpaq kaysakusqaykumanta pachas ninku. Kaytaqsi runapa llantuynin hina astawanqa kallpata qun. Irene Ramos kay hinata nin: “Ñuqapaqqa kawsay qispichiyqa, hina runa kayninchikmi; runakunapas riqsiwanchik maylaw llaqtamanta kasqanchikta, pin kasqanchikta, waynunchikrayku, rimasqanchikraykupiwan” (Tapukuy IRC. 20.05.03).

Waykan runapaqqa waynuqa kawsayninpuni, runa kayninman hukllawasqa hina tarikun. Chaysi runa simipi rimayninkupas kawsasqankuta qatallin, hinaspa imayna purisqankuta willakun. Ichaqa kan, runa simipi waynu taki chiqap sunquyuq, sinchi munasqanku. Castilla simipi waynuñataq qanmia takita; runa simipi rimay waynuman taqrukamun, hinaspan hukllawasqa hina yachan kunan punchawkama.

Chay hinaqa waynu takiqa qipanchasqa tarikun. Ichaqa pisillana, waynu castillanu wiñasqanman, tikrachisqankuman, imaymana takikunaman tinkuchisqankuman hina. Chaynaqa, waynu qichwa qullunanpi hinaña tarikun. Hinaspa kay qipakunata rikuriramun waynu chicha nisqanku. Kayñataq nisyu tikrapasqaña, qanmia taki, mana sunquyuq hina tarikun. Chaymanta rikuriramuntaq waynu tecno o parrandita nisqanku, kayñataq, ñawpaq takita hinaraq yuyarichikun, ichaqa rimaynin sinchi mana allin rimaykunata hatallin.

Puriqkuna huñunakunku waynupa qayakuyninwan yanapachikuspanku, waynutaq mana pisiq, maypi chaypi kusikuypipas uyarina. Qawasqayman hina (CC. No. 03, 02.06.03), UCV 154 punchawninpin purinkichukuna, chullalla sunqu hina tarikurqaku. Chaypim llapa runakuna tinkuykunku, hinaspankutaqmi uyariykunku, tusuykunku tukuy rikchaq waynupi; hinaspankum, kuisqa sinchi machasqa achiqyanku. Waynuqa pallqan, chutakun, runakunapa sunqunmanpas yaykun mana sasachakuyllawan. Taytacha yupaychaqkunatapas kusichin, hatun kamachikuyman yaykuq wiraqchatapas yanapan.

¿Pikunan kay waynupa kallpan purichikuna kachkan? Kaykuna kachkanku: ñawpaq takiqkuna, ichaqa akllasqa hinalla: Picaflor de los Andes, Flor Pucarina, Trío

Amanecer. Qipa riqmanñataq kachkanku: Eusebio Grados, Dina Páucar, Sonia Morales, paykuna.

Puriqkuna, chayraq tiyaspanku munayta kawsaqku kumun runakuna hinaraq. Chaynallataqmi wasi hatarichiypi yanapanakuqku, ima ruwaypipas kuskalla watunakuqku. Ichaqa, yachakasqankuman hina, qunqaytaña qallaykunku. Félix Aguirre kay hinata chaymanta willakun: “Manaraq wasipa rapin kaptinqa huñullan kawsakurqaniku, imaymana raymita ruwaq kaniku, ichaqa wasipa rapin chaskisqayku pachamantan, chiqi chiqiña kawsaniku” (Tapukuy FAR. 19.05.03), nispa.

Chay hinaqa puriqkunapa waynupa kallpanman hina kawsaynin qispichiyinqa, achkaman pallqasqa tarikun, imaymana runakunawan tinkuchispan.

5.3 Puriqkunapa waynupa yachachikuynin yuyaychasqankumanta

¿Imaynataq waynu yachakuy puriqkunaman chayan? Puriqkunapa rimasqanman hinaqa, maypi chaypi ima ruwasqankupipunis waynu yachakuyqa paqarin. Chaymi kan: wasi ukupi waynu yachakuy, runakunawan tinkuspa yachakuy, ichaqa pisilla yachay wasipi waynu yachachikuy, chaykuna.

Wasi ukupi waynu yachakuyqa, tayta mamapa yachachisqanku hawas. Wawakunapas uyarispallan waynuta yachanku. Wakinkuñataq runakunawan tinkusqanku hawa yachanku. Kaymi hatun raymikunapi qawasqanku, uyarisqanku, tususqankupiwan kachkan. Sinchi riqsisqan wallpa kanka ruway; kaypitaqmi huñunakunku hinaspankun nisyuta aqata upyanku, wakinkutaqmi wawqita ruwakunku. Punchawninkupitaqmi imaymana waynuta uyarikunku. Chaynallataqmi, yachay wasipipas qipa wiñaykuna waynuta yachamunku, ichaqa kay pisilla.

Hinapunillan waynuqa Waykanpiqa ñawpaqman rinqa, ichaqa, tikrapaspa, tikraqaspas wichayman miranqa. Imaraykus? Ichaqa sinchi kuyasqankurayku. Ricardo Ticse Casabona kay hinata nin: “waynuqa, runapa yuyayninmi, kawsayninpiwan, chaymi hatallinchik yawarninchik ukupi, kaytaqmi allin kawsakuyta yachachiwanchik” (Tapukuy RTC. 26.05.039), nispa.

Ñawpaq waynunkuqa chiqap yachachikuq karqa: llapa runapa kawsayninmanta allin rimaq waynu: allpa llamkasqanmanta, uywa michisqankumantawan rimaq waynu, huchallikuqtapas runayachiq waynu. Qusqumanta yaykuq wawqin nin: “Ñuqan tiyarqani chunka wata supay wasi ukupi, chaypi waynuta uyariykuspay wayra hinaraq rikchakuq kani, hinaspaymi yuyayniyta allin kanaypaq yanapachikuqkani” (Tapukuy SMS. 09.05.03).

Ichaqa waynuqa sinchi yachachikuq, imayna runakunawanpas allin rimapayachikuq, kawsayninkupas kuyachiq, allin ñannin purichikuq, wasi masinkuwanpas watanakuykuquku, wakchayaptinkupas imallapas aypunakuykuquku, tukuy chaykunan waynupa sunqunpi hamun.

Ichaqa waynu tikrakamusqanman hina, takipakuq runakunapa munasqankuman hinaqa, waynuqa manaña allin ñawpaq yachachikuq hinañachu tarikun. Ichaqa, maychus chay mana allin takipakuqkuna waynuta hatallinku astawanqa qullqi huñunallankupaq, allin takiynin runapa chaskisqan kanallanpaq. Chaymi kachkan, kay waynu tecno nisqanku: Wankawillkamanta Waykanman yaykuq, huk runa kay hinata nin: “Kay Dina Páucar, Sonia Morales, takisqan waynukunaqa, manam ñuqamantaqa yachachikunchu, ñawpaq waynun ichaqa sinchi yachachikuq karqa, nispa” (Tapukuy FCR. 08.05.03). Kay takikunan, machu puriqkunapa nisqanman hinaqa, saqra mana allin taki, ichaqa, yaqa lliw runakunapa munasqan waynu mirakuchkan chiqapta.

5.4 Pacha risqanman hina, waynupa kawsaynin tikrakuynin

Puriqkunapa nisqankuman hinaqa, waynuqa chullalla sapimanta hamun, kay sapillamantas miranraq, pallqanraq, tikrakunraq imaymana waynuman. Ichaqa kawsan puriqkunapa ukunpi hatallisqankurayku, chay mana qulluq. Wawqinchik Punumanta Waykanpi tiyaq nin: “Waynuqa, ukuypin puqun, yachan” (Tapukuy SM 13.05.03). Ichaqa, qipa waynuqa nisyu tikrapasqa waynu.

5.5 Purinkichukunapa mañakuynin, waynupa ñawpaqman riyninmanta

Waykanpi puriqkunaqa mañakunku, hatun kamachikuqmantapuni kuyay riqsikuy waynupaq hamuchun nispanku; chaymanta yachay wasikunaman yaykuchun, churinkuta chaypi yachachinankupaq, nispa. Amaña huklawmanta yaykumuq takikunallaqa kachunchu, ichaqa kanmi kay Piru suyupi chirapa hina tukuy rikchaq waynukuna, chayta ñawpaqman apasun lliwpa yachasqanta, nispanku.

VI. TUKUPAYNIN

Kay hina qawarisqanchikmanta hinaqa, waynuqa puriqkunapa kawsayninta yachachin, mana allin kawsayniyuqkunatapas runayachispa runamasinwan kuyaylla kawsanankupaq tinkuchin. Pacha muyusqanman hinañataq kawsayninta imaymanaman tikrachin; kunanñataq puriqkuna achka sunquyuq hina kawsaynin qispisqa tarikun; ichaqa mana chay huchallikuychu, astawanqa mana sapallan hina tarikunanpaq yanapan, runakunawanpas tinkusqa kananpaq. Chaynallataqmi, waynu allin ñanninta purinanpaq yanapan, imayna kasqanta qawarichispa allin ñanninta purichin.

VII. CHIQAP RUWANAPAQ

Wawqikunapa munasqanku yanapachikunankupaqmi, ichaqa kay qillqantakama umachani, chiqap waynukuna yachakuy ruwanankupaq. Kaymi kachkan, takiykuna tusuypiwan yachachikuykuna. Hina yachay wasipin ruwakunqa, kamachikuqkunapa, tayta mamakunapa yanapasqan, hamawtakunapa yachachisqanpiwan. ¿Imaraykus? yachapakuqkunapa yuyaynin allin kananpaq, puriqkunapa waynunku ñawpaqman rinanpaq, waynunkuta kuyaspan kawsayninkuta yachachinankupaq.

MANA RIQSISQA RIMAYKUNA

(GLOSARIO)

Achiqyanku. Amanecerse hasta el día siguiente.

Altamurani. Obtener (sacar información).

Asunakuy. Encuentro, socializar.

Chintichisqa. Resumen.

Chiqap ruwanapaq. Propuesta.

Hatun yachay taripay. Objetivo general (Proeib)

Imaraykus. Justificación

Kaninakuy. Pelea, contienda, riña.

Kipusqa willakuykuna rikuchiy. Presentación de resultados

Lliwcha. Todos

Mana qulluq. El que no se extingue.

Maypi ruwakusqanmanta. Contextualización del estudio

Puriqkuna. Migrante

Qanmia. Desabrido, sin gusto.

Qitu. Indio

Qispisqa. Construido, desarrollado, maduro.

Quray. Desyerbar

Rutuy. Cortar hierba con la Hoz o segadera

Sasachakuy. Planteamiento del problema (Proeib)

Sunchu. Mala hierba que crece en las chacras. Sirve de alimento para los animales.

Tapukuy. Entrevista

Tukupaynin. Conclusión (Proeib)

Uchuy yachay taripay. Objetivo específico (Proeib)

Upany. Tomar chicha o trago.

Usha. Oveja

Ukupi yachaspa qawaychay ñan. Método etnográfico.

Yachay taripaykuna. Objetivos (Proeib)

Yachay taripaypa ruwaynin. Aspectos metodológicos (Proeib)

Yuyaynin. Fundamentación teórica o marco teórico.

Índice

AGRADECIMIENTOS	iii
RESUMEN.....	iv
RESUMEN EN QUECHUA.....	v
Índice	xv
Abreviaturas.....	xviii
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	3
1.1 Planteamiento del problema.....	3
1.2 Objetivos	5
1.2.1 <i>Objetivo general</i>	5
1.2.2 <i>Objetivos específicos</i>	5
1.3 Justificación.....	5
CAPÍTULO II	7
ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	7
2.1 Tipo de investigación	7
2.2 Métodos.....	7
2.2.1 <i>Método Cualitativo</i>	7
2.2.2 <i>Método Etnográfico</i>	8
2.3 Técnicas	8
2.3.1 <i>Observación participante</i>	8
2.3.2 <i>Entrevistas</i>	9
2.3.3 <i>Modalidades de intervención</i>	10
2.4 Lugar, sujetos de investigación y unidades de análisis.....	11
2.5 Instrumentos	12
2.5.1 <i>Cuaderno de campo</i>	12
2.5.2 <i>Guía de entrevista</i>	12
2.5.3 <i>Ficha de observación</i>	13
2.5.4 <i>Fichas de registro de la comunidad y UCV</i>	13
2.5.5 <i>Grabadora audio</i>	13
2.5.6 <i>Cámara fotográfica</i>	13
2.5.7 <i>Cámara de video</i>	13
2.6 Procedimiento de recolección de datos.....	13
2.7 Consideraciones éticas.....	14
CAPÍTULO III	15
FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	15
3.1 El huayno: desafiando fronteras.....	15
3.1.1 <i>Migración y reproducción cultural del huayno</i>	15
3.1.2 <i>Lo que hace al huayno</i>	18
3.1.2.1 <i>Horizonte temporal: expansión y repliegue del huayno</i>	19
3.1.2.2 <i>Repliegue del huayno</i>	23
3.1.2.3 <i>El contenido del huayno</i>	24
3.2 Construcción de la identidad en el migrante de Huaycán	33
3.2.1 <i>Pertenencia cultural</i>	36
3.2.1.1 <i>Indicador cultural de procedencia</i>	37
3.2.1.2 <i>El huayno: entre el quechua y el castellano</i>	38
3.2.2 <i>La identidad en la cuerda floja</i>	41
3.2.2.1 <i>Ambigüedad identitaria</i>	42
3.2.2.2 <i>De lo comunitario al individualismo</i>	44
3.2.3 <i>Huayno e interculturalidad</i>	47
3.2.3.1 <i>Intercambio y liderazgo</i>	50
3.2.3.2 <i>Tolerancia y reconocimiento a través del huayno</i>	52
3.3 Procesos educativos en los migrantes	53

3.3.1	<i>Valores y el huayno</i>	53
3.3.1.1	Carácter formativo del huayno	54
3.3.1.2	Aprender el huayno, ¿para qué?.....	55
3.3.1.3	¿Otra cara de la misma moneda?.....	58
3.3.2	<i>El aprendizaje del huayno</i>	61
3.3.2.1	Aprendizaje a través de la socialización y transmisión	62
3.3.2.2	Influencia del medio en el aprendizaje del huayno.....	63
3.3.2.3	Huayno: maneras de aprender.....	64
CAPÍTULO IV		67
CONTEXTUALIZACIÓN DEL ESTUDIO		67
4.1	Ubicación espacial donde se desarrolló la investigación	67
4.1.1	<i>Acerca del nombre Huaycán</i>	67
4.1.2	<i>Ubicación espacial</i>	67
4.2	Descripción sociodemográfica, sociopolítica y cultural de Huaycán	67
4.2.1	<i>Situación migratoria y sociodemográfica</i>	67
4.2.2	<i>Aspectos legales de constitución</i>	68
4.2.3	<i>Formas de organización</i>	69
4.2.4	<i>Manifestaciones culturales</i>	69
4.3	Aspectos socioeconómicos, organizativos y culturales de la zona K	70
4.3.1	<i>Situación socioeconómica</i>	70
4.3.2	<i>Estructura organizativa de la zona K</i>	71
4.3.3	<i>Calendario festivo</i>	71
CAPÍTULO V		73
PRESENTACIÓN DE RESULTADOS		73
5.1	Apreciación émica desde los propios actores respecto del huayno	73
5.1.1	<i>Exteriorización de vivencias a través de los sentimientos</i>	74
5.1.2	<i>El papel de la melodía en la sensibilización del migrante</i>	75
5.1.3	<i>Integración afectiva y renovación espiritual a través de la danza y el huayno</i>	77
5.2	La construcción de la identidad a partir del uso y práctica del huayno	78
5.2.1	<i>El huayno como indicador de pertenencia cultural</i>	79
5.2.2	<i>Implicancias sociolingüísticas y culturales en el uso y práctica del huayno</i>	83
5.2.2.1	Circunstancias en las que el huayno es utilizado.....	83
5.2.2.2	Valoración del huayno y del idioma quechua	83
5.2.2.3	Situación actual del huayno y perspectivas.....	85
5.2.3	<i>La interculturalidad en la práctica del huayno</i>	93
5.2.3.1	Cultores que coadyuvan al fortalecimiento del huayno en un espacio multicultural	94
5.2.3.2	La interacción cultural por medio del huayno	96
5.2.3.3	Utilización simbólica del huayno.....	99
5.2.3.4	Intercambio cultural de lo propio y lo ajeno como forma de reciprocidad	101
5.2.3.5	El huayno, entre el conflicto y la negociación.....	104
5.2.3.6	Entre la lealtad identitaria y el desconocimiento del huayno.....	107
5.2.4	<i>Construcción ambigua y pérdida de la identidad</i>	109
5.2.4.1	Pérdida de la identidad comunitaria y tránsito al individualismo	110
5.2.4.2	Actitudes eclécticas en la asunción identitaria	111
5.2.4.3	¿Qué queda del huayno en el migrante acriollado?.....	115
5.2.4.4	Prejuicios de superioridad/inferioridad y racismo cultural encubierto.....	116
5.3	Procesos educativos relacionados con el huayno	117
5.3.1	<i>Tipos de aprendizaje del huayno</i>	117
5.3.1.1	Aprendizaje informal del huayno	117
5.3.1.2	Aprendizaje formal del huayno	124
5.3.2	<i>El huayno como instrumento de reproducción de valores culturales</i>	127
5.3.2.1	Formación de valores por medio del huayno	127
5.3.2.2	La otra cara de la moneda.....	135

5.4 Continuidad y transformaciones del huayno	144
5.4.1 <i>El huayno quechua como matriz cultural</i>	145
5.4.2 <i>Las vivencias en el mantenimiento y continuidad del huayno</i>	146
5.4.3 <i>Horizonte temporal del huayno contemporáneo</i>	147
5.4.4 <i>La hibridación y mutación en la revitalización del huayno</i>	148
5.5 Demandas de los migrantes en torno a la legitimidad y promoción del huayno	152
CAPÍTULO VI	155
CONCLUSIONES	155
CAPÍTULO VII	165
PROPUESTA	165
Bibliografía	170
ANEXOS	179

Abreviaturas

UCV	Unidad comunal vecinal
CEC	Consejo Ejecutivo Central
CUA	Comunidad Urbana Autogestionaria
INC	Instituto Nacional de Cultura
PRONOEI	Programa No Escolarizado de Educación Inicial
CEA	Centro de Etnomusicología Andina
USE	Unidad de Servicios Educativos
MLM	Municipalidad de Lima Metropolitana
CFJMA	Centro de folclor José María Arguedas
EBI	Educación bilingüe intercultural
EIB	Educación intercultural bilingüe
PROEIB-Andes	Programa de formación en educación intercultural bilingüe para los países andinos
CC. 08.05.03	Cuaderno de campo, fecha de observación.
Entrevista SVC. 03.05.03	Entrevista, iniciales de nombre y apellidos, fecha
ISO	Identidad sonora

INTRODUCCIÓN

La formación de la identidad en los migrantes se da en situaciones tensas y conflictivas de orfandad, desarraigo, ruptura amorosa, etc. En estas vicisitudes de la vida, en tanto instrumento de expresión de las vivencias del migrante ¿qué espacio ocupa y qué función cumple el huayno?

Con la metáfora “Sunchu”⁴, se incorpora el tema: *El huayno en la formación de la identidad en los migrantes quechua-hablantes de Huaycán (Lima, Perú)*, investigación que se desarrolla con el propósito de analizar el papel educativo subyacente al uso del huayno en la formación identitaria de los migrantes indígenas en la zona mencionada. Se describe la práctica del huayno en los espacios donde se desenvuelven los migrantes; asimismo, se analiza las percepciones de los migrantes respecto a la función educativa que cumple el huayno como elemento de socialización y de construcción de su identidad.

Los aspectos a tratar son analizados en los respectivos capítulos que conforman el corpus de la presente tesis. En el primer capítulo, relativo al planteamiento del problema, se alude a la falta de conciencia, por parte de los migrantes y autoridades gubernamentales, respecto a la importancia formativa del huayno en la construcción de la identidad de los primeros. A continuación, en el segundo capítulo, se trata aspectos metodológicos en los que se aborda el tipo de investigación utilizado y los procedimientos e instrumentos que sirvieron para la obtención de datos. El tercer capítulo presenta una fundamentación teórica donde se comparte aspectos conceptuales y teorías relacionadas con el tema de investigación: el huayno, la construcción de la identidad (donde se trata los conceptos de cultura e interculturalidad), y procesos educativos en relación con el aprendizaje de valores y el uso del huayno. En el capítulo cuarto, se describe la contextualización del estudio y, en el Capítulo quinto, se comparte los principales hallazgos referidos a una apreciación desde los propios actores respecto al huayno, la construcción de la identidad a partir del uso y práctica del huayno; procesos educativos relacionados con el huayno, la continuidad y transformación de este último y, finalmente, demandas de

⁴ Para los migrantes de Huancavelica-Perú, el vocablo quechua “*sunchu*” (en dialecto de la variedad chanka) se refiere a la mala hierba (Ver anexo 6, donde se da mayor información sobre esta hierba). Crece hasta una altura de dos metros (de 2.500 a 3.500 msnm), presenta hojas alargadas y flores de color morado, de raíces que se prolongan hasta un metro y medio de largo; se observa habitualmente en los sembradíos de papa o de maíz. Para el labrador, deshierbar el *sunchu* es dificultoso; sin embargo, esta hierba es querida y buscada por los campesinos, porque la utilizan de pasto natural que sirve de alimento para sus animales, en especial la vaca, el chanco y el cuy. Sósimo Ramos Casqui, migrante del distrito de Palca-Huancavelica, comenta: “Con el *sunchu*, la vaca engorda y aumenta” (Entrevista SRC. 29.05.03).

los migrantes en torno a la legitimidad y promoción del huayno. En el capítulo sexto se desarrollan las conclusiones generales de la investigación y se finaliza con un capítulo de propuesta que comprende un proyecto de sensibilización al valor formativo de la danza y canto del huayno en una escuela de la zona K de Huaycán.

CAPÍTULO I

1.1 Planteamiento del problema

*La mala hierba, la hierba mala
la mala hierba, la hierba mala
la mala hierba, eso soy yo.
(Cantado por Edwin Montoya)*

En la actualidad, es frecuente escuchar sobre la revaloración, rescate y difusión de los valores culturales que presentan las diversas etnias de la Amazonía y comunidades andinas del Perú. Este hecho es notorio, no solamente al interior del país, sino también en las principales ciudades, especialmente en la Lima Metropolitana donde se concentra un grueso sector de la población indígena de migrantes provincianos como consecuencia de la migración interna que se ha dado a partir de la década del '50 en adelante (Altamirano 1996).

La presencia de los migrantes y sus manifestaciones culturales, en este caso el huayno, ha generado una corriente de opinión favorable en ciertos sectores de la población acerca de las formas posibles de reproducción de las prácticas culturales que los migrantes manifiestan en distintas zonas urbanas de Lima. Además, se vienen gestando *comunidades de práctica y sentimiento*⁵ en los grupos migrantes, quienes articulan sus elementos culturales en distintas actividades de la vida cotidiana. Este hecho se hace evidente en las fiestas costumbristas que los migrantes suelen organizar, como dice Eduardo Cáceres (2000: 75): “Hoy, hay más fiestas provinciales en Lima que nunca antes en el siglo veinte”.

Recurriendo a mi experiencia, algunas de las manifestaciones culturales que se desarrollan en Lima (zonas urbanas marginales) son las celebraciones de los “raymis” (fiesta tradicional incaica). Asimismo, las organizaciones de clubes departamentales, asociaciones culturales folklóricas, la celebración de fiestas patronales (Virgen del Carmen), prácticas rituales como la del Pachakamaq, el surgimiento de organizaciones estudiantiles, como la Comunidad Universitaria Quechuaymara (CUQA) en la Universidad Nacional “Enrique Guzmán y Valle”, la organización de Ayllus “Illarumi” en Quirio - Chosica, organizaciones religiosas (Iglesia Evangélica Quechua del Perú), entre otras, vienen realizando diversas actividades como formas de reproducción

⁵ Entendemos por “comunidad de práctica y sentimiento”, aquella en la cual se articulan *saberes, creencias, vivencias y otros valores compartidos entre los miembros de un grupo social* (Notas de clase del taller “Conocimiento Indígena y Currículum”. Bret Gustafson, noviembre 2002).

cultural asentadas⁶ en los distintos conos de la gran Lima.

En este contexto, la música se produce, reproduce y transforma con la incorporación de nuevos elementos culturales de la ciudad. En ese sentido, “un indígena moderno es uno que integra en su cultura los elementos del mundo de afuera, los que le pueden ser útiles para su desarrollo, sin por esto perder ni su lengua, ni su cultura, ni el orgullo de su esencia étnica, de su identidad” (Heise 2000: 60). De esta manera, el migrante que porta consigo su cultura musical reproduce formas variadas a las que presentaba en el momento de su ingreso a la ciudad.

Hoy por hoy, el huayno existe como una mala hierba que se desarrolla por sí sola: el **problema** que aquí se percibe está dado por el *desconocimiento o indiferencia de un sector de la población de Huaycán y de las mismas autoridades gubernamentales respecto al valor educativo de la práctica del huayno en la formación de la identidad de los migrantes quechuas de dicho distrito*. Este desconocimiento puede llevar a la pérdida o extinción de valores culturales originarios (valores vehiculados, en particular, por el huayno de antaño) y a la creación de formas distorsionadas de huayno que transmiten mensajes poco formadores o educativos para las nuevas generaciones.

Esta situación exige emprender un proceso de descripción específica del “huayno” respecto al papel formativo-informativo en la construcción y preservación de la identidad en el migrante. Incluye, asimismo, la función que cumplen la danza y el canto en el proceso de socialización y trasmisión de valores culturales a través del huayno y, finalmente, el valor cultural del huayno en la formación de la identidad del migrante, así como la toma de posición de este último frente al mundo.

Espero, a través del presente trabajo, abordar algunos de los factores que influyen en la configuración ulterior de la identidad de los migrantes quechuas, considerando –en particular- la práctica del huayno como una forma de reproducción cultural que se manifiesta en su vida cotidiana.

⁶ La mayoría de los migrantes quechuas, procedentes de la región central del Perú: Junín, Cerro de Pasco, Huancavelica, tiende a ubicarse en los asentamientos humanos del Cono Este de Lima, desde el distrito de Ate hasta el de Santa Eulalia. En este tramo, se encuentra el centro poblado menor de Huaycán a 16.500 km de la carretera central.

1.2 Objetivos

En esta investigación, se considera un objetivo general y dos específicos.

1.2.1 Objetivo general

Analizar el papel educativo subyacente al uso y práctica del huayno en la formación identitaria de los migrantes quechuas de Huaycán.

1.2.2 Objetivos específicos

1. Describir el uso y práctica del huayno en los espacios donde se desenvuelven los migrantes quechuas de Huaycán.
2. Analizar las percepciones de los migrantes respecto a la función educativa que cumple el huayno como elemento de socialización y de construcción de su identidad.

1.3 Justificación

La descripción del huayno como manifestación cultural, expresada en diferentes ámbitos socioculturales y practicada en la cotidianidad por los migrantes quechuas de Huaycán, ilustrará cómo se da en ellos este proceso de reproducción cultural.

Por un lado, se intenta identificar algunos aspectos que hacen al actual perfil identitario que presenta el migrante quechua como producto de la interacción social donde se mezclan elementos culturales propios con los ciudadanos (lo que seguramente influye en el proceso de adquisición y construcción identitaria)⁷. Por otro lado, se espera que esta investigación provea elementos relacionados con la pertinencia de una educación de carácter intercultural en el ámbito urbano. En esta perspectiva, se pretende que el papel educativo del huayno, como elemento socializador y de construcción de la identidad, se considere en el futuro en la toma de decisiones y coadyuve en el establecimiento de mecanismos de diálogo. En este sentido, la interculturalidad urbana puede jugar un papel integrador de la diversidad de culturas y poner en marcha, en lo posible, propuestas de revitalización cultural en las ciudades. Así mismo, este estudio ayudará a sensibilizar a la población y público en general, revelando en la interculturalidad una estrategia de diálogo, respeto y de reconocimiento, reconocida como una necesidad, no sólo para poblaciones indígenas en espacios rurales, sino también para poblaciones urbanas; es decir, una educación para todos conforme se

⁷ Hay que tener en cuenta que la situación de lucha por la sobrevivencia lleva a los migrantes a desarrollar comportamientos y estrategias de carácter particularmente creativo: ellos se adaptan a las exigencias de la cultura foránea por necesidad, hecho que les permite recrear, afirmar y/o cambiar su identidad.

estipula en el Capítulo II de los Derechos Sociales y Económicos (Art. 16) de la Constitución Política del Perú de 1993.⁸

Finalmente, será menester incursionar y ampliar investigaciones, no solamente en los ámbitos rurales, sino también en espacios urbano marginales. Tal es el caso de Huaycán, con una población de 21.538 nativos⁹ (la mayoría quechua-hablantes), provenientes principalmente de la sierra central del Perú (Junín, Cerro de Pasco, Huancavelica) y, en menor proporción, de Ayacucho, Apurímac y Cusco, respectivamente. Estos pobladores se ubican en la carretera central - Ate, uno de los distritos más antiguos de la gran ciudad de Lima¹⁰.

⁸ En línea: Vascones, Fabio (s/f).

⁹ Según las estadísticas de centros poblados de 1993, realizada en el último Censo de Población y Vivienda de 1993 del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI).

¹⁰ Según el estudio mencionado del INEI, la ciudad de Lima contaba con 6'434.323 de habitantes.

CAPÍTULO II

ASPECTOS METODOLÓGICOS

2.1 Tipo de investigación

La investigación realizada giró en torno al papel educativo subyacente al uso y práctica del huayno en la formación identitaria de los migrantes quechuas de Huaycán. Para este tema, se optó por un tipo de investigación de carácter descriptivo, en la medida en que “los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis” (Hernández, Fernández y Baptista 1999:60).

2.2 Métodos

Se consideró el método de carácter cualitativo y etnográfico que se desarrolla en los dos siguientes acápite. Cabe aclarar que el método etnográfico (de carácter eminentemente descriptivo) forma parte del método cualitativo: ambos se corresponden.

2.2.1 Método Cualitativo

El método cualitativo, según Rodríguez, Gil y García (1999), es de carácter multimetódico. Esto significa que los investigadores que emplean este método estudian la realidad en su contexto natural, tal y como sucede. Además, implica la utilización y recojo de una gran variedad de materiales, entrevistas, experiencias personales, historias de vida, observaciones, textos históricos, imágenes, sonidos que describen la rutina, las situaciones problemáticas y los significados en la vida de las personas.

Miles y Huberman¹¹ (1994:5-8), consideran al respecto las siguientes características: la investigación cualitativa (que los autores llaman *naturalista*) se realiza en el mismo lugar de los hechos, indaga desde una visión holística, captura los datos desde dentro, verifica datos de los informantes, el investigador es el principal instrumento de medida, y los análisis se realizan con palabras para contrastar, comparar y analizar. En breve, es holística, empírica y empática con los investigados (busca el marco de referencia de los actores).

¹¹ Miles, M.B. y Huberman, A.M. (1994) *Qualitative data análisis: an expanded sourcebook*. Newbury Park, CA: Sage. Citado en Rodríguez y otros (1999:33).

2.2.2 Método Etnográfico

Según Hammersley y Atkinson¹² (1994), los fenómenos sociales presentan características muy diferentes de los fenómenos naturales: el mundo social no puede ser entendido mecánicamente en términos de relaciones causales ni pueden los eventos sociales ser encasillados bajo leyes universales. Esto quiere decir que las ciencias sociales no se prestan para utilizar métodos rígidos como el experimental, dado que la naturaleza de las mismas es particularmente sensible a cambios (especialmente en situaciones coyunturales de carácter político).

La etnografía, como método, presenta un perfil “multifacético [que] proporciona la base para la triangulación en que diferentes clases de información pueden ser sistemáticamente comparadas” (Op. cit. 39). Así mismo, permite desarrollar un proceso reflexivo permanente como parte del mundo social que ella misma estudia, e ilustra con ejemplos los principales elementos existentes durante la observación.

Por estas consideraciones, el método etnográfico se utilizó para describir diversos eventos en diferentes momentos; este proceso involucró mi permanencia en la zona K de Huaycán. Para tal efecto, alquilé una habitación en la UCV 157 (lote 2 de propiedad del Sr. Félix Aguirre), lo cual me permitió asentarme y realizar un seguimiento cercano al desenvolvimiento cotidiano y formas de vivir de los migrantes, mientras duró el proceso de investigación en su etapa de acopio de datos.

2.3 Técnicas

Aquí, se considerará como técnicas a la observación participante y a la entrevista en profundidad. Estas técnicas serán luego matizadas con tres modalidades de intervención.

2.3.1 Observación¹³ participante

La observación como tal es una de las bases del conocimiento. Sin embargo, puede conllevar dificultades epistemológicas cuando se establece la relación entre el sujeto que observa y el objeto de observación. Es allí donde se llevan a cabo formas subjetivas de objetivación, en función de lo que el sujeto aprehende del objeto. En el

¹² Para Hammersley y Atkinson (1994: 256), “la etnografía tiene ventajas definitivas respecto a los otros métodos: puede usarse en cualquier fase del proceso de investigación social; genera descripciones que son valiosas por sí mismas; facilita en gran medida el proceso de elaboración teórica; los resultados que produce son probablemente de mayor validación ecológica que los producidos por otros métodos; y la diversidad de las fuentes de datos permite la triangulación, posibilitando así una comprobación y quizá también un control de los efectos del proceso de investigación sobre los datos”.

¹³ Etimológicamente, la palabra observación significa “vigilar”, lo cual se hace atentamente y con vistas a ciertos fines; quiere decir “prestar atención”, “vigilar estrechamente”, “guardar” (Diccionario de filosofía de J. Ferrater Mora 1998, tomo III.).

proceso de observación, el investigador puede “influir” sobre lo observado (objeto), alterando parcial o totalmente el contenido de lo percibido en él. Además: “Dos personas que perciban¹⁴ el mismo objeto estarán en estados perceptivos distintos. Y las diferencias entre esos estados pueden ser descritas como diferentes en contenido. Estos estados distintos tienen contenidos perceptivos diferentes” (Dancy 1993: 177). Esto quiere decir que cada observador abstrae sólo algunas características del objeto (aprehensión), lo cual puede diferir de uno a otro observador.

Con esta aclaración, la observación puede ser entendida como “... un procedimiento de recogida de datos que nos proporciona una representación de la realidad, de los fenómenos en estudio. Como tal procedimiento tiene un carácter selectivo, está guiado por lo que percibimos de acuerdo con cierta cuestión que nos preocupa” (Rodríguez y otros 1999: 151). La descripción de una situación de observación permite dar “cuenta de los detalles y sobre todo de las intenciones significativas implicadas en la conducta observada” (Velasco y Díaz de Rada 1997: 44).

El tipo de observación por el cual se optó en el presente estudio, es la **observación participante**. Las características de esta observación fueron explicitadas por Hammersley y Atkinson (1994: 31), quienes expresan que “cualquier investigación social toma la forma de observación participante: implica participar en el mundo social, cualquiera que sea su papel, y reflexionar sobre los efectos de esa participación”.

Muchos autores, al tratar sobre la observación participante, resaltan la importancia de esta herramienta; en ese sentido, la “observación participante implica [...] el dominio de una serie de habilidades sociales a las que deben sumarse las propias de cualquier observador. Resulta, por tanto, una práctica nada sencilla y que requiere un cierto aprendizaje que permita al investigador desempeñar el doble rol de observador y participante” (Op. cit.:165). Estas consideraciones permiten entender la pertinencia metodológica de la observación participante en nuestra investigación.

2.3.2 Entrevistas

Según Castro y Rivarola, la entrevista es “una conversación con propósito. En los estudios cualitativos, este propósito es obtener información, saber qué está pasando en la mente de nuestro entrevistado(a). Cuando hacemos entrevistas, buscamos

¹⁴ Dancy (1993) utiliza el término de “percepción” como sinónimo de observación. La teoría de la percepción que desarrolla Dancy, dentro del capítulo de las “formas de conocimiento”, comprende tres vertientes: realismo directo, realismo indirecto y fenomenalismo. En general, los filósofos de tendencia empirista han prestado especial atención a la noción de observación.

averiguar sobre sentimientos y opiniones que no podemos ver” (Castro y Rivarola 1998: 31).

Un tipo particular de entrevista es la **entrevista en profundidad**. Siguiendo a Rodríguez y otros (Op. cit.:168), la entrevista en profundidad consiste en “focalizar progresivamente el interrogatorio hacia cuestiones cada vez más precisas (a veces se necesitan varias entrevistas para ello) y ayudar a que el entrevistado se exprese y aclare, pero sin sugerir sus respuestas”. Esta consideración permite entender la pertinencia de la entrevista en profundidad para el presente estudio, la misma que permitió indagar la procedencia y las actividades que realizan los migrantes quechuas, sus percepciones y sentimientos relacionados con el significado del huayno y la práctica del mismo (antes y durante su adaptación en Huaycán), indagar lo que sienten cuando escuchan el huayno, en qué medida mantienen sus prácticas musicales, los cambios posibles de éstas respecto a las que practicaban en sus comunidades de origen, la incorporación de elementos musicales foráneos en dichas prácticas, entre otros. Esta forma de entrevista fue combinada con **entrevistas informales** realizadas durante la fase de observación (se explicará esto en el siguiente acápite).

2.3.3 Modalidades de intervención

Observar y entrevistar respecto al uso y práctica del huayno no fue una tarea de simple registro o grabación de entrevistas, sino que exigió determinados tipos de intervención:

- i. **Expresión corporal y uso de interjecciones.**- Esta estrategia, surgida de la presente experiencia de investigación durante las entrevistas, está relacionada con el aprender a escuchar, al tiempo que da empuje y confianza al interlocutor. Considerando el estado de ánimo en el que se encontraba la persona entrevistada, el entrevistador prolongaba las respuestas de aquella combinando el lenguaje del cuerpo (gestos de conformidad, admiración o preocupación según la intensidad o relevancia de la pregunta) con algunas interjecciones: “Ah, ya”, “Qué bien”, “Carambas”, “Carajo”, “Mama mía”, “A la...”; desde luego, según la empatía generada, se sentían relativamente realizados y se mostraban solícitos: esto facilitó, en las personas entrevistadas, expresarse con soltura y libertad.
- ii. **Rastreo.**- Algunos entrevistados se cerraban demasiado, se mostraban temerosos o respondían escuetamente. Aquí, variaba la conversación

llevándola a un plano más informal y amistoso, combinando con bromas en quechua como estrategia de motivación y poder así retomar la indagación respecto a la materia de entrevista. Si no correspondía conformarse con la respuesta dada por la persona entrevistada, preguntaba y volvía a preguntar, “rastreando” con cautela, serenidad y la mayor naturalidad posible, intentando no manifestar mi ambición de obtener datos relevantes.

Del mismo modo, si el informante se mostraba renuente¹⁵, fue necesario atreverse ingeniosamente a repreguntar, variando si fuese preciso el sentido de la entrevista o utilizando palabras motivadoras. El atrevimiento -con discernimiento- resultó constituir una estrategia fundamental: hay momentos en que es importante tomar decisiones contundentes, de lo contrario se pierde lo que se espera (obtener la información correspondiente).

iii. Combinado.- Durante las situaciones de observación, especialmente en las fiestas, no me limitaba a describir lo que acontecía, sino que aprovechaba para combinar con entrevistas informales (no estructuradas), preguntando al sujeto de observación el porqué de algunas cosas, pudiendo así triangular de manera simultánea la observación con la opinión del propio actor.

La estadía y convivencia con los migrantes en el mismo lugar de intervención fueron la clave en la obtención de la información requerida, a través de métodos y técnicas descritos.

2.4 Lugar, sujetos de investigación y unidades de análisis

De la población de Huaycán, se consideró una muestra de tipo no probabilístico, donde “la elección de los elementos no depende de la probabilidad, sino de causas relacionadas con las características del investigador o del que hace la muestra” Hernández, Fernández y Baptista (1999: 207). En este caso, la muestra estuvo compuesta por pobladores de la zona K, en su mayoría huancavelicanos, (principalmente del distrito de Palca, provincia y departamento del mismo nombre) y en menor proporción los procedentes de Junín, Huancayo, Tarma, Ayacucho, Cusco, Puno y otros.

La muestra de este estudio estuvo conformada por adolescentes, jóvenes y adultos de las distintas UCVs, quienes concedieron sus opiniones respecto al huayno. La mayoría de ellos tienen un grado de instrucción básica (primaria completa); son escasos los

¹⁵ Por falta de motivación o porque faltó preparar condiciones para dicha entrevista: como el carro que no se puede desplazar sin antes calentar el motor.

que alcanzaron una formación superior o técnica, como es el caso de un profesor y una enfermera técnica. Así mismo, los 6 estudiantes considerados se encuentran cursando la secundaria y sólo hablan castellano; los demás sujetos son bilingües con el quechua como lengua materna y el castellano como segunda lengua (ver anexo 5).

A cada uno de ellos, se aplicó los diferentes instrumentos de recojo de datos, donde se registraron los pormenores de la observación, y de la entrevista. Para recabar información complementaria, se entrevistó igualmente a las principales autoridades de la comunidad.

En relación con los objetivos de investigación, se considera dos **unidades de análisis**:

- El uso y práctica del huayno en los espacios donde se desenvuelven los migrantes quechuas de Huaycán.
- Las opiniones de los migrantes respecto a la función educativa que cumple el huayno como elemento de socialización y de construcción de su identidad.

2.5 Instrumentos

Se explica, a continuación, los instrumentos utilizados que permitieron recoger la información.

2.5.1 Cuaderno de campo

Estuvo destinado a registrar todas las incidencias que derivaron de la observación. De acuerdo a mi experiencia, encontré útil clasificar este instrumento en tres tipos de cuadernos: (i) *Cuaderno de campo* propiamente dicho, donde registré los pormenores que se desprendían de las situaciones observadas. (ii) *Cuaderno auxiliar*, en el que complementé la información anterior con algunos datos históricos, croquis, direcciones y otros. (iii) *Cuaderno de experiencia personal*, en el que anoté reflexiones personales suscitadas por las situaciones de observación (apreciaciones, valoraciones y/o juicios, entre otros).

2.5.2 Guía de entrevista

Esta guía me orientó mientras se sostenía la entrevista personal. Fue de carácter semi-estructurado con preguntas lo más sencillas, claras y concisas posible. Este instrumento fue utilizado para uso exclusivo de las entrevistas en profundidad y constó de dos partes principales: una primera respecto a datos generales del entrevistado, y una segunda con preguntas que giraban en torno a tres aspectos básicos: contexto, educación y escuela. (Ver anexo 1).

2.5.3 Ficha de observación

Se utilizó para registrar, en forma detallada y resumida, aspectos importantes al nivel de la comunidad, de eventos sociales y familiares. Esta ficha fue empleada para indagar detalles en torno al uso y práctica del huayno: quiénes practican el huayno, cómo interactúan, qué tipo de danzas practican, qué clase de huaynos escuchan, o qué manifestaciones corporales expresan al escuchar el huayno (ver anexo 2). Este instrumento se empleó, básicamente, en la fiesta del aniversario de la UCV 154, un matrimonio indígena, y en la realización de algunas polladas¹⁶.

2.5.4 Fichas de registro de la comunidad y UCV

Sirvieron para registrar, en forma detallada y resumida, algunas características de la unidad comunal de vivienda y del centro poblado comunal de vivienda considerados (ver anexos 3 y 4, respectivamente).

2.5.5 Grabadora audio

Este instrumento se utilizó principalmente para grabar las entrevistas en profundidad, algunas entrevistas informales, historias de vida, testimonios e intervenciones musicales.

2.5.6 Cámara fotográfica

Permitió registrar visualmente momentos importantes de las actividades que realizaron los migrantes.

2.5.7 Cámara de video

Con esta cámara, se registró la celebración de la noche del aniversario de la UCV 154. Se filmó bailes costumbristas, actuaciones especiales, diálogos en grupo, etc.

2.6 Procedimiento de recolección de datos

La recolección de los datos se efectuó de acuerdo al siguiente procedimiento:

1º Traslado y presentación de credencial a los dirigentes de la comunidad: los primeros días de la primera semana de intervención, explicando el objetivo de mi investigación y coordinando con las autoridades de la Agencia Municipal y del Consejo Ejecutivo Central (CEC) de la Comunidad Urbana Autogestionaria de Huaycán.

2º Recolección de datos por medio de la observación etnográfica: durante cuatro semanas, se recogió información en diversas situaciones socioculturales de los

¹⁶ Las polladas son fiestas familiares en las que se sirven un plato de pollo frito y se bebe licor.

migrantes quechuas. Se registró y describió esta información en el cuaderno de campo, fotografiando y filmando hechos considerados como relevantes. Esta recolección de datos se desarrolló como en el trabajo exploratorio, intentando no causar incomodidad en el desenvolvimiento natural de los pobladores.

3º Recolección de datos por medio de las entrevistas y fichas: se emplearon durante el tiempo de estadía, toda vez que la entrevista fue mi instrumento más importante en el recojo de datos. Para su aplicación, se visitó los hogares de los pobladores de manera individual previa cita con cada uno de ellos para la respectiva entrevista, aprovechando las noches (momento en que a los migrantes, por motivos de trabajo, se les ubica con mayor facilidad) y raras veces durante el día. Las fichas se aplicaron en forma individual.

2.7 Consideraciones éticas

Se procedió de acuerdo a los siguientes puntos:

- Se solicitó el consentimiento de los sujetos a ser investigados (negociación).
- Se consultó a los sujetos de la investigación si preferían que se mantenga el anonimato respecto a sus nombres – así como otra información compartida – Esta medida no fue necesaria: los nombres y la información que se comparte en el presente trabajo es con su autorización.
- Se buscó, en todo, respetar los intereses de las personas con quienes se trabajó y ser cuidadoso en el trato con las mismas.

En mi relación con los informantes, traté de desenvolverme con transparencia, dirigiéndome a los actores conforme a las actividades programadas (desde mi llegada hasta mi retorno). Durante las entrevistas, en particular, intenté evitar valoraciones sobre la persona entrevistada, permitir que la gente hable, realizar comprobaciones cruzadas (reiterar sobre lo que dijo), prestar atención (Castro y Rivarola 1998: 173).

CAPÍTULO III

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

La estructura de este capítulo de reflexión teórica guarda estrecha relación con la del capítulo de hallazgos. Esto se debe a que fue justamente el análisis de los resultados el que orientó y guió en la delimitación de los temas por tratar y en la organización del presente capítulo.

3.1 El huayno: desafiando fronteras

A través de diversas disciplinas sociales, se inició estudios acerca de los valores culturales de los grupos étnicos, tribales o comunidades campesinas como es el caso del Perú. Sus dinámicas de desarrollo han sido estudiadas en especial por la antropología, en particular a inicios del siglo XX, cuando se estudiaba algunos pueblos en proceso de extinción, vía aculturación. La categoría de aculturación, hoy en día, resulta insuficiente para explicar el fenómeno de los cambios culturales, toda vez que la sociedad actual presenta complejidades que tienen que ver con el estudio de la identidad, resistencia, adaptación, asimilación, negociación, revitalización, etc., temas centrales que deberán ser considerados para su discusión e interpretación desde una perspectiva intercultural.

3.1.1 Migración y reproducción cultural del huayno

Para entender la expansión y transformación del huayno indígena en el ámbito urbano, se debe tener en cuenta la problemática de la migración, así como los conceptos de cultura, de reproducción cultural y de hibridación, los cuales ayudarán a comprender el tema que es materia de esta investigación.

Históricamente, el concepto de 'cultura' ha tenido muchas acepciones, por su carácter polisémico y heterogéneo. Cada autor la conceptúa de acuerdo a su posicionamiento; es así que la cultura, en su acepción genérica, significa todo lo que el ser humano realiza en diversas actividades en función de sus necesidades, lo cual involucra tanto su mundo propio como el exterior. Para los fines de nuestro estudio, y por su carácter conceptual holístico y dinámico, consideramos la definición dada por Heise, Tubino y Ardito (2000), quienes expresan que "cultura es un conjunto de formas y modos adquiridos de concebir el mundo, de pensar, de hablar, de expresarse, percibir, comportarse, organizarse socialmente, comunicarse, sentir y valorarse a uno mismo en cuanto individuo y en cuanto grupo. Es intrínseco a las culturas el encontrarse en un constante proceso de cambio" (Op. cit.: 6). Podemos pues concebir la cultura como

un proceso permanente de creación, producción, reproducción y transformación¹⁷.

Los migrantes de Huaycán proceden generalmente de la sierra central del Perú (Junín, Cerro de Pasco y Huancavelica). El traslado de estos migrantes hacia la capital del Perú es permanente, debido a la crisis económica, la falta de empleo o simplemente la necesidad de lograr mejores condiciones de vida. Los modos y formas culturales adquiridos en sus lugares de origen, ahora, en un contexto urbano, se transforman y reconfiguran en nuevas formas de actuar.

A partir de la década del '80, la tendencia migratoria experimentó una súbita aceleración por la situación coyuntural de violencia sociopolítica que soportaba la sociedad peruana en su conjunto. El "censo de 1940 arrojó un 65% de la población rural y un 35% urbana. En 1961, la población rural y urbana eran iguales (sic). En 1981 se produjo la reversión porcentual: es decir, el 65% era urbana y el 35% rural. El último censo, el de 1993, nos reveló que solamente el 29% permanecía en la zona rural, mientras el restante 71% se encontraba en las ciudades" (Altamirano 1996:18).

Por todo lo anterior, Lima –en particular- se ha convertido en una ciudad superpoblada que alberga a migrantes procedentes de las diferentes provincias del interior del Perú, quienes logran asentarse en los diferentes conos del Este, Norte y Sur de la capital, espacio urbano donde aquellos reproducen sus usos y costumbres al estilo de sus zonas de origen, pero mezclados con elementos culturales ciudadanos, producto de interacciones diversas en un contexto multicultural.

Bourdieu, al definir el concepto de reproducción ligado al tema cultural, argumenta que las diversas actividades que el ser humano desarrolla están conectadas a formas simbólicas como instrumento de dominación y poder, donde "los 'sistemas simbólicos' cumplen su función política de instrumentos de imposición o de legitimación de la [...] dominación de una clase sobre otra" (1999: 69). El papel que cumple el Estado, en la reproducción de las formas de dominación frente a la población, se manifiesta en el quehacer social del individuo, siendo la escuela y la familia los principales centros de reproducción. Es así que "la familia asume en efecto un papel determinante en el mantenimiento del orden social, en la reproducción, no sólo biológica sino social, es decir en la reproducción de la estructura del espacio social y de las relaciones sociales" (Bourdieu 1997: 133).

Los hechos culturales que se manifiestan en nuestra cotidianidad, al estar inmersos y

¹⁷ Para una mirada más detallada de la evolución conceptual de cultura, véase el documento base de la línea de investigación de Gustavo Gottret (2004).

conectados a todo un sistema de poder, constituyen una forma de reproducción sujeta a reglas de juego que se ejercen como mecanismos de control social. En lo que hace al tema de esta investigación, se parte de la constatación que los migrantes continúan reproduciendo la variedad de huaynos que practicaban en sus zonas de origen y que, en la medida en que los intérpretes van adaptando los ritmos de otros géneros para construir algo distinto, el estilo de los géneros musicales de antaño cambia. De tal manera, las tradiciones musicales, como las fiestas y otras manifestaciones culturales, “se construyen, se redefinen, se adaptan y cambian constantemente” (Diez 2001: 369).

En la medida que las formas de reproducción del huayno son diferentes a las desarrolladas en sus comunidades, se hace necesario considerar conceptualmente el término ‘hibridación’. Definido por la Real Academia Española como un producto de elementos de distinta naturaleza, este vocablo proviene –en principio- de la biología, y ahora es aplicado a temas culturales. Como dice Albó (2002: 91), “los términos ‘mestizo’ e ‘híbrido’ han sido extrapolados del mundo de las razas biológicas, por lo que su aplicación al ámbito cultural es una metáfora”. En el presente análisis, se utilizará el vocablo hibridación en el sentido de García Canclini, quien sostiene que “los procesos socioculturales se combinan para generar nuevas estructuras y que de ninguna manera estos hechos o realidades pueden ser consideradas fuentes puras” (García 1990: III).

Desde este punto de vista, la hibridación es un proceso continuo de cambio, donde los elementos culturales se mezclan, se integran o se adaptan constantemente. Siguiendo a Heise, Tubino y Ardito (Op. cit.), las propias formas y modos de vivir de los individuos no son estáticos, sino que presentan un perfil dinámico inherente al fenómeno cultural. De manera que la producción, reproducción y transformación de las prácticas culturales mantienen su propia dinámica interna que se desarrolla en distintas formas y niveles de gradación, según los contextos socioculturales donde se despliegan.

El migrante quechua de Huaycán, una vez llegado de su comunidad de origen a Lima, adopta elementos culturales específicos de la ciudad; esto se da principalmente en las actividades laborales realizadas, pero diferentes a las que ejerció antes de su llegada:

A veces esto ocurre de modo no planeado o es resultado imprevisto de procesos migratorios, [...] y de intercambio económico o comunicacional. Pero, a menudo, la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No sólo las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico [...] para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado. (García 1990: V - VI)

Con el transcurrir del tiempo, los procesos de hibridación en los que está inmerso el migrante modifican su comportamiento, identidad, rasgos culturales, idioma, usos y

costumbres. En este caso específico, el huayno, como expresión cultural de pertenencia, se ve mezclado en mayor o menor grado, dependiendo de las fortalezas y mecanismos de defensa que poseen los migrantes. Esto significa que a mayor endoculturación¹⁸ respecto a la cultura de origen, mayor resistencia al cambio, y a menor endoculturación, más vulnerable estará el migrante a dicho cambio. El aprendizaje intenso del huayno, desarrollado por el individuo en su comunidad y en su entorno familiar, le permitirá desarrollar una mayor resistencia al cambio; al contrario, si el aprendizaje de lo propio es débil, será más sensible a la adopción de géneros musicales ajenos. En ambos casos, la mezcla de elementos culturales sigue su curso, donde “lo arcaico y lo nuevo, lo moderno y lo posmoderno, lo tradicional y lo vanguardista, lo precapitalista y lo industrial, la informática y las tecnologías nativas se mezclan en un híbrido de permanente ebullición” (Heise 2000: 18).

En breve, las formas de hibridación del huayno se dan en diferentes contextos socioculturales y obedecen a distintos factores (políticos, económicos y geográficos) en el proceso de reproducción y/o configuración. Cuando el migrante entra en contacto con géneros musicales y artísticos ajenos a su cultura, este componente de su identidad puede sufrir cambios, tema que se tratará posteriormente (3.2).

3.1.2 Lo que hace al huayno

No pretendo hacer un análisis de la estructura y textura (partitura) del huayno, sino incidir en la parte sociocultural que cumple el huayno como elemento coadyuvante en la propia formación de la identidad de los individuos. En este punto, se consideran básicamente las letras (contenidos), la melodía (ritmos) y la danza (movimiento corporal) los cuales conforman y dan sentido al huayno.

Siguiendo esta dirección, el presente trabajo se desarrolla en el marco de una antropología educativa donde se estudia el sentido que dan los propios actores¹⁹ al huayno en articulación con el componente formativo del mismo en la constitución de su identidad. Para abordar el tema de investigación, se parte de constataciones empíricas, recogiendo la experiencia de los migrantes como fenómeno sociocultural que surge en diversos procesos de interacción social.

El huayno se caracteriza por su carácter holístico al estar en conexión con las diversas actividades del indígena quechua: tanto agrícolas como ganaderas, festivas y rituales

¹⁸ La endoculturación, según Harris, “es una experiencia de aprendizaje parcialmente consciente y parcialmente inconsciente, a través de la cual la generación de más edad incita, induce y obliga a la generación más joven a adoptar los modos de pensar y comportarse tradicionales” (1998: 21).

¹⁹ Migrantes que se desenvuelven en contextos diversos y situaciones a menudo adversas.

en contacto con la naturaleza. Lo que hace al huayno, son las letras y la danza con que se representa y exterioriza diversas vivencias, el sonido que actúa en el ser, un ritmo que impacta y una melodía que influye en la vida afectiva del migrante como elementos coadyuvantes en la consolidación del amor fraternal entre los *ayllus*, del amor eros en las parejas y del amor maternal entre la madre y los hijos. Lo que hace al huayno, es igualmente armonía (también vinculada a la vida mental, propia de la racionalidad del ser humano), conocimiento de sí mismo (identidad) y gusto estético. El huayno se disfruta en los encuentros festivos donde se combina movimientos corporales y cantos, complementando el cuadro procesos comunicacionales que se dan entre migrantes indígenas y ciudadanos de Huaycán, al interior de una creación de diversas redes sociales. A esto, se debe agregar el papel formador de valores que cumple el huayno, así como una función de sanación (huaynoterapia), temas que se verán en el capítulo de los hallazgos.

3.1.2.1 Horizonte temporal: expansión y repliegue del huayno

Son escasos los estudios acerca del huayno, exceptuando algunas reflexiones, manuscritos y/o artículos desarrollados por autores que datan de la década del '50 en adelante, con José María Arguedas y su obra "Canciones del pueblo quechua", Josafat Roel "El huayno del Cusco", Félix Villareal "El huayno de Jesús", Chalena Vásquez y Abilio Vergara "Chayraq", los Hnos. Montoya "La Sangre de los Cerros" y Raúl Romero "Los sonidos andinos", entre otros, que constituyen los primeros intentos esporádicos de estudio en torno al huayno.

Según el diccionario quechua-castellano de Guardia Mayorga (1971), el vocablo *wayñu* o *waynu* (huayno) significa "baile por parejas tomadas de la mano". No se descarta que provenga del vocablo *wayñu* que significa muerte (Díaz 1996: 152). La connotación tradicional del huayno implica la danza tanto como la música: "Tradicionalmente el huayno indígena corresponde a la especie mixta, en su doble función de canción y danza" (Ibíd.), de manera que hay canciones como el *ayataki* (canción de lamento) que no necesitan de la danza y hay danzas como la *kuchuscha* (danza entre hombres) que no necesitan del canto. En todo caso, depende del contexto cultural donde se lleve a cabo. Asimismo, al huayno se le conoce también con el nombre de *chuscada*, *cholada*, *pampeña* o *wayñu*. Ya en 1532, había una gran diversidad de danzas y cantos en el Perú, siendo el huayno el primero y más extendido en todos los Andes (Montoya 1996).

La música y la danza, en lo que ahora es el Perú, datan de la época preincaica²⁰, encontrándose motivos relacionados con las mismas en las cerámicas, en los mantos: *tukapus* (adornos, bordados) y *qillqas* (dibujos, trazos), un sinnúmero de expresiones artísticas que muestran la riqueza cultural y musical del antiguo Perú. Así, en la actualidad, el huayno²¹ es el género musical más difundido y popular en diversos lugares del Perú, Bolivia y Ecuador.

En este sentido, el huayno emerge de un contexto cultural definido y es propio de la región andina: desde el periodo de los señoríos, naciones, cacicazgos y/o de florecimientos regionales, habría existido una variedad de huaynos practicados por diferentes pueblos indígenas andinos. Más tarde, en el Tawantinsuyo, estas experiencias musicales habrían logrado consolidarse en una variedad de huaynos como el “*qachwa*” que nos ha llegado hasta la actualidad, huaynos practicados actualmente en las provincias de Tayacaja, Angaráes en el departamento de Huancavelica, con ciertos cambios de acuerdo a los factores sociohistóricos del momento.

En la época colonial, por la imposición de la cultura europea, el huayno empezó a cambiar sustancialmente con la incorporación de nuevos géneros musicales:

Las canciones viajan con gran libertad de un lugar a otro, cambian de música, de nombre, pierden o ganan versos en esos viajes. Los arrieros y comerciantes coloniales fueron los primeros portadores de nuevas canciones. Después de ellos, los choferes y, últimamente, los discos y los programas de radio. Un mismo núcleo central de una canción se repite en lugares diversos: cambian los nombres de los ríos, de los cerros, de los pueblos o ciudades. Los mismos versos se cantan en diversos lugares con músicas distintas. (Montoya y otros 1987: 17)

La variedad de huaynos existentes comenzó a adaptar, tanto en su contenido como en la forma, elementos musicales de corte occidental; esta etapa de la colonia fue crucial para el proceso de hibridación musical del huayno, en la medida en que el huayno empezó a virar progresivamente reflejando en su contenido mensajes de dominación del poder colonial, lo cual dio lugar al nacimiento del huayno mestizo. No obstante, en vastas regiones del Ande -especialmente en comunidades alejadas- aún se conserva con cierta originalidad los huaynos indígenas como la *qachwa*, el *aya taki*, entre otros.

En la actual época republicana, el huayno continúa transformándose, esta vez con contenidos de la vivencia mestiza, criolla e indígena, habiendo llegado hasta nuestros

²⁰ Según José María Arguedas (1986a: 68), “la música y la danza tuvieron en la época preincaica un carácter profundamente religioso. Pero ya entonces habían sido descubiertos todos los instrumentos musicales que se usaron en el imperio: la antara, la quena, el tambor, la corneta de arcilla”.

²¹ Según, Petri (1993: 139), el huayno “no es propiamente un ritmo ecuatoriano, sino de origen peruano-boliviano, que se caracteriza por expresar amor y nostalgia. Actualmente este ritmo es muy escuchado en Ecuador”.

días como producto de un largo proceso de resistencia y cambio sociocultural. En la zona rural andina, se mantiene con cierta variación y, en las principales ciudades como Huancayo, Lima y otras, sigue reproduciéndose entre los migrantes, presentando cambios sustantivos con tendencia hacia lo “moderno”²², conocido con el nombre de huayno moderno²³ (década del ‘80) y huayno tecno o parrandita (de 2001 en adelante), presentando ritmos alegres y bailables al estilo citadino con el uso de instrumentos sofisticados.

Los espacios socioculturales donde se dan la expansión y la transformación del huayno son generalmente las fiestas familiares y costumbristas, en las iglesias evangélicas, entre otros. Para explicar esto, es importante entender en qué situaciones se llevan a cabo dichas transformaciones.

Las situaciones de contacto que se dan en la ciudad,²⁴ particularmente en las relaciones entre migrantes y ciudadanos, suelen ser conflictivas y provocan profundas transformaciones, cambios en los que el huayno no queda al margen. Raúl Romero, al respecto, y desde una perspectiva histórica, expresa que el huayno “ha sufrido grandes transformaciones desde la llegada de los conquistadores, pero también ha sabido resistir y mantener los rasgos esenciales de muchas de sus expresiones que hoy en día siguen vigentes” (Romero 1998: 221).

Los factores responsables de la continuidad del huayno en proceso de cambio son diversos, entre ellos, el mestizaje musical y el propio fenómeno de la globalización. En cuanto a la música mestiza, Arguedas (1989) expresa que el huayno antiguo ha sufrido modificaciones de acuerdo con la “psicología del mestizo”: el mestizo canta como propios los huaynos antiguos, lo cual se podría entender como una forma de reproducción del huayno, donde subyacen elementos de una matriz del mismo que, según la lógica del propio Arguedas, empieza a cobrar autoría y “personería”, de tal manera que logra diferenciarse del pueblo indio, pero conservando al mismo tiempo una filiación de ascendencia india, en la que igualmente caracteres del espíritu español viven con todo su dinamismo y sus valores.

Por su parte, Romero (1998: 231) arguye que “la música mestiza se caracteriza por

²² Desde la óptica dialéctica, lo caduco es negado por lo nuevo; así, lo moderno se opone a lo tradicional, declarándolo como algo desfasado.

²³ Conocido también como “cumbia andina”, “chicha folclor”, “cumbia peruana”, “tropical andina” entre otros.

²⁴ Respecto a las urbes, García Canclini expresa que éstas no se reducen al espacio que ocupan: “Las ciudades no son sólo un fenómeno físico, un modo de ocupar el espacio, de aglomerarse, sino también lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con la racionalización, con las pretensiones de racionalizar la vida social” (García 1997: 72).

estar abierta a los cambios e innovaciones que provienen de presiones externas y es justamente este dinamismo el que le permite expandirse y sobrevivir en el Perú contemporáneo”. Más aún, esta situación se hace evidente en tanto lo rural como la ciudad se corresponden y se necesitan recíprocamente: los elementos de la ciudad están presentes en la zona rural como las radios, las pilas, el propio televisor que ha llegado a muchas comunidades por la presencia de la luz eléctrica; y elementos de la zona rural llegan a la ciudad como los productos agropecuarios, tejidos, artesanías, entre otros. Sería ingenuo pensar que estos espacios actúan con autonomía, toda vez que el cruce, las interacciones de ambos elementos, los aspectos económico, social y cultural se truecan continuamente. En otras palabras, en cada uno de los espacios se crea y se introduce nuevas formas identitarias en las que se apropian, asimilan o se adscriben a diversos elementos culturales dependiendo de las características psicológicas e identitarias de cada individuo. Es así que ya “no se puede analizar culturalmente la ciudad independientemente del campo y viceversa. Hay muchos elementos culturales de ambos en ambos” (Altamirano 2000: 21).

Los géneros musicales²⁵ de la chicha²⁶ y el huayno tecno (parranditas) constituyen elementos culturales híbridos que también coadyuvan a la reproducción, expansión y transformación del huayno moderno. Según Mendivil (2001: 474), “la música indígena prehispánica no pudo resistir la invasión europea, sus milenarios sonidos se perdieron bajo el ruido de los sables y la pólvora de los invasores, dejándonos apenas vagas referencias”. Más aún, la reproducción del huayno seguirá simbolizando los prejuicios de ese legado colonialista, como expresa William Stein, en “un país postcolonial que aún no ha completado el proceso de descolonización y que en muchas formas se modela a sí mismo sobre su concepción de quiénes fueron sus conquistadores” (2001: 474).

El remanente del huayno de antaño, a través de la expansión y la transformación, nos ha llegado hasta la actualidad gracias a la dinamicidad de los actores que configuran nuevas estrategias para su supervivencia, toda vez que el huayno, como elemento cultural, suele ser más resistente y difícil de colonizar. Como dijera Arguedas, que “las culturas lenta y fatigosamente creadas por el hombre en su triunfal lucha contra los elementos y la muerte no son fácilmente avasallables [...] ya es evidente para todos

²⁵ La música mestiza del huayno, actualmente, se manifiesta en nuevos géneros musicales; en este caso, la chicha (música tropical) y el huayno tecno (conocido también como las parranditas).

²⁶ Respecto a este género musical, el investigador Wilfredo Hurtado comenta que: “En la música chicha, encontramos más de la belleza del huayno, de modo que la letra, la música y la concentración del recuerdo pesan tanto que el cuerpo expresa con los movimientos lo que se siente, lo que se añora, las penas y las alegrías de acuerdo con las letras de la canción” (Hurtado 1995: 45).

que la música andina, predominantemente indígena, alcanza un grado de difusión inversa a la prevista hace unos cuarenta años cuando constituía una vergüenza y una aventura interpretarla públicamente en la capital” (Arguedas 1977: 188).

Arguedas, en la cita, se refiere a los años '40; sin embargo, en la actualidad, la difusión del huayno híbrido en Lima, como también en algunas provincias, cobra mayor auge y popularidad, llegando a niveles muy altos, como lo ocurrido en el Décimo-tercer Festival Internacional del Cusco²⁷, donde Dina Páucar hizo vibrar con el huayno tecno (parrandita) a la multitud de asistentes. En este sentido:

Los procesos migratorios, la organización de los emigrantes en Lima, el acceso de los intérpretes andinos a la radio y a la producción discográfica, la lucha permanente por espacios y por la revaloración de la cultura andina que sus propios gestores asumen cotidianamente, han hecho que [...] el huayno empiece a ser escuchado, gustado y practicado por sectores populares diversos en el país. (Vásquez y Vergara 1990: 117)

Como otro factor interviniente en el proceso de la expansión (reproducción) y transformación, se puede mencionar el papel de las iglesias evangélicas -más que las católicas-, las cuales reproducen melodías del huayno en sus coros y cánticos de alabanza con obvias modificaciones en sus letras.

En suma, las transformaciones que ha experimentado el huayno indígena en la ciudad surgen como fenómeno sociocultural, producto de las sucesivas migraciones y su consecuente cambio en la población por contacto con elementos ajenos. Esto hace que la masificación, especialmente, del huayno *tecno*, sea consecuencia del proceso de mestizaje cultural configurado en huaynos híbridos.

3.1.2.2 Repliegue del huayno

No todo ha sido o es expansión del huayno: en el período colonial, los invasores castigaban cruelmente a los indígenas que practicaban sus danzas, como describe Bolaños (1998: 59): “Cuando cojen las sementeras no bailarían el baile que llaman ayrihua, que es atando unas mazorcas de maíz a un palo, baylando con ellas, ni el baile que llaman Ayja, ni Huanca, ni tañerán las succhas y al quebrantar esta constitución, le serán dados cien azotes, y estará preso una semana en la cárcel”.

El desprecio del huayno por el mestizo contemporáneo es menor en comparación a las épocas anteriores. La ambigüedad del mestizo por, al mismo tiempo, despreciar y servirse del huayno (utilizando en su recreación melodías con nombre de autor

²⁷ Este evento se celebró el 1 de junio de 2003, publicado por el diario El Comercio (lunes 2 de junio de 2003: a3): “Si usted nunca escuchó hablar de la cantante vernacular, debemos decirle que aquí la trataron como una princesa. ¿Huainos en el festival internacional? Podemos decir que no fue una equivocación. Dina estuvo en lo suyo y nadie le puede discutir su bien ganada popularidad”. (El subrayado es nuestro).

conocido) directa o indirectamente perjudica el desarrollo del huayno indígena desplazándolo, no solamente al cambiar la letra, sino también al incorporar tonalidades tomadas de otras vertientes musicales.

A ello, se puede sumar el papel del Estado que brilla por su ausencia y su indiferencia a las formas de rescate y promoción de un valor cultural como es el huayno.

En cuanto a las escuelas, sean estatales o privadas, un grueso sector de la población estudiantil margina a los alumnos que practican o se identifican con el huayno. En los estudiantes, el hecho discriminatorio se reproduce construyendo estos sus propios modelos, hábitos, valorizaciones e ideales; al respecto, Pablo Sandoval (tomando a Callirgos) hace referencia a una *cultura realmente existente*, la misma que “está estructurada por relaciones de discriminación racial y de poder, de antecedentes históricos incluso coloniales” (Sandoval 2000: 318-319).

En consecuencia, el repliegue del huayno como fenómeno cultural se da en situaciones de conflicto y resistencia, donde las condiciones asimétricas del poder a favor de la cultura hegemónica hacen que el huayno se desplace o perviva bajo su control. El huayno, en este contexto, pasa a un segundo plano, mimetizándose o sirviendo de soporte en la construcción de nuevas melodías cada vez más mestizas.

3.1.2.3 El contenido del huayno

En el proceso de la interacción social, el ser humano despliega múltiples actividades que le permiten experimentar diversos acontecimientos y acumular experiencias. El afán de sobrevivencia y su proyección hacia el futuro como algo inherente, hacen que se ingenie para satisfacer sus múltiples necesidades creando, recreando y transformando todo aquello que le es beneficioso a sus requerimientos. Mientras algunos tienden a soñar con una nación libre, justa y sin explotadores, utopía que sirve como catalizador de sus acciones, otros se enmarcan en sus creencias y rituales como mandan sus formas de vivir. En todo los casos, se busca la realización de muchas formas: es ahí donde nace la música como alimento espiritual, lo que para muchas culturas constituye una necesidad vital e irrenunciable que forma parte de su cotidianidad, como es el caso de los quechuas, donde “el wayno es como la huella clara y minuciosa que ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, y todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo” (Arguedas 1985: 59).

El usuario del huayno exterioriza sus sentimientos motivado por las **letras** que tocan su corazón. La manifestación del **llanto** no es otra cosa que una consecuencia del recuerdo de vivencias o la retrospectión de hechos trágicos, penas o alegrías

intensas; el hecho de recordar es volver a vivir, reconstruir el hecho, suceso, acontecimiento o vivencia de manera regresiva en el tiempo y el espacio. Este recuerdo es simbólico y subjetivo, y se manifiesta a partir de las letras que encierran y relatan contenidos vivenciales de un contexto dado. Más aún, cuando uno entra en estado de ebriedad, vivir el recuerdo se hace más intenso: los apretones de mano, los abrazos fraternales se intensifican según la importancia y el grado de motivación mediados por el contenido del huayno: “Hay piezas musicales que nos ponen nostálgicos, porque nos recuerdan a algún ser querido que ya no está entre nosotros. La tristeza sigue canturreando; porque, al hacerlo, percibimos que el canto de algunos que nos dejaron continúa en nosotros” (Lewis 2002).

Todo este cuadro de manifestaciones corporales y gestuales, de alguna manera, comunica **vivencias** reales que se expresan a través de las emociones del migrante cuando exterioriza su estado de ánimo, generando una especie de integración cultural con los demás. En ese sentido, “la cultura es comunicación [que] significa entenderla como un sistema de signos. Esta es la teoría semiótica de la cultura, que en su versión más básica sostiene que la cultura es una representación del mundo, un modo de darle sentido a la realidad objetivizándola en historias, mitos, descripciones, teorías, proverbios, productos artísticos y espectáculos” (Duranti 2000: 60).

El huayno es, pues, “canto universal del [...] indio y mestizo, [que] ha sido su voz y su expresión más legítima a través de todos los tiempos” (Arguedas 1985: 60-61), el mismo que está vinculado a un sinnúmero de simbolismos multifuncionales “íntimamente ligados a contextos específicos, como por ejemplo los funerales, al matrimonio, al trabajo de la tierra y a determinadas ocasiones festivas” (Romero 1998: 231).

La representación del **pasado** se manifiesta en el presente como un ente activo que se expresa en el *ñawpaq*²⁸, que refleja, simboliza y reconstruye el huayno de manera subjetiva y se revitaliza con el eterno retorno o *kutiq*²⁹; como decían Berger y Luckmann (1979) que el pasado está a nuestro alcance, a través de nuestra memoria. En el caso de los quechuas, este hecho se manifiesta como una fuerza viva y actuante.

²⁸ En la racionalidad indígena, tanto el pasado como el presente forman un solo tiempo: el pasado se manifiesta como presente y tiene vida. Según la moral de los indígenas, aun los muertos siguen gobernando sus vidas, de acuerdo a principios que les legaron y a líneas rectoras que les guían en las relaciones que entablaron con sus semejantes. “En el mundo andino, la concepción de la Historia es en espiral: el *Ñawpaq* como pasado y el *ñawpaqman* como futuro, y el presente va en relación del manejo dialéctico del *Ñawpaq* [...] el pasado no es algo inerte, no está muerto, no se olvida, no se deja atrás” (Cárdenas 2002: 38).

²⁹ Término quechua que significa “retorno” o “el que vuelve”.

El huayno, para el migrante, es una de las formas más usuales de comunicación con sus paisanos del mismo lugar de procedencia y de otras provincias; como expresa Federico (2001: 105), “la música es el único lenguaje que para lograr la comunicación no necesita de las palabras” ni -podemos añadir- de los libros. Al contrario, el usuario del huayno puede escuchar, interpretar o ejecutar (a través del canto y la danza) la gama de belleza, valores, aprendizajes que el huayno encierra como un tesoro preciado, como declara José María Arguedas: “No encontré ninguna poesía que expresara mejor mis **sentimientos** que la poesía de las canciones kechwas. Los que hablamos este idioma sabemos que el kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza” (Arguedas 1989: 21).

Está pues presente el componente emocional en todas las formas de expresión y captación de información sonora en los humanos (incluyendo, obviamente, al huayno), lo cual es una característica de nuestro entorno social. La evocación de recuerdos, la exteriorización de sentimientos que se expresa bajo la forma de llanto, grito o gesticulaciones no se lleva a cabo de manera fortuita personal o subjetiva, sino:

Es la respuesta a un patrón en las cosas que insta precisamente a ese sentimiento. Este patrón consiste en la “cosa que se ha visto claramente”, captada por la “precisa metáfora interpretativa”. La poesía que procura ser “precisa” no es por tanto simplemente mimética. Nos libera de las formas de mirar convencionalmente limitadoras, de modo que podamos captar los patrones por los cuales el mundo es transfigurado [...] es como si las palabras o las imágenes instauraran entre ellas un campo de fuerza capaz de captar una energía más intensa. (Taylor 1996: 498)

En el caso específico del llanto, “se presenta a menudo, precisamente en los momentos en que somos menos capaces de expresar verbalmente emociones complejas, “desbordantes”, cuando somos menos capaces de articular con plenitud nuestros múltiples y entreverados sentimientos. Reconocemos en el llanto un dominio del sentimiento sobre la razón, así como que el lenguaje gestual de las lágrimas rebasa nuestra capacidad de articulación” (Lutz 2001: 16). Por tanto, el llanto es “un valor universal. A través de la historia, y en todas las culturas, la humanidad ha vertido lágrimas emocionales: en todas partes, toda la gente llora en algún momento de su vida” (Op. cit. 2001: 13), ya sea por alegría, dolor o sufrimiento. Se verá, en el capítulo de hallazgos, que el llanto ocupa igualmente un lugar importante en los usuarios del huayno, y se ilustrará cómo –en general- el contenido del huayno representa y revela la trama, vicisitudes y la historia personal y comunal de los migrantes.

Música: melodía, ritmo y armonía en el huayno

El ser humano no puede vivir al margen de los sonidos; la relación entre aquellos provenientes de la naturaleza y el sonido del propio ser humano constituye de por sí

una forma de música cuya relación se manifiesta en varias dimensiones: física, afectiva, mental, social y rítmica. Cuando recurrimos a una relación gnoseológica entre el sujeto y el objeto, se establece que dicha relación genera una correspondencia entre sí, donde el sujeto aprende del objeto. De esta relación, se desprenden dos aspectos: la materialidad del sonido (objeto) y la espiritualidad del ser humano (sujeto). Para Willems (2001), existen dos polos: el material y el espiritual; según él, en el polo material se ubica el sonido con una vibración material sonora que viene a ser un fenómeno físico muy complejo de la vida material, mientras que en el polo espiritual se manifiestan diversas motivaciones propias del individuo (conciencia humana). Dicho autor considera que la música ayuda a “enfocar la naturaleza humana bajo un ángulo experimental. Podemos, en efecto, establecer relaciones directas entre el ritmo y la vida fisiológica, entre la melodía y la afectividad, entre la armonía y la inteligencia humana”, aspectos que constituyen una unidad intrínseca e integrada.

Siguiendo a Willems, el ritmo viene a ser “movimiento ordenado” que nuestro propio cuerpo experimenta, el cual también está presente en toda melodía y armonía. Sin vida física, no hay emoción ni inteligencia. Sin ritmo, no hay melodía ni armonía; mediante la inteligencia, podemos comprender el ritmo; a través de la sensibilidad, podemos sentirlo. La melodía, en cambio, permite “traducir toda la gama de nuestras emociones: nuestras alegrías y nuestros dolores, nuestros temores y esperanzas, nuestra admiración y toda las variadas y sutiles formas de nuestro humor. Incluso podemos decir que, mejor que la palabra o que cualquier otro arte, la música permite expresar los distintos matices de nuestros sentimientos” (Op. cit.: 86).

Otro elemento constitutivo de la música es la armonía que, “por su diversidad, atrae a la comparación; por sus contrastes, al juicio; por sus similitudes, a la síntesis; por su complejidad, al análisis” (Ibíd.). Musicalmente, la armonía es la ciencia de los acordes.

En el caso del huayno, el ritmo, la melodía y la armonía se encuentran igualmente integrados, toda vez que en la racionalidad indígena, según Antonio Peña: “El hombre andino tiene preferencia por lo concreto antes que por el modelo universal y el proyecto, por la variedad antes que por la uniformidad [...] El andino busca más bien la convivencia con la naturaleza y la inmersión en su seno como fuente de vida y renovación” (Peña 1992: 154-156). Es decir, no separa el mundo biótico del abiótico en dos categorías diferenciables. Al contrario, para el indígena los seres del mundo abiótico (según la perspectiva occidental) también tienen vida, contribuyendo a darle sentido a su existencia, en la cual el corazón es el que manda. Esta racionalidad está íntimamente ligada al componente emocional del ser humano; al respecto, y en relación con la sonoridad, José Hidalgo comenta:

Los sonidos procedentes de los movimientos sonoros ambientales o los provenientes del habla, actúan como una poderosa herramienta de intercambio emocional; pues no debemos olvidar que en la comunicación las formas sonoras son una expresión especial y acompañante de algunos movimientos corporales, que son los que además de representar la respuesta de adaptación, constituyen el medio común para expresar las emociones, tanto en los animales que viven colectivamente como en el hombre. (Hidalgo 2000: 63)

El *pathos* que los griegos entendían como pasión-emoción, en el contexto de los quechuas cobra mayor importancia: no necesita de mucha racionalidad en su composición, sino de emoción intensa que brota del corazón; en ese sentido, su propia textura resulta natural y llena de afectividad. Para Arguedas (1989: 14), “el huayno indígena es épico y sencillo, y este mismo huayno, el mestizo lo hace más melódico y suave”. Cabe aclarar que el huayno ha sufrido sucesivas transformaciones con la construcción de diversos géneros musicales por parte de los migrantes; esto, actualmente, con mayor difusión y numerosas variantes locales y regionales, y con diferentes acompañamientos instrumentales. Aquí, son las características melódicas ancestrales del huayno las que particularmente perviven.

No es mi intención, en este trabajo, clasificar la variedad regional de huaynos según su procedencia y posición social. Ilustro, sin embargo, el intento de clasificación que hiciera el Centro de Etnomusicología Andina del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú):

ESQUEMA DE CLASIFICACIÓN DE GÉNEROS Y FORMAS MUSICALES ANDINOS

Universos Musicales	Géneros Musicales	Formas Musicales Asociadas
Música del Ciclo Vital	<ul style="list-style-type: none"> Bautizo Corte de pelo Cortejo Matrimonio Funerales - velorio - entierro 	Harawi
Música del Trabajo	<ul style="list-style-type: none"> Trabajo agrícola (siembra, cultivo, cosecha) Trabajo ganadero (marca del ganado) Trabajo comunal (construcción, limpia de acequias) 	Harawi Wanka Walina
Música de Fiestas	<ul style="list-style-type: none"> Danzas-drama Carnavales Navidad Año Nuevo Ritos festivos (saludos, marchas, corrida de toros) 	Wifala; Carnaval; Pukllay; Pumpim
Música Religiosa	<ul style="list-style-type: none"> Rezos Salmos Himnos Procesión Ofrendas rituales 	Villancicos, Wataki

Formas Musicales de Contexto Libre

(se asocian a diversos contextos)
Huayno y sus variantes regionales:

- chuscada (Ancash)
- pampeña (Arequipa)
- chimaycha (Amazonas, Huánuco)
- cachua (Cajamarca)
- huayllacha (Valle del Colca)

Yarawi
Muliza
Pasacalle
Marinera

Fuente: Esquema utilizado por el Centro de Etnomusicología Andina del Instituto Riva- Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Reproducido de Romero 2002: 40).

No obstante, el trabajo de Roel (citado por Romero 2002), muestra tres tipos de huayno: de la clase media, la plebe y de los indios. Por su parte, Arguedas distingue dos tipos de huayno: mestizo e indígena. Montoya, finalmente, distingue un huayno señorial y un huayno estrictamente indígena. En todo los casos, existe un huayno rural y un huayno urbano que se fusionan, se truecan y se necesitan constantemente en un fluir híbrido musical.

La música, en sí, está a disposición de toda persona: todas las culturas desarrollan su música. Esta no sólo deleita al ser humano, sino que posee múltiples funciones que pueden ser aprovechadas de muchas maneras, en especial en la musicoterapia (que algunos investigadores conocen como “biomúsica”³⁰). Esta técnica, fisiológicamente, produce cambios en el ritmo cardíaco y respiratorio, así como en la tensión muscular; el movimiento estimula y mejora la coordinación motriz. En un plano cognitivo, la

³⁰ La biomúsica, desarrollada por Aitor Loroño: (“Bio” = vida; “música” = arte sonoro de comunicación social), constituye un “método de sensibilización y concientización a través de lo sonoro para ayudar en el proceso de evolución personal” (Loroño 2000: 210), es decir, una técnica que permite asociar y relacionar el ritmo con el movimiento, la música y la emoción, provocando determinados cambios en la persona.

musicoterapia ayuda a la formación y el desarrollo de las capacidades mentales; afectivamente, favorece el desarrollo emocional – sensible y de autoestima de la persona. En un nivel comunicacional, estimula la interacción social la exteriorización de los problemas, mejorando así las relaciones intra e interpersonales.³¹

En musicoterapia, se reconoce que la música cumple diferentes funciones: “Algunas de estas funciones, recogidas de las diferentes culturas del mundo, son la comunicación³², la expresión emocional, la representación simbólica, el placer estético, el entretenimiento, la contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura, la contribución a la integración de la sociedad, etc.” (Martí 2000: 288).

De acuerdo a Gabriel Federico, la repercusión de la música sobre el organismo es notoria:

Además de ser un proceso auditivo, los efectos que provocan las vibraciones provocan respuestas de nuestro sistema neurovegetativo, tales como: impulsos neuronales que desencadenan reacciones de nuestro sistema autónomo, como cambios de la respiración, variación de la frecuencia cardíaca, de la presión sanguínea, el cambio del tono muscular, de las frecuencias cerebrales, las respuestas galvánicas de la piel, reflejos pilomotores, reflejos pupilares, motilidad gástrica, etcétera. (Federico 2001: 111)

Según el tipo de música, con solo escucharla uno puede sentirse relajado, independientemente de la conciencia que el sujeto tenga de este efecto: “Muchas veces, [la música] ejerce su acción sobre la persona sin que ésta se entere de lo que le está sucediendo” (Hemsey 1998: 178).

En conclusión, la música conmueve el mundo emocional del ser humano. Constituye, en particular, un rasgo central en el huayno, el mismo que juega un papel vinculante entre el migrante y las diversas actividades cotidianas que este desarrolla.

Danza y huayno

La danza es “una consecuencia clara del proceso de coordinación ritmo-movimiento y conlleva un mayor dominio para la interpretación por medio del movimiento de los elementos de musicalidad presentes en una composición” (Océano 1981: 1321). Entendida así, es una expresión corporal que suscita en el individuo una transformación tanto en un nivel interno (estado de ánimo) como externo (ejecución de la coreografía).

³¹ Resumen del curso taller de Sanjinez (2003).

³² Al respecto, Hemsey (2002: 40) expresa que “la música también es lenguaje, comunicación. Ese alimento sonoro que está dentro del individuo le permite comunicarse mejor consigo mismo y, a la vez, compartir y comunicarse con los demás”.

En todo momento de la vida cotidiana, el ser humano ejecuta movimientos³³: al caminar, al trabajar, al hablar, al escribir, etc. En este caso particular, la danza, como movimiento, tiene un rasgo particular que está íntimamente ligado a la exteriorización de vivencias internas, lo cual es igualmente válido para el huayno. Entonces, en su desarrollo, la danza comprende, no solamente destrezas rítmicas, sino la necesidad de expresar y comunicar sentimientos, así como la valoración de los sonidos producidos y percibidos, constituyendo igualmente una fuente de experiencia, goce y placer, resultado del código cultural que conlleva. En este sentido, el sujeto (u organismo, para Habermas) reacciona y transmite dicha actitud al otro (parte del entorno), y al “ejecutar su gesto anticipa ya la reacción del otro organismo y con ello la interpretación que éste hace del gesto, su propio ademán cobra para él un significado igual, aunque todavía no el mismo significado que tiene para el otro” (Habermas 1998: 21).

Esta situación se hace más evidente:

Cuando en un acto o situación social dada, un individuo indica a otro por medio de un gesto lo que este otro individuo tiene que hacer, el primer individuo es consciente del significado de su propio gesto –o el significado de su gesto aparece en su propia experiencia –en la medida en que adopta la actitud del segundo individuo hacia ese gesto y tiende a responder a él implícitamente de la misma forma que el segundo individuo responde a él explícitamente. Los gestos se convierten en símbolos significantes cuando explícitamente provocan o se supone que provocan en otros individuos [...] a quienes están dirigidos. (Habermas 1998: 21)

Todo movimiento corporal, como medio de comunicación, no solamente puede provocar una reacción de adhesión entre individuos, sino que también tiene el potencial de crear un ambiente de aprendizaje como elemento socializador, compartiendo experiencias conjuntas en una situación dada. El propio caminar es una primera forma de bailar, de tal manera que “el primer conocimiento del mundo, anterior a la palabra, es el conocimiento del movimiento. La danza es, por lo tanto, un modo de ser-en-el-mundo, o sea, ‘la expresión de la unidad orgánica del hombre con el universo’. Esta noción de la danza como cenestesia integrativa es muy antigua y tiene, a través de la historia, numerosas expresiones culturales, tales como las danzas primitivas, las danzas órficas, las ceremonias tántricas o las danzas giratorias del Sufismo”. (Toro 2003: 3)

En el caso del huayno, Paredes Candia expresa que el mismo es “una de las danzas netamente inkaykas, de elegancia y belleza singulares” (Paredes 1991: 77). Se solía

³³ El movimiento corporal, desde el caminar hasta la ejecución de la danza propiamente dicha, constituye un medio de comunicación. Es decir, el lenguaje del cuerpo, según Julius Fast (2003: 13), viene a ser una “mezcla de todos los movimientos del cuerpo, desde los más deliberados hasta los totalmente inconscientes, desde los que corresponden a una cultura particular hasta los que cruzan todas las barreras culturales”.

danzar generalmente concluidas las actividades agrícolas, ganaderas o después de las ceremonias rituales³⁴. El cuerpo humano emite constantemente mensajes³⁵ de alegría, de aceptación o de rechazo dependiendo del estado emocional del sujeto. En ese sentido, “el cuerpo se convierte en el mayor órgano capaz de recepcionar los datos que van surgiendo de su propio cuerpo y su relación con los demás y el mundo externo” (Privat 2001: 17). En el huayno, el movimiento corporal es muy variado: la pareja alterna movimientos pausados y delicados con otros fuertes, expresando así la sexualidad como desafío, como contrapunto³⁶. Antiguamente, la danza del huayno era colectiva como la *kashwa*; en la actualidad, ésta ha sido sustituida por la danza en pareja. Es así que el huayno no es “excluyente como otras danzas: en el wayño bailan todos: jóvenes, viejos y hasta niños; a todos contagia su alegre ritmo y propicia a que ríen, jueguen y retocen con la algarabía que inspira” (Paredes 1991: 71).

El huayno, tal como se baila en la actualidad, es una danza en la que los jóvenes, principalmente, “hacen excitantes quiebres de cintura y se mueven en algunas mudanzas con ciertos contorneos de pies, meneo y brazos, que no se pueden contemplar sin que pugne la sangre por saltar de las venas” (Op. cit.:72).

La danza del huayno es, en sí, un alimento espiritual en el que se combina la función recreativa con la ritual. Tiene, como la música, un componente de sanación. Al respecto, un caso conmovedor de sanación se observa en la fiesta patronal de la Virgen del Carmen que se celebra el 16 de julio en Angaráes – Huancavelica, donde concurren masivamente lugareños y comuneros de diferentes distritos de la provincia. A dicha fiesta, no solamente acuden con motivos de rendir pleitesía a la virgen, sino con fines de diversión. Los concurrentes bailan el huayno en parejas y, a la hora de la despedida, danzan colectivamente trenzados de las manos al son de las bandas

³⁴ Por ejemplo, los indígenas de Warisata, en Bolivia, en tiempo de carnaval, después de la celebración del ritual agrícola del miércoles de ceniza presidida por el *Jlakata*, solían socializar musicalmente entre *ayllus* o comunidades. Las “tropas de bailarines y conjuntos musicales de la más diversa especie, en celebración multitudinaria de incomparable vistosidad y armonía [ejecutaban al son de] los tambores, las *tarkas*, *kenas* y *pinkillos*, las cajas y zampoñas, [lanzaban] al aire sus notas, alegres unas, como en las *pallapallas*, *karwanis* o *aukiaukis*; de impresionante ritmo como en los *sicuris*, *chunchus*, *inkas* y *chirihuanos*; de provocativo movimiento como en los *huacathokhoris* o *kullawas*, o evocativas como en los *mucululus* y *laquitas*; [...] al atardecer [...] se iban perdiendo en la pampa, y de lejos todavía las *tarkas* y los *pinkillos* nos traían al recinto un poco conventual de Warisata la emoción pastoril del *ayllu*” (Pérez 1992: 88- 89).

³⁵ La ciencia kinésica, según Fast (Op. cit.) hace posible interpretar los mensajes, gestos y movimientos del cuerpo humano, en tanto proyección de los más escondidos pensamientos y deseos.

³⁶ Actualmente, en el Valle del Mantaro, al sur de Huancayo (distrito de Chupaca), se viene ejecutando la danza conocida como el huaylas que representa diversos acontecimientos: ganaderos, agrícolas, rituales y festivos, danza que se ejecuta principalmente en los meses de enero a marzo. El huaylas es un desafío de virilidad en el que el varón reta a la mujer y esta responde con pujanza y feminidad. En algún momento de la ejecución de la danza, hay una expresión de pasión, de profundo enamoramiento en el que el varón realiza movimientos de romance (pudiendo terminar en el coito).

Túpac Amaru y/o Sinfonía Junín de Jauja, formando gigantescas rondas; después de culminada la danza, se muestran satisfechos y alegres. El huayno, en esta experiencia, permite restablecer el equilibrio emocional, produciéndose de esta manera un efecto de sanación³⁷, ya sea que las personas se sientan mejor o que revitalicen su estado de ánimo;

Respecto al componente curativo de la danza, en general, Rolando Toro desarrolló una técnica denominada biodanza, la misma que definió como “danza de la vida” o como “un sistema de integración afectiva, renovación orgánica y reaprendizaje de las funciones originales de vida, basada en vivencias inducidas por la danza, el canto y situaciones de encuentro en grupo” (Toro 2003: 6). El huayno, como movimiento corporal, se manifiesta desde lo más profundo del ser. En ese sentido, y como toda danza, “es movimiento de vida, ritmo biológico, ritmo del corazón y [...] de vinculación a la especie, es movimiento de intimidad” (Op. cit.: 4). Por tanto, es una forma de lenguaje que permite representarse y dar significación al otro.

Las citas y reflexiones anteriores permiten entender que la música y la danza del huayno tienen capacidad para producir efectos sanadores, tanto en un plano fisiológico como en el socio-afectivo y espiritual.

3.2 Construcción de la identidad en el migrante de Huaycán

Podemos considerar la identidad como un hecho social, culturalmente aprendido y adquirido por el ser humano a través de las diferentes actividades que realiza. Al respecto, García Canclini (1995: 95) expresa que la identidad es una “construcción imaginaria” basada en signos y símbolos que se dan en las relaciones sociales.

La identidad es el resultado de procesos históricos, como de acontecimientos cotidianos que pueden ser de carácter educativo, psicológico, social, económico y cultural, que dotan al individuo de una “serie de formas de relación y códigos de comunicación que sirven de fundamento para la persistencia de su identidad” (Odena 1995: 355). Pujadas enfatiza igualmente el papel desempeñado por la interacción del individuo con su entorno en la construcción de la identidad:

La construcción de la identidad individual surge de las interacciones cotidianas que generan la internalización de el/los sistema/s de actitudes y comportamiento

³⁷ Es igualmente el caso de la música. Al respecto, Violeta Hemsy expresa que “la música es algo bastante denso y complejo que implica acciones y efectos, no sólo inesperados sino incontrolables. Es evidente, según Frances Wolf, que la música cura a la persona, porque la ayuda a sentirse mejor y a recuperar su autestima. Y no solamente ayuda al enfermo, sino también al sano (esa dualidad es, precisamente, una de las virtudes esenciales de la música). Por que la música es algo que, con gran intuición, buscan y necesitan los seres humanos de todas las clases sociales y de todas las edades, de manera instintiva”. (Hemsy 1998: 192)

[...] conjugada con los valores y las representaciones [...] a través de la socialización primaria [...] que es la síntesis del procesamiento constante de los inputs de la experiencia diaria. (Pujadas 1993:55)

La identidad, vista desde una perspectiva interactiva, “es un fenómeno que surge de la dialéctica entre el individuo y la sociedad. Por otra parte, los tipos de identidad son productos sociales [...], elementos relativamente estables de la realidad social objetiva” (Berger y Luckmann 1979: 217). La estabilidad “relativa” de la identidad parece ser (al menos parcialmente) cuestionada por González (2003, en línea), para quien el “quien soy se va construyendo de manera interactiva y dialéctica entre las presiones basadas en la singularidad personal y las condiciones del contexto social, por tanto está sujeto a la actualización, la mutabilidad y la transformación en respuesta a las condiciones cambiantes”. Este componente interactivo, articulado con el carácter cambiante de los acontecimientos socioculturales, explica que la identidad se encuentre en constante proceso de construcción, cambio y redefinición.

A diario, las personas experimentan diversos acontecimientos; como dicen Berger y Luckmann (Op. cit.), es en la realidad de la vida cotidiana donde se desarrolla la intersubjetividad, como producto de la interacción con los otros. La construcción, tanto de la identidad personal como social, se da de muchas maneras: personalmente, no concibo formas únicas y rígidas de identidades, en la medida en que “las identidades son múltiples, cambian, se fortalecen, se debilitan, desaparecen. Resultan de complejos procesos sociales de reconocimiento y de afirmación, conscientes e inconscientes, colectivos e individuales” (Montoya 1998: 150).

Claude Dubar (2002), en su obra *“La crisis de identidades”*, distingue cuatro formas de identidad (como modos de identificación de los individuos) según dos ejes centrales: las identificaciones atribuidas por los otros (identidades para los otros) y las identificaciones reivindicadas por uno mismo (identidades para sí). De esta manera, cada individuo está en la capacidad de identificar a los demás o identificarse a sí mismo, bien por un nombre propio que remite a un linaje, una etnia o un “grupo cultural”. En el caso de los residentes migrantes de Huaycán, se reconocen como huancaínos o como huancavelicanos; desde una mirada externa, se sienten identificados como “serranos”, “cholos” o “indios”, (adjetivo atribuido desde la mirada de los otros); no obstante, desde la experiencia propia, se identifican a sí mismos como *paisanos*, *campesinos* o *provincianos* (mirada interna). De esta construcción identitaria de ida y vuelta, en el análisis de Dubar, se derivan cuatro formas de identidad:

- i) **La forma “biográfica para los otros”,** o de tipo comunitaria (**identidad comunitaria**), se deriva de la inscripción de los individuos en un linaje generacional y que se traduce por su nombre (apellidos). Designa la pertenencia a un grupo local y a su cultural heredada (lengua, creencias, tradiciones)
- ii) **La forma de “relación para los otros” (identidad societaria)** que se define por las interacciones en el seno de un sistema instituido y jerarquizado, construido a partir de obligaciones de integración de las instituciones: la familia, la escuela, los grupos profesionales, el Estado. Es una identidad que implica un “yo socializado” para la asunción de papeles.
- iii) **La forma “de relación para sí” (identidad reflexiva)** es la que resulta de una conciencia reflexiva que implica la identificación con una asociación de pares que comparten el mismo proyecto. Es la cara del yo que cada uno desea que reconozcan los otros que pertenecen a su comunidad de proyecto.
- iv) **La forma “biográfica para sí” (identidad narrativa)** que implica el cuestionamiento de las identidades atribuidas y un proyecto de vida que se inscribe en la duración. Es “la historia que cada uno se cuenta a sí mismo sobre lo que es”, el *sí* narrativo que cada uno tiene necesidad de hacer reconocer por los otros.

Siguiendo a Dubar, las formas identitarias se administran a su manera, se combinan y se disponen en la vida cotidiana; por tanto, son inseparables de las relaciones sociales, en las cuales se dan diversas formas de alteridad: no hay identidad sin alteridad y sin relaciones entre lo propio y lo ajeno. En los migrantes quechuas, la relación de dominación de un grupo impone un modo de identificación a los demás: los elementos culturales propios que aquellos portan consigo -como el huayno- cambian, se alienan o se mimetizan a la par de una constante reconstrucción de su identidad personal articulada entre la sociedad civil y el poder político imperante. En este entendido:

La identidad personal del sujeto-que-aprende no se da, tal cual, en el nacimiento. Se construye durante toda la vida. Pero no se reduce a una interiorización “pasiva” y “mecánica” de las identidades heredadas, del conjunto de las características relacionadas con la infancia (la forma cultural del Yo nominal) ni de los papeles estatutarios predefinidos (la identidad estatutaria del yo socializado). Al contrario, se conquista muchas veces contra ella, a partir de distancias y rupturas que no excluyen las continuidades ni las herencias. (Op. cit.: 227)

No se puede pasar por desapercibido que antes del Tawantinsuyo, en el período de los señoríos o cacicazgos, ya existían muchas etnias producto de un largo proceso de construcción de identidades, como los Lupacas, Cañaris, Anqaras, Qollas, etc. que más tarde (período incásico), según Viola (1990: 136) se constituyeron en “un enorme mosaico multiétnico configurado a partir de la incorporación política de numerosas etnias de la sierra andina, la costa y la selva asentadas sobre territorios discontinuos según el patrón de los ‘archipiélagos verticales’ ”. Por estas consideraciones, la definición del propio concepto de identidad es polimorfa y bulímica (en el sentido de

Dubar), donde cada quien se configura a sí mismo, al tiempo que interactúa con otros en un entramado de eventos sociales; como dice Taylor (1996: 51):

La definición que me hago de mí mismo se comprende como respuesta a la pregunta: “¿Quién soy yo?”. Y esta pregunta encuentra su sentido original en el intercambio entre hablantes. Yo defino quién soy al definir el sitio desde donde hablo, sea en el árbol genealógico, en el espacio social, en la geografía de los estatus y las funciones sociales, en mis relaciones íntimas con aquellos a quienes amo, y también, esencialmente, en el espacio de la orientación moral y espiritual dentro de la cual existen mis relaciones definidoras más importantes.

En consecuencia, la construcción de la identidad es una experiencia acumulada en diferentes direcciones, rupturas y continuidades que los migrantes de Huaycán construyen a lo largo de toda su vida, donde cada uno se construye a sí mismo y contribuye a construir a los otros, en una forma de alteridad continua y cambiante, y en el marco de un contexto social caracterizado por la presencia de clases sociales hegemónicas y de la clase política gubernamental del momento.

3.2.1 Pertenencia cultural

La construcción de formas identitarias articula -en distintas direcciones- procesos creativos, sociales y económicos que los individuos desarrollan sin cesar. Hemsy (2002) expresa al respecto que toda experiencia es registrada por los seres humanos, y añade que: “En el caso de las experiencias sonoras, las estructuras absorbidas pasarán a conformar un núcleo o mundo sonoro interno. Esta especie de ‘archivo’ sonoro, de características personales, está profundamente ligado al proceso en que se va generando la identidad musical de la persona” (Op. cit.: 38).

La identidad cultural que el huayno promueve en el migrante es un elemento de naturaleza heterogénea y variada. Es esencialmente híbrida, desarrollándose como una manifestación cultural de los vencidos a lo largo de cinco siglos. En esta perspectiva, el mundo indígena ha venido creando, recreando y transformando sus formas identitarias, siendo “la lengua y la cultura tradicionalmente consideradas junto a la conciencia histórica de un pueblo, a sus tradiciones, religión, mitología, cosmovisión, etc. como rasgos definitorios de su identidad; esto es, el sentimiento de ser uno mismo, de reconocerse como tal para, a la vez, poder diferenciarse de otros” (Montoya y López 1988: 10). En ese sentido, la pertenencia cultural no es otra cosa que la creación histórica e identitaria de un pueblo, donde los “individuos se determinan o definen activamente a sí mismos y a su mundo circundante [...] La conciencia de la pertenencia a diferentes categorías sociales (en este caso étnicas) – y el valor que se atribuye a esta pertenencia - determinan la identidad social (*social identity*) como una parte de una identidad propia” (Sichra 2003: 49).

La pertenencia cultural del migrante de Huaycán tiene pues que ver con sus sistemas o códigos de comunicación, sus saberes, hábitos, usos y costumbres, así como sus experiencias sonoras, aspectos que se manifiestan a través de sus actos en diversos procesos de interacción social. Dichas manifestaciones constituyen indicadores del sentido de pertenencia del migrante, indicadores de naturaleza híbrida, no obstante, por su inmersión en un universo en el cual prima una racionalidad de tipo occidental.

3.2.1.1 Indicador cultural de procedencia

El huayno, como la lengua, el tejido, la cerámica y otros, es un elemento cultural y, para el presente estudio, puede ser considerado como un indicador cultural de pertenencia y procedencia de los migrantes.

Loroño (2000), refiriéndose a las expresiones de carácter musical, afirmaba que: “desde antes del nacimiento, donde cada ser humano va formando su identidad sonora, en cada manifestación de la vida (fiestas, celebraciones, reuniones sociales, etc.), estamos inmersos en un mundo sonoro que nos va estableciendo nuestras relaciones sociales” (Op. cit.: 208). Esto, seguramente, es también válido para el caso del huayno.

El concepto de ISO³⁸ fue primeramente desarrollado por Benenzon (2000). Como fenómeno socio-cultural, la ISO es una experiencia propia de cada persona y varía según el contexto cultural de esta última. La ISO caracterizaría a cada individuo, formando parte de la estructura misma de su personalidad. Benenzon diferencia cuatro tipos de identidad sonora:

- i) **ISO universal.** Identidad formada por energías sonoras y de movimiento que se encuentran en todo los individuos. A estas energías pertenecen el ritmo binario del latido cardiaco, el ritmo y las secuencias del sonido y del movimiento de inspiración y expiración, así como en algunas estructuras musicales –de las cuales el compositor o los intérpretes pueden estar inconscientes- como las canciones de cuna.
- ii) **ISO gestacional.** Constituida por sonoridades que se manifiestan durante la gestación en diversas expresiones de carácter particularmente no verbal. Corresponden a tres fuentes: sonoridades y movimientos que vienen del cuerpo de la madre (ritmo del flujo sanguíneo, el crujir de las paredes uterinas, ruidos intestinales, sonoridades de inspiración y expiración de la madre, sonidos articulares y musculares, y la voz de la madre); sonoridades que provienen del exterior a través del líquido amniótico; y energías (sonoras o no) que probablemente pasan del inconsciente de la madre al del feto.
- iii) **ISO cultural.** Conformada por sonoridades que se manifiestan a partir del nacimiento del individuo y que forman parte de su medio ambiente familiar y social.

³⁸ Identidad sonora: I = Identidad, SO = Sonora, ISO.

- iv) **ISO complementaria.** Conocida también como *ISO en interacción*: corresponde al flujo energético que se da entre las personas que se están comunicando o relacionando. Son energías sonoras que se estructuran y desestructuran en forma constante, en la medida en que se configuran a partir de hechos circunstanciales.

En cada contacto de experiencia sonora (de carácter natural o convencional), las energías identitarias de tipo sonoro revelan la adhesión o rechazo de un individuo frente a la ISO de otro. Es así que, cuando un migrante de Huaycán sintoniza un huayno determinado, es posible identificar su procedencia por la identidad sonora correspondiente a dicho huayno. Esto, en particular, cuando se trata de otro migrante que proviene del mismo lugar. De este modo, el huayno de Huancavelica resulta fácil de reconocer para los huancavelicanos o ayacuchanos que se identifican con esa cultura musical. La ISO se constituye pues en un indicador que permite a los migrantes diferenciarse territorial y culturalmente de los demás.

Con la variedad de huaynos desarrollados a partir de las décadas de los '40 y '50 en la capital del Perú, surgió un movimiento musical de origen andino y mestizo que empezó a propagarse vigorosamente como resultado de las sucesivas migraciones del campo a la ciudad. Los migrantes indígenas en Lima y sus distritos incursionaron con sus propias prácticas culturales, constituyéndose el huayno en el símbolo aglutinador de su identidad, principalmente en los espacios folclóricos y clubes departamentales.

En la actualidad, la estructura musical del huayno ha cambiado: con la comercialización masiva de casetes y CDs de huaynos, en especial, se tiende cada vez más a una mezcla de estilos. Las costumbres pueblerinas tampoco están al margen de este devenir y fluir histórico de cambio y redefinición.

En breve, el huayno constituye un elemento central en la construcción de la identidad sonora del migrante, en tanto expresión cultural sobresaliente de las experiencias y vivencias del mismo en el nuevo entorno social en el que se desenvuelve.

3.2.1.2 El huayno: entre el quechua y el castellano

En este apartado, se desarrolla una reflexión sobre el huayno y sus implicancias sociolingüísticas, considerando básicamente el quechua y el castellano. No se pretende abordar las implicancias lingüísticas en sí, sino describir algunas características que permitan ubicar el uso -consciente o no- de estos idiomas, tanto en las preferencias musicales de los migrantes de Huaycán como en las composiciones de los intérpretes.

El huayno, no solamente encierra una variedad de riquezas que proviene de las actividades propias del comunero en contacto con la naturaleza y del migrante en su

entorno citadino, sino que sirve como vehículo de comunicación a través del idioma utilizado, usualmente el quechua³⁹ (*runa simi*): con él, se componen huaynos de antaño con cierta originalidad y, al presente, con una mezcla o alternancia de códigos entre el castellano y el quechua.

En la actualidad, se oye poco el huayno quechua: por lo general, los compositores utilizan el castellano como préstamo. Al respecto, Arguedas expresó: “En el Perú, la mayor parte del pueblo habla kechwa; y si bien el idioma ha perdido su pureza, a tal punto que el kechwa primitivo resulta ya difícil para los que hablamos el actual, en cambio se ha enriquecido con palabras castellanas que ha incorporado reduciéndolas a la morfología kechwa” (Op. cit.: 22). Producto del proceso del mestizaje: “Los mestizos cantan como suyos los huaynos indígenas, salvo aquellos que son lo más puro del folklore indígena” (Arguedas 1989:14). Siguiendo a este último autor, el huayno ha sufrido modificaciones, de acuerdo con la psicología del mestizo: de un estilo “épico y sencillo” a un huayno mestizo de tipo “melódico y suave”.

Los matices entre el quechua y el castellano, en las composiciones de las letras del huayno, constituyen un fenómeno sociolingüístico producto de la concurrencia de las culturas existentes, las cuales sufren procesos de hibridación. Sobre este punto, Sichra afirma que, con el transcurrir del tiempo, “[...] el cambio de códigos y mezcla de quechua y castellano permean la cotidianeidad y se convierten también en una suerte de marca identitaria” (Sichra 2003: 9).

Según la teoría del control cultural de Guillermo Bonfil, los elementos culturales de un grupo humano pueden ser propios o ajenos: “En situaciones de contacto interétnico, particularmente cuando las relaciones entre los grupos son asimétricas, de dominación/sujeción, la cultura etnográfica (esto es, el inventario total de los elementos culturales presentes en la vida del grupo) incluirá tanto elementos propios como ajenos” (Bonfil 1987: 28).

Con estas consideraciones, se puede afirmar que la vitalidad cultural de los pueblos, en particular en el control del huayno, se ha reducido considerablemente por el fenómeno de la movilidad social. En el caso de “los grupos con menor vitalidad etnolingüística, la lengua sufre un proceso de sustitución en un número creciente de situaciones sociales, especialmente en las situaciones externas que se producen por relaciones intergrupales” (Sichra, Op. cit.: 56). Tal es el caso de los migrantes

³⁹ Actualmente en el Perú los usuarios del quechua hay 6 millones de hablantes aproximadamente, sin considerar la variedad de idiomas existentes entre Conibos, Shipibos, Ashaninkas, entre otros (Dra. Luz María Álvarez, comunicación personal).

quechuas de Huaycán, donde la vitalidad del huayno es débil y heterogénea por la influencia creciente de diversos géneros musicales existentes en la ciudad: vals, cumbia, rock, tecno, reage, salsa y otros, los mismos que contribuyeron directa o indirectamente en la configuración del huayno tropical (chicha). En la actualidad, el huayno tecno o la llamada parrandita, siendo géneros musicales diferentes, se interpretan tanto en quechua como en castellano. El huayno tecno o parrandita se construyó sobre la base de un huayno de antaño que recoge, básicamente, la melodía y, escasamente, letras quechuas. El huayno chicha, por su parte, contiene letras generalmente en castellano e incorpora instrumentos eléctricos sofisticados, como el órgano y la batería.

El huayno como lenguaje y el quechua como idioma, al momento de expresar y comunicar un determinado mensaje, se complementan simbolizando vivencias y riquezas incalculables, fruto del quehacer del individuo. El quechua, unido al huayno, constituye el elemento fundamental de la existencia del migrante; el quechua “es la expresión legítima del hombre de esta tierra, del hombre como criatura de este paisaje y de esta luz. Con el kechwa se habla en forma profunda, se describe y se dice el alma de esta luz y de este campo, como belleza y como residencia” (Arguedas 1986b: 31).

En la actualidad, los migrantes poco o nada reproducen el huayno quechua con elementos de la naturaleza, del ser humano o del cosmos. Esto puede ser explicado en parte por el cambio espacial (de lo rural a lo urbano, con todo lo que implica vivir en este último espacio) que viven aquellos, y en parte por el cambio de código lingüístico (del quechua al castellano), situación que genera conflictos y resistencias, en medio de los cuales lo indígena y lo mestizo se encuentran y se funden.

Respecto al huayno, y en reacción a este encuentro de culturas, algunos autores (como Arguedas 1986c), consideran que “el wayno kechwa [...] es [...] mucho más bello que el wayno castellano y que el wayno mixto. El wayno kechwa es aún la versión pura y absoluta del alma del indio y del mestizo, y en el wayno kechwa vive el paisaje andino tal como lo siente, como lo sufre y lo lleva en el alma el hombre del Ande” (Op. cit.: 35). El huayno castellano, en cambio, utiliza el alfabeto castellano, donde “el quechua apenas aparece en algunas fugas, aunque gran cantidad de estas composiciones mantengan estructuras poéticas propias del habla quechua” (Mendivil 2001: 52).

El huayno mestizo o huayno castellano, en tanto música dominante, recurre, integra y se fusiona con la estructura del huayno quechua:

En esas canciones reposa toda la poética que se desprende del paisaje del Ande y toda la cultura de sus creadores. Y es en el mestizo, aunque cuando canta en

castellano, como Vallejo, no renuncia a las grandes posibilidades expresivas que le da el quechua. Sin embargo, no es de olvidar que el castellano no siempre ha enriquecido al Huayno. El Huayno campesino sólo en quechua encuentra las imágenes necesarias para expresar su alma india, y el mestizo mismo ha cantado, durante años, la música andina en castellano, pero con muy poca poesía. (Mendivil, Op. cit.: 55)

La transformación del huayno quechua en huayno castellano es, tal vez, una forma de preservar y mantener la continuidad del huayno. Seguramente, no son tiempos para ver los huaynos de antaño como reliquias inertes: la construcción de lo nuevo es una necesidad inherente al ser humano, la remoción de algunos valores y la inserción de otros. Esto, sin menospreciar lo tradicional que es un patrimonio heredado, sino que la propia lógica de preferencia relativa por lo nuevo y lo ajeno permite a los migrantes construir nuevas identidades (entre ellas, las sonoras) como parte de su desarrollo natural o convencional. Por tanto, “es lógica la preferencia por lo conocido, pero no debemos olvidar que la calidad del Huayno no es congénita: se formó pausada, clandestinamente. No seamos impacientes entonces con los resultados de los nuevos [estilos]” (Op. cit.: 74), ritmos entre los cuales consideramos a la chicha y al huayno tecno o parrandita.

Los migrantes quechuas expresan y oyen el huayno de su preferencia permanentemente en espacios familiares considerados como legítimos (espacios, en algunos casos, creados por ellos mismos). Resulta difícil imaginar que se pueda resucitar el quechua como idioma único para representar los huaynos; lo que sí, se podrá diversificar una variedad de huaynos en castellano, abriendo camino al resurgimiento del “wayno de autor conocido en castellano, en este castellano que empieza a ser modelado y domado por el mestizo. Y ya palpita en los versos de estos huaynos el paisaje andino tal como lo sentimos y lo llevamos en el recuerdo los hombres del Ande” (Arguedas 1986c: 37).

En suma, el huayno y las lenguas quechua y castellano convergen en el encuentro de dos culturas diferentes, formando una cultura nueva y sincrética de coexistencia y de coparticipación, como producto del cruce de culturas e intercambio entre algunos elementos de las mismas, así como por el cambio acelerado y la transformación social, económica y política que la sociedad peruana experimenta.

3.2.2 La identidad en la cuerda floja

La historia personal de los individuos está colmada de múltiples acontecimientos, de logros y dificultades donde cada quien realiza sus actividades según la consecución de

sus objetivos⁴⁰ delineados y guiados por sus propios ideales y su concepción del mundo:

La identidad es una historia personal que se vincula con capacidades variables de interiorización o de repulsa de las normas inculcadas. Socialmente, el individuo no deja de afrontar una pléyade de interlocutores, dotados a su vez de identidades plurales. Como una configuración de geometría variable o en eclipse, la identidad se define siempre a partir de relaciones y de interacciones múltiples⁴¹. (Gruzinski 2000: 53)

La construcción de la identidad (o de las identidades plurales) no se desarrolla sin desequilibrio. Según Dubar, una crisis de identidad “revela el sujeto a sí mismo, le obliga a reflexionar, a cambiar, a pelear para ‘salir de ella’ y a inventarse a sí mismo, con los otros. La identidad personal no se construye de otra forma” (Dubar 2002: 248).

En suma, la “cuerda floja” en la construcción de la identidad del ser humano tiene su punto de partida en momentos de crisis que tienen que ver con aspectos de carácter teleológico y axiológico en el ejercicio de su plan de vida. Al respecto, Taylor revela: “Mi identidad se define por los compromisos e identificaciones que proporcionan el marco u horizonte dentro del cual yo intento determinar, caso a caso, lo que es bueno, valioso, lo que se debe hacer, lo que apruebo o a lo que me opongo. En otras palabras, es el horizonte dentro del cual puedo adoptar una postura” (Taylor 1996: 43).

En los dos siguientes acápites, se particularizará estas reflexiones en relación al contexto de estudio de la presente investigación.

3.2.2.1 Ambigüedad identitaria

Desde una perspectiva histórica, Andreu Viola declara que la identidad cultural de las poblaciones indígenas de los Andes Centrales, tal como actualmente se la conoce, “es en gran medida el resultado de un proceso de etnogénesis inducido por la conquista y el sistema colonial” (Viola 1990: 137).

La mentalidad colonialista ha influido considerablemente en la psicología del indígena migrante, al extremo que se encuentra enraizada en éste deteriorando su identidad cultural. Este deterioro se da por la intromisión de una cultura hegemónica paternalista

⁴⁰ Esta consecución de objetivos personales o formas de convivencia varía de cultura a cultura: en la civilización china, los quehaceres de los individuos están enmarcados en función al grupo, al “nosotros”; para los hindúes, el concepto cósmico de “todos” permea su existencia; en los amerindios, por ejemplo en el caso de los “*Anqaras*” (Huancavelica, Perú), se da el “*lliw*”, término quechua que significa todos; mientras que en las culturas occidentales, parece primar el “yo” individual. En esta última apreciación se enmarca el análisis expuesto, toda vez que el contexto sociocultural donde se lleva a cabo el presente estudio está fuertemente occidentalizado, creándose un mosaico de culturas híbridas con raíces indígenas.

⁴¹ En el contexto de la invasión, por ejemplo: “la colonización de América [...] invita a los invasores europeos a identificar a sus adversarios como indios, englobándolos de este modo en un apelativo unificador y reductor”. (Op.cit: 53).

con una visión moralizante e individualista, la misma que ha suscitado en los “vencidos” un perfil identitario estigmatizado y múltiples crisis de identidad. Respecto a estas últimas, Dubar se expresa:

Las crisis de identidad, las pequeñas y grandes depresiones, las nostalgias y las frustraciones no sólo tienen raíces psicológicas en la primera infancia o en la historia personal singular. Tienen también un marco social, razones “objetivas” en la historia reciente (como tenían en la historia antigua). (Dubar 2002: 191)

Los hábitos identitarios de tipo comunitario de los migrantes se pierden rápidamente por las reglas de juego que impone la ciudad, más aún cuando son llevados por la preocupación, por las formas de sobrevivencia, sin una organización comunal sólida que los apoye. En palabras de Charles Taylor, “si perdieran ese compromiso o esa identificación quedarían a la deriva; ya no sabrían, en lo referente a un importante conjunto de cuestiones, cuál es para ellos el significado de las cosas” (Taylor 1996: 43).

El desenlace final es que el migrante queda a la deriva: acepta su realidad y se incorpora, sea cual fuera la forma de su adhesión, a la dinámica de desarrollo ciudadano. Esto forma parte de un mecanismo de asimilación de orden general; según Erving Goffman, “la identidad personal se relaciona [...] con el supuesto de que el individuo puede diferenciarse de todos los demás, y que alrededor de este medio de diferenciación se adhieren y entrelazan” (Goffman 2001: 73).

En el caso de los migrantes de Huaycán, se ha llegado a construir identidades múltiples, resaltándose las categorías identitarias de indio, serrano y cholo. Para algunos autores, como Anibal Quijano (1980), la categoría cholo en el Perú, corresponde a un fenómeno sociocultural emergente, de connotación indígena servil o semi-servil, haciendo referencia a la cholificación de la sociedad peruana como producto de los procesos de migración y modernización.

Los términos de cholo, indio, serrano, entre otros, son adjetivos atribuidos a los otros por unos otros (los ciudadanos), lo cual sigue siendo el común denominador de un racismo cultural encubierto para menospreciar y/o marginar a los “vencidos” por ciertas élites, por la propia sociedad civil y por los mismos migrantes, quienes tratan a sus paisanos, en casos conflictivos, de indios, cholos o campesinos. Entonces, ¿quién es el indio?, al respecto Stein manifiesta:

Todos los peruanos se reconocen a sí mismos como indios en el nivel colectivo, aunque ninguno aceptaría completamente tal descripción aplicada a sí mismo, individualmente, porque en esta sociedad –que podría decirse que está fluyendo continuamente– las diferencias se sienten más fuerte y genuinamente, de lo que se siente una solidaridad nacional que es aún abstracta y artificial”. (Stein 2001: 474-475)

Los prejuicios están a la orden del día: hasta el más indio insulta de indio a su paisano. Es palmario que esta situación trasunta lo que Goffman (Op. cit.: 13) denomina “estigma” que, según él, sirve para utilizar y “hacer referencia a un atributo profundamente desacreditador”, lo que tiene que ver con nuestro pasado histórico de dominación y humillación que llevamos y trascendemos en nuestras generaciones por más de 500 años. Esa fatal marca identitaria que, dicho sea de paso, sirva de bandera, de lucha ideológica por quienes están o estemos convencidos en recuperar nuestros derechos humanos en la perspectiva de la autodeterminación, devenir histórico que devolverá algún día la dignidad y el sitio que le corresponde al “runa”⁴² como tal, bajo el instrumento liberador de la Interculturalidad⁴³. Retomando el tema de los prejuicios, Jaime Bailón se expresa:

En el caso norteamericano, la rígida oposición entre blancos y negros, por ejemplo, permite que el discriminador vea al discriminado como un “otro” enteramente distinto a sí mismo. En el caso peruano, el mestizaje hace tal objetivación casi imposible. En otras palabras, al discriminar a alguien por “indio” se tiene que negar la probable parte “india” de uno mismo, lo cual significa la negación de la propia identidad. Esta es una característica importante de nuestro racismo, que [hace que] sea desgarrador y tan negativo para la formación de la identidad individual y colectiva. (Bailón 2001: en línea)

El desajuste conductual y su consecuente libertinaje en diferentes acontecimientos socioeconómicos, ya sea en una borrachera acompañada de la música chicha o huayno tecno, extorsiones, robos, pandillaje en el caso de los adolescentes, entre otros, no es más que producto de la crisis identitaria que hace que el migrante adopte una nueva identidad “deteriorada” que se podría considerar como “estigma”⁴⁴ en el sentido dado por Goffman.

3.2.2.2 De lo comunitario al individualismo

El tránsito en los migrantes de lo comunitario al individualismo es paulatino y se da con especificidades propias a cada uno. Este hecho se puede observar, por ejemplo, en los residentes puneños en Lima, quienes reacomodan sus estilos de vida a las nuevas

⁴² Runa, término quechua que significa ser humano, persona, individuo.

⁴³ Esto no significa, de ninguna manera, caer en esencialismos, tampoco rescatar costumbres o volver a resucitar el pasado. Se trata, al contrario, de valorar al indígena como ser humano y permitirle realizarse en igualdad de oportunidades, implicando esto el reconocimiento de sus derechos culturales, lo cual pasa necesariamente por una negociación de carácter político y a toda luz. Para ello, la interculturalidad puede ser concebida como un puente que articula diversidades, “inseparable de cuestiones de identidad y de diferencia, inseparable de las maneras como nos identificamos con gente o nos diferenciamos de ella. El hecho de relacionarse de manera simétrica con personas, saberes, sentidos y prácticas culturales distintas, requiere un autoconocimiento de quién es uno, de los elementos que conforman y destacan tanto lo propio como las diferencias. [...] La identidad no es algo que podemos elegir, sino algo que se tiene que negociar socialmente” (Walsh 2001:7).

⁴⁴ Goffman distingue tres tipos de estigma: las abominaciones del cuerpo, las fallas del carácter y las condiciones raciales o religiosas. Este último es el que nos interesa en nuestro tema, toda vez que la sociedad establece los medios para categorizar a las personas según las apariencias para luego reducirlas a seres inficionados y menospreciados.

formas de subsistencia en la ciudad:

Los residentes utilizan recursos y modelos para la acción que están generalmente asociados tanto con las fuentes serranas como con las criollas: por un lado, tocan zampoñas, bailan el wayno y mantienen relaciones de ayni; por otro, han abandonado el uso del aymara y de la coca, han adoptado estilos oratorios criollos en situaciones formales, y utilizan estructuras organizativas democráticas incluyendo el uso del voto secreto. (Turino 1992: 452)

En el caso de los migrantes quechuas, el tránsito de lo comunitario al individualismo guarda relación con el paso de lo comunitario a lo societario, según el análisis de Dubar. Cabe aclarar que lo “societario” al que refiere Dubar como un tipo de identidad, es también “estatutario”, característico de una sociedad citadina donde las formas de vida están regidas por normas y leyes institucionalizadas desde el Estado. Dicho autor manifiesta que: “El ‘vínculo societario’ no determina nada, ofrece oportunidades, recursos, señas y un lenguaje para la construcción del yo. [...] Lo ‘societario’ diferencia, pero no determina. Al mismo tiempo, singulariza” (Dubar 2002: 225). Así:

El paso de lo comunitario a lo societario implica una modificación de la estructura misma de la identidad personal y la aparición de nuevas formas de subjetividad. Implica, de hecho, una reorganización de las formas identitarias en torno a las “identidades para sí” y ya no de las “identidades para otros”. Implica conversiones identitarias que hagan pasar a los individuos de miembros sometidos (pero también más o menos protegidos) a sujetos actores, pero mucho más expuestos e inseguros. Esa es la razón por la que no puede producirse sin crisis⁴⁵ y que éstas adopten la forma de crisis existenciales y subjetivas. (ob.cit: 254-255)

Un indicador de esta transformación, por citar un caso, se da con el huayno mestizo, donde los elementos de la naturaleza no aparecen por estar el migrante desvinculado de su terruño, es decir: “las actividades cotidianas del trabajo de la tierra o pastoril, se independizan de este contexto y de su significado mágico-religioso para convertirse en un producto cultural de consumo libre y masivo” (Romero 1998: 233).

Las propias actividades comunales, en el caso de la zona K de Huaycán (al inicio de asentarse ésta como población), presentaban una organización cohesionada, con reglas claras, con celebraciones festivas de costumbres pueblerinas de sus comunidades de origen. Con el pasar del tiempo, sin embargo, esto ha ido transformándose, como ocurre con “la música mestiza [que] representa la opción por el cambio y adaptación a nuevas condiciones de existencia” (Romero 1998: 232).

En este proceso de adaptación y asimilación, la identidad comunitaria⁴⁶ se debilita

⁴⁵ La crisis en el sentido de Dubar (2002) es la ruptura de equilibrio.

⁴⁶ Las identidades comunitarias, en las grandes ciudades, pueden consolidarse o extinguirse, dependiendo del grado de lealtad identitaria que posea el migrante. Dubar (op.cit.) considera, sin embargo y de manera general, que con el pasar del tiempo las identidades colectivas se secularizan (por las mutaciones del mundo simbólico) bajo la influencia de los medios de comunicación: con frecuencia desestabilizándose, desestructurándose e, incluso, destruyéndose.

progresivamente y da paso a la construcción de una identidad societaria⁴⁷ que da lugar al desarrollo de un individualismo en situaciones complejas e inciertas.

Una identidad civilizada o moderna dominante ya no satisface sus propias exigencias y la gente busca identidades alternativas que pueden encontrarse en las tradiciones culturales reprimidas o sustituidas por la modernidad dominante. Las fuerzas que disuelven y reintegran las identidades culturales actúan con independencia de la naturaleza de esa identidad dentro de la esfera de la modernidad cultural, u *homo aequalis*, la expansión de la hegemonía modernista se correlaciona con el paso de una identidad culturalmente fuerte –etnicidad– a formas más débiles: los estilos de vida y la misma identidad modernista. Esto último se resume en la idea del individuo que se desarrolla por sí mismo, sin raíces, pero evoluciona constantemente a nuevas alturas. (Friedman 2001: 70-71)

El desarrollo de cierto individualismo en el migrante, en este nuevo espacio societal moderno, puede constituir una estrategia de sobrevivencia, la misma que no implica necesariamente una pérdida total de sus valores culturales identitarios de tipo comunitario. Esto puede explicar la aparición de actitudes hedonistas y/o narcisistas, en algunos migrantes, como resultado de una interacción en condiciones asimétricas de poder en el despliegue de sus múltiples actividades: el migrante entra en competencia con sus similares a fin de lograr una posición social y, en muchos casos, se convierte en un típico renegado de su propia clase en búsqueda de una nueva identidad.

Esa forma muy “individualista”, pero también muy “incierta”, es identidad de red muy vinculada a la “sociedad en red” que se construye a través de la mundialización, primero en el trabajo y después en todos los demás ámbitos. Esa forma, dirigida hacia la “realización de sí” y la plenitud personal en su contexto de gran competencia, coloca a los individuos en la obligación de afrontar la incertidumbre y, cada vez con más frecuencia, la “precariedad”, a la que intenta dar un sentido. (Dubar, op.cit.: 148)

El individualismo en el migrante se manifiesta de diversas formas; un claro ejemplo es la abstención en la participación de faenas comunales: el migrante deja de ser un miembro colaborador entre paisanos; los valores de fraternidad y solidaridad (de respeto, ayuda mutua), ya no se dan como en un principio; en otras palabras, el migrante ha construido una nueva forma de identidad ecléctica en su afán de integración y reconocimiento del grupo. Un caso típico de esta adaptación es el huayno tecno que refleja este proceso como producto de las sucesivas formas de “aprendizaje de un nuevo código simbólico y de la interiorización de nuevas formas de decir, hacer y pensar” (Op. cit.: 35). La configuración de la nueva identidad personal se construye, pues, a partir de los recursos de la trayectoria del migrante; siguiendo a

⁴⁷ De acuerdo a Ladwein (2002: 5), haciendo referencia a Dubar: “Mientras que la identidad comunitaria se caracteriza por una herencia de roles, generalmente limitados, la identidad societaria se caracteriza por la multiplicación de roles en la vida cotidiana y por su invención. Los roles sociales, no siendo ya transmitidos por la comunidad, deben ser apropiados a fin de que el individuo pueda insertarse en el corpus social.” (Traducción del original francés de Gustavo Gottret).

Dubar, es también una “historia subjetiva”, que se reproduce intergeneracionalmente.

El tránsito de lo comunitario al individualismo, fenómeno social y cultural que se presenta en las ciudades por la concurrencia de las culturas, no se da de manera mecánica o accidental ni a capricho del individuo, sino que previamente se dan formas de resistencia, situaciones de conflicto en el migrante cuyo desenlace es la adopción o asimilación de estilo/s identitario/s del otro. La configuración de su identidad transita, así, por un filtro identitario de tipo societario que, dando lugar a un nuevo perfil identitario sujeto, a su vez, a otros cambios en diversas circunstancias, situación que acontece sin cesar en un mundo lleno de vicisitudes e incertidumbres.

En estas circunstancias, los migrantes de Huaycán soportan una pobreza a veces extrema luchando por la supervivencia en medio de una crisis social y económica de carácter estructural. En esta situación, los migrantes se mantienen fluctuantes, desplazándose dentro y fuera de su espacio cultural de origen, creando así lo que Dietz (2003: 46) denomina “un ‘tercer espacio’ entre la cultura hegemónica y la cultura subalterna”. Y añade: “Como sujeto colectivo, surgirá una comunidad identitaria necesariamente híbrida y autoreflexiva [...] [Por tanto], sus facetas de identidad serán producto de [ese] proceso de ‘hibridación’ ”. Para García Canclini (1990), este hecho corresponde a una “sociabilidad híbrida” característica de las ciudades. En este contexto, los migrantes reproducen, recrean y transforman sus valores culturales, superando barreras de lo local y global, al precio de desarrollar un perfil identitario ambivalente e híbrido como consecuencia de los cruces e intercambios culturales de lo propio y lo ajeno.

3.2.3 Huayno e interculturalidad

Escrutar el fenómeno intercultural a través del huayno es una tarea compleja. El huayno, en tanto producto de sucesivas interacciones culturales, corresponde ser estudiado desde sus orígenes.

Ludovico Bertonio, citado por Antonio Paredes Candia (1991) en su libro *La danza folklórica en Bolivia*, en una clara alusión a la danza y canto, manifiesta que en la época incaica los indios bailaban de “muchas maneras”⁴⁸. El nombre de danzas aparece en diversos vocablos aymaras: “Aymatha, sokhatha, apal-apaltatha, sifa-quirqhuita, chiachiatha, hucchufa, quirquitha, quirqhuihuchuquitha, huayñufitha, huallatha, llullumitha, makheta, mirkahuayñufitha, quefuatha, huayllitha, quirqhuita,

⁴⁸ Bertonio no dio el detalle de dichas danzas (y, seguramente, existía una variedad de danzas practicadas en cada grupo étnico no consideradas por el autor).

sacapani-quirquitha, taquita, kochutha” (Op. cit.: 12). Aquí, se incluye al huayno que aparece como huayñufitha=huayñu (Bolivia) o huayno (Perú). Este dato constituye un indicador de la diversidad de danzas existentes en el periodo incaico.

El imperio incaico, en su afán expansionista, sometió a numerosos pueblos. Como en todo proceso hegemónico, impuso algunos elementos culturales (como su forma de organización social y política, la misma lengua quechua, etc.) y asimiló otros de los pueblos sometidos. Aquí, podemos elucubrar que las danzas que se practicaban en aquel entonces eran el fruto de los diferentes encuentros entre pueblos y culturas, danzas a través de las cuales los indígenas socializaban durante diversas actividades colectivas vinculadas a sus quehaceres materiales, sociales y espirituales. Siguiendo a Bertonio (citado por Paredes, *Ibíd.*): “[...] bailar tomándose de las manos en rueda hombres folos, o con mugeres cantando”.

Desde la época colonial en adelante, los “quechuas -escribe Rodrigo Montoya- adoptaron como suyos algunos instrumentos y elementos musicales europeos. El arpa y el violín se han convertido en elementos totalmente internos de la matriz musical quechua a lo largo y ancho del país y lo mismo ocurre en áreas indígenas andinas de Ecuador y Bolivia” (Montoya 1996: 484).

La aseveración de Montoya ilustra una actitud de patente apertura cultural demostrada por los indígenas, quienes asimilaron y adaptaron elementos culturales ajenos a los suyos: no se resistieron a los instrumentos y ritmos europeos; al contrario, enriquecieron el acervo de instrumentos musicales de viento y percusión⁴⁹ del que ya disponían, con nuevos instrumentos de cuerda.

Probablemente, los invasores también ingresaron en el mismo ruedo al ver los instrumentos exóticos y la variedad de músicas que los indígenas practicaban. En el proceso de intercambio cultural, y con el pasar del tiempo, lo propio y lo ajeno llegaron a convivir, formando ahora parte de la cultura espiritual de los indígenas y de los mestizos. En el caso del huayno, es corriente observar igualmente el uso de instrumentos de origen occidental: de cuerda (mandolina, bandurria y guitarra), de percusión (bombos, tambores y platillos) y de viento (trompetas, bajos, saxo, acordeón etc.).

⁴⁹ Montoya, al respecto, expresa: “Antes de la invasión española había instrumentos de viento *quena*, *pinkullo*, *pinkillo*, flautín, clarín, *pito*, *tarka*, *ziku* (zampoña, flauta de pan) rondador (*antara*, *andara*), *pututo*, ocarina, flauta travesa, *waqra puku* (*wiquchu*, *waka*, *waqra*) y *el lunkur* o *mamaq*. Los instrumentos de percusión eran la *tinya*, *el wankar*, la roncadora (*chiroco*, caja, *pinkillo*), el bombo, el *dindin* y la sonaja” (Montoya 1996: 484).

Es justamente la diversidad de culturas existentes (la que Arguedas denominó “todas las sangres”), la que hace posible el intercambio de elementos culturales y la convivencia en un espacio heterogéneo de conflicto y resistencia. Como expresa Illizarbe (2002: 77) que “las diferencias culturales y étnicas están relacionadas con desigualdades sociales y económicas que hacen del Perú un país profundamente estratificado, conformado por grupos tan disímiles”. Este espacio heterogéneo forma parte de un –aparentemente paradójico- mundo posmoderno en proceso de globalización: “La Posmodernidad afirma el carácter plural de la racionalidad, el carácter heterogéneo de las formas de vida y la toma de conciencia de que no existe un punto de referencia absoluto y permanente” (Heise y otros 2000: 17).

En esta heterogeneidad de procesos y cambios, el papel de la interculturalidad resulta determinante como estrategia de vida que permite a las culturas negociar sus diferencias. La variedad de culturas, etnias y lenguas en contacto da lugar a diversas formas de hibridación, lo cual constituye un fenómeno social que no puede ser detenido. La interculturalidad, justamente, se hace aquí necesaria para atender y nutrirse de ese hecho híbrido, al tiempo que facilita a las personas insumos para el diálogo, humanización y la búsqueda de concordia en un mundo más fraterno y solidario.

Cuanto más diversas⁵⁰ sean las relaciones culturales entre los migrantes, más ricas y variadas serán las expresiones culturales que manifiesten. Postulamos que el intercambio permanente de los valores ancestrales de aquellos coadyuva al acercamiento y a la convivencia armónica en un mundo de “iguales, aunque diferentes” (Albó 2002) a través del paradigma democratizador de la interculturalidad que hace posible, como dijera José C. Mariátegui, la unidad en la diversidad.

En esta perspectiva, Bailón expresa que la “apropiación de las matrices culturales de occidente, potenciando las prácticas nativas, constituye la base de una adecuada y realista experiencia intercultural. En donde se establece una relación de doble vía que intenta la adaptación de las expresiones culturales locales al entorno global y la recreación de las universales hasta lo local” (Bailón 2001, en línea). Esto es, con certeza, válido igualmente en el caso del huayno.

⁵⁰ Los espacios donde se desarrolla el huayno son muy heterogéneos, no solamente territorial sino culturalmente, lo que sirve a su vez de fuente inagotable para la creación de múltiples conocimientos y saberes artísticos, como dijera José María Arguedas, refiriéndose en particular al Perú: “No hay país más diverso, más múltiple en variedad terrena y humana; todos los grados de calor y color, de amor y odio, de urdiembres y sutilezas, de símbolos utilizados e inspiradores” concurren y fluyen sin cesar. Palabras de José María Arguedas en el acto de entrega del premio “Inca Garcilaso de la Vega” (Lima, Octubre 1968). En Arguedas (1988: 100).

Encarar esta relación de doble vía, hace necesario considerar el papel de una educación intercultural que permita trascender lo estrictamente educativo, sustentándose en una “afirmación de la identidad y la autodeterminación, para el desarrollo pleno del educando y de la localidad, en el proceso de diálogo intercultural entendido como germen de poder, mediado por el contexto de la diversidad cultural” (Morillo 2003: 21).

El carácter intercultural de la práctica del huayno, en condiciones asimétricas de poder, constituye un reto básico que implica compromiso y desprendimiento de las autoridades, la sociedad civil y la propia población de migrantes de Huaycán. Esto implica pasar de un plano multicultural descriptivo a un plano intercultural propositivo que involucre la acción de programas específicos de revitalización cultural, en el marco de la matriz cultural a la que pertenecen las comunidades de procedencia de los migrantes. Como lo expresa Bobbs:

Sin perder nuestra raíz autóctona, pero siendo refrescados por las mismas fuentes de inspiración, lo cual significa nuevas fuentes de vida. Esto puede solamente ocurrir si nosotros aseguramos que aquellos grupos minoritarios sean estimulados para producir su propia música, para compartirla con otros y para conocer su valor, tanto por ellos mismos como por su contribución al marco total del quehacer musical. (Bobbs 1990: 142)

En esta dimensión, el huayno no se reduce a un arte a ser practicado en las escuelas, sino que se constituye en una auténtica estrategia de liberación de los migrantes, mediada por una educación intercultural, a través del “diálogo de la amistad” (como lo explica Charles Taylor 1996), en tolerancia y reconocimiento de las minorías existentes.

3.2.3.1 Intercambio y liderazgo

Ya se reflexionó, en un acápite anterior (3.1.2), respecto a la función comunicativa que ejerce la música. Esto es particularmente válido para el huayno, añadiendo en este último los componentes de danza y contenido de las letras, nuevos medios de comunicación, base de procesos de intercambio cultural que fundamentan prácticas de carácter intercultural.

Aquí, cabe resaltar el concepto de reciprocidad como principio aglutinador que nuestros ancestros⁵¹ practicaban en las faenas comunales (*minkas*), donde el huayno fungía como instrumento energético y motivador en diversas situaciones socioculturales.

⁵¹ Me incluyo, en mi condición de migrante.

Este espíritu de reciprocidad se mantiene hasta hoy. De manera ilustrativa -y recurriendo a mi experiencia- en 1993 los comuneros del distrito de Huarochirí, en la limpieza del reservorio de agua y de las acequias (canales de regadío), alternaban el trabajo con la música (al son del tambor y la quena⁵²), constituyendo esta última una fuerza revitalizadora en los trabajadores. Se fomentaba una participación colectiva y sin exclusiones de género ni edad, incluyendo a todos los hombres, mujeres y niños de ambos sexos presentes en dicha faena.

Los cultores del huayno (compositores, cantautores, intérpretes) son verdaderos líderes que cumplen un papel importante en la producción, difusión y transmisión de valores que son luego compartidos a los usuarios.

Respecto a estos líderes, y refiriéndose al huayno andino mestizo, Romero (1998) recuerda que surgen, “a fines de la década del ‘40, compositores de gran relieve regional como Gabriel Aragón y Kilko Waraka en el Cuzco, o Tiburcio Mallaupoma y Zenobio Daga en Junín”, quienes se constituyen como pioneros de este acervo vernacular. En la primera generación, se destacan Picaflor de los Andes (Víctor Alberto Gil Mallma) por Huancayo, el Jilguero del Huascarán (Ernesto Sánchez Fajardo) y la Pastorita Huarasina (María Alvarado Trujillo) por Ancash.

Hacer una relación de los cultores del huayno es casi imposible: en las provincias hay muchos líderes que tienen preferencia local y, muchas veces, se quedan en el anonimato o en el olvido. No obstante, es posible y digno mencionar a algunos miembros destacados como el Gorrión Andino (Ancash), Jaime Guardía y la Lira Paucina (Ayacucho); el guitarrista Raúl García Zárate (Ayacucho), el Gavilán Negro (Juan Aguilar, identificado con Junín) y el violinista ayacuchano Máximo Damián. También habría que agregar al arpista Florencio Coronado y a Flor Pucarina (Junín).

Entre los cantantes de la reciente generación, habría que mencionar a Edwin Montoya y Nelly Munguía (ambos ayacuchanos) en representación de la nueva promoción de artistas populares andinos.

Otro grupo de cantantes del nuevo género musical de las parranditas o huayno tecno está liderado por: Chato Grados (Cerro de Pasco), Flor Pileña, Mina Gonzáles, Alicia Delgado, Doris Ferrer, Anita Santiváñez, todo ellos del norte chico; Dina Páucar (Huánuco), Sonia Morales (Ancash) y a los arpistas (cantautores) Pelayo Vallejos, Ángel Dámaso, los Hermanos Lucio y Tomás Pacheco, Totito de Santa Cruz, Mario Mendoza y Elmer de la Cruz, entre otros.

⁵² Instrumento de viento andino.

3.2.3.2 Tolerancia y reconocimiento a través del huayno

No a todos gusta el huayno: algunos prefieren no escucharlo, otros se oponen o se muestran indiferentes al mismo por considerarlo de los cholos, serranos o provincianos. No obstante, si nos esmeramos en escucharnos unos a otros con detenimiento, ese huayno que algunos desprecian puede sonar bien: la tolerancia negociada fomenta la construcción de relaciones intra e interpersonales de carácter abierto e integrador. En palabras de María Dolors Olleri, estas relaciones permiten el desarrollo de una *pertenencia múltiple*, la misma que “conduce a relaciones más flexibles, y al tiempo que genera formas de identidad más complejas, también da lugar a fórmulas de recepción y de integración del otro, conciliando diferentes tradiciones” (Olleri 2002: 28).

La tolerancia es tradicionalmente entendida como respeto y consideración hacia las opiniones o prácticas de los demás, aunque entren en contradicción con las propias (Lexus 1996). La tolerancia es el resultado de una continua negociación y renegociación que exige, desde un punto de vista socio-cognitivo, una “*descentración*” (Piaget 1973) por parte del sujeto: esto implica “ponerse en el zapato del otro”, lo que constituye uno de los mecanismos más humanos de acercamiento.

Volviendo al huayno, el respeto y reconocimiento por el mismo parece no existir: “hoy en día la música andina, sea indígena tradicional o mestiza, sigue siendo incomprendida por el público urbano, principalmente capitalino, debido a que sigue manteniendo un nivel de expresión estética en normas académicas occidentales [y] que sigue siendo antagónico al Perú oficial” (Romero 1998: 220). El antagonismo al que alude Romero se da, en palabras de Olleri, “por falta de un diálogo intercultural y respeto a las diferencias [...] el reconocimiento del derecho a ‘ser’, a tener una identidad propia” (Olleri 2002: 27-28). Respecto a esta última, Alfonso Fernández refiere:

La identidad como un constructo que se construye en la interacción mantenida con el “otro”, y en consecuencia como una realidad abierta, no determinada, es lo que abre las puertas a la negociación, a los acuerdos y a la disputa por el reconocimiento. La educación para la ciudadanía debe prestar atención al respeto de las identidades, a las diferencias culturales y étnicas y cultivar la idea de que la integración del otro/s no representa una amenaza, sino una oportunidad de mejorar y fortalecer la propia identidad. (Fernández 2002: 63)

Se verá, en el capítulo de hallazgos, en qué medida los migrantes de Huaycán reconocen -o exigen- el reconocimiento del huayno por la sociedad civil, las autoridades locales y gubernamentales, y el propio Estado.

3.3 Procesos educativos en los migrantes

Los diversos elementos culturales aprehendidos por los migrantes quechuas durante sus vidas, en particular del huayno, son parte vinculante de su existencia y constituyen elementos propios a ser transmitidos y/o internalizados. En palabras de Bonfil: “Son elementos propios, los que la unidad social considerada ha recibido como patrimonio cultural heredado de generaciones anteriores y los que produce, reproduce, mantiene o trasmite, según la naturaleza del elemento cultural considerado” (Bonfil 1997: 28).

En el medio hostil citadino, es en circunstancias conflictivas que se da el proceso de adaptación de los elementos culturales del migrante:

El indígena se embarca una y otra vez en el trabajo migratorio y, al hacerlo, va poco a poco aprendiendo a responder distintamente a las presiones externas y a las internas, desarrollando un patrón de adaptación alternativo que le permite, por una parte, obtener el poder adquisitivo que requieren sus necesidades de subsistencia o de prestigio y, por la otra, continuar en el goce de la seguridad psicológica que le ofrece su membresía en la cultura de comunidad. (Aguirre 1992: 37)

En el presente acápite, se desarrolla aspectos relacionados con el aprendizaje del huayno, precedidos de una reflexión sobre los valores que justifican dicho aprendizaje.

3.3.1 Valores y el huayno

El huayno, como patrimonio cultural andino, es parte de una memoria colectiva: representa el conocimiento y los saberes sociohistóricos del pueblo indígena quechua (en particular), sus usos y costumbres locales; describe los acontecimientos ocurridos entre el ser humano y la Pachamama (o madre tierra); vehicula el espíritu indígena en una cohesión comunitaria con valores ancestrales de reciprocidad, del *ayni*⁵³, la *mink'a*⁵⁴, el *chuqu*⁵⁵, entre otros⁵⁶. El huayno transmite mensajes de amor y respeto entre los seres humanos, así como ternura y cariño por la naturaleza, constante que refleja el carácter intrínseco del indígena quechua.

Los valores culturales que encierra el huayno (en tanto danza, poesía y canto) permiten expresar emociones, pensamientos, una forma de vivir y una determinada concepción del mundo.

⁵³ El *ayni* es una forma de organización social que exige a sus participantes reciprocidad en un trabajo no remunerado.

⁵⁴ *Mink'a*: modalidad de *ayni* en la que participa toda la comunidad.

⁵⁵ El *chuqu* representa un valor ancestral de reciprocidad que los comunarios del Norte de Potosí -Bolivia- suelen realizar cada vez que necesitan ayuda del otro (siembra, cosecha, etc.). Es un trabajo no remunerado que se devuelve mediante la realización de una fiesta colectiva, donde se saborean los mejores potajes acompañados de la chicha de cebada fermentada que livan hasta embriagarse. (Según experiencia personal en Esquincachi, comunidad donde estuve en mi primer trabajo de campo).

⁵⁶ Aquí, me refiero en particular al huayno de antaño (ver más abajo, acápite 3.4).

3.3.1.1 Carácter formativo del huayno

En el mundo de los migrantes quechuas, el huayno viene a ser una necesidad inevitable, alimento apetecible que actúa como una fuerza viva en la asunción de sus múltiples actividades. Respecto al componente melódico del mismo, es útil considerar a Hemsy (2002: 29), quien expresa que “la música, que resuena de un modo particular en las diferentes personas, constituye un canal privilegiado para la expresión de los sentimientos humanos”. Expresión que, a su vez, repercute en forma holística en el desarrollo del ser humano:

No es, de manera exclusiva, un “objeto” para ser percibido en el marco de una experiencia estética, sino es de carácter multidimensional de la experiencia musical que tiene la cualidad de abarcar lo personal y lo social, lo cotidiano y lo trascendental, lo natural y lo cósmico, la salud y la enfermedad, lo ético y lo estético, entre otras categorías [...] En una primera instancia, la música sería captada como energía o como alimento, para dimensionarse luego como lenguaje de comunicación y como objeto cultural y artístico. Precisamente, esa pluralidad de funciones explica y justifica, entre otros aspectos, el poder educativo y terapéutico de la música. El arte más que objeto y centro de la educación, representa un incentivo, una meta. Es la música misma, bajo sus diferentes formas y aspectos, la que musicaliza; esto es, la que mueve, sensibiliza y educa integralmente. (Hemsy 2002: 140)

La holisticidad a la que alude Hemsy actúa como elemento coadyuvante en la formación de la personalidad del individuo, aspecto educativo que es particularmente enfatizado por Mariano Betés:

La música puede servir para educar las costumbres de los ciudadanos. Esta cualidad de la música como “educadora” y, por tanto, su utilidad en el campo de la educación, se basa en la necesidad ética de que la música exprese y desarrolle virtudes morales, que refleje un orden, que induzca tranquilidad y que estimule la paz y la concordia. Su carácter ético, como cualidad inherente a la música la convierte en un arma para la educación del pueblo. (Betés 2000: 382)

La melodía, como parte de la música⁵⁷ y como elemento principal en el huayno, juega un papel importante en la consolidación de la identidad sonora, punto clave esta última en la preservación y continuidad del huayno. En esto, los padres de familia juegan un rol importante facilitando el aprendizaje de huaynos en sus hijos, marco de interrelación que Claude Dubar amplía cuando afirma que “un sujeto aprende de la experiencia a partir del contacto directo de sí con el otro, con el mundo y consigo mismo: aprende al contactar con la gente y con las cosas, construyendo su experiencia, incluida la de sí mismo [...] La experiencia es la palabra clave para pensar conjuntamente la maduración biológica, el desarrollo psicológico y la transformación

⁵⁷ Respecto al componente melódico o musical, Mariano Betés expresa que el mismo actúa “sobre la moralidad de las gentes (ablanda la dureza del corazón, modifica la mala voluntad, atrae el amor), sobre la espiritualidad (eleva la mente terrenal, santifica las almas), sobre el estado de ánimo (arroja la tristeza, pone contentos a los hombres, aumenta la alegría del convite) y sobre la enfermedad (suaviza los esfuerzos y sana a los enfermos)” (Betés 2000: 26).

social” (Dubar 2002: 205).

Los usuarios y practicantes del huayno, cuando aprenden huaynos de sus similares, los estructuran, se apropian de ellos y los internalizan haciéndolos formar parte de sus vidas. Es lo que parece expresar Violeta Hemsy respecto a la música, considerada como “un alimento que nutre, que permanece dentro de la persona, pasando a formar parte de la estructura individual misma. El sonido penetra e impregna: la persona guarda sonidos y música en su interior. Desde la perspectiva neurobiológica, ese caudal de experiencia sonora quedará impreso en una zona específica del cerebro” (Hemsy 2002: 37-38).

3.3.1.2 Aprender el huayno, ¿para qué?

El aprendizaje del huayno desarrolla formas de adquisición creativa, afectiva, cognitiva, psicomotriz y de entretenimiento, aspectos que se desarrollará a continuación.

La **creatividad** que demuestran los compositores del huayno es evidente. En lo que hace al componente musical del mismo, hay autores que consideran que este es igualmente fuente de creatividad: “La música mejora nuestro desarrollo cerebral e incluso se potencian habilidades en otras materias tales como la lectura y las matemáticas. La música mejora la creatividad y promueve el desarrollo social, el ajuste de la personalidad y la autoestima. La creación musical proporciona ‘un fuerte ejercicio’ a las células del cerebro y las sinapsis” (Blasco y Sanjosé 2000: 159).

Afectivamente, el huayno fomenta el desarrollo de la autoestima, no solamente en el adulto, sino en el niño, a quien puede estimularse desde el vientre de la madre. En cuanto al papel desempeñado por los sonidos y las canciones en los niños, Daniel Terán comenta:

Algunos sonidos (intrauterinos y de ambiente) son percibidos ya por el feto, en el que pueden producir efectos relajantes o excitantes. La estimulación de las canciones de cuna, del “baby talk”, etc., son unos peldaños en la escala de maduración y, en casos de discapacitados, alientan el aprendizaje de recursos de legítima compensación y suplencia (canal de expresión alternativo para niños con trastornos a nivel de lenguaje verbal). (Terán 2000: 177)

En las comunidades andinas del Perú, como en otras campesinas, las madres acostumbran cargar a sus hijos en la espalda hasta la edad de 2 a 3 años; durante este tiempo, la madre realiza diversas actividades domésticas, agrícolas o de pastoreo, cantando con frecuencia huaynos, lo que le permite avanzar con su trabajo casi sin sentirlo. El niño asimila estas canciones desde muy temprana edad: la madre le dedica tiernas y emotivas canciones, le canta huaynitos alegres haciéndole bailar sobre su falda o al acostarlo en la cama. Al respecto, consideramos ilustrativo

referirnos a Luzmila Carpio (del Norte de Potosí, Bolivia), quien, en ritmo de huayno, reproduce la poesía quechua cantada para bebés (equivalente a la canción de cuna de Occidente), desde su experiencia, con el tema “Wawa tusuchinapaq” [para hacer bailar, reír, acariciar, estimular a los bebés]:⁵⁸

Phatitan phatitan pharan pharan phatitan pachkanita phatitan k'ataq k'ataq k'atitay
pachkanita phatitay. (Bis)

Ay wawitay tusuchikuykiña kunanqa sayayta yachanayki tiyan puriryman rinayki
tiyan.

Chaaa... papapaq chichchipaq, chaaa... awichita apamuchkan phiritawan t'anta
tawan.

Pachkaninintin, pachkaninintin, pachkaninintin tin. (Bis x 5)

Pillpintu jina phawarinki wawitay yachaywasiman rinki ñawiriyta qillqayta sumaqta
yachanki wawitay.

Puchkita puchka puchka nanitay, puchkita puchka puchkita puchka puchka nanitay
(Bis)

Ananay wawitay ananay... chiss...

En todo momento el huayno está pues presente para estimular afectivamente al menor, respondiendo a una necesidad inherente al binomio andino madre-niño para mutuo beneficio.

En breve, el huayno se constituye en un instrumento dinamizador que crea lazos afectivos y de cooperación, lo que conlleva una integración tanto al nivel de individuos, como de grupos y comunidades.

En lo **cognitivo**, el huayno actúa internamente simbolizando hechos de la realidad vivenciada, de la cual se abstraen diversos géneros musicales que permiten desarrollar operaciones mentales coherentes producto del “reflejo del proceso temporal en el que se muestran nuestras vivencias, inquietudes, angustias, personalidad y aprendizaje” (Ortiz 2000:100-101). En este sentido, el proceso del ejercicio mental es fundamental para recrear y diversificar nuevos paradigmas musicales, lo que a su vez sirve para fijar los hechos culturales, y al mismo tiempo dar fluidez y ejercicio a la memoria, como se expresa en el dicho: “la memoria disminuye si no la ejercitas”.

Aquí, resulta útil hacer mención a Blasco y Sanjosé, quienes expresan que, en la mediación entre un tema musical y el sujeto que escucha, “el estímulo pasa por la mente dejando una información musical que debe ser integrada en la estructura mental del sujeto y transferida posteriormente. Muchos procesos cognitivos pueden

⁵⁸ Grabación en persona en el primer encuentro de sabios indígenas (1º al 3 de octubre de 2003, Cochabamba-Bolivia), organizado por el PROEIB-Andes. La riqueza de expresiones onomatopéyicas del texto original hace que tenga poco sentido traducir este último.

ser activados al mismo tiempo: memoria, clasificación, estrategias, representación, reconocimiento” (Blasco y Sanjosé 2000: 155).

Loroño (Op. cit.) profundiza este tema, distinguiendo tres niveles del cerebro y su relación con la música: el cerebro básico (tronco cerebral y sustancia reticular, el emocional (cuerpo caloso y sistema límbico) y el cortical (ambos hemisferios del córtex cerebral). De acuerdo a diversos estudios realizados, el ritmo correspondería al primer nivel, la melodía al segundo, y la armonía y composición musicales al tercero.

Estos niveles engloban todos los sentidos, aunque “típicamente pensamos en la música como una forma de arte auditiva, también proporciona una estimulación visual, táctil y cenestésica y nos ofrece oportunidades para responder a través de estos canales sensoriales” (Del Campo 2000: 303).

En cuanto a la **motricidad** coordinada, en el caso del huayno está fundamentalmente presente en la danza, y está asociada a diversos aspectos del quehacer sociocultural (aspectos expresados en un nivel socioafectivo). Al respecto, en el caso de los niños, Ortiz afirma que “la expresividad tanto psicomotriz como emocional [...] estimula al individuo a seguir un ritmo en el que las secuencias motoras son de gran importancia, parecen estar asociadas con una actividad más holística” (Ortiz 2000: 99). Este hecho brinda al individuo la oportunidad de explorar con libertad, a través de movimientos corporales coordinados, el mundo de los sonidos y de expresar, con espontaneidad y en armonía, sus propias ideas musicales, como sucede con el huayno. Esto permite al individuo entrar en equilibrio psíquico y corporal, contribuyendo al mantenimiento de su salud mental, física y espiritual.

El **entretenimiento** se manifiesta provocando cambios psicológicos en el estado de ánimo, es más: “La utilización del sonido musical está basada en la sensación de placer que provoca su escucha, alcanzando una forma más elaborada en la emoción estética” (Hidalgo 2000:65). Cada oyente se identifica con un tipo de música y realiza una descarga de “energías a través del placer del juego musical, ayudando a enriquecer este juego y a encontrar en la unión orgánica del movimiento de la música, la palabra y el silencio, los medios auténticos de expresión creadora correspondiente a su edad, a fin de estimularles el deseo de descubrir, conocer y utilizar cada vez mejor sus aptitudes” (Del Campo 2000: 304-305).

Por todo lo expuesto, el aprendizaje del huayno se lleva a cabo dentro de la realidad social de la vida cotidiana, aprehendida en un continuo desarrollo de la sensibilidad de las facultades mentales, creativas, recreativas y estéticas, tanto en el niño como en el adulto, bajo la estimulación de las sonoridades y colmando vacíos existenciales,

facilitando una catarsis emocional como meta necesidad de curación, pasando por la autorrealización, y llegando a la experiencia cumbre en la que se lleva a cabo el goce como expresión más alta.

3.3.1.3 ¿Otra cara de la misma moneda?

Ya se expuso, líneas arriba, el carácter beneficioso del huayno, patrimonio cultural de los indígenas y mestizos andinos. Sin embargo, hay quienes consideran que el huayno puede prestarse para formar “antivalores” en el individuo. Cabe aclarar que el huayno, en sí, no comporta nada negativo, pero quien utiliza el huayno puede manipularlo de acuerdo a su conveniencia, incorporando contenidos inmorales o mensajes que denigran la personalidad de las personas.

En este entendido, se puede escuchar que la *chicha* (cumbia tropical) es perniciosa, denigrante, que sólo está destinada para una clase social definida, principalmente para antisociales. Sin embargo, aquí es necesario considerar la identidad sonora, en la medida en que cada quien se identifica con un tipo de melodía, la crea, la recrea y la transforma de acuerdo a sus requerimientos. El huayno o la *chicha* tienen su sello de clase, en términos marxistas, aseveración acertada toda vez que la *chicha* responde, satisface y complementa expectativas de muchos jóvenes migrantes.

Lo mismo ocurre con el huayno *techo* que presenta una mezcla variada de géneros musicales y que, en la actualidad, gusta a mucha gente. Algunos críticos de este tipo de huayno lo perciben como algo denigrante que sirve para anunciar perversidades de la vida, expresando, en su contenido, fracasos de amor, actos de inmoralidad o de revancha amorosa; más aún cuando empuja al bebedor del licor a cometer violencia o actos inmorales. Si la vivencia pasionaria es intensa a raíz de una melodía, ésta puede producir el rompimiento agresivo de la convivencia armónica entre los individuos, lo que puede tener implicancias de tipo ético, psicológico y conductual. Es importante entender que el huayno, como otras creaciones del ser humano, está disponible para quien lo consuma: haciendo una comparación con el fútbol, el usuario del huayno es libre de patear la pelota y de elegir cómo se juega en la cancha.

Desligado de su contexto, el huayno puede convertirse, no solamente en algo insano, sino también en producto de consumo comercial, más aún cuando los compositores⁵⁹

⁵⁹ Respecto a la música, en general, Víctor Pliego comenta que “en el pasado, los músicos vivían de tocar la música y no tanto de inventarla. Sólo a partir del Romanticismo, el compositor comienza a reivindicar la compensación económica en concepto de derechos de autor. Aún hoy, los intérpretes cobran mucho más que los creadores, tanto en la música, como en el cine. El control de los beneficios que genera una obra musical la convierte en un objeto de mercado que debe estar perfectamente definido y controlado” (Pliego 2000: 241).

no tienen escrúpulos con el huayno y sólo esperan beneficios utilitarios: “la idea de incorporar a sus ritmos nativos instrumentación electrónica (guitarras, sintetizadores, baterías) es para darle fuerza, y ganar nuevos mercados” (Bailón 2001, en línea). Por estas razones, el huayno auténtico se repliega, se desgasta, se desprestigia y pierde riqueza, tanto melódica como en el contenido de sus letras.

Se observa esta situación en los contenidos del huayno *techo* y, en especial, del huayno *chicha*. Los compositores, cantautores e intérpretes de estos géneros musicales caen en la improvisación, alterando el contenido de las composiciones inéditas de aquellos huaynos testimoniales; en el peor de los casos, usurpan los derechos de autor. Sus poesías pobres y alteradas, en algunos casos poco realistas, caracterizan a estos géneros musicales, perjudicando al huayno de letras y melodías indígenas.

Las influencias foráneas pueden constituir factores condicionantes tentando a los compositores –en especial- hacia un facilismo escritural de dichos huaynos. Esto ha sido considerado por los esposos D’harcourt como “un mestizaje de mestizajes cada vez más numeroso [con] ciertos artificios de la escritura europea, [...] adornos simples o alterados, así como algunas modulaciones” (D’harcourt 1990: 145).

Algunos migrantes, usuarios del huayno, se encuentran atraídos por las nuevas tendencias musicales, en especial por el huayno *techo*. Ellos se nutren de esta moda, no solamente en los encuentros sociales, sino a través de los medios de comunicación, como la radio y la televisión. En una situación asimétrica de poder (donde el migrante se halla en condiciones subalternas frente a otros ciudadanos), la adaptación y el cambio hacia la nueva opción musical del huayno *techo* es, para muchos migrantes, una forma de reivindicar un reconocimiento como una fuerza social emergente.

Los conceptos de adaptación y cambio deben ser vinculados con el de aculturación. Según Aguirre (1992), la aculturación es “el proceso y cambio que emerge del contacto de grupos que participan de culturas distintas. Se caracteriza por el desarrollo continuado de un conflicto de fuerzas, entre formas de vida de sentido opuesto, que tienden a su total identificación y se manifiesta, objetivamente, en su existencia a niveles variados de contradicción” (op. cit.: 44). Para Friedman, la aculturación es primariamente “un proceso de cambio en la identidad” (Friedman 2001: 55) producida por los “vínculos y las dependencias interpersonales” (op.cit.: 80). En los caso de los migrantes de Huaycán, sus preferencias musicales iniciales se desintegran y son substituidas por otras “mediaciones” -según Friedman- constituidas, en este caso, por la

gama de otros géneros musicales existentes.

En cuanto a la *chicha*, se conserva aún en la preferencia de algunos migrantes en la medida en que ha echado raíces en la matriz del huayno. Sin embargo, se mantiene replegada en la actualidad, representando a un grupo minoritario (principalmente de adolescentes y jóvenes) que incorpora instrumentos electrónicos, grupo en proceso de construcción de nuevas identidades híbridas ciudadinas.

Según Montoya (1996: 493): “El carácter urbano de la *chicha* supone la ausencia de la naturaleza. No aparecen los ríos, los cielos, las montañas, los animales, las flores, las plantas, el viento, la lluvia, el granizo, la tempestad, los celajes”. Para este autor, dicha privación se da por el “abandono de un modo de comunicación afectiva que se sirve de la naturaleza como metáfora para expresar un sentimiento o un estado de ánimo” (Op. cit.: 493). Esto es palmario en los *chicheros* migrantes asentados en Huaycán, espacio urbano en el cual no se dio lugar para los elementos de la naturaleza.

Por las características que presenta la *chicha*⁶⁰ como fenómeno musical (como el huayno tecno), se la puede identificar al interior de una “cultura enajenada” en el sentido de Bonfil (1997). Esto ocurre con la folclorización del huayno de antaño con fines de lucro. Para el *chichero*, el fin justifica los medios: no importa que la composición de sus melodías esté integrada por uno u otro género musical, lo que importa es que suene bien y se “pegue” al público oyente. Al contrario, una “cultura apropiada”, según Bonfil:

[...] se forma cuando el grupo adquiere la capacidad de decisión sobre elementos culturales ajenos y los usa en acciones que responden a decisiones propias. Los elementos continúan siendo ajenos en tanto el grupo no adquiere también la capacidad de producirlos o reproducirlos por sí mismo; por lo tanto, hay dependencia en cuanto a la disponibilidad de esos elementos culturales, pero no en cuanto a las decisiones sobre su uso. (1997: 29)

En conclusión (al acápite 3.3.1), los valores que comporta el huayno forman parte de un proceso educativo que actúa en el migrante a través de la asimilación de los contenidos de las letras del mismo, pudiendo aquél identificarse con tal o cual valor. En esta dimensión, el huayno es tan solo un elemento interviniente en la formación de su personalidad, donde los mensajes que se transmiten le permiten formarse una conciencia determinada, la misma que se encuentra en constante retroalimentación con la audición de los diferentes géneros musicales.

⁶⁰ Raúl Romero afirma que la *chicha* se caracteriza por “su permeabilidad para adaptarse a nuevas situaciones, y su libertad para crear nuevas formas expresivas populares” (1998: 274).

La estigmatización del huayno por algunos capitalinos, considerada “música de los indios” o generadora de males por algunos críticos de ciertos sectores de la sociedad civil, no tiene que ver con el huayno en sí: en definitiva, es el usuario quien opta por identificarse por un determinado ritmo o melodía. La chicha y el huayno tecno, presumidos como fuentes de denigración de la moralidad, se convierten, para sus seguidores jóvenes o adultos, en legítimas fuentes de disfrute, por reflejar en ellas vicisitudes de la vida cotidiana: los seguidores se apropian, recrean y enriquecen las melodías como parte de su identidad renovada. Sin embargo, es necesario cuestionar el quehacer de algunos compositores e intérpretes del huayno chicha y del huayno tecno quienes, en su afán de lucrar o de ganar fama a costa de la sensibilidad de los usuarios del huayno, componen música readaptada y/o deformada.

3.3.2 El aprendizaje del huayno

Ortega y Gasset decía: El día que muera, habré dejado de aprender. Si el aprendizaje de los seres humanos es toda una trayectoria de la vida, entonces “en los tiempos primeros no había más que una sola forma de sociedad: la regida por los principios mágicos, que eran los que estipulaban los tratos entre el hombre y lo otro. El hombre y el Universo” (Salazar 1965: 28). Las sociedades llamadas “primitivas” que tienen “independencia cultural sobreviven, se acomodan al cambio y se renuevan en condiciones de rápida transformación social, mediante un proceso de selección y rechazo. Esto ocurre porque funcionan libremente resortes regenerativos internos, como medios de comunicación, participación y socialización, procesos referidos a menudo como educación informal” (Moore 1990: 106).

El aprendizaje del huayno, en los migrantes, se desarrolla justamente de manera informal y continua: para el migrante no existen horarios, fechas, calendarios ni barreras que limiten su vitalidad de aprendizaje. Cabe aclarar que, durante el proceso de aprendizaje del huayno, los migrantes articulan el sentir con el hacer, el conocer con el convivir. No sólo aprenden elementos expresivos de lo real, sino los sentimientos y emociones que emergen de sus vivencias; en ese sentido, “es el elemento expresivo -real o maravilloso- de sus creencias, sentimientos y emociones, que son la esencia del contenido” (Cáceres 1976: 14).

Como se vio en el acápite de análisis histórico (3.1.1), el legado musical del huayno es producto de la transmisión de los antepasados de los migrantes, quienes lo practicaron en su dimensión cósmica en vinculación con el quehacer agrícola, ganadero y de otras actividades de subsistencia, enseñanza y aprendizaje que se transmitieron de generación en generación. Se dedicará las siguientes secciones para reflexionar sobre

este aspecto educativo.

3.3.2.1 Aprendizaje a través de la socialización y transmisión

Los conceptos de socialización primaria y secundaria, en el sentido dado por Berger y Luckmann (1979), se muestran pertinentes para abordar este apartado. Estos autores distinguieron que, en el proceso de socialización primaria, operan tres momentos: externalización, objetivación e internalización, instancias de vivencia que el individuo experimenta y que incluyen eventos culturales, usos y costumbres, lenguajes (tanto no verbales como verbal), etc. Es igualmente el caso del huayno en los migrantes de Huaycán, en tanto manifestación cultural⁶¹ con frecuencia presente en la vida cotidiana de aquéllos. Con la socialización secundaria, el hecho identitario de la pertenencia cultural del migrante puede intensificarse, cambiar, redefinirse y/o reafirmarse. En un nivel general, Paulo Freire se refería a la construcción de cultura por el hombre en su interacción con su entorno:

A partir de las relaciones del hombre con la realidad, resultantes de estar con ella y en ella, por los actos de creación, recreación y decisión, aquél va dinamizando su mundo. Va dominando la realidad, humanizándola, acrecentándola con algo que él mismo crea; va temporalizando los espacios geográficos, hace cultura. (Freire 1976: 32)

En esta perspectiva, se revela estratégico el papel que juega el huayno en el proceso de socialización: el hecho de practicar el huayno, sensibiliza, integra y hermana la comunidad de práctica y sentimiento, sentando las bases para el establecimiento de una hermandad intercultural⁶² donde se construyen lazos de amistad y concordia.

Es así que el uso y la práctica del huayno, en la cotidianidad de los migrantes, constituyen un instrumento socializador en la conformación de compadrazgos, padrinazgos, nuevas amistades, acuerdos para la realización de diversas actividades económicas laborales y comerciales que facilitan, en aquéllos, un acercamiento fraterno y solidario.

Considerando el componente musical del huayno, desde una perspectiva evolutiva, resulta pertinente retomar las reflexiones de Violeta Hemsy, quien expresa que:

El conocimiento musical, en las diferentes etapas evolutivas, refleja el nivel de maduración musical individual, pasando desde formas en las que prima la conciencia sensorio-motriz (“puedo reconocer lo que escucho”), o la conciencia afectiva (“prefiero o me identifico con esto más que con aquello”), hasta los

⁶¹ Al respecto, y refiriéndose en particular a la música mapuche, Ramón Cayumil expresa que “como parte del desarrollo histórico, cultural y dinámico de una colectividad (de un pueblo), en el que se transmiten y reproducen múltiples representaciones simbólicas (...), está inserta y cumple una función importante en la transmisión, recreación de comportamientos, creencias, normas culturales, etc.” (Cayumil 2001: 29).

⁶² Los migrantes de Huaycán provienen no sólo de Huancavelica, sino de diversas provincias del país. El huayno permite trascender estas diferencias culturales.

procesos en que participa la conciencia mental (“soy capaz de explicar, en términos objetivos, por qué razón me intereso más por una música que por otra”). (Hemsey 2002: 30)

En esta dirección, es posible identificar el punto de partida de este proceso de socialización desde la etapa embrionaria, donde los latidos del corazón de la madre - junto con otros estímulos sonoros- constituyen, en los bebés, “un rasgo predominante del entorno prenatal” (Hargreaves 2002: 75). Luego, durante su infancia, los niños:

... se apropian de las normas de convivencia, las reglas morales, actitudes, roles, comportamientos y valores de las personas que les importan. En esta socialización, el niño debe aceptar las reglas del juego que le imponen. El niño internaliza el mundo de sus “otros significantes” como el mundo, como el único que existe, que se instala en su conciencia con mayor fuerza que los mundos que internaliza en socializaciones secundarias. (González 2003, en línea)

Siguiendo a esta última autora (en su estudio sobre interculturalidad y educación del niño indígena), la socialización secundaria consiste en resocializar, es decir, en “interiorizar actitudes, roles y valores de una sociedad distinta a aquella en la que el individuo se ha socializado. Ocurre al cambiar radicalmente de sociedad por mudanza, migración, ideas religiosas, etc.” (Ibíd.). Para Berger y Luckman, la escuela es la principal instancia de socialización secundaria. Según Nietta Lindenberg, la escuela es, además, un “espacio conflictivo, dialéctico, contradictorio, idealizado para el encuentro de aparentes polaridades; lugar de transmisión de distintos órdenes de saberes” (Lindenberg 1998: 92). ¿Qué lugar ocupa el huayno en espacios de educación formal? Esto, aparentemente, no ha sido estudiado: un acápite especial (5.3.2.2.1) se dedicará para analizar este aspecto en el capítulo de resultados.

Es así que los procesos de socialización se dan por las múltiples interacciones de los individuos, siendo estos “productos y productores” (Morin 2003:107) de la sociedad a su vez. En este contexto, la socialización y la transmisión se corresponden entre sí, siendo la transmisión un acto social que se da a través de la socialización. La familia y la propia comunidad, en particular, constituyen espacios claves donde se llevan a cabo los procesos de socialización y transmisión: los niños, jóvenes y adultos aprenden de la familia y de la comunidad, y es en este ámbito que las tradiciones del huayno se van adquiriendo y diversificando a través de estilos y melodías variadas.

3.3.2.2 Influencia del medio en el aprendizaje del huayno

Al medio social y cultural en que vivimos se le puede considerar como un factor exógeno que actúa poderosamente en la modificación de nuestras conductas. Apelando a un principio sociológico, ningún individuo puede vivir al margen de la sociedad. La sociedad (o medio social) desempeña un papel fundamental en la formación de nuestra personalidad: los hábitos, usos, costumbres y saberes se

construyen en este contexto.

En el caso del huayno, la función del oído actúa bajo la dirección del cerebro y abstrae diferentes sonoridades provenientes del mundo exterior, sonoridades que el individuo se va apropiando a lo largo de sus procesos de aprendizaje.

El oír, escuchar y entender, aunque guardan relación entre sí, no se confunden. Bosco (2000) nos dice que el oír es una actividad orgánica de percepción y atención, mientras que el escuchar es una reacción emotiva y sensiblemente afectiva, acogedora o desagradable; y el entender es la inteligencia auditiva que toma conciencia de lo percibido. Siguiendo a Bosco, “el oído es el intermediario entre el mundo objetivo de las vibraciones y el mundo subjetivo de las imágenes sonoras. Para el niño, todo su entorno tiene un sentido afectivo y por ello la audición es un medio de conocimiento afectivo del exterior” (Op.cit.: 76). No todo proviene del entorno: hay una parte que corresponde a lo hereditario. Sin embargo, cabe resaltar que “lo que se hereda no es la música, sino la estructuración genética del cerebro con el establecimiento de vías preferenciales de aprendizaje. Existe una influencia recíproca entre la histología cerebral y las recepciones sensoriales del medio ambiente” (Rodríguez 2000: 17).

Queda claro que el aprendizaje, en gran medida, depende de la influencia del medio. Muchos cantautores, intérpretes y compositores (autodidactas y/o profesionales) aprenden diversas melodías de ese medio, donde se encuentra la gama de concurrencia de actores y cosas. Al respecto, Josefa Lacárcel hace referencia a la particular pertinencia de la “interrelación entre las formas musicales y los grupos sociales, ya que se influyen entre sí, mutuamente. Pero no solamente el contexto social determina su música, sino que la valora cuando la considera como de verdadero arte, y la prolonga a lo largo del tiempo” (Lacárcel 2001: 35).

3.3.2.3 Huayno: maneras de aprender

Las comunidades campesinas andinas han desarrollado variedad de estilos de huayno. Desde una perspectiva temporal, Birgit Petri conjetura que “al principio fue música muy simple, utilizando elementos de la naturaleza y tratando de reproducir sus sonidos. Con el paso del tiempo, el arte de combinar los sonidos se fue refinando y se fue haciendo cada vez más complejo” (1993: 3). Así, las formas de aprendizaje no tienen un patrón común, pero se suceden unas a otras de manera cronológica y jerarquizada, lo cual implica que “las conductas que se desarrollan en el estadio inferior o inmediatamente anterior a uno determinado, evolucionan y se transforman en el estadio siguiente, integrando sus contenidos en unos procesos de reconstrucción y

coordinación y no como una simple suma de experiencias” (Lacárcel 2001: 21). Lo adquirido en cada experiencia puede pues reforzarse y perfeccionarse en otras.

En el ámbito de la danza y otras manifestaciones culturales de los diversos grupos étnicos andinos, Luz Privat recuerda el papel desempeñado por la **imitación** en el aprendizaje de los mismos: “La sabiduría folclórica que nos legaron nuestros antepasados y que con el tiempo sigue transmitiéndose, modificándose de generación en generación, poseía un aprendizaje en forma directa de viva voz o imitación, mas no un aprendizaje que necesitase de formación académica” (Privat 2001: 9). Este aprendizaje por imitación se da, según Josefa Lacárcel, en niños de todas las culturas:

Los niños pequeños tienden a identificarse con sus mayores y los imitan con el fin de adquirir formas de conducta más maduras. El refuerzo influye sobre la forma de actuar de los niños de tal forma, que la imitación se puede realizar y adquirir de diversas maneras, según los modelos que se presenten y motiven al niño. Muchas veces no es imprescindible que actúe el refuerzo, ya que el aprendizaje social también se puede obtener por medio de la observación directa del niño sobre el medio. (Lacárcel 2001: 34)

Una estrategia, para fomentar el desarrollo de la capacidad imitativa, es cierto tipo de estimulación auditiva durante el vínculo prenatal (lo cual resultaría igualmente pertinente en el caso del huayno). Al respecto, Federico (2001), creador del método *mamisounds* (en su obra “El embarazo musical”) desarrolló programas de estimulación prenatal que serían responsables de un óptimo desarrollo posterior en la capacidad lingüística de los niños, así como en su memoria auditiva, inteligencia y capacidad de imitación. Por esto, el autor aconseja que se familiarice con la música a los bebés desde el vientre de la madre.

Posteriormente, en el desarrollo del niño, es pertinente considerar la forma de aprender al oído que se da a través de la **transmisión oral**, estrategia también válida en el aprendizaje del huayno. Al respecto, Josefa Lacárcel comenta que: “Es la primera y principal vía de conocimiento de la música y se da por medio de la interacción social. El mayor bagaje musical con que cuenta, tanto el niño como el adulto, le ha sido transmitido de persona a persona o de grupo a persona, ya sea a través de la enseñanza, como es el caso de la relación profesor-alumno, o por medio de la interpretación vocal e instrumental que le llega del entorno” (Op. cit.: 54).

Valiosas composiciones melódicas se dieron a través de la oralidad, siendo la naturaleza una fuente principal de inspiración. Es el caso de los arpistas de quienes Arguedas (s/f b) narra en su cuento “La agonía de Rasu-Ñiti”. Las cataratas que forman los torrentes que los arpistas oían durante la noche les sirven como fuente de inspiración para crear sus melodías nuevas. Cada maestro arpista tiene su *pak'cha* [salto de agua] secreto. El arpista se echa, de pecho, escondido bajo los penachos de

las sacuaras; algunos se cuelgan de los troncos de molle, sobre el abismo donde el torrente se precipita y llora. El río les susurra directamente al corazón música nueva. Al día siguiente, y durante todas las fiestas del año, cada arpista toca melodías nunca oídas.

Hay muchas formas de aprender por el oír: las onomatopeyas, por ejemplo, que provienen del ser humano o de la propia naturaleza, son insumos que sirven para la construcción de diversas melodías que “inciden directamente sobre las facultades humanas: puede ser a través de su recepción como en la audición, que al seguir el camino de interiorización favorece el desarrollo y la respuesta de la sensibilidad, la voluntad, el amor, la belleza, la inteligencia y la imaginación” (Lacárcel 2001: 52).

En nuestros días, la transmisión oral del aprendizaje del huayno en los migrantes quechuas de Huaycán se promueve mediante encuentros entre migrantes de diferentes provincias del Perú, quienes son portadores de una rica gama de huaynos compartidos a través de un intercambio musical transmitido de una generación a otra.

En suma, el aprendizaje del huayno es un proceso permanente en los migrantes, proceso que se desarrolla durante la socialización y transmisión de saberes, con la influencia y mediación del entorno social y el medio ambiente. Las distintas formas de aprender, ya sea mediante la imitación o por el oír (transmisión oral), dan lugar, en el caso de los compositores, intérpretes o cantautores, a la creación de melodías *sui generis* y, en el usuario común, a la internalización de las mismas. Cabe aclarar que la creación de melodías es el resultado de diversas adaptaciones o combinaciones, cuyo producto es un tipo de huayno que entra en vigencia hasta ser, a su vez, desplazado o sustituido por otra melodía, y así sucesivamente.

CAPÍTULO IV

CONTEXTUALIZACIÓN DEL ESTUDIO

Este capítulo trata sobre la contextualización de la zona de estudio donde se llevó a cabo el levantamiento de datos empíricos en la fase inicial de la presente investigación. Aquí, se considera la descripción del lugar donde se intervino, la descripción sociodemográfica, sociopolítica y cultural de Huaycán, así como aspectos de carácter socioeconómico, organizativo y cultural de la Zona K.

4.1 Ubicación espacial donde se desarrolló la investigación

4.1.1 Acerca del nombre Huaycán

No se precisa con exactitud la denominación Huaycán, pero se dice que proviene del término quechua “*wayqu*” que significa quebrada, por la constante caída de *huaycos*, deslizamiento de piedras y lodos en épocas pasadas. En otra versión, Huaycán significa “*Casa del buen comer*” (PRO-ADELH 2000: 7), cuya evidencia se constata a través de las ruinas que servían probablemente como depósitos de alimentos (Kolkas).

4.1.2 Ubicación espacial

La Comunidad Autogestionaria de Huaycán está ubicada en una quebrada eriaza, en el flanco sur del valle del Rímac, en las faldas de los cerros Fisgón y Huaycán, con aproximadamente 1 908,902 hectáreas (Op.cit.: 8), situada en la jurisdicción del distrito de Ate a 17 km al este del centro de Lima, la cual alberga actualmente a 140 mil pobladores aproximadamente. Está ubicada estratégicamente en la carretera central con salida a la región central y a diversas regiones del país. Limita por el norte con el Río Rímac, por el sur con el distrito de Cieneguilla, por el este con el distrito de Chaclacayo y por el oeste con la Comunidad de San Juan de Pariachi (ver anexo 7).

4.2 Descripción sociodemográfica, sociopolítica y cultural de Huaycán

4.2.1 Situación migratoria y sociodemográfica

La migración, como fenómeno social en el Perú, se agudizó a partir de la década del '50, producto de la crisis económica y pobreza estructural que pauperizó a los sectores más necesitados. El proceso de urbanización en Lima, como resultado de la toma de tierras que los gobernantes calificaron de “*invasiones*”, dio lugar a la constitución de barriadas o pueblos jóvenes y a asentamientos humanos, entre ellos Huaycán, comprendido actualmente en el Cono Este de la periferie limeña, cuyos pobladores viven en un ambiente nuevo y hostil en situaciones de subordinación por las élites dominantes y el Estado.

Huaycán alberga a migrantes procedentes de todas las provincias del Perú, mayoritariamente de la sierra central de Junín, Cerro de Pasco y Huancavelica (ver anexo 8a). Estos migrantes transpusieron consigo sus prácticas culturales de idioma, gastronomía, creencias, usos y costumbres. Inicialmente, se constituyeron como barriada de ocupación ilegal de tierras eriazas, luego como asentamiento humano, expropiando bajo el amparo de los dispositivos de la Ley orgánica de Municipalidades (23853) en la modalidad de autoconstrucción y autofinanciamiento, inicialmente para 20,000 familias en un espacio aproximado de 438 hectáreas. En 1984, Huaycán fue uno de los cinco programas⁶³ municipales de habilitación urbana durante la gestión municipal de la Izquierda Unida, siendo el alcalde Alfonso Barrantes Lingán quien puso en marcha el proceso de habilitación urbana popular, con la “participación cogestionada y el mutuo traspaso de conocimiento entre técnicos y pobladores” (Calderón y Olivera 1989: 22-23), lo que dio lugar a la ulterior forma de participación autogestionaria en manos de los pobladores.

Los primeros ocupantes nacieron en diferentes lugares de Lima, en su mayoría familias jóvenes: “Un 49 % es menor de 18 años y un 35 % se encuentra entre los 19 y 35 años” (Op.cit.: 39). Las formas de organización inicial estaban guiadas por un enfoque ideológico de autoayuda, fomentando la construcción de servicios colectivos (letrinas múltiples, pilones colectivos, microrellenos sanitarios) que luego dejarían sin efecto hasta convertirse en propietarios de un futuro “*chalet*” típico de un lote individual. Siguiendo a Calderón y Olivera, sus viviendas de 120 m se encuentran dentro de las UCVs (Unidades Comunales de Vivienda) que comprenden entre 420 y 550 habitantes por hectárea. Constituyen agrupamientos de 60 familias, proyectadas con sentido de colectividad y con la finalidad de establecer lazos de vecindad e identidad.

4.2.2 Aspectos legales de constitución

El programa de Habilidadación Urbana de Huaycán “fue creado el 3 de mayo de 1984 por Resolución de Alcaldía 40 de la MLM” (Calderón y Olivera 1989: 29). El 15 de julio de 1984, miles de familias tomaron posesión de estos terrenos: el primero en llegar fue el Asentamiento Humano José Carlos Mariátegui de El Agustino, seguido de la Asociación Asentamiento Humano Municipal Andrés Avelino Cáceres y la Asociación José Carlos Mariátegui de Vitarte; estas tres asociaciones iniciaron el poblamiento de

⁶³ Bajo la política de ordenamiento de las barriadas, la municipalidad de Lima metropolitana “desarrolló entre 1984 y 1986, cinco programas municipales: Huaycán (1984), Frente Único de Chillón (1984), Pampas de San Juan (1984), Laderas de Chillón (1985) y Arenal de Canto Grande (1985)” (Calderón y Olivera 1989: 11).

Huaycán, adjudicando a las familias un lote de vivienda. A partir de entonces, los migrantes continuaron llegando de diversos lugares, esta vez del interior del país hasta sobrepasar los espacios destinados y ocupar otros, los que se conocen con el nombre de ampliaciones, desde la A hasta la Z (actualmente, están copadas todas las letras del abecedario).

4.2.3 Formas de organización

Desde que Huaycán se constituyó en asentamiento popular, su organización fue mancomunada, democrática y participativa. La estructura organizativa es como sigue: las Asambleas de las UCVs, Asambleas Zonales, el Consejo Ejecutivo Central (CEC), la Asamblea de presidentes y delegados y, finalmente, el Congreso. Cada UCV agrupa 60 lotes, cada zona se identifica con una letra del alfabeto y agrupa a las UCVs formando una secretaría zonal y estas secretarías coordinan con el CEC.

4.2.4 Manifestaciones culturales

Dentro de las manifestaciones culturales, existen un sinnúmero de usos y costumbres que practican los pobladores de Huaycán. Así por ejemplo, la música folclórica andina como el huayno, se difunde en las distintas zonas y UCVs; también está la chicha, la cumbia, música criolla, música de la selva y otras de acuerdo a la procedencia de los pobladores. El arte culinario se manifiesta con las comidas típicas que se preparan y expenden en los mercados como el caldo de mote, caldo de cabeza y el infaltable caldo de gallina, entre otros.

En cuanto a las fiestas costumbristas, no faltan los carnavales con las yunsas⁶⁴, jalapatos (costumbre tradicional que consiste en jalar del cuello a un pato vivo), la fiesta del ganado en honor al Patrón Santiago, los matrimonios tradicionales con palpa (donación de ofrendas en matrimonio), estampas folclóricas y otros, manifestaciones que se dan en las distintas actividades sociales. Los trajes típicos escasamente se observa, excepto en los recién llegados que aún mantienen la ropa de su zona de origen.

Existen organizaciones dirigidas principalmente por mujeres, como La Asociación de Comedores de los Clubes de Madres y la Central de Comedores Autogestionarios. Así mismo, hay instituciones que brindan servicios a la comunidad como la Delegación de Policía Nacional, la Parroquia San Andrés, la Asociación de Productores del Parque Industrial, la Agencia Municipal, el Módulo de Justicia de Huaycán, el Hospital de Huaycán, la radio Emanuel, el programa del Vaso de Leche, y diversas asociaciones

⁶⁴ Árbol adornado con serpentinas, regalos y globos que es cortado en los carnavales.

educativas y culturales. Además, cuenta con un Instituto Tecnológico, escuelas públicas y privadas, y franjas comerciales.

Actualmente, Huaycán muestra un nuevo rostro: en 20 años de creación, cuenta con servicios como la Agencia Municipal de Huaycán, paradero-veredas y sardineles en la entrada de Huaycán, pavimentación de la Av. José Carlos Mariátegui, la Av. 15 de Julio, y líneas de transporte que cubren las distintas rutas entre Lima y Chosica. Los primeros micros de transporte urbano entre Lima y Huaycán fueron de la línea de transporte “los papa huayro” por su procedencia serrana⁶⁵; actualmente, es el Comité 272.

4.3 Aspectos socioeconómicos, organizativos y culturales de la zona K

4.3.1 Situación socioeconómica

La zona K, lugar de estudio, tiene una población aproximada de 10 mil pobladores. Allí existen escuelas privadas y públicas como la Escuela Primaria N° 1268 “La Inmaculada” y el Centro Educativo Inicial N° 198, instituciones educativas que albergan a los hijos de los migrantes. Además, cuenta con una posta médica, una loza deportiva con tribuna, comedores populares y vasos de leche en cada UCV; también hay dos talleres de confección de muebles y el taller de fabricación de sillas de ruedas.

La actividad económica de los pobladores gira en torno al comercio informal de venta de ropa, especias (especerías) y comida, emolienteros (venta de moliente); gira, asimismo, en torno al trabajo de peones de construcción civil, ayudantes de mecánica, panificadores, albañiles y carpinteros, entre otros oficios, los mismos que conforman el cuadro ocupacional en situaciones de sub-empleados (pocos son los técnicos y profesionales que se forjan). La pobreza es cada vez más crítica: los migrantes recientes llegan en estado paupérrimo, no cuentan con los servicios necesarios de desagüe, luz y agua, y se ubican en las ampliaciones (Villa Jardín y Señor de Luren).

Quienes trabajan en los mercados de abastos de la localidad, en los distritos de Lima o en las provincias donde comercializan sus productos, se alejan de sus viviendas por muchos días. En algunos casos, dejan a sus hijos menores al cuidado de familiares o vecinos.

Los huancavelicanos que residen en esta zona toman su descanso los días lunes como si fuera domingo: en este día, llevan sus asambleas habituales, los jóvenes socializan deportivamente, organizan polladas, algunas señoras coordinan al nivel de

⁶⁵ Término con que se denomina a los provenientes de la región andina del Perú.

clubes de madres y organizan el Vaso de Leche. Asimismo, se realizan faenas comunales de rpiado, principalmente en las ampliaciones.

4.3.2 Estructura organizativa de la zona K

Según consta en las actas de fundación, la zona K fue fundada el 24 de junio de 1990 en el local de la UCV 155; acompañaron a esta fundación las UCVs 156 y 157, esto es, se inició con 3 manzanas o UCVs que ya existían (Libro de actas, fojas 2). Actualmente, la zona cuenta con 19 UCVs y 5 de ellas son ampliaciones; tiene una población aproximada de 720 familias, con 4 hijos en promedio por familia.

La Junta Zonal adopta una estructura de gobierno jerarquizada verticalmente: el secretario general es la máxima autoridad en la jurisdicción de la zona, y goza del respeto y consideración de la población. Los cargos jerárquicos tienen pues mayor injerencia en la toma de decisiones. Los cargos directivos tienen vigencia por 2 años y los titulares están exonerados de trabajos comunales, recompensa con la que también son beneficiados los presidentes de las UCVs. En la asamblea general del 19 de agosto de 2001, se observó la siguiente estructura, con trece cargos organizados por secretarías:

- Secretario general: Juvenal Lozano Román (UCV 157)
- Secretario de organización: Vicente Chávez Castellano (UCV 160)
- Secretario de actas y archivos: Aquilino Huayhua (UCV 155)
- Secretaria de economía: Rosa Lara (UCV 157)
- Secretario de servicio comunal: Simón Loa (UCV 156)
- Secretaría de prensa y propaganda: Raúl Janto García (UCV 155)
- Secretario de salud y alimentación: regorio Lima (UCV 165)
- Secretario de desarrollo y medio ambiente: Teófilo Pahuacho Romero (UCV 163)
- Secretario de cultura, educación y deporte: Gilberto Capillo (UCV 158)
- Secretaria de promoción de la mujer: Cirila Ramos (UCV 158)
- Secretaria de autodefensa: Irinero Capillo (UCV 154)
- Primer fiscal zonal: Leoncio Sarmiento (UCV 165-A)
- Segundo fiscal: T. Chihuan (UCV 157)

Las UCVs, en similar forma, presentan una junta directiva conformada por un presidente, secretario de economía, secretario de organización, secretario de trabajos comunales, secretario de propaganda, secretario asistente social, secretario de autodefensa, secretario de actas y archivos, secretario de cultura y deporte, secretario de servicios comunales y tres fiscales. Todos los miembros de la directiva son elegidos en Asamblea General.

4.3.3 Calendario festivo

Las festividades que celebran los pobladores de la zona K tienen mucho que ver con las costumbres de sus pueblos de origen. Así, en el aniversario de la zona del 24 de junio, no faltan los platos típicos y la presencia de orquestas o bandas musicales que amenizan la fiesta. Cada UCV celebra su aniversario en distintas fechas; en los

carnavales –en el mes de febrero- realizan yunsas (corta monte) que son amenizadas con la música de sus pueblos; por ejemplo, los tarmeños celebran con tunantadas y chonguinadas, mientras que los huancavelicanos lo hacen con huaynos, huaylas y mulizas. El 25 de julio celebran la fiesta del ganado (*tayta shanti*-Patron Santigao), el 25 de diciembre la adoración al niño Jesús, y el 1 de enero el Año Nuevo. Se celebra también algunas fiestas propias del calendario festivo como el Día del Trabajo, el Día de la Madre (el segundo domingo de mayo); algunas familias organizan platos típicos como la “*pachamanca*” y el día de la Patria (28 de Julio) con algunas actividades sociales.

CAPÍTULO V

PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

Este quinto capítulo trata de los resultados obtenidos en el trabajo de campo. Una vez analizado y triangulado el conjunto de la información, se llegó a una sistematización de la misma considerando cinco temas principales: una apreciación émica desde los propios actores respecto al huayno, la construcción de la identidad a partir del uso y práctica del huayno, las percepciones de los migrantes respecto a los procesos educativos del huayno, las transformaciones sufridas por el huayno y, finalmente, las demandas de los migrantes en torno a la legitimidad y promoción de esta manifestación cultural.

5.1 Apreciación émica desde los propios actores respecto del huayno

Como se especificó en el capítulo de contexto, el presente estudio se llevó a cabo en la Comunidad Urbana Autogestionaria de Huaycán con los migrantes quechuas asentados en la zona K, población que procede de las diferentes provincias del Perú.

La composición social de los migrantes de la zona K está integrada en su mayoría por comerciantes informales, albañiles y amas de casa. Durante el período de investigación (recogida de datos), se observó que la mayoría de los padres de familia son usuarios del huayno. Según la percepción de los entrevistados, el huayno es un legado de sus antepasados; así, para Keny Aguirre⁶⁶, estudiante de secundaria e hijo de migrantes, el huayno es “la herencia de los incas” (Entrevista KAI.29.05.03), mientras que Feliciano Casavilca Flores, cantante de música chicha proveniente de Huancavelica, se refiere al huayno como el “folclor nacional” (Entrevista FCF.08.05.03).

En todos los casos, el huayno constituye un elemento cultural que nuestros⁶⁷ antepasados practicaron y que ha llegado hasta nosotros. Hoy en día, su uso y práctica son difundidos en los núcleos familiares por la población comunera. En otros espacios de la capital, fuera de Huaycán, el huayno es también escuchado por un grueso sector de la población.

A continuación, voy a presentar parte de mis resultados en torno a tres aspectos que componen al huayno: el contenido, la melodía y la danza.

⁶⁶ Las personas entrevistadas dieron su consentimiento para que se expliciten sus nombres en la presente investigación. Detalles respecto a la edad, procedencia, UCV, ocupación laboral y lengua materna de las mismas, están dados en el anexo 5.

⁶⁷ Aquí, recuerdo igualmente mi condición de migrante quechua.

5.1.1 Exteriorización de vivencias a través de los sentimientos

Este apartado alude principalmente a la afectividad, la exteriorización de sentimientos a través del contenido de las letras, lo que se puede entender como vivencias. En cuanto a la expresión de estas últimas, Sabino Mamani (confeccionista de ropas y migrante de Puno) comparte que corresponden a sentimientos colectivos íntimamente conectados, en particular, a las diferentes actividades realizadas en las comunidades de origen: “Siempre, cuando escuchamos, entonces ya sentimos de nuestra tierra, de nuestras vivencias, de los recuerdos de los padres, de todo lo que hemos recorrido; siempre, cuando empiezas a cantar, te lleva a esos recuerdos” (Entrevista SM.13.05.03).

Las vivencias recordadas pueden ser traumáticas. Es el caso de algunos migrantes que, antes de su incursión en la ciudad, vivían en estrecha relación con los cerros, las chacras, los animales, rodeados de campiñas en el seno de la propia madre tierra o *Pachamama*. Cuando el comunero se aparta a la ciudad por situaciones de trabajo u otras, se crea una forma de ruptura y distanciamiento, toda vez que el espacio de la ciudad presenta otras características culturales en medio de mayor agitación, producto de otras formas de interacción social. El migrante sufre y progresivamente se resigna, se adapta o se asimila al nuevo contexto ciudadano. Veamos cómo esta situación se lleva a cabo en la experiencia de Irineo Ramos, comerciante quechua proveniente de Huancavelica: “En el alma me llegaba mi sentimiento de mi tierra, a veces machkallata, habasllata, kamchallata, papallata mikuspaypas kawsanin, Ilaqtapiqa yarqaymanta wañuni, chay en el alma me llegaba” [En mi comunidad, siquiera, comiendo trigo molido, habas, tostado de maíz, papas, puedo subsistir, pero en esta ciudad me muero de hambre, esta cruda realidad en el alma me llega] (Entrevista IRC.20.05.03).

La internalización, así como la externalización de las experiencias, según Berger y Luckmann (1979: 217), “es un fenómeno que surge de la dialéctica entre el individuo y la sociedad”. En esta dimensión, las letras del huayno cumplen una función retroactiva que permite al migrante volver a vivir simbólicamente acontecimientos con frecuencia dolorosos, asimilados por él y que quedan marcados en su conciencia tal vez para toda su vida. Como lo expresa otro migrante, igualmente comerciante proveniente de Huancavelica:

Hay huaynos que realmente tienen en sus letras algo de sufrimiento, por decir, de una tragedia, y de repente también hasta de negocios; por decir, yo puedo separarme con mi esposa o puede fallecer, en la canción habla todo eso, específicamente habla por eso; eso es lo que a mí me da pena recordar. Por ejemplo, yo me he separado de mi primera esposa y ese huayno lo tengo ahorita

grabado, qué canción me cantó; yo también qué canción le canté y, verdaderamente, eso es lo que me trae recuerdos. Por eso el folclor a mí me hace vivir, o sea, yo prácticamente vivo casi del folclor. (Entrevista JCC.23.05.03)

En la observación que realicé durante el ritual de un matrimonio indígena, se oía la melodía triste de un huayno (interpretado por la orquesta los Ases de Huancayo): “Alelí, alelí, qué bonita flor eres tú, color de mis ilusiones, color de mis esperanzas...” (Observación 11.05.03). Escuchando este huayno, los asistentes libaban licor y algunos derramaban lágrimas. En otra entrevista, el llanto aparece en momentos cruciales de la vida de uno: “Uno llora de pena, de tristeza, cuando muere un amor de uno, muere una esposa de toda la vida o muere una madre, eso lo hace llorar a uno; y una canción que habla de un amor perdido, una canción que nos recuerda una pasión que tuvimos a los 15 años, eso nos hace llorar” (Entrevista RMR⁶⁸.30.05.03).

En los testimonios de las personas entrevistadas, se advierte la presencia de diversos elementos: tierra, actividades ocupacionales, rupturas amorosas, entre otros, correspondientes a vivencias que el huayno permite reconstruir, descubriendo los sentimientos más profundos que brotan del corazón, situación que se expresa en forma de llanto, alegría, pasión profunda o, en algunos casos, manifestaciones corporales que se dan a través de la danza (ver 5.1.3). En este sentido, el huayno “está íntimamente ligado a contextos específicos, como por ejemplo a los funerales, al matrimonio, al trabajo de la tierra y a determinadas ocasiones festivas” (Romero 1998: 231).

5.1.2 El papel de la melodía en la sensibilización del migrante

Cuando se trata de una experiencia musical, es la melodía la que traduce “toda la gama de nuestras emociones: nuestras alegrías y nuestros dolores, nuestros temores y esperanzas, nuestra admiración y todas las variadas y sutiles formas de nuestro humor. Incluso podemos decir que mejor que la palabra o que cualquier otro arte, la música permite expresar los distintos matices de nuestros sentimientos” (Willems 2001: 86). La melodía está ligada al corazón; en el caso de los migrantes, esta sensibilidad parte del corazón, considerado depositario de las emociones. En este sentido, Sergio M. Valencia Saldivar de la UCV 158 (técnico topógrafo proveniente del Cusco), comenta:

El huayno es un poema tan lindo que debemos darle las gracias a nuestros antiguos, porque es la libertad de expresión del ser humano, es la libertad de expresión de su sentir y de su orgullo. El huayno no es ideología, es parte de tu

⁶⁸ El entrevistado es el antropólogo y escritor peruano, Dr. Rodrigo Montoya Rojas, profesor emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, con quien sostuve una entrevista de 55 minutos en torno al huayno. La versión completa de la misma se reproduce en la sección de anexos (Ver anexo 11).

conciencia: parte de tu alma, de tu sentir, de tus antepasados. (Entrevista SVS.09.05.03)

Para Sósimo Ramos, de la UCV 156 (curandero de Huancavelica), la melodía, al penetrar en nuestra conciencia, transforma nuestro ser: “El huayno entra invisiblemente por el oído, entra por los poros, huecos y todito se abren. Y entonces, toda la idea comienza a recibir con alegría y gozo” (Entrevista SRC.29.05.03). En la entrevista realizada al Dr. Rodrigo Montoya, afirmaba que:

La música es expresión del sentimiento en todas partes: nos emocionamos con la música y con el verso de las canciones. La música andina, sobre todo, es la palabra acompañada por la música lo que nos hace llorar, es el verso, la canción, cada uno tiene su fuerte, cada uno tiene una canción, dos canciones o tres, no más. Y cuando se toca eso, uno llora, porque es como su propiedad. (Entrevista RMR.30.05.03)

La mayoría de los entrevistados escuchan o cantan diferentes melodías del huayno. Respecto a esta diversidad, Irineo Ramos afirma lo siguiente:

Hay diferente característica de huayno: huayno norteño, huayno sureño, huayno del centro. Como somos tres regiones, hay tres calidades de huayno: costa, sierra y selva. Y esos huaynos, en toda generación existe y eso es lo que toca. Por ejemplo, en el altiplano que toca es el huayno, esa música que lo hacen como zampoñas, quenás, también son huaynos, también se identifican de esa manera. En el norte, la tinya, el bombo y la guitarra es también el huayno. En la selva, los bombos, los harapos que tocan, los cuernos que tocan, también son identificaciones del huayno. Entonces, ¿dónde está el huayno?, está generalizado a nivel nacional. (Entrevista IRC.20.05.03)

La variedad de melodías del huayno existentes en las provincias del Perú constituye actualmente una riqueza y fortaleza cultural para los migrantes.

No hay melodía sin instrumentos musicales. En cuanto a estos últimos, se podría decir que poco o nada queda de los instrumentos autóctonos: la quena, la zampoña, la tarka, el pututo, el pinquillo, el waqrapuku, etc. Más bien, se observa la primacía de instrumentos de cuerda como la guitarra, el charango y el arpa, entre otros. Este último instrumento está de moda y está llegando a “todos los rincones del Perú y a otros países también” (Entrevista LSA⁶⁹.22.05.03), de tal manera que su utilización ha llegado a masificarse, no solamente en los grupos chicheros, sino en los nuevos géneros musicales del tecno huaylas, el huayno tecno o parranditas. Según Romero:

El huayno toma diferentes nombres, según la localidad. Se llama chuscada en Ancash, pampeña en Arequipa, cachua en Cajamarca, chimaycha en Amazonas y Huanuco, y huaylacha en el valle de Colca, en Arequipa. El estilo del huayno también varía de acuerdo a la localidad, la región, el grupo social que lo interpreta. Dentro de un mismo estilo regional, un huayno indígena puede sonar más estoico comparado con el huayno de los mestizos, el cual favorecerá sonidos y tesituras más cercanos al gusto urbano. (Romero 2002: 42)

⁶⁹ Leoncio Sayas, músico proveniente de Huancavelica.

La melodía constituye pues parte esencial del sentido del huayno en vinculación con las diversas actividades que el migrante realiza. En el uso y práctica del huayno, los migrantes de Huaycán reproducen diversos ritmos y los practican en las fiestas tradicionales como las yunsas, los aniversarios y las fiestas familiares.

5.1.3 Integración afectiva y renovación espiritual a través de la danza y el huayno

La danza, para los pueblos andinos, es de naturaleza social, ritual y recreacional, y está presente en todas las actividades de la vida cotidiana: en el bautizo, el matrimonio, la safacasa,⁷⁰ los entierros, los pedidos de mano, las fiestas agrícolas y otros.

Las danzas más comunes que se reproducen en la zona K, según lo observado en el aniversario de la UCV 154⁷¹, fueron: el huaylas antiguo y moderno, el carnaval marqueño, las parranditas,⁷² santiago y la chicha.⁷³ Según la declaración del entrevistado Hugo de la Cruz (migrante huancavelicano que actualmente se desempeña como maestro), sólo en las provincias de Huancavelica existen aproximadamente 12 danzas:

La Trilla de Salcabamba, Carnaval de Tayacaja, Santiago, Chuño Saruy, Llamero, Qachwa de Allato, Qachwa de Ambato, la Trilla de Acobamba, los Negritos de Huancavelica, la Mayorama (adoración al niño Jesús), la danza de las Tijeras, más que nada, las danzas de Huancavelica son más completas. Hay estudios donde hablan que Huancavelica siempre se ha caracterizado más que Ayacucho y Apurímac; otras danzas similares que tenemos es el Inti Canchari, el Saruri que últimamente está teniendo vigencia, la característica de las danzas huancavelicanas está en las vestimentas. (Entrevista HDE.24.04.03)

A esto, se suman las danzas carnalescas que se celebran en el mes de febrero y las danzas de la trilla de cebada y trigo, “los carnavales de Tayacaja, la trilla de Salcabamba, las Qachwas de Ambato, Lircay” (Ibíd.).

Lo propio tiene el departamento de Junín. Tarma, por ejemplo, presenta una variedad de danzas nativas y mestizas como lo recuerda Soledad Pizarro, migrante y ama de casa proveniente de dicha provincia:

La danza de la semilla, donde se siembra, [donde] aramos. Después, la danza de la siega, la cosecha, donde hay para cortar. Después, está el otro, cuando están arando, también, la yunta. El otro, cuando vamos a cintar vacas, señor tayta shanti. Otro, con la maceta, los wallaris, se hace en fiestas. Ahora, en la fiesta de nuestra zona que va a llegar en el mes de octubre, lo que la siembra, lo que cuando nosotros vamos a hacer unas macetas grandes en nuestras mantas,

⁷⁰ La safacasa significa “techado de casa”; es una fiesta tradicional propia de los indígenas, donde participan colectivamente techando la casa siguiendo formas de reciprocidad denominadas *ayni* o *mink'a* (según el caso).

⁷¹ Aniversario que tuvo lugar el 2 de junio de 2003.

⁷² En la parrandita, el canto y la danza se fusionan.

⁷³ La chicha, al igual que la parrandita, fusiona el canto y la danza.

cantando el wallaris: ahí llevamos nuestro arado de toro a presentar en el Consejo de Acobamba, a hacer semillas con nuestras mantas, cantando con nuestro bombito, llevamos tinya. Otra danza es cuando vamos de⁷⁴ los naranjos. (Entrevista SPS.13.05.03)

Otros departamentos tienen lo propio, como en Puno. Al respecto, Sabino Mamani manifiesta: “Yo conozco de mi pueblo, por ejemplo, la *waka waka*, *kullawada*, la *diablada*, *kallawayá*, *morenada*, *cajelo*. Después, hay montones; lo que me gusta más es lo último: la *tuntuna*” (Entrevista SM.13.05.03). Cada provincia, distrito y comunidad tiene su propia danza; hasta el momento, sólo se conocen las más populares o influyentes que han perdurado. No existe una taxonomía consensuada sobre las danzas del Perú, por lo que es posible imaginar que se mantienen en el anonimato o en el olvido.

La reproducción de estas danzas en Huaycán es muy escasa, excepto la danza de la *palpa*, al estilo Huancayo, que suele practicarse en los matrimonios y que sigue vigente con ciertas innovaciones. La danza del *tayta shanti* (fiesta del ganado) aún es practicada el 25 de julio de cada año. Las danzas del huaylas moderno y antiguo son las que más se difunden en los espacios familiares y folclóricos donde suele participar la mayoría de los migrantes. A esto, podemos agregar la danza de la chicha, practicada principalmente por los jóvenes adolescentes, siendo los grupos: Alegría, Sombra Azul, Chacalón, Pascualillo, entre otros, quienes gozan de la preferencia juvenil.

5.2 La construcción de la identidad a partir del uso y práctica del huayno

Como se comentó en el capítulo de fundamentación teórica (sección 3.2), la construcción de la identidad constituye un proceso interactivo que, según Berger y Luckman (1979), se da a través de una relación dialéctica entre el individuo y la sociedad. Dicha construcción se manifiesta por medio de opciones y preferencias, por parte del sujeto, relacionadas con los diferentes componentes de la cultura en la que se desenvuelve. Una de estas manifestaciones está dada por la música, la danza, el canto y el contenido que éste transmite. Es el caso particular del huayno en los migrantes de Huaycán. En este entendido, Yolanda Quispe, estudiante e hija de migrantes, expresa su preferencia musical: “Según mi punto de vista, el huayno es lo que canta Flor Pucarina, o sea lo que es con orquesta, y lo que canta Dina Páucar no me gusta, no la escucho” (Entrevista YQP.10.05.03). Esta preferencia estética por un huayno determinado es el resultado de una construcción identitaria que se dio en

⁷⁴ En este, como en los demás extractos de entrevistas, se respeta el habla de las personas entrevistadas.

algún momento de su vida, como afirma Donato Manrique, músico proveniente de Huancavelica: “Ese huayno se queda grabado dentro de uno y de ahí siempre se recuerda así. Por eso, nunca olvidamos, cultivamos esa música desde el principio hasta el último. Por ejemplo, hay muchas grabaciones que quedan hasta ahorita, que siguen” (Entrevista DMF.20.05.03). En el mismo sentido, se expresa Lázaro Tarazona, migrante panificador de Cerro de Pasco: “El huayno es un sentimiento que lo tenemos grabado en nuestra mente. Lo que se graba en la mente, marca [queda] como codificado” (Entrevista LTI.18.05.03).

En consecuencia, la construcción de la identidad, tanto personal como colectiva, se da en diferentes momentos y en contextos diferenciados: cada quien adquiere sus formas de identidad y las socializa con otros individuos, asumiendo una postura y defendiendo su construcción, constituyendo así una experiencia acumulativa susceptible de modificación según las circunstancias.

En la construcción de la identidad a partir del uso y práctica del huayno, se consideran, como puntos elementales, el huayno como un indicador del lugar de proveniencia de los migrantes, la interculturalidad en la práctica del huayno, el carácter a veces ambiguo de dicha construcción, así como situaciones de pérdida de la identidad.

5.2.1 El huayno como indicador de pertenencia cultural

Los migrantes o paisanos⁷⁵ provenientes de las diferentes provincias del Perú traen consigo costumbres de sus comunidades que los diferencian de otros migrantes. No existen datos poblacionales específicos que den cuenta de la situación real de los migrantes, excepto referencias generales realizadas por el censo de 1993 o, en su defecto, por los padrones de asociados donde se registra los detalles de la procedencia de los mismos.

La riqueza y la variedad de costumbres comuneras que se dan en esta zona, llámese matrimonios, fiestas costumbristas, aniversarios, entre otros, son practicadas por los paisanos quienes, en ese proceso de construcción culturalmente aprendido, suelen relacionarse con otros paisanos estableciendo redes sociales. En cada uno de estos acontecimientos, el migrante se define a sí mismo, se reafirma diferenciándose de los demás mostrando celo y lealtad por su procedencia.

⁷⁵ La mayoría de los migrantes asentados en Huaycán, por ende en la zona K, suelen llamarse *paisanos*. Es una forma afectiva de comunicarse (una forma de saludo que suele llevarse entre migrantes de un mismo lugar o de otros lugares) que se ha hecho costumbre en casi todas las UCVs. Algunos quechuizan este vocablo: “*paisano*” (para expresar saludo entre migrantes) “*paisita*” (para expresarse saludo entre migrantes que mantienen amistad) “*paisanuy*” (para expresarse saludo entre migrantes de la misma comunidad de origen) “*paisanullayqa*” (para expresar saludo entre amigos íntimos). Los términos varían según el contexto de encuentro.

Esto puede ilustrarse con el testimonio de Sabino Mamani, confeccionista de ropas, quien manifiesta: “Yo veo, acá, que muchos llegan de provincia; dicen que: ‘Yo soy de Huaral, del Callao, de Arequipa’. Pero yo sí les digo que soy de Puno” (Entrevista SM.13.05.03). Los que migran a Huaycán, no sólo provienen del interior del país, sino también (algunos pocos) de la Provincia Constitucional del Callao. La composición poblacional de esta zona es muy variada: presenta un verdadero mosaico de culturas procedentes de distintos lugares, con predominancia de pobladores huancavelicanos, en especial del distrito de Palca.

Respecto a cómo definen o de qué manera entienden los entrevistados el concepto de identidad, el comerciante Irineo Ramos refiere: “Para mí, identidad es hacerse reconocer lo que es, yo entiendo en esa manera. Identidad es hacerse reconocer cómo eres y de dónde eres y a qué vas, eso sería una identidad: hacerse conocer lo que uno siente de su propio pueblo” (Entrevista IRC.20.05.03). En esta entrevista, se descubre las dos facetas correspondientes al concepto de identidad: por un lado, una identificación externa (“hacerse reconocer” por los otros) como principio de “alteridad” y, por otro, una identificación y reconocimiento del propio “yo”, vinculados al referente pueblo (“lo que uno siente” por él), lo cual tiene que ver con un aspecto territorial, y es la razón de ser sobre la cual se mueven los rasgos distintivos de sentimiento y cariño que dan sentido a la existencia del migrante.

En similar dirección, y haciendo referencia al huayno, Félix Aguirre, carpintero, añade:

Nos hacemos conocidos, porque difundimos lo que somos, aunque sea escuchando un casete por ahí, haciendo escuchar a los demás. Por ejemplo, tú puedes llevar [el casete] a un sitio donde no escuchan el huayno, tú pones tu música: ¿qué tal si les gusta a ellos también? Y por eso, uno se hace conocido; por ahí, uno sabe de dónde es. (Entrevista FAR.19.05.03)

En algunos casos, los varones -especialmente- portan consigo casetes de huaynos que a veces socializan entre amigos, generalmente en acontecimientos sociales y familiares (libando licor), de manera que se reconoce con facilidad de qué lugar provienen.

Un aspecto de autoafirmación puede ser un dato importante en la identificación del propio yo. Así, Víctor Ccente, comerciante, dice: “Yo me identifico acá: yo soy del departamento de Huancavelica, provincia de Huancavelica, distrito Palca, yo soy de Ornopampa. Donde sea, donde vaya, yo no me puedo negar a mi pueblo. Donde sea, donde que estoy, yo no puedo negarme” (Entrevista VCR.21.05.03). La identificación con un lugar específico resulta fundamental para el migrante, lo que da pie a una representación particular respecto a su comunidad de origen, así como a la autoafirmación de su ser en sí.

En otros casos, la reafirmación de la comunidad de origen es aún más acentuada. Para la señora Soledad Pizarro, de Tarma, la asunción identitaria, respecto al lugar de procedencia, se manifiesta en el orgullo y amor a la tierra que la vio nacer: “¿Por qué me voy a ofender? Aunque me digan serrana, serrana soy con orgullo. Soy serrana a donde voy. Me dicen: ‘¿De dónde eres?’ Yo les digo: ‘De Tarma, tarmeña’; pero con orgullo yo le digo a cualquiera” (Entrevista SPS.13.05.03). Irene Tarazona (comerciante de Cerro de Pasco), en similar dirección, añade: “Chola serrana soy, yo no me acomplejo. Según a lo que he escuchado de mis padres, todos somos serranos. No me hago problema y, si me dicen algo, yo les digo: ‘¿Hay algún problema?’ De frente, no me avergüenzo de lo que soy” (Entrevista ITI.12.05.03). Aquí, se observa aún más la fortaleza y lealtad identitaria.

El huayno forma parte de la fortaleza identitaria de los migrantes. Este hecho se observa en la mayoría de los adultos, quienes ven en el uso y la práctica del huayno una necesidad vital cuyo soporte identitario le da el propio espacio cultural de donde emergen, espacio conocido en el contexto peruano como “*comunidad campesina*”. Según Sabino Mamani, el huayno es propio y adquirido en el pueblo y no puede ser separado del contexto de donde nació: “Se puede decir que es una música del pueblo, de donde uno nace, donde vive, es el sentir del lugar del pueblo mismo, o sea desde su nacimiento. O sea que nacen con la música del huayno, del lugar donde uno ha vivido” (Entrevista SM.13.05.03). Como decía César Vallejo, todo acto o voz genial viene del pueblo y va hacia él.

El lugar donde uno ha vivido (la comunidad campesina en nuestro caso) es el hogar o, lo que podemos llamar, *casa cultural*⁷⁶ donde se llevan a cabo toda clase de eventos y acontecimientos socioculturales. Es de aquí que brota el saber de manera que, cuando el comunero deja este espacio y migra a la ciudad, la casa cultural queda, pero le acompañan algunos elementos aprendidos en esta casa que reproducirá bajo nuevas formas y estilos, en situaciones a veces adversas y complejas.

⁷⁶ Expresión acuñada personalmente. Desde la experiencia “*Anqara*” (espacio cultural a la cual pertenezco), la *casa* significa lugar sagrado: es aquí donde se planifica, se reproduce los saberes culturales para luego enfrentarlos con el mundo exterior. Casa significa *qista* (nido), donde se genera la vida y se lleva a cabo toda clase de vivencias y experiencias espirituales, sociales y materiales: es por ello que la denomino “*casa cultural*”. Para algunos estudiosos como Denise Y. Arnold (1998) la casa, como cosmos, simboliza la memoria histórica de las familias en comunidad, por tanto, es un “texto cultural” escrutable. Esta autora expresa que, en las culturas predominantemente orales, la casa, simbólicamente, es portadora de un compendio diverso (aunque ordenado) del saber cultural y social de un pueblo en el que se reconstruye la visión cosmológica del mismo: “la misma casa se convierte en una representación del cosmos”, constituyendo “una estructura organizativa en torno a la cual giran otras estructuras” (ibid: 36). Una ilustración andina de esta visión cosmológica y de su organización está dada en los dibujos del siglo XVII de Waman Puma (1613), Santacruz Pachakuti Yamki (1613) y Pérez Bocanegra (1631).

La radio (como la emisora Emmanuel) es también un medio de difusión del huayno que las familias migrantes suelen escuchar a diario. Así, en el recorrido a la UCV 154 (lote 27), tuve la oportunidad de escuchar una música santiaguera del *tayta shanti* (Patrón Santiago): “Ah ja jay, ah ja jay, ah ja jay, ya no puede, ya no sopla. Ah ja jay, ah ja jay, sácame la vuelta con quien quieras, eso no me importa. Ah ja jay, ah ja jay...” (Observación 23.04.03). Esta es una forma de guapear (mostrar las dotes de la vitalidad humana), una suerte de contra punto y manifestación de fortaleza física y de superioridad que los Huancas suelen demostrar en la danza del Santiago entre julio y agosto de cada año.

De manera que la música es identificadora, así como el contenido de las letras del canto que permiten inferir, por ejemplo, que un migrante pertenece a Huancayo, o que el morador que sintoniza una pieza probablemente sea proveniente del Valle del Mantaro, etc. Como expresa la Dra. Pilar Lago (de la UNED):

Cualquier pueblo, cualquier cultura, ha tenido siempre sonidos, ritmos, danzas; en definitiva, folclor, que han llenado, que han cubierto enormes vacíos y otros tipos de manifestaciones. Se podría decir que el hombre podría tener una historia personal a través del canto y a través de los sonidos que ha tenido y que han configurado su vida a lo largo de toda su existencia. (Entrevista PLC. 28.04.03)

De esta manera, cada quien construye su identidad en función del sitio en el que se encuentra. Como dice Charles Taylor (1996) que la definición del *¿quién soy yo?* está determinada por el espacio desde donde uno habla y las relaciones sociales inter e intrapersonales que entabla.

Soledad Pizarro, de Tarma, declara al respecto: “Aquí, yo veo que los de Huancavelica tienen otra forma de bailar sus huaynos. En cambio, nosotros los de Tarma, para un cortamonte tenemos nuestros huaynos que tocan” (Entrevista SPS.13.05.03). Cada quien registra sus experiencias sonoras, sus gustos y preferencias por una música, sus tradiciones, su cosmovisión. Así, en palabras de la estudiante Yolanda:

El huayno es algo que, bueno, me siento identificada, porque prácticamente provengo de la sierra, mis raíces están ahí. Me siento identificada y, al cantarlo, me siento que soy así, a parte que la música folclórica identifica a todo el Perú: no sólo parte sierra, sino la costa y selva. Hay personas de la costa que le dan más preferencia a la música extranjera. (Entrevista YQP.10.05.03)

Similar situación se da con el testimonio de Hugo de la Cruz al referirse al huayno, en relación con una forma de identidad que lo caracteriza del resto de las provincias:

El huayno de por sí representa lo que es nuestra identidad: como peruano, como andino, como palquino. En este caso, en mi tierra, el huayno se da con guitarra; mayormente en esa zona son el uso de instrumentos de cuerda. Entonces, siempre nos identificamos con este tipo de huaynos. Mayormente, en nuestras actividades familiares, damos importancia a nuestro huayno huancavelicano. (Entrevista HDE.24.04.03)

De manera general, y como expresa Félix Aguirre (carpintero de Huánuco): “El pueblo se hace conocido por su música, sus costumbres, por su cultura” (Entrevista FAR.19.05.03).

5.2.2 Implicancias sociolingüísticas y culturales en el uso y práctica del huayno

Considerando el contexto en el que se desenvuelven los migrantes de Huaycán, en este apartado, se tratará sobre aspectos valorativos del huayno, así como sobre la situación actual y las perspectivas del mismo.

5.2.2.1 Circunstancias en las que el huayno es utilizado

Como ya se mencionó, los migrantes quechuas de la zona K de Huaycán practican una variedad de huaynos de las diferentes regiones del norte, sur, oeste y del oriente, no solamente del Perú, sino también de las hermanas repúblicas de Bolivia y Ecuador. Esta práctica de huaynos, en los migrantes, es generalizada y se constata en las diversas actividades culturales que desarrollan: el huayno siempre está presente en sus acontecimientos sociales (expresado en quechua o castellano), o en una mezcla de ambos. Para cualquier celebración, el huayno es el elemento principal que media, junto al licor, la socialización entre los paisanos. Las conversaciones se dan con frecuencia en su lengua materna (quechua), seguida por el castellano. Los pobladores mayores de edad, en especial los adultos quechuas, prefieren socializar hablando y escuchando huaynos en quechua; si hay ausencia de estos últimos, la reunión se torna trivial, sin vida, hasta aburrida. Inclusive en las reuniones o asambleas que se llevan a cabo, se escucha previamente melodías del huayno, como expresa un comerciante huancavelicano: “Sin huayno, casi nunca reunión hemos tenido. De repente, algunos paisitas sin huayno o con otra música lo han tenido” (Entrevista IRC.20.05.03). En la misma dirección, Estela Ramos, también comerciante y natural de Palca-Huancavelica, comenta al referirse a la celebración de fiestas familiares: “En cumpleaños, kaptin riki, waynullawan huñunakunckik [sólo con huaynos nos reunimos], escuchan en sus casas tomando siempre, hablando en quechua, sin quechua no sería huayno” (Entrevista ERF.07.05.03).

5.2.2.2 Valoración del huayno y del idioma quechua

El huayno, para el migrante, forma parte de su vida y opera en él como una energía transformadora de emoción y vitalidad. Este hecho se hace más notorio cuando el mensaje del huayno contiene letras en quechua que recogen las vivencias de su cotidianidad. La melodía del huayno penetra sutilmente y se apodera de lo más profundo del ser del migrante, “la baña con toda su pureza y la conmueve” (Arguedas1986d). La fuerza de huayno es la expresión legítima del migrante que le da

sentido a su existencia. Así, para Juan Curasma, comerciante natural de Palca-Huancavelica, el huayno responde a una necesidad vital que lleva consigo en todos los instantes de su vida:

Cuando escucho [el huayno], más emoción, más empeño, más fuerza, hasta el trabajo hago más rápido con eso, porque sin eso [no puedo]; a veces, no sé si será vicio. Otros me dicen: “Estás escuchando esas tonterías”, me dicen hasta mis hermanos. Pero qué voy a hacer: me gusta el huayno. En quechua, más todavía me gusta. (Entrevista JCC.23.05.03)

El huayno como tal, para el migrante, es un referente que le permite reconocer la vitalidad del huayno de antaño (el huayno quechua). Hay provincias en los departamentos de Huancavelica, Ayacucho, Apurímac y Cusco donde aún se practica el huayno quechua, especialmente en los lugares alejados. Como relata Aquilino Huaylla, mecánico y natural de Víctor Fajardo (Ayacucho), el huayno:

... en nuestra sierra, más que nada, se mantiene en quechua. En un lado de la costa, hay huaynos en castellano, pero en mi pueblo, es más que nada puro quechua, nuestro huayno en Ayacucho. Por el lado del norte, del centro más que nada, hay huaynos en castellano, pero más cultivamos en mi pueblo en quechua. (Entrevista AHM.15.05.03)

Algunos migrantes, con particular arraigo identitario en relación con sus lugares de origen, conservan con fuerza lo tradicional. Así, ingresando a Huaycán, portan consigo melodías del huayno, buscando su reproducción de diversas circunstancias, en particular cuando éstas se tornan adversas. Este hecho se observa, por ejemplo, cuando sintonizan la radio Emmanuel (ya mencionada en el anterior apartado), la misma que difunde diferentes corrientes musicales de huaynos de casi todo el Perú, abarcando las de los países vecinos de Bolivia y Ecuador.

La preferencia por lo tradicional se revela, en efecto, en muchos migrantes. Para ellos, el quechua vehicula mensajes auténticos y legítimos del pensamiento indio. Para el indígena migrante, el castellano sigue siendo algo ajeno, aunque requerido. Al respecto, un joven comerciante proveniente de Palca-Huancavelica comenta: “Una música bien tradicional que yo escuchaba es en quechuita que decía de la costumbre, de la vivencia, o sea, del pueblo que mi alma lleva. Por ejemplo, el huaynito que dice *saramikuycha*, *saralawacha* [comer maíz, [tomar] cremita de maíz tierno]: eso es huayno idéntico” (Entrevista IRC.20.05.03). La función del idioma materno es fundamental para los usuarios del huayno, por la unidad lógica existente entre las melodías del huayno quechua de antaño y las letras de éste último.

En la conciencia de los usuarios del huayno, el quechua pervive como un legado adquirido desde sus ancestros. Se puede distinguir este hecho en el testimonio de la señora Irene Ticse (enfermera, migrante procedente de La Oroya, Junín):

Tenía una tía que me decía: “¿Por qué dices *alalaw, achachaw?*, ¿no puedes decir qué frío hace o me he quemado?, ¿por qué hablas castellano con quechua?” Y yo decía: “Eso es quechua”, pero hasta ahora hablo así: *achachaw* cuando me quemo o ya me quemé. Siempre queda, es algo que tú has conocido y es una forma de expresarte y siempre lo vas a mantener contigo. Así es el huayno. (Entrevista ITC.09.05.03)

El migrante, consciente de su realidad, se apoya espiritualmente en la fuerza del huayno, se reafirma en su identidad y consolida su sentimiento por el huayno. Sin embargo, cuando siente amenazada su identidad, puede optar por mimetizarse. Cuando se encuentra entre sus paisanos, el migrante se manifiesta abiertamente cruzando lazos de amistad. Como dice Feliciano Casavilca (joven cantante procedente del distrito de Palca- Huancavelica), el huayno, “al expresar los contenidos de la realidad te concientiza; de esa manera, adquieres más identidad, más aún con el quechua: te sientes más. El huayno es parte de ti y tú parte de él. El huayno se desarrolla y se complementa con el quechua” (Entrevista FCF.08.05.03).

El conflicto cultural de repliegue y resistencia que experimentan los migrantes se da en circunstancias con frecuencia tensas y cambiantes. Para muchos usuarios del huayno, el empleo del idioma materno es relegado a espacios familiares, toda vez que el idioma de habla mayoritaria y dominante, como es el castellano, se impone en la mayoría de las producciones y en la propia sintonía del huayno. Gracias a la identidad desarrollada en su lugar de origen, sin embargo, el migrante puede reproducir el huayno (en situaciones asimétricas de poder frente al castellano) y cultivarlo compartiendo y masificando su difusión: esta vez, un huayno mestizo, aunque con raíces indígenas.

5.2.2.3 Situación actual del huayno y perspectivas

En el presente apartado, se presentará el panorama actual de la práctica y uso del huayno en los migrantes quechuas de la zona K. En el aniversario de la UCV 154 y durante el recorrido por las distintas UCVs, se observó cuatro tipos de huayno, como se aprecia en el siguiente cuadro:

Cuadro 3

Matriz cultural común: Huayno.

Tipos de huayno	Forma lingüística	Tendencia socio musical
Huayno quechua castellano	Predomina el quechua con mezcla y alternancia del castellano (préstamos).	En proceso de extinción. Se mantiene en sectores más conservadores de los migrantes principalmente adultos.
Huayno castellano quechua	Predomina el castellano. Se usa el quechua para complementar algunas estrofas (o como adorno).	Se mantiene con cierto desgaste por la influencia de músicas modernizantes.
Huayno moderno/chicha	Monolingüe castellano. Ausencia del quechua por completo.	En proceso de repliegue por desplazamiento del huayno tecno.
Huayno tecno/parrandita	Predomina el castellano. Aparece el quechua esporádicamente (como adorno).	En proceso de consolidación, preferido por casi todos los sectores de la población migrante (moda actual).

Fuente: Elaboración propia, según (Observación 02.06.03).

A continuación, se analizará la información recogida correspondiente en función de cada uno de estos tipos de huayno.

Huayno quechua-castellano

Hoy en día, no se puede afirmar que los migrantes de la zona K de Huaycán hablen solamente quechua o escuchen huaynos solo en quechua, toda vez que el uso del huayno tiende cada vez más hacia su castellanización. Ese huayno puro que añoran los migrantes sólo queda en la memoria. Al respecto, Sergio Valencia (topógrafo natural de Cuzco), comenta: “El quechua es el sentir, el nacimiento de nuestra originalidad de nuestra música, porque antiguamente se cantaba en quechua y en aymara y no en castellano. Pasó el tiempo y se fue castellanizándose, y al castellanizarse se fue perdiendo el huayno quechua que te hace sentir” (Entrevista SVS.09.05.03). Los huaynos con letra quechua son escasos; pese a ello, se practican en algunos ritmos como el santiago, el huaylas y los huaynos de antaño que son difundidos por cultores como el Trío Amanecer de Huancavelica (grupo poco conocido en el resto de Lima), las interpretaciones de las orquestas vernaculares del centro del Perú, los huaynos interpretados por Condemayta de Acomayo (Cuzco), Manuel Silva (Ayacucho), entre otros, los cuales son practicados –principalmente- por los migrantes asentados con más años de residencia. El curandero Sósimo Ramos, haciendo una clara alusión al grupo musical Trío Amanecer, rememora: “Trío Amanecer canta a pesar de todo en quechua, a veces *tumbischallay*, *puru purucha*, *qarawayuna*, ay zorro zorro y *chay takichaykuna miski miski takicha quechuapi* [estas mis canciones, son

canciones tan dulces, más aun en quechua]; pero en cambio, de norte, otras canciones no es como me nacen en quechua” (Entrevista SRC.29.05.03).

A continuación, se ilustra el contenido de un huayno en el que predomina la lengua quechua: el tema “*puru purucha*” que Sósimo atribuye al grupo antes mencionado.

PURU PURUCHA

Puru puruchay wayu wayuchay
Puru puruchay wayu wayuchay
Sarachallaykipas kallasqaraqmi
imaynallata uywanaykipaq.

Imaynallapas kakullaymancha
haykaynallapas kakullaymancha
dejallawasqayki uramantaqa
saqillawasqayki uramantaqa.

Munaychallaycha ñuqallaypaqa
gustuchallaycha ñuqallaypaqa
tragu wasipipas achiqyakunay
qaqa wasipipas achiqyakunay.

Mayupatampi sebada ingrato
yakupatampi sebada ingrato
ima sumaqtan qallallallasqanki
hayka sumaqtan qallallallasqanki.

Chaynama ñuqapas kuyana karqani
chaynama ñuqapas waylluna karqani
taytay mamaypa makinpiraq_kaspay
mamay taytaypa ladunpiraq kaspay.

PURU PURUCHA

¡Qué hermosa mazorca de maíz colgada!
¡Qué hermosa mazorca de maíz colgada!
Aún no se te agotan tus hermosos granos
y sigues entregando alimento en el hogar.

Yo podría pasar mi vida de muchas formas
yo podría hacer de mi vida como quiera
desde el momento en que me dejaste
desde el momento en que te fuiste .

Yo decido las cosas que puedo hacer,
las cosas que puedo hacer son de mi gusto
si yo quiero, pasaría la noche en chichería
o tal vez pernoctaría en la cueva del cerro.

En la orilla del río, hay una ingrata cebada
en las aguas el río, hay una ingrata cebada
cuán tierno y hermoso reverberas
cuán tierno y hermoso reverberas.

Yo también he sido criado con amor
yo también he sido mimado en amor
cuando estuve en manos de mis padres
cuando estuve al lado de mis padres.

(Traducción personal)

En las letras de este huayno, se observan elementos del castellano (los subrayados de la canción). En la segunda, tercera y quinta estrofa de la composición, se emplea tanto el quechua como el castellano. Por ejemplo, en la segunda estrofa, “dejallawasqayki” y “saqillawasqayki” son expresiones semánticamente semejantes: se emplea ambas para variar y dar sentido rítmico al tema cantado. Asimismo, “dejar” es castellano, de donde “dejallawasqayki” revela una mezcla de códigos.

Por estas consideraciones, no se puede conjeturar que exista un huayno quechua original: siempre está presente el castellano, ya sea como préstamo o en alternancia de códigos. Por este motivo, he denominado a este tipo de huayno “quechua-castellano” en la medida en que contiene en su mayoría elementos del quechua y en menor cuantía términos del castellano.

Otro caso del huayno quechua-castellano que aún pervive en la zona K de Huaycán, es el que se puede notar en la presente canción compuesta por la cantante Vilma Sánchez Rojas (migrante de la provincia de Acobamba del departamento de Huancavelica) y grabada durante una entrevista (14.05.03):

TOTORA PUKIO

Totora pukiopi pichiwallay waychaw
totora pukiopi pichiwallay waychaw
kuyay mamallayta kunakullasqayki
kuyay taytallayta encargakusqayki.

Kuyasqay hermanuy maskallawaktinqa
kuyasqay panillay maskallawaptinqa
qanma willaykunki pichiwallay waychawcha
karu llaqtapiñan ñañaykiqa nispa.

TOTORA PUKIO

Avecitas del manantial de totoral
avecitas del manantial de totoral
a mi linda madre protégemela
a mi lindo padre resguárdamelo.

Cuando mi hermano me busque
cuando mi hermana me busque
dímelos, lindas avecitas del totoral,
que tu hermana se fue a tierras lejanas.
(Traducción personal)

Como se puede apreciar, la producción del huayno quechua en estas estrofas no es pura: hay elementos del castellano (como se observa en los subrayados) seguidos del quechua: encargakusqayki = te encargaré, hermanuy = mi hermano. Se prefiere mezclar o prestarse del castellano –tal vez por facilismo- para completar la composición, a pesar de que existen términos quechuas que podrían emplearse: *saqipakusqayki*, *qawaripullawanki*, *nanaykachipuwanki*, o *qanñama taytallayta*, respectivamente, que semánticamente expresan lo mismo que “te encargaré”. Asimismo, para el segundo caso, se puede emplear “*turiy*” para referirse a “mi hermano”.

Para algunos migrantes, el huayno que denominamos quechua-castellano es tosco y pervive relegado a sectores catalogados de cultura inferior o considerados como poco desarrollados. Los usuarios practicantes, los compositores y los intérpretes de este tipo de huayno son mal vistos y hasta marginados. Veamos lo que dice una migrante tarmeña (del departamento de Junín) en una clara alusión a los quechua hablantes de Palca-Huancavelica: “Algo raro [es], no se entiende lo que ellos cantan, puro quechua nomás” (Entrevista SPS.13.05.03). Siguiendo la opinión de la misma entrevistada: “A veces, lo mezclan el quechua con el castellano”. Esto, al momento de cantar, hecho que se da principalmente en las celebraciones costumbristas de los carnavales en el mes de febrero y en fiestas como el *tayta shanti* en julio, cuando se acostumbra plantar las famosas “*yunsas*” (corta montes) y se practica los huaynos en quechua.

Huayno castellano-quechua

En este tipo de huayno, prima el castellano respecto al quechua; es preferido principalmente por los adultos. Los principales exponentes de este tipo de huayno son: Picaflor de los Andes y Flor Pucarina (Huancayo-Junín), Pastorita Huarasina (Ancash), Alicia Delgado (Norte chico-Lima), Los Errantes de Chuquibamba (Arequipa), entre otros. Los mencionados cultores del huayno castellano-quechua han llegado a convertirse en clásicos que, para muchos migrantes indígenas, siempre estarán presentes en cualquier acontecimiento social. Es pertinente citar el punto de vista de

un migrante comerciante, natural de Palca-Huancavelica:

Me hace llorar el huayno de Picaflor “Mi chiquitín”; después, el “Sacrilegio”. ¡Qué bonitas letras tienen! No sé si habrán escuchado una muliza: “Del cielo bajan las estrellas”; es bien lindo y ahorita, de los modernos, infinidades canciones, pero más te estoy hablando de los antes, te estoy hablando de Pucarina; me gusta éste: “En las cantinas”. (Entrevista JCC.23.05.03)

En este tipo de huayno, aparecen escasamente expresiones en quechua solo para variar o decorar, a manera de calderón.⁷⁷ Veamos este caso de huayno en la interpretación de Flor Pucarina, con el tema “Ayrampito”:

Estoy muy triste en la vida
malaya⁷⁸ mi destino airampito⁷⁹. (Bis)

¡Cómo quisiera tomar chichita⁸⁰ de tus flores
y así podría beber el néctar en el mundo! (Bis)

Desde muy joven en la vida
amaba con el alma, ayrampito. (Bis)

Tantas mentiras, tantas traiciones me han perdido
que no quiero amar a nadie en la vida. (Bis)

Ay, ayrampito, ayrampo
tú nomás sabes mi dolor
el dolor que estoy llorando
aquí dentro de mi pecho. (Bis)

Huayno chicha

El huayno chicha⁸¹ gusta particularmente a la juventud migrante. A pesar de que viene de la matriz cultural del huayno (mezcla entre el huayno y la cumbia), para los moradores adultos de Huaycán es considerado como algo negativo y tratan de marginarlo legalmente, como se señala en el siguiente artículo de los estatutos de la zona K:

Art. 37º Está prohibida la realización de fiestas “chichas” salvo que cumplieran los requisitos del reglamento general de la Comunidad Urbana Autogestionaria de Huaycán en su Art. 61, incisos a, b y c. (Asociación de Pobladores de la Zona K 1990)

Del mismo modo, respecto al parecer de uno de los dirigentes de la zona:

“El señor Balbuena opina que las actividades chichas están prohibidas de acuerdo a la reunión de plenaria poblacional y que debe ser matizado por folclor”. (Según consta en fojas 90 del 2do. (Asociación de Pobladores de la Zona K 1993)

⁷⁷ En la teoría musical, “calderón” significa adorno.

⁷⁸ A la expresión castellana “mala”, se le agrega el sufijo quechua “ya” que tiene la connotación de algo trágico que sucede.

⁷⁹ Diminutivo (castellano) de “ayrampo”: nombre de una planta andina y de su flor.

⁸⁰ Diminutivo (castellano) de “chicha”, bebida fermentada del maíz o de otros cereales andinos.

⁸¹ Los grupos chicheros, en su mayoría varones, han tenido auge principalmente en la década del 80'. Rodrigo Montoya presenta un listado de dichos conjuntos chicheros. Existe sólo un grupo chichero propio de la zona K: el grupo Waris.

El huayno chicha, pese a la prohibición reglamentada y sancionada bajo estatuto, continúa difundándose en la zona K. No obstante, su presencia es esporádica: sus letras son exclusivamente en castellano y empobrecen al huayno en todo sentido. Al respecto, Rodrigo Montoya afirma:

¿Qué queda de lo andino en la canción *chicha*? Una melodía que se transforma para ser másailable; un conjunto de temas propios de la canción andina en quechua y en castellano como la emigración, el desarraigo y la orfandad. ¿Qué desaparece? Mucho. Lo más importante puede ser resumido en cinco puntos: (1) Desaparecen las síncopas sutiles y las acentuaciones que derivan de la lengua quechua (Vásquez 1988). (2) Los temas ligados a la producción agrícola y ganadera, al ciclo vital, a la religión, a exaltar el valor comunal y también el humor. (3) La Naturaleza. (4) La memoria histórica para recordar hechos y figuras del pasado. (5) La poesía. La poesía quechua está cargada de ternura. En los versos de las 202 canciones que el libro de Hurtado contiene, la ternura no aparece. (Montoya 1996: 493)

Huayno tecno o parrandita

Este huayno se caracteriza igualmente por el predominio del castellano respecto al quechua. Siendo tambiénailable, se diferencia del huayno chicha por contener ritmos de diferentes géneros musicales (no reducidos al huayno y a la cumbia). Es el preferido por jóvenes y adultos migrantes (ver anexo 8b), no solamente de la zona K, sino de los residentes en los conos de la gran Lima Metropolitana.

El nacimiento del huayno tecno es producto de un largo proceso de sucesivas adaptaciones musicales. El auge en sí del mismo se da, sin embargo, a partir del año 2000, tal como se ilustra en el siguiente cuadro.

Cuadro 5

Cantautores e intérpretes más representativos del huayno tecno o parrandita

Horizonte temporal	Nombre artístico
Principales cultores que influyeron en el nacimiento del huayno tecno ('80-'90)	Pelayo Vallejos Mario Mendoza Ángel Dámazo Lucio y Tomás Pacheco Alicia Delgado Mina Gonzáles Flor Pileña Eusebio Chato Grados Doris Ferrer Las Mañaneras Elmer de la Cruz
Difusores del huayno tecno con mayor popularidad (2000 hasta la actualidad)	Dina Páucar "La Diosa del Amor" Sonia Morales "La internacional" Abencia Meza "La Reina de las parranditas" Anita Santibáñez

Fuente: Elaboración propia

Especial atención merecen los artistas de la propia zona K, quienes difunden el huayno castellano y el huayno tecno o parrandita. Al respecto, Juan Curasma señala:

“*Achkan kaypi* este, como se llama hana *lawpi kachkan riki* este ‘Picaflor Palquino’, *huk kachkan* ‘Zorzal Palquino’, *huk kachkan kaypi* ‘Ídolo Palquino’, *huk kachkan* María Curasma, más *siguichkan*” (Entrevista JCC.23.05.03) [Hay varios aquí: en la parte de arriba, está Picaflor Palquito; hay otro, Zorzal Palquito; y hay otro en este lugar, Ídolo Palquino, María Curasma y muchos más]. Los espacios donde difunden los intérpretes y músicos del huayno tecno son los sectores urbanos marginales de los distritos de Lima Metropolitana. Además, estos cantantes viajan a otras provincias o a sus lugares de origen, muy pocas veces participan en la propia zona. Son poco conocidos en el centro de Lima, quizás por ser artistas provincianos o por la falta de apoyo en la promoción por parte de las autoridades locales.

La masificación del huayno tecno se muestra ascendente, toda vez que más y más familias practican este género musical. En ningún compromiso falta este tipo de huayno: las pistas de baile de los diversos espacios folclóricos se observan llenas, la presencia del huayno tecno es igualmente inminente en las polladas. La recreación de este género musical es impresionante, existiendo cantidad de intérpretes y cantantes que se dedican a la difusión de esta variedad.

En cuanto a los cantantes de mayor popularidad del *huayno tecno*, se destacan Sonia Morales, Abencia Meza, Anita Santibáñez, Dina Páucar. Esta última ha llevado en alto el nombre de este ritmo, consagrada y máxima exponente de dicho huayno, quien hizo vibrar a más de treinta mil personas en el cierre del Decimotercer Festival Internacional del Cusco. Los migrantes de la zona K reconocen y se identifican con las canciones de Dina Páucar, esto se traduce en la entrevista recogida al músico Donato Manrique, quien comenta: “Ahorita, Dina Páucar está bien: buena fama, casi 2 ó 3 años le está yendo bien, perfectamente. Su trabajo está yendo bien, bien popular” (Entrevista DMF.20.05.03).

A manera de síntesis

En el siguiente cuadro se presenta una nómina de los principales cantantes, intérpretes y músicos de la zona K de Huaycán:

Cuadro 6

Principales cantantes, intérpretes y músicos de la zona K

Nombre	Género musical-profesión	Procedencia	Domicilio
María Curasma Solano	Huayno tecno-Cantante	Palca-Huancavelica	UCV 162 Lt. 36
Feliciano Casavilca Flores	Chicha-Cantante	Palca-Huancavelica	UCV 159 B
Edgar Castellano Inga	Huayno tecno G.eléctrica	Palca-Huancavelica	UCV 162 Lt. 36
Donato Manrique Flores	Orquesta-Saxo	Palca-Huancavelica	UCV 154 Lt. 32
Vilma R. Sánchez Rojas	Huayno tecno-Cantante	Acobamba-Hvca.	UCV 161 Lt. 15
Leoncio Sayas Antezana	Huayno tecno-Arpista	Acobamba-Hvca.	UCV 161 Lt. 15
Aquilino Huaylla Mamani	Huayno quechua (guitarra)	V. Fajardo-Aycho.	UCV 155 Lt. 34
Picaflor Palquino	Huayno-Cantante	Palca-Huancavelica	Zona K
Zorzal Palquino	Huayno-Cantante	Palca-Huancavelica	Zona K
Ídolo Palquino	Huayno.-Cantante	Palca-Huancavelica	Zona K

Fuente: Elaboración propia

Wilfredo Hurtado (1995), en su libro *“La chicha peruana, música de los nuevos migrantes”*, comenta que el *huayno moderno*, más conocido como música *chicha*, es preferido principalmente por los adolescentes y jóvenes. Así, un joven estudiante (hijo de migrantes y nacido en Lima), manifiesta su adhesión por “Pascualillo”, “Los Nenes”, “Noche Azul” (según entrevista JMA.28.05.03). Dicho sea de paso, son los grupos chicheros más cotizados del momento.

No son muchos los jóvenes migrantes de la zona K que se hayan inclinado por la música chicha. Al contrario, la mayoría de los migrantes de esta zona parecen sentirse vigilantes y cuidadosos por mantener modalidades de huayno más tradicionales o cercanas al de antaño, no aceptando que en la chicha se haya cambiado su melodía al ritmo de la cumbia y con letras apropiadas, adaptadas y alteradas de huaynos originales. No es casual que algunos consideren las canciones chichas como “un producto cultural inferior, de mal gusto, peligrosas y promiscuas” (Romero 2002: 55-56).

El huayno ha vivido, vive y vivirá en la conciencia de las personas gracias al liderazgo que ejercieron y ejercen muchos compositores, cantautores e intérpretes en el cultivo de las diferentes variedades regionales. Se mantiene, se revitaliza y se innova cada vez más vigorosamente. El huayno, de todos los colores y para todos los gustos, se

impone en la actualidad: después de que la chicha⁸² tuvo su auge en la década del '80 y pasara a la historia, el huayno crece y se fortalece en la preferencia de la mayoría de los provincianos. Incluso las horas de difusión del huayno en las emisoras capitalinas han aumentado, los canales de televisión difunden programas matutinos durante la semana: en el canal 7 "*Miski Taki*", Canal 2 "*El folclor de mi Tierra*", y el canal 13 Red Global "*Canto Andino*", hecho que muestra la tendencia creciente del huayno, incluyendo espectáculos gigantescos en los diferentes Conos de Lima con la concurrencia de provincianos de toda edad.

Por último, respecto a las implicancias sociolingüísticas en las composiciones y usos del huayno, se puede afirmar que la tendencia actual del huayno quechua se encuentra en proceso de extinción: los usuarios del huayno no parecen dar importancia o se muestran indiferentes respecto al quechua. Por diversos factores, se ha relegado tanto el huayno quechua como el idioma quechua en sí a espacios familiares dando paso a la práctica de géneros musicales modernos del huayno.

5.2.3 La interculturalidad en la práctica del huayno

Si la interculturalidad tiene que ver con un tipo de interacción social, tolerancia, y respeto a la diferencia a través del diálogo (ver 3.2.2), seguramente el indígena ha recorrido una parte significativa del camino que lleva a la misma. Esto puede entenderse por la migración del campo a la ciudad, fenómeno natural de movilidad social que se da casi con muchos pueblos: al momento de utilizar productos como la radio, zapatos, cuadernos y otros que la ciudad ofrece, éstos se convierten en parte de él y, a la postre, en su hábito de consumo y/o de su identidad. Lo mismo ocurre con la lengua: cuando por obligación, por necesidad de sobrevivencia o por querer adaptarse a la ciudad, los migrantes indígenas aprenden la lengua del otro (sin perder la propia), se convierten en bilingües, resultado de un intercambio o aprendizaje cultural de lo ajeno al cual tantos indígenas demostraron estar abiertos, hecho que lamentablemente no fue el caso de muchos ciudadanos, históricamente y aun hoy.

Para desarrollar el presente tema, se considerará, en particular, algunos procesos de interacción cultural por medio del huayno, seguido de un análisis del uso simbólico del huayno", y de una reflexión respecto a formas de intercambio cultural entre lo propio y lo ajeno. Se presentará, igualmente, una breve relación de algunos cultores que

⁸² Tuve oportunidad de preguntar al cantautor peruano Tomás Pacheco (entrevistado en una presentación artística en el local "Quinta los Molles", en Cochabamba) creía que el huayno tecno había desplazado a la música chicha: "Sí, sí, porque los chicheros hoy tienen que contratar a Sonia Morales o a Dina Paucar, a la Muñequita Saly o a Lucio para poder llenar local. Antes, era bueno; ahorita, la chicha ha bajado bastante, un cien por ciento: los Shapis, Grupo Alegría, Pintura Roja son grupos que salieron a la palestra [...], pero allí están ellos, siempre pataleando" (Entrevista TP. 29.08.04).

coadyuvan al fortalecimiento del huayno. Terminaremos este apartado con una reflexión respecto al fenómeno de la lealtad identitaria contrastando aspectos relacionados con el conflicto, la resistencia y desconocimiento del huayno.

5.2.3.1 Cultores que coadyuvan al fortalecimiento del huayno en un espacio multicultural

Cada migrante tiene sus preferencias por uno u otro cantante, intérprete y/o cantautor. Cada quien se identifica con una determinada melodía del huayno, esto, sin que se suela observar regionalismos o fanatismos por una tendencia musical única. Un común denominador en la preferencia de los migrantes es que los huaynos de antaño son más profundos en melodía y contenido frente al huayno tecno y/o parrandita, el cual carece de estos elementos y, según los entrevistados, emite mensajes de carácter superficial.

Los migrantes añoran el huayno de Picaflor de los Andes, Flor Pucarina, Pastorita Huarasina, Raúl García Zárate, Tomás y Lucio Pacheco, Alicia Delgado, Estudiantina Perú, Jilguero del Huascarán, Trío Amanecer, entre otros, considerados artistas favoritos y cuya producción ha sido convertida en huaynos clásicos para las sucesivas generaciones: para ellos, nunca pasarán de moda. Los mensajes que representan en sus cantos estos líderes musicales giran en torno a las vivencias cotidianas, a las vicisitudes de la vida que afrontan; en otras palabras, expresan situaciones relacionadas a problemas sociales, sufrimientos, amores, decepciones y traiciones; por ende, a problemas existenciales en todas sus dimensiones, problemas reflejados especialmente en el huayno tecno. Asimismo, aparecen elementos de la naturaleza describiendo los espacios donde se llevó a cabo el acontecimiento o suceso.

Salvo tres adolescentes (TC, JMA y ASV), las personas entrevistadas no mencionan la música chicha como preferencia, tampoco los huaynos con mensajes político-sociales, en especial los de Ayacucho (Los hermanos Julio y Wálter Humala, Manuelcha Prado, Martina Portocarrero y otros), excepto en la entrevista a Hugo de la Cruz, quien mencionó a estos artistas.

Otra característica que se presenta en muchos de los entrevistados, es que prefieren el huayno triste (pocas veces el huayno alegre). Un huayno es bien recibido, siempre y cuando sus melodías transmitan tristeza y sus letras estén simbolizando acontecimientos concretos de sus vidas. A esto, se puede agregar el carácter conservador y moralista que contiene el huayno quechua de antaño, en el que las letras llevan contenidos de fidelidad, amor y respeto, como se puede ver en las opiniones de los propios actores, como se ilustrará a continuación.

Para Catalina Ccente, migrante de Palca-Huancavelica y ama de casa, el huayno clásico tiene sentido en su cultura musical, porque canta a la vida, canta al amor, canta al sufrimiento, canta al paisaje de su pueblo:

Los huaynos [actuales] que hablan ya no son como antes, esos huaynos que han estado antes: Picaflor, Flor Pucarina, no son así. A veces, a zonzear yo escucho, así que exageran. Nunca me han gustado los que están ahora. De antes, sí eran bonitos, como de Flor Pucarina, Picaflor, China María, Trío Amanecer. (Entrevista CCR.06.05.03)

En similar dirección, el topógrafo Sergio Valencia, natural de Cusco, comenta acerca de los líderes musicales que más valora:

Yo admiro bastante a Juan Bolívar de Huancayo. Después, a Víctor Gil; a la faraona del folclor peruano, la Sra. Flor Pucarina e, incluso, una envidia tremenda que muchos quisieran tener, a Pastorita Huarasina: a pesar de ser de origen japonés, sin embargo, llevó en sus venas el folclor peruano al exterior. Otro de los grandes expositores... hay varios... Raúl García Zárate. (Entrevista SVS.09.05.03)

Otros migrantes aprecian a los pioneros del arpa del Norte Chico-Lima, de las provincias de Yauyos y, en especial, de Oyón que con justicia se podría considerar como la cuna del arpa que gusta a los migrantes. Sobresalen el arpista Pelayo Vallejos, los hermanos Ángel y Fernando Dámazo, los hermanos Tomás y Lucio Pacheco, respectivamente. Además, de estas provincias emergen voces femeninas como Alicia Delgado, Anita Santibáñez, Doris Ferrer, Flor Pileña, ésta última conocida como la reina de la parrandita (década del '80) que diera lugar a la masificación de los actuales huaynos tecnos o parranditas que cantan Dina Páucar, Sonia Morales y Abencia Meza, entre otros.

Feciliano Casavilca resalta a los cultores del arpa del Norte Chico:

Cuando nacieron Tomás y Lucio Pacheco, Elmer de la Cruz, aunque ellos no están en la cima tomando la delantera, hoy por hoy en la popularidad total, siguen en el gusto popular, siguen escuchándose sus canciones como le digo: en cualquier actividad popular, como una pollada o cumpleaños, siempre no faltan esas músicas, no faltan ese caset. (Entrevista FCF.08.05.03)

Por su parte, Donato Manrique (procedente de Palca-Huancavelica), en su condición de músico (saxo), prefiere a los cantantes del centro del Perú: "Aydé Raymundo, le respeto, como aquellos tiempos a Rosita Salas, Flor Pucarina [nos ha] dejado su música, no olvidamos, siempre estamos [recordando]" (Entrevista DMF.20.05.03).

La mayoría de los entrevistados, respecto a la preferencia musical, responde con su adhesión a Picaflor de los Andes⁸³, líder principal que vive y vivirá en los corazones de la gran mayoría de los migrantes, en especial los de la región central del Perú, por la atracción que ejercía su música, así como su natural bondad y sencillez.

En el anexo 12, se presenta una lista de los cultores del huayno que más sintonizan los migrantes de la zona K de Huaycán.

5.2.3.2 La interacción cultural por medio del huayno

El uso y práctica del huayno (así como de otras músicas como el vals criollo, la cumbia, bolero, rokc, tecno, etc.) ha permitido a los migrantes reproducir experiencias de carácter cultural en diferentes espacios familiares, fiestas costumbristas, aniversarios, fiestas de Navidad, Año Nuevo, en los colegios. En estos espacios de encuentro, cuando los migrantes intercambian huaynos de las diferentes provincias del Perú revelan una innegable actitud de carácter intercultural (a este nivel).

Veamos un caso ilustrativo de praxis intercultural que se observó en el aniversario de la UCV 154, de la zona K de Huaycán:

Esta fiesta consistió en la realización de una tarde deportiva al nivel de UCVs y la celebración del tradicional *yunsa* (cortamonte) durante la noche. Eran las 8:15 pm. cuando se dio por iniciada dicha fiesta; contó con la participación de la orquesta tropical los *Genios de Huancavelica*, grupo chichero representado por Tito y Jaime de la Cruz, quienes interpretaron un huayno del centro del Perú: *Adiós juventud (Adiós juventud, vida pasajera, de tanto florecer te vas marchitando, quererte pude y olvidarte no, cual será el cariño que yo te tuve...)* que pertenece a la cantante Flor Pucarina. Los huaynos más oídos fueron las parranditas y la chicha, seguidos por santiagos y huaylas antiguo y moderno. Por su parte, la cantante "*Solitaria de Churamp*", bajo el marco musical de los Genios de Huancavelica, deleitó con *huaylas antiguo*. Otra artista pasó al escenario, esta vez era "*Dulce Canteñita*", quien interpretó el huayno tecno con canciones de Dina Paucar. Eran las 11 de la noche, el turno esta vez fue para María Curasma, cantante de la misma zona K, acompañada por su esposo Edgar Castellano, con la guitarra eléctrica, quien también interpretó canciones de Sonia Morales. Mientras tanto, los asistentes bailaban al son de los huaynos en la cancha deportiva denominada la *Bombonera*, lugar donde se llevó a cabo dicho evento. A partir de la 1:00 a.m. se dio inicio con la tradicional "*yunsa*" y el "*Jala pato*" (pato vivo, colgado, que se jala cada vez, que se pasa bailando), costumbre del Valle del Mantaro (Jauja). Los asistentes bailaban alrededor de la *yunsa* con el hacha en el hombro, al compás de la melodía del *carnaval marqueño* (Jauja). El hacha pasaba de pareja en pareja según turno para cortar el árbol. Mientras se tomaba un breve descanso, los mayordomos pasaban vasos de cerveza, el "*yakuchan*" (licor) para animar a los danzantes, "*animachakuykuy papay*" (anímate con esta copa, papá, y sigue cortando hasta acabar con ella) decían los cargantes. Este evento duró hasta las 6 de la mañana con algarabías, discrepancias y una gresca que se produjo entre uno de los integrantes de la música chicha y un fan, usuario del huayno tradicional.

En la celebración de esta fiesta, la práctica del huayno fue muy variada: se oían huaynos del norte, sur y centro principalmente; los santiagos y huaylas eran atractivos para los adultos. Por su parte, la música chicha quedaba en un segundo lugar, preferida por los

⁸³ Su popularidad llegó muy alto y su entierro fue apoteósico, donde lo acompañaron miles de personas: "En su entierro el 17 de julio de 1975, las calles de Lima se llenaron de orquestas, bandas, comparsas, cantos, himnos, huaynos y mulizas; fue una despedida a toda la época, a la edad más alta del huayno, a la semilla voleada sobre los surcos, que ahora vemos germinar en todas nuestras voluntades andinas" (Comité editorial 2003: s/p).

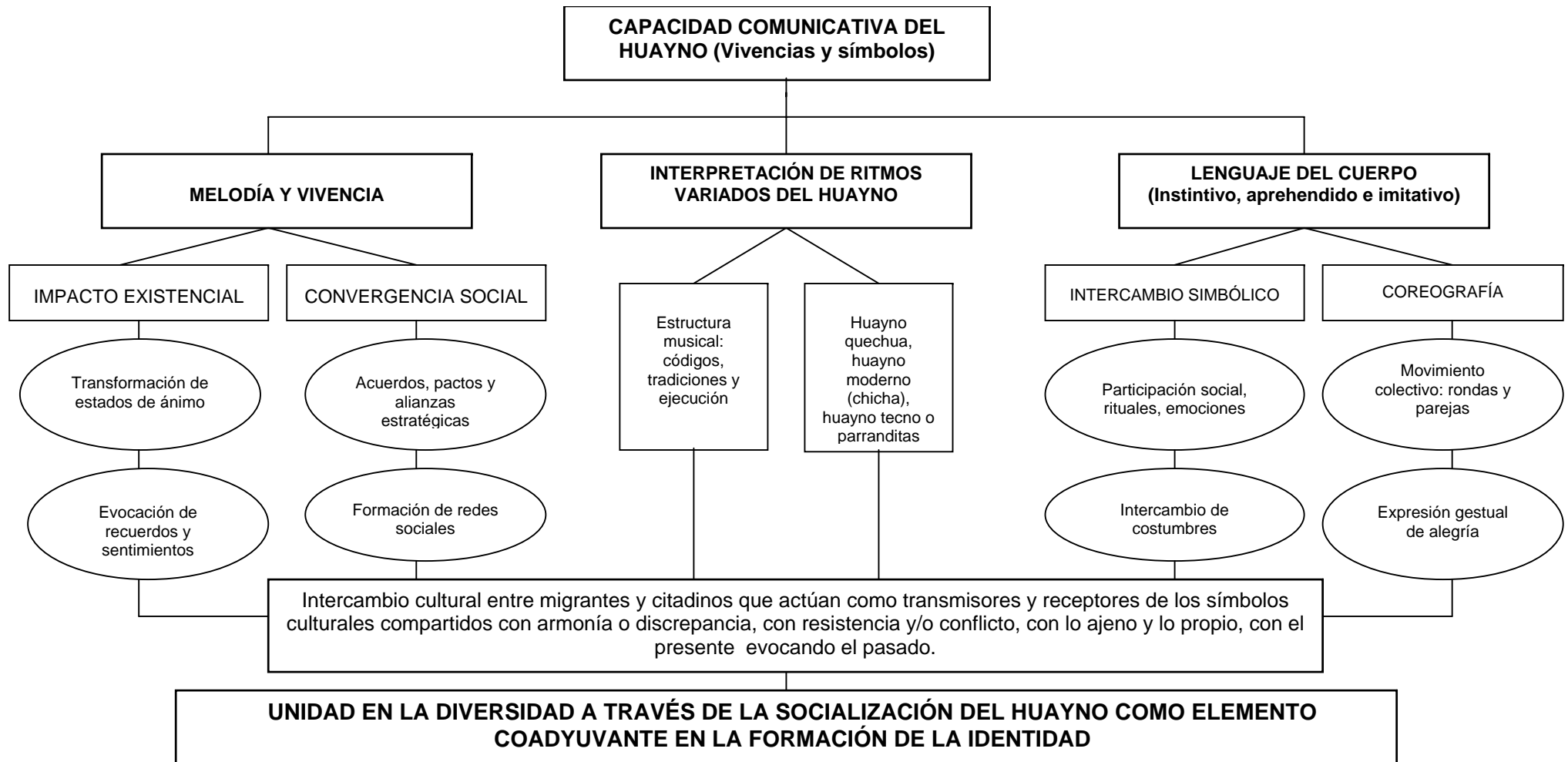
jóvenes y adolescentes. Los huayno tecno y/o parranditas ocupaban el primer lugar en la preferencia del público, la mayoría de los cantantes, como María Curasma, prefería imitar el estilo de Sonia Morales; la Dulce Canteñita repetía a Dina Páucar y Abencia Meza, intérpretes de fama nacional. (CC3-02.06.03)

La particularidad de estas relaciones culturales se funda en la convivencia de una variedad de huaynos, donde se descubre la presencia de elementos culturales tanto del pueblo quechua como de la llamada civilización occidental. En determinados momentos, parecieran confundirse estos elementos culturalmente heterogéneos, especialmente, cuando tienen lugar los brindis, seguidos de los bailes en pareja, donde se participa sin discriminación alguna y con la concurrencia de todos los estamentos sociales. A pesar de que, durante este intercambio cultural, los migrantes se mostraron asequibles a los diversos ritmos ejecutados, no todo fue armonioso: se observó situaciones conflictivas con un usuario del huayno chicha, quien se mostró intolerante con otro usuario del huayno quechua creando una riña y un ambiente de hostilidad. Luego, ambos marcaron distancia.

En este evento, se observó tres tendencias o tres perfiles de personas: las que estaban con el huayno chicha (minoría de jóvenes que representan el cambio inmersos en las formas modernizantes del devenir), los seguidores del huayno tecno (que eran la mayoría, quienes se mostraban amigables y asequibles a otros ritmos) y los conservadores del huayno quechua (de antaño), los más adultos. Este último grupo se resiste a las formas modernizantes de la chicha y del huayno tecno, quizás por mantener una identidad enraizada y “delineada desde adentro” (Trimillos 1990: 95). Siguiendo a este último autor, podemos expresar que es aquí donde el dilema de la identidad cultural se da, particularmente cuando los límites culturales no coinciden, hecho que ocurre con el huayno quechua y el huayno chicha.

¿De qué depende o cómo entender que un determinado proceso de cambio (que implica la aceptación de valores de otras culturas) se da en algunos migrantes y en otros no? ¿Cómo superar este dilema cultural? Un estudio especializado en temas de “mestizaje del huayno” podría dar cuenta de esta difícil tarea, en un contexto dinámico y cambiante de interacción social. En el encuentro social ilustrado, lo que sí se pudo observar es que cada quien mantuvo su espacio, independientemente de su inclinación por tal o cual variante regional del huayno: participaron todas las sangres sin acepción de personas, compartiéndose símbolos culturales relacionados con lo propio y lo ajeno, donde el pasado se manifestó en el presente. Esto puede sintetizarse en el siguiente cuadro:

EL HUAYNO EN LA CONSTRUCCIÓN DE PROCESOS DE INTERCULTURALIDAD



Elaboración propia, con base en el análisis del aniversario de la UCV 154 Zona K-Huaycán

5.2.3.3 Utilización simbólica del huayno

La utilización del huayno como símbolo puede entenderse mejor retomando algunos elementos contextuales relacionados con los usuarios del mismo. Recordamos que la zona K se caracteriza por presentar migrantes huancavelicanos, en su mayoría pertenecientes al distrito de Palca, provincia y departamento de Huancavelica. Pocos son los migrantes de otras provincias y departamentos del Perú. La vida comunitaria practicada en sus lugares de origen es remplazada por las reglas de juego estatutario que empujan al migrante lentamente hacia una forma de vida más o menos individualista. La búsqueda de formas de subsistencia es ingeniosa: *“Imapipas llankasaqcha, llankaylla kachunqa”* (trabajaré de lo que sea, sólo quiero que no falte trabajo no más), es el anhelo mayor de todo migrante que viene a la ciudad. Estos y otros elementos se representan en los huaynos, en especial en las letras del huayno tecno donde el migrante actúa en medio de múltiples necesidades y dificultades. Superando un inicio con frecuencia traumático, el migrante luego se limeñiza, hasta *achorarse*⁸⁴ en algunos casos. Estas formas de subsistencia y las diversas vicisitudes de la vida que enfrenta el migrante facilitan encuentros y prácticas culturales significativas, salida recreativa a sus demandas que llega a formar parte de su cotidianidad.

El huayno, como símbolo, está presente en diferentes espacios socioculturales, incluyendo proselitismos religiosos y políticos. En el primer caso, es importante saber que los miembros de las iglesias protestantes (ver anexo 10) de la zona K, por ejemplo, están compuestas en su mayoría por migrantes quechuas de las diferentes provincias del Perú. Ellos predicán la fe cristiana y, en sus habituales cultos y alabanzas, cantan huaynos en castellano y -algunas veces- en quechua. Como relata el pastor Roberto Ticse, migrante de la Oroya-Junín:

Yo, como pastor y como cristiano, canto huaynos dentro de la iglesia y nadie va a decirme lo contrario: es un huayno. Yo no tengo por qué mentir ni engañarme a mí mismo, es un huayno: ¿Qué pastor o qué hermano lo han compuesto? Pero yo me siento bien y le canto a Dios en ese estilo de música, así como el americano le canta en rock a Dios”. (Entrevista RTC.26.05.03)

Para el huayno, no parecen existir barreras: lenta y progresivamente, trasciende las fronteras más cerradas de diversas denominaciones protestantes, incluyendo aquellas

⁸⁴ Viveza criolla, actitud que se observa en los más jóvenes.

que tildan al huayno como diabólico o perjudicial: “Eso es malo delante de Dios⁸⁵”, expresaba una comerciante procedente de Huancavelica (Entrevista ERF.07.05.03) refiriéndose al huayno. Sin embargo, estas denominaciones religiosas se sirven de los ritmos y melodías del huayno para componer sus coros y alabanzas. Cantar en ritmo de huayno revela la pervivencia de remanentes culturales que los identifican con su matriz cultural y los vinculan a sus comunidades de origen. El texto del huayno será otro, pero la melodía seguirá siendo indígena. ¿Constituye este espacio una apertura cultural o negación de una auténtica interculturalidad?

Es igualmente interesante descubrir la capacidad aglutinadora y socializadora del huayno que se observa en diversos acontecimientos sociales y políticos, como lo ocurrido en las elecciones presidenciales con Fujimori y, con más notoriedad, en la campaña electoral del actual Presidente de la República, Alejandro Toledo. Este último, provinciano de ascendencia indígena, en un mitin se valió del huayno para ganar adeptos con la participación del popular grupo de los hermanos Gaitán Castro, quienes actuaron de marco musical. Esto permitió conmover sentimentalmente a los manifestantes: inclusive, la esposa de este candidato presidencial se puso a cantar el tema “*Amor, amor*”. Al respecto, docente de escuela, migrante proveniente de Huancavelica, comenta: “Para mí, por primera vez, al menos, veo que el presidente canta y baila el huayno. Tal vez será por cuestiones políticas, pero lo hace. Al menos canta su ‘Amor’,⁸⁶ por ejemplo, sí lo hace. Eso, quizás por ganar carisma del pueblo”. (Entrevista HDE.24.04.03). Como se puede notar, el huayno se presta no solamente para acontecimientos familiares o festivos, sino para reunir electores a favor de una tendencia política. Esto ilustra la capacidad de convocatoria que tiene el huayno: un hábil candidato sabe utilizar algo que a la mayoría de los asistentes le gusta, en este caso una melodía de huayno que impacta y cohesiona a los concurrentes. Allí, estuvieron presentes en su mayoría provincianos, migrantes de segunda generación, y conquistarlos por el lado del sentimiento fue una táctica electoral, toda vez que se estaba valorando un aspecto de su identidad rezagado de siglos.

Afortunadamente, en la actualidad el huayno ya tiene su carta de ciudadanía, pero esta vez un huayno castellano. José María Arguedas ya se ha habido adelantado al hecho, al decir que el huayno iba a ser de “autor conocido en castellano”, en desmedro

⁸⁵ Aquí se reproduce un breve pasaje de la entrevista a una madre migrante de Palca-Huancavelica: “Eso es malo delante de Dios, es malo. Claro, cuando estás en el mundo, no es malo: lo que estamos actuando, eso, alabando, estamos haciendo mal, porque Dios no quiere que hacemos eso. A veces muchas personas caemos mal así, andando, bailando, borrachera, llegas borrachear mujer, hombre; hay no más discusiones que muchas cosas pasan con este licor, te lleva mal camino, a veces. Por eso, ya no puedo hacer esas cosas, porque Dios me sacó esas cosas” (Entrevista ERF.07.05.03).

⁸⁶ “Amor, amor”: título de un huayno interpretado por los Hermanos Castro.

del huayno quechua. Esta tendencia nos lleva hacia la conformación de “mestizos [que] siguieron aumentando en número y en cultura, y llegaron a ser el pueblo, mayoría en el Ande del Perú como ciudadanos y como espíritu. Y no pudo dominar Occidente a este mestizo, porque su profunda entraña india lo defendió y siguió y sigue pugnando por crearse una propia personalidad cultural” (Arguedas 1985: 38). Esta personalidad propia, aunque compleja, se observa igualmente en la música chicha. Ahora, en el huayno tecno, la tendencia actual plantea cierto retorno a formas melódicas ancestrales, lo cual constituye una estrategia de sobrevivencia cultural, pero bajo nuevos perfiles identitarios en un específico escenario multicultural.

5.2.3.4 Intercambio cultural de lo propio y lo ajeno como forma de reciprocidad

El flujo migratorio de los provincianos, desde sus lugares de origen hacia Huaycán y viceversa, es permanente; el retorno, a veces de familias enteras, se da anualmente, especialmente cuando tienen lugar las fiestas patronales en sus lugares de procedencia. Muchos de ellos pasan mayordomías que los obligan a trabajar durante el año para juntar dinero y solventar con los gastos de la fiesta. En los últimos años, esto es menos frecuente por la situación de crisis generalizada que afronta el país. La preocupación por la mejora de sus comunidades de origen aún pervive; para ello, se organizan en la capital enviando cuotas o ejecutando diversas obras. En estos desplazamientos⁸⁷ de ida y vuelta, “van y vienen”, igualmente, los huaynos y otros tipos de música.

En el proceso de construcción de los núcleos familiares, los migrantes se muestran flexibles y tolerantes, toda vez que las nupcias o convivencias se dan indistintamente, sin importar la procedencia de tal o cual comunidad. Este parentesco resulta propicio para el intercambio de huaynos y/o música de la preferencia de los migrantes, hecho que permite al huayno revitalizarse, hibridarse y reproducirse sin mayor resistencia ni conflicto. Las nueras y los yernos cumplen un papel esencial en este intercambio cultural: son ellos, en definitiva, quienes resultan motivar el desarrollo o frenar la difusión del huayno. Al respecto, Félix Aguirre (migrante procedente de Huánuco) relata:

En mi casa, para Navidad, mi yerno es de Huancavelica y mi esposa es de Iquitos, yo soy de Huánuco; entonces, bueno, comenzamos con mi huayno. Más tarde, mi yerno sacó sus casetes que él tiene de por allá, y sus huaynos es diferente. Ya, pues, él nos enseñó cómo se baila todo, y así la pasamos bonito y ya uno se

⁸⁷ Permanentemente, los migrantes llevan novedades de la capital hacia sus lugares de origen: no solamente en las grandes fiestas, sino en cualquier época del año, puesto que la mayoría de ellos son comerciantes informales y, en muchos casos, son las propias comunidades que les sirven de mercado y los compradores son sus propios paisanos.

ambienta. (Entrevista FAR.19.05.03)

Estos intercambios se dan de diversas maneras y en diferentes momentos de la vida familiar de los migrantes, constituyendo sus hogares, espacios privilegiados donde, en un clima de relativo respeto, diálogo y reciprocidad, se reproduce el huayno.

La zona K alberga a muchos paisanos de otras provincias: huancavelicanos, cerreños, cusqueños, apurimeños, orinos, ayacuchanos, huanuqueños, tarmeños, puneños y limeños. Es un auténtico mosaico de provincianos que comparten la vida musical del huayno (de una u otra forma, los migrantes tienen algo que compartir). Un guitarrista de afición y natural de Paucartambo (Cerro de Pasco) se aferra a su identidad y, a partir de ella, se adentra en otras melodías de huayno que no son las suyas:

Trío [Amanecer] de Huancavelica también me gusta escuchar. La música, con todo comparto; por ejemplo, del Cuzco que dice: "El avión que pasa, pasa volando", "Aja jay...", eso también me gusta, me atrae. Convivo con todos los huaynos. Siempre hay una matriz, pero para mí todos son lindos huaynos que no se puede dejar: que esto me gusta, que esto no, esto sí. (Entrevista LTI.18.05.03)

Superando restricciones y prejuicios, se nota en el entrevistado una actitud de desprendimiento y descentración: todos los huaynos son lindos para él. Esto, sin renunciar a su matriz cultural. Como dice el cantautor ayacuchano Manuelcha Prado (ver anexo 9) que se agarra bien de la "cintura educativa ancestral" y se apoya bien del "hombro cultural" proyectándose hacia los demás, compartiendo, confraternizando y conviviendo. El saber convivir se fortalece en este contexto, pero un saber convivir desde las emociones, desde el sentimiento (que bien podría ser trabajado y utilizado en programas de resolución de conflictos).

Esta forma de intercambio cultural, no solamente se desarrolla con la música del huayno castellano o huayno tecno, sino también con la música tropical andina, más conocida como la chicha. Está fuera de nuestro alcance imaginar innumerables otras modalidades de intercambio cultural debido al hecho de que el huayno es practicado en variados contextos y lugares, incluso con un alcance internacional, como lo enfatiza Romero:

El huayno se interpreta no solamente en los Andes, sino en las calles y subterráneos del mundo entero, desde Boston a París. Una razón para su gran aceptación es que el huayno puede ser ejecutado, cantado o bailado en una gran variedad de contextos. No siendo un género ritual, no está limitado a ceremonias especiales, en determinados períodos del año. El huayno también puede ser ejecutado por una gran variedad de conjuntos y estilos musicales. Puede ser cantado a capella, acompañado por un solo instrumento musical, o por un conjunto de muchos instrumentos. La gran adaptabilidad del huayno es una de las razones para su gran divulgación. (Romero 2002: 41)

La fuerza de la matriz cultural musical del huayno se revela igualmente en Feliciano Casavilca Flores, integrante del grupo chichero los "Waris" de la zona K donde actúa

como segundo vocalista. Sus raíces quechuas le permiten identificarse con los huaynos que aprendió en su entorno familiar. Por circunstancias de la vida, o por necesidad de trabajo, se convirtió en chichero y se forjó con el ritmo de los Shapis, que es un grupo chichero de Huancayo, tomando como ejemplo a Chapulín (vocalista). En la gira que realizó a su comunidad de origen, escuchando huayno y brindando copas de licor entre paisanos, Feliciano recordó su pasado, no estaba ebrio: apenas empezaba a libar licor, pero fueron intensas las melodías de aquel huayno que lo emocionaron hasta derramar lágrimas:

En una gira por acá por Conaica, el año pasado por julio, al final de la fiesta, en el concierto de nosotros [Grupo Waris], el padrino hizo agasajo escuchando siempre la música huancavelica y la gente lloraba recordando su tierra. Ahí lloré; estaba un poco mareado (Entrevista FCF.08.05.03).

Y continuó:

Yo valoro más a los cantantes nacionales, aunque me gusta también un poco de los extranjeros. Valoro más a Picaflor de los Andes, a Flor Pucarina, la Pastorita Huarasina y también algo a Dina Páucar, Sonia Morales y, en lo tropical, casi a Chapulín (Ibíd.).

Feliciano no se olvida de sus huaynos que aprendió: transita por todos los ritmos sin hacerse problema. Su actitud musical (quizás por su profesión en este ámbito) denota tolerancia con otros ritmos de huayno y otra música; convive musicalmente con una variedad de huaynos que los lleva en el corazón, pero, en las giras que realiza al interior del país, practica la música chicha. En esta experiencia, lo propio y lo ajeno no marcan distancia: se corresponden y se complementan entre sí.

En los procesos de intercambio cultural, se presentan toda clase de hechos, eventos y acontecimientos socioculturales; los espacios familiares actúan como medios donde se lleva a cabo el aprendizaje informal del huayno en un clima de reciprocidad. Por un lado, la relación social, a través de los vínculos familiares (como, por ejemplo, el de matrimonios interétnicos) y la convivencia fraternal de las personas, se fomenta por efecto de las melodías, letras y danza del huayno. Por otro lado, el cruce de fronteras interétnicas se hace más notorio, cuando el límite entre lo propio y lo ajeno se desdibuja bajo la capacidad aglutinadora de la fuerza del huayno, camino que trasunta hacia una práctica de intercambio de valores culturales en un espacio de relativo respeto, diálogo y tolerancia. Como expresa Pierret en el ámbito musical:

La música puede abrir camino hacia un entendimiento más generoso, más allá de las barreras del lenguaje, más allá de las costumbres que alimentan nuestras formas particulares de ser y de hacer cosas; y más allá de los límites de cualquier cultura particular. Podemos no ser capaces de *comprender* una manifestación cultural o musical, pero nada nos impide sentir su impacto sobre nosotros mismos y gozarla plenamente. (Pierret 1990: 73)

En el marco de nuestra investigación, es la coexistencia plural de huaynos (en un contexto urbano como es Huaycán) que facilita, como forma de reciprocidad, un intercambio cultural privilegiado entre lo propio y lo ajeno.

5.2.3.5 El huayno, entre el conflicto y la negociación

Las formas de atención en los servicios públicos, principalmente en la posta médica de la zona K, se dan en castellano. Algunos nuevos migrantes (monolingües quechuas), al momento de interactuar en este espacio, tienen dificultad en comprender el castellano. Esto hace que, a veces, se abstengan estos últimos de acudir a este tipo de establecimientos (más aún cuando poseen conocimientos tradicionales de salud distintos a las que ofrece la posta médica). Irene Ticse (migrante proveniente de La Oroya, Junín) es enfermera técnica del Centro de Salud de la zona K y relata, al respecto:

Había un bebé que estaba enfermo, y ellos más pensaban en el *chacho*, el *abuelo*, el *cerro*, de todo me ponían, el *muki*⁸⁸; no sé de dónde me sacaban los nombres. “¡Qué *muki*, tu bebé está mal, necesita su suerito!”. Se llamaba Alexander, lo salvamos de la última y el papá se oponía, decía: “Estamos esperando la muerte, le ha agarrado el *chacho*, el *abuelo*”. (Entrevista ITC.09.05.03)

En algunos migrantes, las prácticas de curación tradicional se llevan a cabo a través de las hierbas. Para ellos, el médico simbólico es el *Yachaq* o el curandero que conoce sus dolencias: en él confían al estilo de su comunidad. No obstante, la reproducción de estos saberes tiene sus detractores en la medicina occidental: como se observa en el testimonio anterior, donde el saber de los indígenas queda desautorizado. Esto ocurre, no solamente en el campo de la medicina, sino también con el quechua y el huayno: algunos paisanos maltratan a otros con insultos de la índole de *motoso* (si no logra pronunciar bien el castellano). Lo mismo ocurre con el propio huayno, a veces se escucha insultos como “*no seas huayno*” para menospreciar o llamar la atención al otro.

La irracionalidad occidental, frente a los saberes indígenas propios, se muestra intolerante, en particular allí donde el poder de las hierbas que utiliza el curandero o las melodías del huayno son minimizados o ridiculizados. El encuentro de los saberes occidentales y los saberes locales de los migrantes se efectúa en situaciones tensas, desventajosas para los segundos y sin amparo alguno de las diversas instituciones

⁸⁸ *Muki* significa “hombre enano”, “minero” y “trabajador”. Esta entidad se manifiesta generalmente durante las noches, a una hora especial que los indígenas conocen como la “hora de los espíritus” en el curso de 10 de la noche a 2 de la madrugada. El es el guardián y dueño de los cerros. Algunos comuneros lo conocen como el espíritu o ánima del cerro que vendría ser el dios tutelar a quien hay que rendir pleitesía y pago en productos (que varían de comunidad a comunidad): qarwa sara (mazorca de maíz de color amarillo), llama untu (cebo de llama), llampu (cal), aqa (chicha de jora), coca, etc.

estatales. Aquí, entra en juego un auténtico “*currículo oculto*” que exagera de manera permanente el desprestigio de lo cultural indígena.

Similar situación ocurre en las familias al momento de practicar el huayno: no en todos los hogares son tolerantes con este último. Ilustremos esto con algunos casos.

En el hogar de una estudiante adolescente y natural de Cerro de Pasco, el conflicto por una u otra preferencia musical es muy reñido: “Dina Páucar, Anita Santibáñez, eso [escucha mi mamá]. Mi papá escucha chicha, [y yo] rock, tecnos, eso” (Entrevista ASV. 27.05.03). Dos aspectos importantes derivan de esta entrevista: por un lado, la madre de familia se muestra más resistente a los cambios o las influencias de música foránea, quizás por ser más conservadora o ser más leal a su cultura. Son las madres, generalmente, las que han sabido mantener sus costumbres, mientras los demás miembros de la familia están más expuestos a cierta aculturación o asimilación de elementos culturales externos. Por otro lado, los hijos están encaminados en la corriente de la música moderna, de la chicha y el rock. Estas preferencias dependen de cómo se hayan construido las identidades sonoras en algún momento de la vida, lo que se denomina “ISO y es la identificación personal de cada uno de nosotros al nivel sonoro” (Entrevista a Pilar Lago 28.04.03), elemento cultural aprehendido por el individuo y con tendencia a mantenerse a lo largo de su vida. Es en este sentido que Pilar Lago afirma que “el mundo es un sonido global, pero intercultural” (Ibíd.).

Similar situación se observa a través de la entrevista realizada a Irene Tarazona, comerciante proveniente de Cerro de Pasco: “Hay personas que marginan, que no les gusta el huayno. De repente del sitio de donde viven, por ejemplo los de la selva: a ellos no les gusta mucho. Pero sí, hay personas a quienes no les gusta el huayno: algunos gustan de la chicha⁸⁹, salsa” (Entrevista ITI.12.05.03). Este es otro problema que se manifiesta en aquellos migrantes que no compatibilizan sus identidades sonoras. El entendimiento de las ISOs es fundamental para el acercamiento y la tolerancia, toda vez que este elemento marca la distancia respecto al nivel de preferencias, tarea que correspondería ser abordada en espacios de educación formal (en particular, la escuela) así como en programas de revitalización cultural.

Algunos padres se muestran fieles a lo que aprendieron en sus comunidades de origen y continúan reproduciendo el huayno de antaño, imponiendo sus gustos hacia los demás miembros de su familia. Cuando la preferencia del huayno está dada por parte de jefe de hogar, los hijos -especialmente los que están en edad escolar-

⁸⁹ La entrevistada no considera la chicha como una variante del huayno.

aprenden compulsivamente el huayno o, en su defecto, lo rechazan. Esta actitud impositiva se observa en la siguiente entrevista a un comerciante proveniente de Huancavelica:

Quando no escucho mis huaynos, yo no puedo estar tranquilo, sino siempre que llego de mi trabajo, yo mis huaynitos me pongo, pongo mi caset. Aunque no están queriendo mis hijos: "No huayno, huayno, huayno no", dicen mis hijos. Huaynito es mejor, ya me pongo mi caset, ya estoy escuchando mis huaynitos. (Entrevista VCR.21.05.03)

Soledad Pizarro, ama de casa y migrante de Tarma-Junín, añade en similar dirección:

Quando no escucho, triste me siento. A veces, mi esposo se pone sus cumbias, así, y yo le digo: "Apaga eso". Ahora, a mi esposo ya le gusta escuchar el huayno; en las mañanas, él escucha puro huayno. Y mi hijo, a veces está: cuando llega, lo apaga. A él le gusta poner su salsa y pelean con mi esposo para que vuelva a poner su huayno. (Entrevista SPS.13.05.03)

Para muchas familias, la práctica del huayno se ha vuelto tensa y conflictiva. Cada familia experimenta situaciones diversas, donde cada quien resuelve sus diferencias musicales a su manera: si bien algunos concertan y muestran tolerancia, en la mayoría de los casos, se observa cierta hegemonía, principalmente de los padres hacia los hijos.

En otras familias, la imposición no viene de los padres, sino de un agente cultural externo. En el caso de las iglesias protestantes de la zona (ver anexo 10), en su afán de ganar almas, se va conquistando la conciencia de los migrantes y se los adhiere a su fe religiosa. Estas denominaciones protestantes se muestran parcialmente tolerantes con el huayno, utilizando el ritmo y melodías del mismo en sus alabanzas, excluyendo los mensajes vehiculados en las letras de los huaynos tradicionales así como la danza. Esto hace que, en definitiva, dichas iglesias estén influyendo –en realidad- en la extinción del huayno como tal. Este hecho se observa en el testimonio de una comerciante (migrante proveniente de Huancavelica) quien asocia el huayno al licor:

Mi hijo de 16 años y mis dos hijitas, somos ya cuatro de esta casa convertidos. A mi esposo le gusta bastante el huayno, él escucha un montón (...). Eso es malo delante de Dios es malo (...). Dios no quiere que hacemos eso. A veces, muchas personas caemos mal así: andando, bailando, borrachera; llegas borrachear mujer, hombre. Hay no mas discusiones que muchas cosas pasan con este licor te lleva mal camino, a veces. Por eso, ya no puedo hacer esas cosas, porque Dios me sacó esas cosas. (Entrevista ERF.07.05.03)

Si bien algunas culturas preservaron sus valores en el tiempo gracias a una sólida formación identitaria de sus miembros, otras se atomizaron o simplemente desaparecieron. Esto, debido -en algunos casos- a una insuficiente flexibilidad por parte de los miembros de estas culturas en relación con los acontecimientos del devenir histórico. Probablemente éste sea uno de los factores que explican el proceso

de extinción del huayno quechua, el cual sólo queda en la memoria de algunos adultos sin trascender a los hijos, tal vez por mostrarse los padres demasiado intolerantes. En el caso del huayno, la preservación y conservación del mismo se llevan a cabo en el entorno familiar: fuera de éste, el uso del huayno no tiene restricciones y se abre a la adopción, variación y/o recreación de nuevos estilos (lo que se conoce, en el sentido de García Canclini, como “ciclos de hibridación”, hecho que es imposible de evitar).

5.2.3.6 Entre la lealtad identitaria y el desconocimiento del huayno

Desde hace siglos, el huayno sigue su derrotero por cuenta propia siendo su principal casa cultural el alma india: enquistado en los corazones de los indios, el huayno sigue bregando siglo tras siglo. Pese a las vicisitudes de la vida, se mantiene bajo nuevas formas rítmicas y melódicas: se adapta a los cambios que la sociedad experimenta, se regenera para abrir paso al nacimiento de nuevas formas identitarias, se transforma cuando las culturas hegemónicas imponen su poder, se mimetiza cuando los perseguidores atentan contra su integridad, se recicla cuantas veces quiera para legitimarse en el corazón de los mestizos, se reproduce para trascender y echar raíz en tierras áridas y espinosas y no perderse en el tiempo y el espacio. Tiende la mano al hermano como señal de unidad en la diversidad. Como lo ilustra Wálter Humala en su huayno *Poema*:

Poema, echaste tus versos a un río serrano y te hiciste huayno
dejaste tus rimas en un hogar poncho y te hiciste huayno
huayno, rímale en secreto el verso que dice
amor con amor se paga, corazón a corazón. (Bis)

Amor, creciste en el vientre de la cholería y te hiciste huayno
preñaste la entraña de tierra salvaje y te hiciste huayno
huayno, préndele una estrofa en el pecho de ella
esa paloma que calla con silencio, te cautiva. (Bis)

Huayno, forjaste tu alma junto a las batallas y te hiciste vida
pintaste las flores de color silvestre, tienes esperanza.
Huayno, derrama tus versos junto a su ventana
para que sienta mi amor aun más allá de mi nombre. (Bis)

Yo me hice contigo huayno, huayno te hiciste conmigo
aunque ella no quiera oírte, dile que la quiero, huayno
dile que la quiero, huayno, aunque ella no quiera oírte. (Bis)

Diversas opiniones de los entrevistados revelan que la reproducción del huayno se da en situaciones de total abandono: es gracias a la fortaleza interna de los usuarios -en el ejercicio de su libertad- que el huayno sigue su curso y se mantiene de alguna manera, aunque con restricciones y limitaciones que no le permiten ocupar un espacio en los procesos de socialización secundaria. Tener al huayno con nombre propio y como eje transversal en el currículo de los centros de enseñanza, es el reclamo de muchos migrantes. En efecto, la difusión del huayno en las instituciones educativas de

la zona K de Huaycán brilla por su ausencia: no hay instituciones que se encarguen de potenciar la riqueza de este elemento cultural en favor de las nuevas generaciones, ni tampoco a los propios moradores se les ocurre crear talleres por iniciativa propia.

Este sentir queda desestimado por la indiferencia y abandono de parte del Estado y sus instancias gubernamentales, las cuales no prestan debida atención al fomento de programas que revitalicen el huayno. Las entrevistas que se muestran a continuación revelan esta necesidad de atención, implementación y promoción del cultivo del huayno y, por último, la exigencia por la normatividad en el reconocimiento oficial, declarándolo como patrimonio cultural, y otorgándole el lugar que le corresponde.

En este sentido, un comerciante huancavelicano manifiesta respecto al huayno: “Está creciendo más bien solito, sin apoyo de nadie, así crece solo” (Entrevista VCR.21.05.04). En similar dirección, la estudiante Yolanda Quispe denuncia el descuido y olvido del huayno por parte del Estado: “Todo está en el olvido, como que el mismo gobierno no toma mucha importancia a lo nuestro, más toman importancia a lo de afuera. No hay valoración a lo nuestro: el huayno solo se va desarrollando, eso es lo que veo” (Entrevista YQP.10.05.03).

Algunos migrantes reclaman la equidad en la valoración y la difusión del huayno respecto a otros ritmos musicales en los canales de televisión para los artistas nacionales. Así, el vocalista chichero Feliciano Casavilca reclama:

A la música extranjera, por ejemplo, cuando vienen a hacer sus conciertos, hay más propaganda televisiva, más propaganda en todo. Incluso vienen y, por lo que tengo entendido, no pagan sus derechos [impuestos]; es decir, vienen y se la llevan fácil, cosechan y se van normal. Ellos son favorecidos; y los artistas nacionales, nada. (Entrevista FCF.08.05.03)

Los artistas locales que radican en la zona K no reciben ningún incentivo de parte de las autoridades de la municipalidad del distrito de Ate, tampoco del Instituto Nacional de Cultura (INC). Hay un número considerable de artistas entre compositores, cantautores, músicos e intérpretes ya descritos líneas arriba que se encuentran en este pequeño espacio. A pesar de ello, no cuentan con un local propio donde se programen eventos culturales que permitan intercambiar las diversas experiencias musicales que traen consigo los migrantes desde sus lugares de origen, así como concebir la creación de talleres de música, danza y canto destinados especialmente para los escolares.

La promoción de artistas al nivel de la juventud y estudiantes es nula. En efecto, existen valores que necesitan ser promocionados y que, por falta de apoyo, estos talentos se rezagan o simplemente pasan al olvido. Un caso que se ha identificado fue el de una jovencita de padres marcadamente provincianos. Pese a haber nacido en

Lima, ella no ha dejado sus raíces y su inclinación por el huayno, llevando su difusión hasta los estrados donde ella se presentaba en público: “Lo he dejado por falta de apoyo, yo he cantado desde los 7 años hasta los 11 años seguidos, después dejé de cantar” (Entrevista YQP.10.05.03). Asimismo, Yolanda –de 18 años en el momento de la entrevista- demanda al Estado la obligatoriedad de la enseñanza de las costumbres pueblerinas en los colegios: “Nuestro gobierno debe preocuparse por las costumbres de nosotros para que así, en los colegios, en forma obligatoria enseñen a los alumnos lo que es nuestro, a valorar todo eso” (Ibíd.).

Pese a la inexistencia de programas estatales de revitalización cultural del huayno, en algunos colegios de Huaycán se practica restringidamente la difusión del mismo con la participación voluntaria de algunos profesores. En tal virtud, el reclamo mayoritario se orienta hacia el reconocimiento por parte del Estado. Al respecto, el profesor Hugo de la Cruz (migrante de Palca-Huancavelica) manifiesta:

Los profesores, hoy por hoy, creo que están viendo como una necesidad aprender nuestra música, nuestra identidad, nuestro folclor. En ese sentido, se está trabajando por iniciativa de los mismos maestros; pero sí falta que el Estado verdaderamente reconozca y cuide al huayno como verdadero patrimonio. (Entrevista HDE.24.04.03)

De la misma manera, Irene Ticse, madre de familia (proveniente de La Oroya, Junín), añade su indignación por el descuido y la inexistencia de talleres de enseñanza de canto y danza de huaynos en las escuelas: “El Gobierno debería incentivar más programas, talleres en las escuelas, organizar mejor, pero no lo hacen” (Entrevista ITC.09.05.03).

Se retomará algunas reflexiones correspondientes al ámbito escolar en el apartado 5.3.2.2, desde la perspectiva –entonces- de las formas de aprendizaje formal del huayno.

5.2.4 Construcción ambigua y pérdida de la identidad

La construcción de la identidad es un fenómeno social que se asienta a partir de relaciones de orden cultural. Los prejuicios de toda índole, las actitudes ambivalentes y el individualismo (que se ilustrará en los siguientes apartados), no son más que parte de una herencia colonial que los migrantes han ido asimilando, adaptando y reproduciendo en sus vidas, dando paso a la formación de una identidad personal de tipo híbrido. Estas consideraciones son importantes, en la medida en que es en el contexto de estos fenómenos socioculturales que el huayno canta.

5.2.4.1 Pérdida de la identidad comunitaria y tránsito al individualismo

Muchos migrantes llegan a Huaycán después de haber incursionado por otros distritos, provincias o departamentos vecinos: es raro observar paisanos recién llegados directamente de sus comunidades de origen. Sea cual fuere su trayectoria de vida, el migrante ha participado de alguna manera en las formas tradicionales de organización de la vida comunal en dichas comunidades. La vida comunera tiene sus particularidades y se rige por un sistema de valores vinculado a las actividades agropecuarias donde los principios de participación, cooperación y de ayuda mutua son los sustentos que mantienen la unidad comunal con reglas claras, hábitos y costumbres comunes.

En contraste, la reproducción de elementos culturales y formas de desarrollo comunal en espacios hostiles que presenta la zona K, se llevan a cabo en situaciones precarias: en este proceso de adaptación, se van perdiendo las formas de vida comunera y se da el tránsito hacia cierto individualismo. Esta situación se observa cuando, en un primer momento de posicionamiento de la zona, los paisanos se organizaban en comités de gestión de trabajo a través de la Junta Directiva Zonal; las reuniones eran obligatorias, bajo sanción y multa aprobada en asamblea general; las actividades de pollada, fiestas tradicionales -al estilo de sus lugares de origen- eran permanentes; los trabajos comunales en el rípiado de las calles se realizaban colectivamente; los comités de gestión pro electricidad, agua y desagüe se movilizaban en coordinación con las autoridades del Consejo Ejecutivo Central (CEC). En la medida que iban participando unificadamente, las obras y las gestiones tenían resultados positivos: muchas de las calles se volvieron transitables, ya contaron con loza deportiva, sus viviendas poco a poco se fueron construyendo, de alguna manera avanzaron en la construcción de sus viviendas, lograron contar con luz propia, agua y desagüe, principalmente en las UCVs más antiguas. Luego, llegó un momento en que todo eso fue decayendo: como ya tenían casa, luz y agua ¿para qué más? Como expresa un carpintero migrante de Huánuco:

Cuando la UCV estaba recién en comienzo, qué te digo, cuando todavía los pobladores no tenían su título de propiedad cada uno, entonces estábamos unidos: con eso, hacíamos todo, hacíamos actividades, fiestas, costumbres también de afuera. Pero ahora, los moradores que han adquirido su título de propiedad, cada uno se olvidaron ya todo, cada uno por su cuenta. Ahí, se olvidaron de sus costumbres, cada uno ve por su lado. (Entrevista FAR.19.05.03)

Una enfermera de origen oroyino agrega al respecto:

Teníamos que luchar por otros servicios. La verdad, vi que me criticaron, no me apoyaron al construir la primera planta de la posta, comenzaron a decir que yo estaba con el gobierno y cosas así. Ahí fue que, en una fecha, les dije: "¡Paisanos, yo también soy serrana!" Pero son muy conformistas. (Entrevista ITC.09.05.03)

El conformismo y la apatía de algunos migrantes se expresa a través de cierto individualismo e indiferencia, los mismos que van socavando las tradicionales formas comunitarias de organización. Este hecho se observa, en particular, en las asambleas donde participan cada vez menos paisanos: son cada vez más frías y en ellas se dan problemas de liderazgo en donde se pugna por la toma y control de la dirección zonal, quedando los migrantes divididos en grupos antagónicos.

Sucesivas crisis de identidad (ver apartado 3.2) han ido marcando la vida del migrante a través de diversas situaciones de conflicto y resistencia en un marco de relaciones asimétricas de poder. Los elementos culturales en contacto son aprehendidos por el migrante de manera a veces complementaria y otras conflictiva. Como dice Gonzalo Aguirre Beltrán que “los elementos opuestos de las culturas en *contacto*⁹⁰ tienden mutuamente a excluirse, luchan entre sí y se oponen recíprocamente; pero al propio tiempo tienden a interpenetrarse, a conjugarse e identificarse [...] mientras los elementos originales menguan y decaen condenados a la extinción” (Aguirre 1992:45). En realidad, se trata de un proceso lento y complejo que se da en distintas direcciones. En el caso de los migrantes de Huaycán, el tipo de identidad que desarrollan es de tipo múltiple, ambiguo y ecléctico a su vez.

A esto, se suma la ausencia de una concepción definida acerca del mundo donde viven los migrantes, el debilitamiento de sus formas tradicionales de organización y un radio de acción limitado a espacios de sobrevivencia que deja un lugar cada vez más restringido al desarrollo colectivo de la zona.

5.2.4.2 Actitudes eclécticas en la asunción identitaria

En el plano individual, la construcción de la identidad del migrante se manifiesta de manera variada y, a veces, contradictoria. En el contexto de nuestro estudio, algunos emplean los apelativos *serrano*, *cholo*, *provinciano*, *huancavelicano*, *peruano*, *campesino*, *indio*, *cosa delicada*, etc. El vocablo *cholo* aparece como común denominador en la identificación de la mayoría de los migrantes, sin que esto signifique que los migrantes se identifiquen del todo con dicho término, toda vez que se atribuye al mismo una connotación peyorativa. Aunque *cholo*, en la percepción de los migrantes, suena más suave y asequible que las otras expresiones citadas, suele ser aceptado sólo por cuestiones de costumbre o circunstanciales.

⁹⁰ La cursiva es del autor mencionado.

En efecto, y contrariamente al planteamiento de Aníbal Quijano (1980) quien afirma que la composición social peruana se orienta hacia un proceso de cholificación⁹¹, este proceso, en la zona K, se da entre actitudes de rechazo, contradicciones y ambigüedades que hacen que el migrante no se familiarice con la categoría cholo.⁹²

Los migrantes asentados en la zona K, en su mayoría huancavelicanos, pertenecieron históricamente a territorios de milenaria cultura, la de los *wankawillkas*, *anqaras* y *chankas*. Esta última comprende grandes espacios de territorio que tuvo de *paqarina* (origen), a la laguna de *Choclococha* en la provincia de Castrovirreyna de donde emergieron y se desarrollaron hasta llegar a Ayacucho y parte de Apurímac. A pesar de este fondo histórico, los huancavelicanos no se identifican como *chankas*, *wankawillkas* ni *anqaras*, exceptuando quizás algunos indigenistas o indianistas. Es así que queda, de esta manera, documentado el origen solo en algunos libros, como referencia para los investigadores y no así en la memoria colectiva de los migrantes.

Por el contrario, existe una forma émica de construcción apelativa identitaria utilizando el término "*paisano*": la mayoría de los migrantes se conocen como paisanos y se tratan de paisanos, sintiéndose más cómodos e identificados con esta denominación. En los encuentros costumbristas, festivos o encuentros de amigos de la comunidad de origen, o de otras provincias, el término paisano es el más usado; engloba una verdadera dimensión fraternal y promueve un acercamiento en la construcción de redes sociales. Otro término emergente para el contexto huancavelicano es la expresión "*cosa delicada*": los huancavelicanos se construyen y se identifican con orgullo con este término, siendo conocidos por otras personas y en otros espacios como *cosa delicada* más que como *huancavelicano*. Cada pueblo, cada comunidad construye a su manera sus formas de identificación.

Recurriendo a mi experiencia, puedo manifestar que, entre paisanos, la agresión verbal suele darse en cualquier espacio social: cuando hay una gresca, es allí donde se produce y saltan los golpes bajos, con insultos de *indio*, *cholo* o *serrano*. Estas tres categorías son las más usadas, empleándose para humillar al hermano. Son comunes los improperios de: "*calla*, *indio de mierda*", "*serranito*" o de "*cholo*". Algunos suelen emplear las expresiones "*llama*" o "*auquérido*" para ridiculizar a su oponente.

⁹¹ Anibal Quijano, al referirse a la emergencia de un nuevo grupo sociocultural, manifiesta: "El cholo, en el Perú, es un grupo social en proceso de desarrollo que emerge desde la masa indígena servil o semi servil de las haciendas, y de las 'comunidades indígenas', cuya situación social no está claramente estructurada y definida [...]. Participa [...] sin ser ya la una y sin ser del todo la otra. Por todo ello, es un fenómeno que revela, profundamente, la naturaleza de la sociedad de transición" (Quijano 1980: 68-69).

⁹² Esto, a pesar de la popularización de dicho término por el actual presidente de la república, a quien se le conoce como el "*cholo Toledo*".

Inclusive, este último término fue utilizado por el padre de la candidata presidencial Lourdes Flores (por Unidad Nacional), en clara alusión de desprecio al contendor candidato Alejandro Toledo, con el apelativo “*auquérido de Harvard*”, lo que acarrió una disminución de simpatizantes y su posterior caída por la reacción de la población (especialmente de los provincianos, quienes se sintieron ofendidos por el desprecio y actitud racista demostrados).

La siguiente entrevista a una estudiante limeña (hija de migrantes huancavelicanos) revela sus percepciones respecto a algunos de los apelativos a los que se hizo mención:

Me siento simplemente como lo que soy: serrana. Cholos somos todos; en el Perú, prácticamente todos somos cholos. Me siento más peruana y, cuando me dicen serrana, simplemente los ignoro. Y la persona que me dice serrana es una ignorante, porque no sabe que también proviene de ahí, porque las raíces de la mayoría están ahí. (Entrevista YQP.10.05.03)

El término *serrano* conlleva una carga de prejuicios, racismo y estereotipos. En la mentalidad de los migrantes, esta denominación expresa marginación, desprecio, humillación e insulto, como ya se dijo líneas arriba: es un término estigmatizado que reduce al paisano a un nivel inferior y de dominado. Este término no corresponde ni al verdadero contexto cultural de origen de los migrantes, en la medida en que fue importado por los españoles (*sierra*, en la lengua de estos últimos), constituyendo un apelativo impuesto a espaldas de los indígenas.

Algunos migrantes siguen a la espera de un mesías que los reivindique de una vez por todas y les devuelva el nombre que les corresponde, ya que ellos mismos no parecen estar seguros sobre la denominación que deben adoptar. Es el caso de Lázaro Tarasona, guitarrista y panificador proveniente de Cerro de Pasco, quien asume más de un apelativo identitario: “Creo que somos de provincia, no sé. Al nivel internacional, de otros países, siempre somos cholos. Me siento un cholo, un peruano”. (Entrevista LTI.18.05.03).

Otros migrantes recurren a la cierta “legalidad”, reafirmandose en lo que son. Así, para Donato Manrique, músico huancavelicano, el espacio de donde emerge actúa como referente y le da sentido de pertenencia:

Yo me entrego como serrano legal, no puedo cambiarme, ¿qué me dirán? Eso tengo que decir, 100% donde he nacido: soy huancavelicano, serrano. Yo no soy creído, decir que soy de otro sitio o negar ningún momento lo que es de mi tierra, lo que soy serrano, legal, soy serrano, soy cholo. (Entrevista DMF.20.05.03)

De esta entrevista, se puede inferir que la construcción de la identidad, en cuanto a pertenencia, se da de diversas maneras. Aquí, el migrante, en la medida en que los grupos de poder hegemónico le atribuyen sentidos identitarios excluyentes, se ve

envuelto y obligado (consciente o inconscientemente) a asimilar la denominación que se les imputó, pero con cierto rechazo que -a la postre- termina configurando una “*identidad deteriorada*”, en el sentido de Goffman: estigma que llevará de por vida y de generación en generación. Sin embargo, también el decir “*lo que soy*” abre camino al migrante para mostrarse de forma diversa, asequible para cada contexto (huancavelicano, serrano, cholo). En este sentido, la construcción de la identidad se manifiesta de manera múltiple, otorgándosele “el privilegio de pertenecer a varios mundos en una sola vida” (Gruzinski 2000: 334). Es igualmente el caso de Oscar Cabrera, albañil ayacuchano, quien revela un perfil identitario múltiple: “Bueno, yo me siento hasta aquí un cholo, puede ser un campesino, muchas cosas, pero yo no puedo decir que soy limeño ni criollo, nada: yo soy sangre serrana” (Entrevista OCL.24.05.03).

La inestabilidad identitaria se agudiza cuando el migrante permanece en una suerte de confusión o incertidumbre, cuando no parece haber una categoría precisa con la que se sienta identificado. Esto puede ilustrarse en la opinión de una entrevistada migrante (intérprete de las canciones de Sonia Morales en la línea del huayno tecno):

La verdad, me identifico como una buena peruana, diría chola, o *lo que sea*, pero es *igual para mí*: yo me siento normal. No me molesta, porque yo soy del Perú, de la sierra, ¿por qué avergonzarme? Sé de dónde vengo y no estamos para negar nuestra tierra. (Entrevista MCS.14.05.03)

En la opinión de la entrevistada, no se detecta una pertenencia cultural específica, al tiempo que presenta varias formas de identificarse (identidad múltiple). La mentalidad instrumental de medios y fines es típica en la actitud del migrante, quien la adopta como una estrategia de supervivencia en un ambiente hostil como es la ciudad.

Para algunos migrantes, la memoria histórica aún pervive, donde el pasado repercute en su vida presente pudiendo así construir su identidad a partir de este remanente cultural ancestral. Así, el referente histórico de la sociedad incaica está presente en la construcción de la identidad de Sósimo Ramos, migrante huancavelicano que realiza actos rituales de pago a la Pachamama (y se dedica a la curación de sustos a base de hierbas medicinales). Es conocido en la zona como el “*chamán*”:

Yo me siento más alegre, más contento, más feliz. Yo me siento como indio [...]. Seré indio siempre, seré indio, porque la ley peruana... los incas, los abuelos incas... Seré indio y seremos indios, indios americanos nomás, o sea, indio huancavelicano, pero mejor huancavelicano, cosa delicada. (Entrevista SRC.29.05.03)

La ambivalencia identitaria se refleja en esta entrevista: el migrante manifiesta cierto orgullo respecto a sus orígenes incaicos, sin embargo, se muestra dubitativo y ecléctico al incorporar aspectos legales peruanos.

5.2.4.3 ¿Qué queda del huayno en el migrante acriollado?

En algunos migrantes aculturados, así como en sus hijos, en quienes el huayno se ha relegado, existe una actitud acentuada acriollada. Aparentemente, ya no practican el huayno: cuando realizan algunas actividades familiares, confraternizan entre los paisanos iniciando con música salsa, baladas, boleros u otros. Luego, cuando están embriagados (en altas horas de la noche), empiezan a escuchar sus huaynos a todo volumen. La persona que aparentemente había marginado el huayno es la primera en reclamarlo, pudiendo incluso acabar en llanto. Al respecto, Irene, la migrante oroyina, comparte:

Cuando llegaron antes, yo veía que practicaban [el huayno]. Ahora, no es tanto, al menos que estén bien mareados. Y yo les digo: “¿Por qué esperan estar mareados para recién escuchar el huayno?” El otro día, fui a [la fiesta de] una quinceañera y comienzan escuchando tecno, rock. Y ya, cuando estaban bien mareados los padres de la quinceañera, a eso de las 3 a 4 de la mañana, trajeron sus huaynos y empezaron a bailar y terminaron con huayno. Yo creo que eso lo tienen bien adentro de ellos y, de repente, porque creen que los van a criticar, marginar, no lo escuchan y, cuando están mareados, recién escuchan. (Entrevista ITC.09.05.03)

Observar este hecho es común en la zona K. Esto ocurre con algunos *acriollados*, como algunos vecinos los llaman, quienes simulan indiferencia ante los demás migrantes. Sus hijos adoptan poses imitando a los *pitucos* (sinónimo de persona moderna y adinerada de alta sociedad), prototipos que copian del estilo de vida de las personas que viven en los distritos limeños de Miraflores, San Isidro o la Molina. Estas personas son las que más desprecian al paisano recién llegado; habiendo salido de la pobreza, tienen algo de dinero y buscan permanecer con la moda. Sus hijos prefieren la música extranjera y seleccionan, entre sus amigos, a los más *blanquiñositos* (caras blancas), como se los denomina en la zona.

Por todo esto, el migrante que ha salido de la pobreza ya no conoce al paisano, como dice Estela Ramos: “A la gente acriollada ya no le gusta nuestros huaynos, pero a nosotros sí” (Entrevista ERF.07.05.03). Esta diferencia marcada genera, consecuentemente, distanciamiento entre los paisanos. La teoría de la aculturación o la hibridación cultural permite explicar parcialmente este fenómeno. Según esta teoría, el individuo experimenta y está inmerso en diferentes ciclos de hibridación a lo largo de toda su vida y va configurando diversas identidades. Probablemente, la historia de vida de estas personas esté construida en “un sistema de relaciones posicionales, basada en la mutua desconfianza, que las mantiene separadas” (Aguirre 1992: 49), aisladas de sus paisanos a pesar de que son provincianos.

Esto resulta discutible en un nivel menos evidente: no pocos migrantes acriollados “se olvidan” del huayno, al menos en apariencia. Sin embargo, cuando las circunstancias

se dan, rompen sus esquemas prejuiciosos y ponen de manifiesto su verdadera identidad. Al respecto, el migrante topógrafo Sergio Valencia, comenta:

A pesar que de jóvenes se han dedicado al rap y todo eso, cuando llegan a una edad de adulto, es algo que parece mentira: en algunos, se revierte y se formalizan de nuevo con el huayno. E incluso conozco a uno que era gran detractor del huayno, más le gustaba la música chicha y todo esto, y decía: "¡Caraju, yo soy lemeño, lemeño, lemeño!" No sabía ni hablar bien el castellano y se identificaba como limeño. Y fue creciendo: hoy en día, dice bien claro que él es bien huancaíno y ahora canta e incluso es artista y, cada vez que le hago recordar, se ríe el bandido. (Entrevista SVS.09.05.03)

La identidad inicialmente aprehendida queda subyacente en estos migrantes, dependiendo del grado y forma de endoculturación que hayan tenido durante sus procesos de socialización primaria.

5.2.4.4 Prejuicios de superioridad/inferioridad y racismo cultural encubierto

La actitud de los migrantes acriollados genera prejuicios discriminatorios respecto a los otros migrantes. En efecto, hay quienes desprecian el huayno quechua -entre los mismos moradores de zona K- tratando de ridiculizar o minimizar al paisano o paisana que canta este tipo de huayno. Entre los adolescentes y algunos jóvenes, es común despreciar al que canta el huayno quechua. Entre los usuarios o practicantes del huayno tecno o el huayno moderno (chicha), la discriminación es menor: existe cierta consideración y valoración por el huayno, ya que la mayoría de ellos gusta de este tipo de manifestación cultural. Este hecho se traduce en la experiencia de Vilma Sánchez, cantante de la misma zona K: "Cuando uno canta en quechua, peor te desprecian [...] Yo he sufrido cuando, al cantar en el escenario el público, no aplaudían: 'Wow' '¡Qué feo!' 'Parece india ¿no?' 'Eso no es para bailar, ¿qué será eso?'. Así me han despreciado" (Entrevista VSR.22.05.03). Esta es una forma lamentablemente habitual de postergar a la hermana, a pesar de ser esta de su misma extracción social, lo cual provoca la abstinencia de la cantante o, en su defecto, la incita al repliegue hacia espacios puramente familiares.

Vilma produce grabaciones de casetes en su condición de cantante y, junto a su esposo, cultiva el huayno quechua. Pero la situación va más allá, de acuerdo a su propia experiencia:

Una vez, por esta zona mismo, una vecina me ha comprado el caset y estaba escuchando en un cumpleaños y, entonces, un señor vino y me dijo, hasta ha remedado mi voz, todo, y me ha despreciado en esta zona mismo, un señor de Palca [...]. Entonces, al escucharme el desprecio, yo le dije: "¿De dónde eres tú para que me desprecies?" Y mi esposo me dijo: "Cállate". Me quedé callada; yo tenía para decirle cosas, pero mi esposo me atajó. (Ibíd.)

En los propios migrantes, muchos procedentes de Palca, existen conflictos intraétnicos. Resuelven sus diferencias culturales, con frecuencia, en las fiestas,

generalmente entre tomas (es raro ver conflictos en estado de sobriedad). Un ejemplo se da con el caso de Vilma, quien ha sufrido humillaciones quizá por celo profesional, toda vez que en la zona K hay muchos artistas que también cultivan huaynos y Vilma proviene de la provincia de Acobamba, contraria a Palca⁹³. También se puede explicar que las relaciones se hagan tensas en la medida en que los palquinos ejercen hegemonía y control de la zona, y que tiendan a tratarse amigablemente entre ellos y a menospreciar a los otros.

5.3 Procesos educativos relacionados con el huayno

En este apartado, se desarrollará dos temas principales relacionados con las modalidades (informal o formal) de aprendizaje del huayno y, respectivamente, con la reproducción de valores culturales a través del mismo.

5.3.1 Tipos de aprendizaje del huayno

Es ya clásico considerar dos tipos de educación: uno formal o institucionalizado, y otro informal que se da en un contexto familiar (entre hermanos o amigos), en el barrio o la comunidad. Para fines de nuestro estudio, se dará mayor peso a este último tipo de educación.

5.3.1.1 Aprendizaje informal del huayno

En la lógica de los migrantes, existe un referente espacio-temporal que se remonta a las formas de aprendizaje que les legaron sus ancestros, abuelos y padres, quienes se encargaron igualmente de transmitir el conocimiento acerca del huayno. La educación intergeneracional se aprecia en la opinión de una migrante ama de casa: “*Kay huayno hamun punta runakunamanta, abueloymanta, papaymanta* siempre escuchaba, por eso hemos aprendido. Así habrá nacido, creo, para mí; por eso, esas canciones quedará para nosotros” [Este huayno viene desde nuestros ancestros, de mis abuelos y de mis padres...] (Entrevista CCR.06.05.03).

Esta forma de enseñanza intergeneracional del huayno ha quedado y ha creado conciencia identitaria en los migrantes como una costumbre bien arraigada que se ha transmitido a través de la oralidad, como lo expresa una comerciante huancavelicana: “*Waynunchiqa hinan riki nacisqanchikmanta puni uyarisqanchik*” [Nuestro huayno siempre ha sido así, desde el nacimiento lo hemos escuchado] (Entrevista ERF.07.05.03). El hecho de estar inmerso en un contexto socio-cultural quechua, donde la melodía del huayno constituye parte de la vida del migrante, permite al

⁹³ En el apartado 5.2.4.2, ya se desarrolló con cierto detalle las condiciones socio-históricas que explican la enemistad tradicional entre los *anqaras* y *wankawillkas*.

migrante aprehender de manera natural el huayno desde una edad muy temprana. Al respecto, Gardner (1997) afirma que, en los primeros años de vida, el aprendizaje se desarrolla efectivamente en forma “*natural*”, teniendo como espacio privilegiado la casa y su entorno inmediato. Es justamente lo que ilustra el testimonio de un migrante (vocalista del grupo *Waris*) proveniente de Huancavelica: “A través de mis padres, de mis tíos, casi siempre estoy en medio del huayno: nací y crecí con huayno desde mi infancia” (Entrevista FCF.08.05.03).

El entorno social coadyuva a los procesos de aprendizaje del huayno articulado al propio entorno natural, al territorio como espacio físico donde se transmiten toda clase de saberes, eventos, acontecimientos y hechos históricos: es allí donde el migrante se nutre y aprehende una gama de riquezas culturales (entre estas, el huayno) creadas por sus congéneres, espacio de donde emerge y que le dota de sentido identitario. Estas manifestaciones culturales serán luego reproducidas en otros contextos, alejados del lugar de origen del migrante.

La territorialidad, como elemento material de la identidad, constituye para el indígena una forma de casa cultural⁹⁴ donde crea, consolida y transforma las diversas formas del saber endógeno. Al respecto, un migrante (carpintero de Huánuco) comenta:

Hay un dicho que dice: “Educa al niño en su niñez, porque cuando sea adulto ya no se olvidará”. Permanece pues así el huayno. Para que eso suceda, uno tiene que vivirlo allá en la chacra, en su tierra; porque acá, en la capital, tus hijos ya no quieren, no quieren aprender, no les gusta, se acomplejan también ellos. (Entrevista FAR.19.05.03)

Sean cuales fueren las formas de aprendizaje del huayno, según la influencia del entorno, se desarrollan en los migrantes de manera informal. Esto es, sin medios coactivos que manipulen dicho aprendizaje. En un nivel más amplio, esto es igualmente expresado por Gardner:

En las sociedades tradicionales, gran parte de la educación se produce de un modo informal, mediante la utilización de procesos simples de observación y de imitación. Este enfoque se ha formalizado en el sistema de aprendizaje práctico; en muchos sentidos se trata de una forma muy potente de aprendizaje. (Gardner, op. cit.: 250)

Modalidades de aprendizaje informal

El aprender informalmente parece ser la clave del éxito en la reproducción del huayno. En esta informalidad, los migrantes tienen amplia libertad de sintonizar huaynos de diferentes lugares del Perú y del extranjero; los migrantes aprenden el huayno trabajando, celebrando cumpleaños, festejando aniversarios, viviendo y compartiendo las melodías entre paisanos o amigos: aprenden en el propio seno de la vida.

⁹⁴ Ver más arriba, apartado 5.2.1.

En este proceso, el papel de los padres de familia en el aprendizaje del huayno es fundamental. Hay padres que han crecido en las entrañas del huayno y lo practican durante el resto de sus vidas; de esta manera transfieren, influyen o acondicionan el ritmo del huayno en sus hijos.

Este hecho se constata no sólo en el caso del huayno, sino de otros ritmos y melodías. Es el caso del bolero en la experiencia de Irene Ticse (enfermera, migrante oroyina):

Quando mi papá me ponía, desde las cinco de la mañana, mis boleros, que hasta hoy cuando escucho, mis orejas se paran donde esté y me gusta toda las letras de Javier Solís, Los Embajadores Criollos, así lo vivo. O sea, no me olvido: es una cosa que lo tengo ahí, que me ha formado. (Entrevista ITC.09.05.03)

Esta forma de aprendizaje ilustra la teoría de Ausubel (1976), según la cual las personas aprenderían mejor a través de la “recepción de información que a través del descubrimiento”. El aprendizaje mediante la “retención de contenidos y la asimilación” resulta particularmente eficaz y duradero cuando se relaciona con el conocimiento previo.

Esto se observa igualmente en los hogares de los migrantes de Huaycán en sus labores cotidianas. Desde las 4 de la madrugada⁹⁵ comienzan a sintonizar los huaynos o boleros de su preferencia; es ahí donde el menor, que aún permanece en cama, aprende por **recepción** (sin la mediación formal de un instructor). Esto se ilustra en la misma experiencia de Irene: “En mi casa, mi papá prendía su tocadisco y ponía música de aquel momento de Pedro Infante, Javier Solís. Y a mí me encanta esas canciones. Él, a las cinco de la mañana, ponía alto volumen y se iba a la cama leyendo; entonces, nosotros despertábamos con esas canciones” (Ibíd.).⁹⁶

El huayno se aprende igualmente por repetición o **imitación**, situación que se da en los hogares de los migrantes en momentos de trabajo o quehaceres del hogar, como expresa un ama de casa proveniente de Huancavelica: “Esos huaynos son realidades y siempre te gustan esas canciones. No te da sueño: cantando y remedando, estás ahí haciendo tus cosas” (Entrevista CCR.06.05.03).

Cuando están en casa, los hijos sintonizan huaynos en diversas radioemisoras. Así, según el testimonio de Irene Tarazona, comerciante de Cerro de Pasco:

“Escuché por la radio desde muy chiquita y también por mis hermanos, desde los 4 años, yo crecí con huayno, más que nada mis padres ponían la radio como

⁹⁵ Los migrantes se levantan muy temprano para trasladarse a sus trabajos, viaje que les toma 2 a 3 horas en las combis cuando deben desplazarse de extremo a extremo de la ciudad.

⁹⁶ Entre la información recogida, no tengo ilustraciones al respecto con el huayno. Pero sí a partir de mi propia vivencia personal: tanto mi padre como mi madre sintonizaban huaynos en tempranas horas de la mañana, melodías con las que mis hermanos y yo crecimos.

Unión, radio Inca y con eso pues ya me identifico” (Entrevista ITI.12.05.03).

Otros escogen tocacintas con melodías de su preferencia y las reproducen. Al respecto, Estela Ramos (comerciante huancavelicana) comenta:

A mi hija le gusta: hasta canta lo que escucha, lo que canta Anita Santibáñez. Muchos cantantes, a pesar de que han nacido acá y han crecido, sienten eso: siguen cantando, escuchando. (Entrevista ERF.07.05.03)

De esta manera, algunos migrantes asumen su propio aprendizaje del huayno, lo cual corresponde a una modalidad **auto-estructurante** (según Not 1983), la misma que se da sin la presencia formal de un instructor. Es el caso de Yolanda Quispe (estudiante limeña e hija de migrantes huancavelicanos) quien desarrolló su propio aprendizaje del huayno, lo cual la llevó a compartirlo en escenarios donde se presentan artistas de fama:

Yo aprendí porque, como a mi mamá siempre le gusta esa música, yo siempre casi todo el día lo escuchaba y así, escuchando y jugando, me ponía a cantar, y agarraba alguna cosa pensando que era un micrófono y me ponía a cantar. Así, como juego, un vecino me hizo cantar tocando su guitarra y de ahí empecé a cantar en mi UCV y luego en Vitarte en diversos lugares, hasta en la sierra fui a cantar. Así cantaba antes, hasta los 13 años seguiditos, y lo tuve que dejar. (Entrevista YQP.10.05.03).

El aprendizaje auto-estructurante es común en los migrantes de la zona K, modalidad que no encuentra contradicción en la presencia de fases de enseñanza **hetero-estructurante**. Irineo Ramos, comerciante huancavelicano, ilustra esta alternancia de modalidades educativas relacionándolas con el papel que juega el huayno en la construcción de la identidad del migrante:

El aprender el huayno es de uno mismo, porque ¿quién te puede dar esa identidad que tú puedes sentir en tu alma? Es el huayno. Tú mismo tienes que guiar, tanto a tus hijos, ya que tu padre se ha identificado con el huayno mismo. ¿Por qué los hijos no se van a identificar? Yo también, de la misma razón, yo me identifico con el huayno. Así es *paisita* (Ver 5.2.1.1). (Entrevista IRC.20.05.03)

Esta alternancia de modalidades educativas auto y hetero-estructurantes sientan la base para la constitución de procesos de enseñanza y aprendizaje de carácter **inter-estructurante** (Not, op. cit.), donde se abren espacios de participación para la familia la comunidad, así como para el profesor y otros agentes educativos en el ámbito escolar. Es el caso de Aquilino Huaylla, mecánico y guitarrista ayacuchano, quien manifiesta haber dejado la carrera de artista por su conversión religiosa al protestantismo. Antes, sin embargo, había aprendido a tocar la guitarra en el seno familiar; luego, en el colegio, complementó su aprendizaje con la instrucción de sus maestros.

Aquilino construye su aprendizaje, pero no solo, sino en estrecha interacción con su entorno, lo cual constituye el fundamento mismo de los procesos educativos inter-estructurantes: “Desde niño, yo aprendí a cantar el huayno. Cuando entré al colegio,

antes de entrar, yo sabía por mis abuelos, mis padres cantaban. Entonces, nosotros escuchábamos y así aprendíamos y seguíamos ese ritmo. Así aprendí a tocar la guitarra, y más y más me gustaba” (Entrevista AHM15.05.03).

Espacios de aprendizaje informal

El huayno está presente en las celebraciones de **fiestas tradicionales** que vienen a ser, al mismo tiempo, de carácter familiar. “En una fiesta, se acercan primos, tíos o familiares, paisanos: ‘Hola, paisa. Allinllachu, carajo, fiestata qawarikusun’ [Hola, paisano ¿Cómo estás? Hay que ver pues la fiesta, carajo.]” (Entrevista SRC.29.05.03). Veamos un caso de matrimonio indígena (fiesta tradicional) al estilo del distrito de Palca, provincia y departamento de Huancavelica.

La *palpa* es una forma de matrimonio ritual que los indígenas suelen realizar, costumbre que se da en Huancavelica y Huancayo; es una especie de contrapunto que los consortes practican al nivel de familia, demostrando el poder económico y social que les otorga legitimidad, jerarquía y reconocimiento del entorno social al cual pertenecen. En todo este proceso, el papel mediador del rito es el huayno: gracias a la interacción activa de los migrantes, se llega a un clima de socialización y transmisión de este valor milenario en concordia, amistad y fraternidad entre los diferentes actores sociales.

La celebración del matrimonio civil se realizó el 11 de mayo de 2003 en el lugar denominado “El Descanso” de Villa Hermosa, a la entrada de Huaycán, bajo la costumbre de *palpa* que consiste en dar regalos a los consortes. Los anfitriones de este matrimonio fueron el señor Edgar Casqui y la señora Maura Janto, acompañados de los padrinos, familiares y amistades. La ceremonia empezó a las 9:30 de la noche con la recepción de los invitados y convite de un plato típico denominado *kuchikanka* (carne de chanco guisado con papas, arroz y lechuga), deleitado con la orquesta “*Ases de Huancayo*”. La orquesta interpretaba huaynos con melodías tristes que los huancavelicanos en su mayoría suelen escuchar, especialmente los más adultos, siendo los temas *Alelí* (“Alelí, alelí, qué bonita flor eres tú, color de mis ilusiones, color de mis esperanzas...”), *Cerrito San Cristóbal* (“Cerrito San Cristóbal, subida y bajada, radiadito de tus lindas flores. Yo no te he ofrecido riquezas del mundo, como pobre solo mi cariño...”) que son huaynos antiguos preferidos por los huancavelicanos. Los asistentes se encontraban socializando: era cada vez más intenso el calor humano y las formas de confraternizar; se observaban rondas de personas libando licor a viva voz, muchos de ellos bailando, esta vez al ritmo del *huaylas* antiguo del Valle del Mantaro (Huancayo). La orquesta se alternaba con un equipo estereofónico que permitía escuchar huaynos ininterrumpidamente, el primero interpretaba huaynos antiguos y tristes, mientras el segundo huaynos modernos, alegres de Dina Páucar, Anita Santibáñez, Abencia Meza, Elmer de la Cruz entre otros. Eran las 11:00 pm. cuando se dio el inicio de la *palpa*, la cual consistía en la entrega de objetos y dinero en efectivo a los contrayentes al ritmo de la *paya* (variedad de huayno destinada exclusivamente para este tipo de ceremonia). Los asistentes empezaron a bailar tomados de la mano con sus respectivas parejas a manera de pasacalle, daban vueltas alrededor del patio exhibiendo los regalos que portaban, los cuales consistían en sofás, catres, sillas, colchones, frazadas, cunas para bebé, mesas, portalibros, planchador, estantes, ropero, cocina, repostero y regalos de mano. Primero, se inició con la entrega de dinero en efectivo de ambas familias; luego, la entrega de objetos de parte de los padrinos; enseguida, continuó la entrea de objetos por parte de los familiares y amigos del esposo, seguidos por los de la esposa. Acto seguido, como cierre del ritual, se contabilizó el dinero en efectivo y la cantidad de regalos obsequiados por los familiares de ambos contrayentes y, como veredicto final, se consideró ganadora a la familia del varón, cuyos

miembros entregaron mayor cantidad de soles y objetos. La fiesta duró hasta las 5:30 pm. (CC.2.11.05.03)

Las **reuniones familiares** se hacen más amenas con la sintonía del huayno, cuando muchos de estos familiares rememoran las cosas que les acontecieron. El huayno es pues un instrumento que facilita entrar en contacto con el pasado, como dice el refrán: Recordar es volver a vivir. Esto es lo que expresa una migrante tarmeña, ama de casa: “Cuando nosotros estamos en una reunión familiar, nos gusta escuchar nuestros huaynos: ya el otro está cantando nuestros huaynos ya y, entonces, todos nos recordamos a nuestros padres, abuelos. De ellos son esos huaynos y seguiremos adelante, y no podremos olvidar los huaynos” (Entrevista SPS.13.05.03).

Otro espacio de convivencia familiar está dado por las **polladas**⁹⁷ donde el huayno ocupa un lugar privilegiado, como comenta un panificador de Cerro de Pasco: “Antes, el huayno era menos en la capital; ahora, quién no escucha un huayno: prácticamente, está en aumento, y ese es, de ahí salen las polladas, las actividades, como dice, el huayno está metido ahí, es decir, llama a los vecinos” (Entrevista LTI.18.05.03). Generalmente, se recaudan fondos cuando hay situaciones de desgracia: ya sea fallecimiento de algún vecino o enfermedad grave, o simplemente para recaudar dinero para cubrir necesidades urgentes del momento.

Hay polladas colectivas en las que se recauda fondos para las UCVs donde hombres y mujeres, generalmente, suelen organizarse para llevar adelante dicha actividad. En el caso de muerte de algún vecino, la realización de la pollada es imprescindible: se ha hecho costumbre, en los migrantes, desembolsar la suma de un sol (S/.1.00) por familia y la compra es obligatoria de una tarjeta de pollada.

Las actividades previas a la pollada consisten en la repartición de tarjetas con unas semanas de anticipación, lo cual involucra no solamente a los paisanos de las UCVs de la zona K, sino a los de las otras zonas, inclusive de otros distritos donde se encuentran asentados los amigos, paisanos, compadres y conocidos, constituyendo verdaderos tejidos humanos (redes sociales). La participación del paisano comprometido adquiere un sentido de reciprocidad que los migrantes conocen como *ayni*⁹⁸, donde se obligan moralmente a devolver el favor realizado cuando aquél realice similar actividad.

Ya durante la realización de la pollada, se incorpora el elemento aglutinador del huayno, anfitrión que actúa en las emociones de los asistentes, hermanándolos en un

⁹⁷ Ver apartado 2.5.3.

⁹⁸ Para el concepto de ayni, ver 3.3.1.

ambiente de cordialidad fraterna y solidaria, mientras se encuentren en estado de sobriedad. Para tal efecto, algunos de los paisanos portan los casetes de su preferencia, por si acaso el organizador no cuente con la variedad suficiente. Cabe aclarar que no solamente se escucha huaynos, sino -con menor preferencia- otras músicas como la salsa o el bolero.

Los asistentes toman fuerza bajo el efecto sensibilizador del huayno: en el momento menos pensado, alguien *picadito* (en quien comienza ya a hacer efecto el licor) rompe el hielo sacando a su pareja a bailar un huayno, lo cual luego se hace general con los demás participantes.

El licor, se quiera o no, en este tipo de acontecimientos siempre está presente: al inicio, la cerveza y, en altas horas de la noche, se prefiere el corto (pisco, coñac, ron kola, ron pomalca, etc.). Casi ya no se consume la chicha de jora “*aga*”, excepto en las raras ocasiones cuando los migrantes realizan sus fiestas patronales o aniversarios de UCVs.

En suma, es correcto reconocer la fuerza energizante del huayno en estos espacios de socialización, espacios donde se asegura la transmisión del huayno, principalmente hacia las generaciones más jóvenes. En este sentido comenta el profesor huancavelicano Hugo de la Cruz:

El huayno, tanto en su letra y música, refleja las vivencias del mundo andino. Hoy por hoy, en las zonas urbanas marginales, las actividades de polladas, parrilladas, se van dando con la migración, con la presencia provinciana: ahí siempre el huayno está presente. (Entrevista HDE.24.05.03)

Estos mismos espacios sirven para construir redes sociales donde el huayno cumple funciones específicas de socialización en la experiencia de los migrantes, como lo ilustra un migrante ayacuchano: “Yo, antes, tenía mi conjunto cuando *estaba en el mundo*⁹⁹. Yo tenía mi conjunto: cantábamos, íbamos a locales a presentarnos. Claro, el huayno te hace conocer con personas de diferentes sitios. Claro, más que nada te familiariza [con] los amigos, las amigas” (Entrevista AHM.15.05.03). Amistad que después puede convertirse en cortejo: “Cantaba tocando y me sentía contento. Cuando estaba joven, cantaba a las chicas y así. La música, cuando tú estás en el mundo, te parece bonito, te sientes tranquilo, alegre con los amigos, amigas” (Ibíd.).

La mediación del huayno en la socialización entre amistades es enfatizada por una comerciante de Cerro de Pasco: “Cuando tenemos una reunión en casa, cumpleaños, a veces nos ponemos a cantar entre todos. Yo sola no puedo. Es una alegría: nos

⁹⁹ “Estar en el mundo”, en los evangélicos, se relaciona con la vida que llevaban antes de convertirse.

socializa con los demás”. (Entrevista ITI.12.05.03). La presencia del huayno es clave para danzar y compartir con regocijo. Al respecto, comenta un ama de casa huancavelicana: “Siempre bailamos, nos reunimos. Ahí estamos, escuchando nuestro huayno; a veces, cantando alegres estamos todos” (Entrevista CCR.06.05.03).

Actúa el huayno, además, de nexos para confraternizar entre amistades en espacios tales como las peñas, cantinas, tiendas, etc., como recuerda un comerciante de Huancavelica:

Entre paisanos, entre compoblanos o entre paisanos, siempre me relaciona el huayno: siempre, en cualquier cosita, cuando en un encuentro -por ejemplo- después de la reunión o después de la conversa que estemos, a veces siempre decimos no, paísita hakuchik gaseosallatapas tomaykamusun pero musikachanchiqta oyariyamusun waynuchanchikta oyarikamusun [paisano, vamos pues, hay que brindarnos siquiera una gaseosita¹⁰⁰ escuchando nuestro huaynito], eso, eso. Eso es lo que siempre nos identifica a nosotros en cualquier reunión. (Entrevista IRC.20.05.03)

Se aprovecha con frecuencia estos espacios para formalizar padrinzgos, compadrazgos o parentescos de juramento¹⁰¹. El huayno, asimismo, abre camino en la mediación de conflictos, lo cual ilustra con claridad un panificador de Cerro de Pasco: “Por intermedio de eso, conversando, le conversas a tu enemigo: dejamos de lado de ser enemigos y queremos estar acá o escuchando nuestro huaynito, y un poco alegrando. Entonces, de ahí nace la amistad, como se dice” (Entrevista LTI.18.05.03).

5.3.1.2 Aprendizaje formal del huayno

Aquí, se diferenciará el aprendizaje estructurado del huayno tanto en medios escolares institucionalizados como en contextos formales no escolares.

Contexto formal no escolar

Pocos migrantes aprenden a través de una enseñanza dirigida y por repetición (aprendizaje dirigido) con ayuda de un instructor. Es el caso del saxofonista huancavelicano Donato Manrique, quien toca huaynos castellanos en una orquesta, al nivel profesional: “Siempre he querido agarrar ese instrumento: me he comprado y comencé a estudiar con unos profesores. Bueno, no en vano ha sido: como a los 18 ó 17 [años], ya estaba en compromisos trabajando” (Entrevista DMF.20.05.03). En su caso, el aprendizaje se da por repetición:

Toco memorizando en la cabeza; entonces, según el instrumento, empezamos a solfear si sale o no. Entonces, ya está memorizado toda esa música: toco y toco, sale o no sale la música, tengo que estudiarlo la tonadita, tengo que sacarlo de

¹⁰⁰ En el contexto peruano, “tomarse una gaseosita” significa “ir a tomar un trago”.

¹⁰¹ Con testigo y tomando en la mano una cruz, dos personas juran ser hermanos, o padre e hijo, dependiendo de la edad de los mismos.

todas maneras. Pero tengo que saberlo: tengo que tenerlo copiado en la cabeza.
(Ibíd.).

Es patente la vocación de Donato por el huayno y su interpretación musical, siendo pocos los talentos en la zona que demuestran esa inclinación: “Cuando a uno le nace la música, sólo de por sí sale; o sea, la mano también trabaja directamente al instrumento” (Ibíd.).

Contexto formal escolar

En la zona de Huaycán, la influencia de algunos profesores en el aprendizaje del huayno es significativa. Los profesores que radican en esta zona se muestran dinámicos y entusiastas en la organización de las actividades culturales de sus respectivas UCVs. Son ellos quienes lideran la difusión del huayno, como comparte Catalina Ccente, ama de casa huancavelicana: “Los profesores, en cualquier compromiso, siempre están prendiendo¹⁰² sus huaynitos. Así, escuchando, yo aprendo” (Entrevista CCR.06.05.03).

La enseñanza del huayno, en el ámbito de la educación formal propiamente dicho, es restringida. Esto es corroborado por el carpintero huanuqueño Félix Aguirre, refiriéndose a los profesores: “Ellos no tienen curso de música: ellos dicen ‘música’, pero no les enseñan el huayno. Yo he visto sus cuadernos: no hay nada” (Entrevista FAR.19.05.03). La difusión del huayno, cuando se da, se limita a actividades cívicas (día del trabajo, día de la madre, día del campesino, día del maestro, etc.) donde se lo utiliza como una manifestación cultural exótica y folclorizado, dando más lugar a la danza que al canto, según declara la cantante huancavelicana María Curasma: “Hay danzas en los colegios, veo que cultivan danzas de Ayacucho, de Huancavelica, tanto de la selva, de la costa y la sierra: simplemente danzas. En cuanto a canto, no veo nada de aprendizaje” (Entrevista MCS.14.05.03). Lo propio expresa el profesor Hugo de la Cruz: “Hoy, en los centros educativos, se da prevalencia a las danzas; así, por ejemplo, el jarawi¹⁰³ o yaraví como lo conocen” (Entrevista HDE.24.04.03). Esto se ve, igualmente, desde el nivel de los programas no escolarizados de educación inicial (PRNOEIs), donde la enseñanza del huayno se da de manera esporádica y superficial: “Ahora los hacen con bailes, concursos, desde niños también” (Entrevista FCR.08.05.03).

Esta situación es criticada por algunos migrantes, quienes encuentran un divorcio entre la escuela y la comunidad barrial donde se desenvuelven los niños, como

¹⁰² “Prendiendo” huaynos, en el sentido de sintonizarlos o de reproducirlos a partir de una grabadora o tocacintas.

¹⁰³ Jarawi o yaraví: variedad de huayno.

expresa un comerciante de Huancavelica:

Nuestros hijos aprenden lo que [se] hace en la sociedad, no el colegio, a veces, en colegio aprenden solamente a leer, a lo que es a responder y el colegio es memorizarse; en cambio, la cultura, o sea lo que hacen la sociedad, lo que ven en la sociedad, ese es lo más aprendizaje, ese es lo que el niño aprende más. (Entrevista IRC.20.05.03)

Al contrario, en los colegios particulares, la práctica del huayno está empezando a tener acogida. Al respecto, el curandero de Huancavelica Sósimo Ramos comenta: “Sí, ya están enseñando danzas latinoamericanas, recuerdos de los antepasados: de cada pueblo, sus costumbres están produciendo, están dando, pero en [colegios] particulares” (Entrevista SRC.29.05.03). En la misma dirección, el profesor huancavelicano Hugo de la Cruz manifiesta:

“El huayno está presente en los centros educativos donde la población escolar son descendientes, hijos de provincianos, más que nada de la serranía de la región andina. El huayno siempre está presente” (Entrevista HDE.24.04.03). Está presente el huayno en algunas escuelas, pero no así en los programas curriculares: en los documentos oficiales de las autoridades educativas, no se contempla ni se promociona el desarrollo del huayno como tal. A pesar de este vacío, los profesores, de manera voluntaria y sin que las instancias superiores lo exijan, desarrollan en forma transversal la práctica de una variedad de danzas en las horas escolares libres o en sábados. Esta es la experiencia del profesor Hugo, quien por cuenta propia organiza grupos de danza al nivel de alumnos en el colegio donde labora:

A través del huayno, se puede conglomerar a los diferentes grupos étnicos. Por decir, cuando hablo de danza, no sólo hablo de las danzas andinas, sino también de la costa como el negroide, el alcatraz, la marinera norteña, limeña. Si se habla de la selva, se habla de la danza de los Shipibos, Boras; una infinidad de danzas que es interculturalidad y se dan en los colegios. (Entrevista HDE.24.04.03)

Aunque el huayno es mucho más que danza, su práctica, así como la de las otras danzas andinas y amazónicas, permite en el alumnado un nivel de acercamiento, aprendizaje y conocimientos relacionados con la diversidad de pueblos y culturas existentes en el país.

En suma, el aprendizaje del huayno, al nivel de centros educativos, queda aún como tarea pendiente por trabajar para quienes se consideren comprometidos con la revaloración, difusión, enseñanza y aprendizaje del mismo. Hoy por hoy, las iniciativas de algunos profesores en el cultivo del huayno no son reforzadas por las autoridades educativas: la USE¹⁰⁴ de Ate atiende otros requerimientos de la educación que la promoción o incorporación del huayno en el currículo escolar.

¹⁰⁴ Unidad de Servicios Educativos (ver sección de abreviaturas).

5.3.2 El huayno como instrumento de reproducción de valores culturales

¿Qué valores adquiridos con el huayno de antaño siguen vigentes? ¿Qué valores se enriquecieron o se revirtieron en antivalores? Estos aspectos se desarrollarán en el presente apartado.

5.3.2.1 Formación de valores por medio del huayno

Los valores que adquirieron los migrantes de Huaycán, antes de su incursión a la ciudad, provienen del entorno social y cultural de sus lugares de origen y se constituyen en el fundamento de los valores culturales que orientan sus vidas.

Después de la incursión en la ciudad, el migrante se encamina en un proceso de resistencia cultural, donde estos valores empiezan sufrir desgastes por el proceso de asimilación y adaptación a las circunstancias adversas que caracterizan a toda ciudad.

El huayno: formador de identidad y de pertenencia cultural

Roberto Ticse, proveniente de la Oroya (Junín) y ahora pastor evangélico, concibe el huayno como uno de los aspectos identitarios fundamentales que los migrantes han traído de sus comunidades de origen: “Es una vivencia cultural que lo llevamos en nuestras venas y en nuestro ser, un huayno de que ha sido formado en nuestras vidas” (Entrevista RTC.26.05.03).

Este carácter identitario es articulado con el componente educativo del huayno por un comerciante huancavelicano: “El huayno para mí es, paisita, lo que nos va a identificar y educar, y nos va a servir para nuestro futuro” (Entrevista IRC.20.05.03).

El huayno, como vivencia en los migrantes, permite desarrollar formas de convivencia pacífica, hecho que se observa en las realizaciones de las asambleas comunales, en las reuniones familiares que se organiza, en las faenas comunales o en las celebraciones festivas donde se convive y se practica el huayno con libertad, como expresa el topógrafo cusqueño Sergio Valencia: “Cuando ellos comienzan a cantar, están en su fiesta patronal [...], y eso a mí me hace ver la libertad de expresión, de pensamiento, la libertad de vivir y convivir con todos nuestros hermanos: estar junto con ellos, eso es lo que me hace sentir el huayno” (Entrevista SVS.09.05.03). La unidad intrínseca entre el ser humano y el huayno, según el profesor huancavelicano Hugo de la Cruz, es el fundamento para la construcción de valores positivos: “El huayno es nuestra sangre, nuestras vivencias, costumbres. Entonces, mientras la música ayacuchana, cuando vas a un concierto de esa música, la gente está sin cerveza: es una música que está al servicio de nuestra cultura” (Entrevista HDE.24.04.03).

Las letras de algunos huaynos refieren aspectos relacionados con el contexto cultural y natural en el que el campesino y el migrante desarrollan sus vivencias y actividades laborales:

El huayno tiene mensaje, está pues dentro de la comunicación. Entonces, el huayno, a través de sus letras, da un mensaje al oyente. Desde ese punto de vista, el huayno nos enseña bastante: si alguien no conoce un pueblo, por ejemplo, y el huayno te habla de productividad, fertilidad, entonces uno más o menos supone qué hay en esos pueblos andinos. El huayno va formando en conocer costumbres, usos de los pueblos andinos. (Entrevista HDE.24.04.03)

A otros, el huayno los vincula retrospectivamente con la época tawantinsuyana, memoria histórica que los anima y fortalece: “El huayno me transforma en muchos aspectos y me hace tomar conciencia [de] que sí puedo hacerlo, porque soy originalmente un tawantinsuyano, y me hace sentir eso” (Entrevista SVS.09.05.03).

Principios de respeto y hermandad

Para los migrantes, el huayno cumple una función formadora¹⁰⁵ de acuerdo a principios de respeto, de ayuda mutua, de hermandad entre paisanos, entre otros.

El aprender a respetar es una cualidad inherente en el migrante. En esto, las letras del huayno reflejan auténticas vivencias y no simples discursos o creencias (como ocurre en culturas de corte occidental). Cada cosa que realiza tiene sentido para el migrante, donde sus quehaceres están relacionados con los de los demás: es allí donde ponen en práctica el principio del respeto al otro en su verdadera dimensión (no actuando como el *llunku*¹⁰⁶), como declara un albañil ayacuchano: “Aprendes a querer, bueno, a respetar muchas cosas. Si una persona que oye una canción descubre cosas para pensar, para razonar, esas cosas vienen en el huayno” (Entrevista OCL.24.05.03).

Para los migrantes, la formación en un sistema de valores que recibieron de sus ancestros, de su comunidad de origen, de sus padres, es el fundamento que les permite interactuar con sus semejantes dentro del marco de respeto en un mundo divergente como es la zona K. En palabras de un comerciante de Huancavelica: “Lo que nuestros padres nos han dado, esa educación, nuestros ancestros, nuestros abuelos nos han dado esa educación, y de eso estamos y eso es lo que lleva el huayno” (Entrevista IRC.20.05.03).

¹⁰⁵ Esta función formadora no es exclusiva del huayno, sino de toda actividad artística, como señala Lawiński: “El valor educativo del arte es indiscutible. Abre la inteligencia y eleva el alma. La vista de las cosas bellas despierta ideas sanas, apacibles y puras, y no ideas de violencia, de odio o de vulgar grosería” (1953: 39).

¹⁰⁶ No todos los migrantes practican los valores de respeto y solidaridad, los cuales parecen menos patentes en algunos jóvenes y adolescentes nacidos en Huaycán, así como en aquel migrante que se ha convertido en “*llunku*”: persona de mil mañas que vive a costa y sacrificio del otro.

La formación del respeto los migrantes, mediada por el huayno, es un rasgo distintivo que los caracteriza frente a otros, como comenta el profesor huancavelicano Hugo de la Cruz (refiriéndose al huayno de antaño): “Un provinciano siempre es respetuoso de su padre, de su madre, de la sierra. Siempre somos respetuosos, no escuchas cosas malas: solamente sus huaynos que cantan sus papás, su abuelitos, escuchan eso. Así nomás, eso era antes” (Entrevista HDE.24.04.03).

El respeto a la madre, en particular, es enfatizado por Yolanda Quispe, quien percibe en el huayno la función de consejero, enseñando a: “valorar a nuestra mamá, no ir por el mal camino, en el amor, como que te aconseja a no pelearse con el hombre” (Entrevista YQP.10.05.03) y, en otra oportunidad: “Con las canciones de Flor Pucarina he llorado. Hay canciones que son del amor, de la madre, y dice que a una madre se la debe valorar antes que sea tarde”. (Ibíd.)

Otro aspecto formador del huayno está dado por su carácter pacífico y cimentado en valores: mantiene ecuánime al usuario, tanto en sus actividades cotidianas como en las fiestas. Induce, en este sentido, el respeto por sí mismo, puesto que la imagen de los padres del usuario, de quienes aprendió, está allí simbólicamente presente. Es en esta dirección que se expresa Víctor Ccente, joven migrante huancavelicano: “Con huaynitos no van a ir a cualquier discoteca, nada; ni tampoco se van a juntar [en] cualquier pandillaje. Así es” (Entrevista VCR.21.05.03).

La distancia que los migrantes toman frente a algunas actitudes de otra gente citadina (que pueden juzgar como negativas) es producto de la formación moral sólida que recibieron de sus padres. Es raro que un migrante consuma droga o que pueda delinquir con facilidad. En sus estatutos, inclusive, reglamentan y prohíben las actitudes negativas que pudieran surgir entre sus miembros; además, existe un cuerpo de autodefensa para velar por la disciplina y la salud moral de la colectividad. En este sentir, se expresa un ama de casa tarmeña: “El huayno es una salud sana; mejor dicho, es una diversión sana a lo que es el rock, acaso. Es una diversión sana: no se loquean. Antes, nuestros padres no nos enseñaban eso de rock, nada; bailábamos esos boleros, esas rancheras, todo esas cosas” (Entrevista SPS.13.05.03). El huayno refleja esta realidad individual que implica vivencia de quien lo practica en función de la colectividad que lo legitima. Al respecto, es raro escuchar en la boca de los migrantes “**mi** huayno”: suelen más bien decir “*waynunchikta*” [**nuestro** huayno].

Como ya se mencionó, las diversas actividades colectivas que realizan los migrantes suelen estar mediadas por el huayno. La difusión del mismo permite agrupar a los asistentes: es común observar este hecho en los paisanos, quienes, a pesar de ya

haber sido citados para sus reuniones a través de una esquila escrita, utilizan el altoparlante para emitir huaynos anunciando el inicio de una asamblea vecinal. Este hecho es corroborado por el migrante huancavelicano Sósimo Ramos: “El huayno hace amistad, hace unir, forma unión, unifica a todas las UCV, a todos los paisanos: siendo paisanos, hoy vamos hacer fiesta, hay que traer una caravana, hay que hacer fiesta. Entonces, comienzan unificar, comienzan a juntarse la asamblea. Eso es unificarse” (Entrevista SRC.29.05.03).

La búsqueda del equilibrio entre el ser humano y la naturaleza

Otro valor formativo del huayno se refiere al amor y respeto por la *Pachamama*, la Madre Tierra. El huayno fomenta una vida en armonía con la naturaleza, promueve un equilibrio entre esta y el ser humano. Esto se observa, particularmente, en los contenidos de las canciones testimoniales de Trío Amanecer (como se ilustró en 5.2.2.3) y otros intérpretes. En este mismo sentido, comparte el migrante cusqueño entrevistado:

En el trasfondo de cada melancolía, [en la] que se expresan nuestros paisanos o los autores, se hace sentir hondamente ese poema: esa poesía que te lleva en el trasfondo de tu alma te hace sentir y retoñar lo que es el amor a tu terruño, el amor a la familia, a la tierra, a la Pachamama y nos hace ver que los apus, los cerros todo esto. Es difícil, es algo que debemos convivir. Más bien, debemos alimentarlo y crearlo, y desarrollar un medio ambiente ecológico y todo esto. A veces, uno se siente triste el escuchar tanto los mensajes de amor, la ecología, al medio ambiente, a nuestros antepasados y al amor a nuestra mujer. (Entrevista SVS.09.05.03)

Una relación del ser humano con la naturaleza se observa en la canción creada por el migrante huancavelicano Víctor Ccente, quien nos canta en quechua y en cuyas letras se percibe la relación de complementariedad entre la naturaleza y el ser humano. En este caso, a este último le anuncian los cerros *Qarwarasu* y *Wamanrasu* (principales dioses tutelares de Huancavelica), así como las aves *Puku* y *Kuli*, la pérdida del amor de su vida:

*PUKU PUKU*¹⁰⁷
Qarwarasullay pukullay puku
wamanrasullay kulillay kuli
ancha chikillan qanqa kasqanki
malaseñallan qanqa kasqanki.

PUKU PUKU
 Oh, *Apu Qarwarasu* y *puku* de mi vida
 oh, *Apu Wamanrasu* y *kuli* de mi destino
 qué anuncio tan desgraciado me dices
 qué mala señal tan cruel me traes.

Hanwan tupasqay horallamantan (Bis) Desde que me encontré contigo (Bis)
warmayanaywan tupanichu (Bis) ya no me encuentro con el amor de mi vida (Bis)
 (Traducción personal)

Para el migrante, la lectura de los diversos acontecimientos de su vida (viaje, trabajo, desgracia, muerte, etc.) está en la propia naturaleza: en las aves, en el eco del río, del

¹⁰⁷ El *puku* (como el *kuli*) es un ave silvestre propia de la región andina.

viento, en la aparición de una culebra, del *killinchu*¹⁰⁸, etc. Por esto mismo, el indígena recurre a los dioses tutelares, a la hoja de coca para consultarles, para prepararse y restablecer la armonía y el equilibrio consigo mismo y el cosmos. Esta racionalidad holística, donde se interconectan todos los elementos del universo, sigue vigente en la conciencia del migrante. En ese sentido, el *kay pacha* (la tierra donde vivimos) es su hábitat natural; el huayno nace en este espacio y luego se convierte en pueblo. Como dice César Vallejo que todo acto o voz genial viene del pueblo y va hacia él; por eso, “el huayno tiene un fondo que nos indica cómo debemos comportarnos, nuestra conducta. Y el huayno enseña a querer a nuestra tierra que nos vio nacer: eso es identidad, darle esa grandeza”. (Entrevista HDE.24.04.03).

La moralidad del migrante se nutre de esa rica experiencia vivencial: en cada instante de su vida, le acompañan los valores apprehendidos de sus padres. Catalina Ccente, ama de casa huancavelicana, recuerda el lazo existente entre el huayno y las actividades desarrolladas por el migrante (algunas referidas a sus comunidades de origen):

El huayno lleva costumbres sanas, lo que hacemos, cultivamos en la sierra, llevamos sanamente. Claro, tomamos, brindamos, pero *qachacochinadas*¹⁰⁹ de esas cosas no podemos estar cantando. (Entrevista CCR.06.05.03)

La función formadora del huayno en la relación del ser humano con la naturaleza es enfatizada por Sabino Mamani, quien expresa en forma llana que “hay canciones que educan, o sea, cuando está ligado a la Pachamama” (Entrevista SM.13.05.03).

Para muchos migrantes, el huayno simboliza efectivamente la tierra, por estar aquellos espiritualmente vinculados con la actividad agropecuaria y de la cual sienten cierta añoranza, toda vez que su principal fuente de riqueza venía a ser la chacra. El migrante está vinculado material y espiritualmente con la tierra: para él, el espacio territorial viene a ser parte de su vida, la misma que cobra un sentido agrocéntrico en la cosmovisión local de donde emerge. Oscar Cabrera, obrero ayacuchano de 33 años, hace una remembranza de su terruño, haciendo referencia al hecho de que la reforma agraria, en el Gobierno de Juan Velasco Alvarado, entregaría tierras para quien las trabajase. La canción “*Allpalla llankaq campesino*” [Hombre que trabaja la tierra] fue interpretada por él durante la entrevista (Entrevista OCL. 19.05.03):

¹⁰⁸ Cernícalo: la aparición de esta ave es un buen augurio.

¹⁰⁹ *Qacha*, voz quechua que significa “sucio” (en la variedad dialectal chanka).

ALLPALLA LLANKAQ CAMPESINO

*Allpalla llankaq campesino
imallamantan qanri waqanki (Bis)*

*Allpallaykiqa kutimunqas
reforma agraria chayaramuptinqa (Bis)*

*Kukachaykita akurichkay
tuqrachaykita kachurichkay (Bis)*

*Amaña masta qanri waqaychu
allpallaykiqa kutimunqas (Bis)*

ALLPALLA LLANKAQ CAMPESINO

Hombre que labra la tierra,
de qué sufres y derramas tu lágrima (Bis)

Tu tierra ya regresará contigo
cuando llegue la reforma agraria (Bis)

Endulza tu masticar de coca con la tocra
mastica tu hoja de coca mientras esperes (Bis)

Ya no llores más, hombre
tu tierra ya regresará contigo (Bis)

(Traducción personal)

En similar dirección, el profesor huancavelicano Hugo de la Cruz ilustra en la siguiente entrevista cómo el huayno refleja las vivencias agrícolas y ganaderas para el migrante que se dedicó a esa actividad. La memoria del pasado es el presente del migrante que le acompaña de por vida: “El huayno [...], en el mundo andino, representa tanto la productividad pastoril como el santiago, de cosecha como la trilla que se realiza en nuestros pueblos, y hemos venido con esa formación.” (Entrevista HDE.24.04.03). Como se compartió en un anterior apartado (5.3.1.2), el profesor Hugo de la Cruz traduce sus experiencias en la enseñanza de danzas tradicionales en el colegio donde labora. Veamos un extracto de la canción del propio José María Arguedas¹¹⁰ de la “Trilla de las Alverjas” que el profesor Hugo enseña:

*Taqllaykuy taqllaykuy
makichaykiwan taqllaykuy.
Saruykuy saruykuy
chakichaykiwan saruykuy.
Chakichaykiwan makichaykiwan
saruykuy taqllaykuy.
Makichaykiwan chakichaykiwan
taqllaykuy saruykuy*

Sacúdela, sacúdela
con tu manito, sacúdela.
Písala, písala
con tu piecito, písala.
Con tu piecito, con tu manito
písala y sacúdela.
Con tu manito y con tu piecito
sacúdela y písala.

(Traducción personal)

El contenido de esta canción, recogida y cantada por Arguedas, refleja la participación colectiva del hombre y la mujer en la cosecha de alverjas que se realiza en el mes de mayo de cada año: muchos migrantes han vivenciado esto en sus chacras y han migrado con ese conocimiento. La belleza y la ternura de las letras de este huayno estriban fundamentalmente en la valoración de los elementos de la naturaleza que dan sustento a las vidas de los campesinos y de los migrantes. Según el profesor Hugo de la Cruz, las danzas cobran armonía cuando resaltan las vivencias íntimas del

¹¹⁰ El tema cantado data de los años 50. En palabras del propio Arguedas: “Esta canción la escuché en las proximidades del pueblo de Pampas [capital de la provincia de Tayacaja del Departamento de Huancavelica] en 1928. Mientras las mujeres cantaban alrededor de una era, los hombres pisaban las vainas de las alverjas, con el objeto de trillar, así de separar el grano de la vaina”. (Grabación conservada en Lima, en el centro de folclor “José María Arguedas”, órgano de ejecución del INC).

quehacer agrícola: “Una expresión, desde el punto de vista estético, es darle en su verdadera dimensión lo que es un paso, por decir, un gesto de tu vivencia. Por ejemplo, la danza agrícola de tu chacra, una danza pastoril del ganado: la danza es parte de tu vida, recuperar las vivencias, amar la naturaleza” (Entrevista HDE.24.04.03).

La poesía de Picaflor de los Andes incluye elementos de la naturaleza de los que se sirve metafóricamente para expresar la fortaleza del amor frente al sufrimiento. Un tema clásico de Picaflor que ilustra esto es *Gorrioncito*:

Gorrioncito, canta pero no llores
El amor es la fuerza más sublime (Bis)

Basta ya, gorrioncito, que tus trinos me conmueven
Basta ya, zorzalito, que tu llanto me entristece

Los maizales verdes son los testigos
El dolor que te embarga en la vida (Bis)

Yo también, gorrioncito, sufro y lloro sin consuelo
Porque soy igualito, solitario y olvidado (Bis)

Hasta los puquiales secos suelen brotar al verte muy triste
No llores más, gorrioncito: en el amor hay que ser fuerte (Bis)

En la letra de esta canción, es clara la relación cómplice entre naturaleza y ser humano. Respecto a este último, se concibe el amor como una fuerza que permite superar tristezas y dolores. Esto nos lleva a considerar el tema de la autoestima del migrante en el siguiente apartado.

El huayno eleva la autoestima

El huayno, en tanto forma particular indígena de melodía, canto y danza, es una fuente energética y actuante que ayuda a elevar la autoestima del usuario. Esto pudo ya percibirse en diversos extractos de entrevistas en apartados anteriores. En el caso de algunos huancavelicanos, esto se ilustra igualmente en la temporada de carreras de caballo (por el mes de abril), cuando escuchan sus huaynos tomando licor. Luego de desahogarse y llorar, toman coraje y dicen: “Waqtanpi chukuchayuqllapas qarim kanchik, carajo” [Aunque con mi gorra en la espalda, somos hombre, carajo] y siguen corriendo hasta lograr su propósito.

En el contexto citadino de los migrantes de Huaycán, se reconoce también esta función energética del huayno, como declara un confeccionista puneño, recordando igualmente el valor formativo del mismo: “El huayno me da fuerza y educa” (Entrevista SM.13.05.03). Del mismo modo, se expresa Yolanda Quispe (estudiante e hija de migrantes huancavelicanos) contrastando el huayno con otros tipos de música:

Muchas veces, perdemos valores, nos dejamos de querer a nosotros mismos. Hay canciones que nos hablan de muchas cosas a superar y querernos más. A eso contribuye el huayno. Otras músicas te llevan a la droga, a fumar; por ejemplo, la música rock: muchas veces, los chicos que escuchan esa música fuman marihuana, se drogan. Y el huayno, sólo escuchas y sales a bailar. (Entrevista YQP.10.05.03)

El autoreconocimiento y la autovaloración, en efecto, son valores fundamentales que los migrantes practican y tienen presente al momento de intercambiar sus elementos culturales con otros paisanos. Para entender al otro, primero hay que saber amarse:

Quererse, no hacerse daño, no estar drogándose, yendo por el mal camino, con pandillas: eso es lo que te lleva la música extranjera. El huayno te forma valores positivos, eso he visto yo. A veces, en las discotecas, los chicos que escuchan su rock están fumando su droga, porque la misma música les está motivando a que escuchen, se loquean. Y el huayno jamás te va a llevar a eso, más bien te dan ganas de zapatear, bailar. El huayno nos lleva a un buen camino. (Entrevista YQP.10.05.03)

Esta misma entrevistada recuerda que el huayno no solo nutre la autoestima del usuario, sino la de los demás: “Las personas que escuchan esa música son los que más valoran: no sólo se valoran a sí mismos, sino valoran a las otras personas. Y hay muchas personas que escuchan otras músicas y se sienten más cuando no lo son; eso más les conduce a las drogas” (Ibíd.).

Es así que las poesías del huayno y sus melodías forman, en el oyente, actitudes positivas: no solamente permiten reflexionar sobre situaciones personales, sino que también invitan a evaluar y, si corresponde, tomar decisiones de arrepentimiento o de conversión. Este hecho se ilustra en la experiencia de un migrante cusqueño, expresidiario, quien detalla su transformación de una vida delincencial a una vida digna como dirigente vecinal. Actualmente, ejecuta proyectos de preservación del ecosistema (proyectos ecológicos de conservación del medio ambiente) en Huaycán y es una persona muy apreciada en su UCV.

Yo estuve en la prisión 10 años. Estuve preso y conocí a muchos cajamarquinos, puneños y todo esto. Imagínese que por esa época estaba de moda la salsa, la música chicha y cumbia. Pero en la prisión, cuando una persona quería escapar fuera de la realidad de su mundo, yo veía a muchas personas que ponían sus discos y escuchaban sus huaynitos, y se sentían libres y creaba conciencia. Y muchos de ellos, cuando salieron de prisión, no volvieron a pisar más, porque se identificaron: habían aceptado que ellos cometieron errores enormes y aceptaron su propia realidad. Y, hoy en día, son grandes hombres, comerciantes todos ellos. Los conozco a varios de ellos, e incluso a mí mismo me creó conciencia. Porque le digo, sinceramente: es ahí donde aprendí lo que es sentir la libertad de conciencia, es ahí donde me identifiqué como nacionalista [...] le vuelvo a repetir: he sido yo un delincuente, no lo niego. Hoy en día, soy dirigente vecinal. (Entrevista SMS.09.05.03)

En esta experiencia, el huayno no resuelve el problema en sí, sino que se presenta como un factor sensibilizador, concienciador que opera al nivel de los sentimientos, de los recuerdos transportando al migrante a espacios concretos de la vida pasada. La

melodía y poesía del huayno, meditada e internalizada, vale más que mil palabras moralizantes (esto, dependiendo del estado de ánimo del oyente y de la identidad sonora que haya construido en relación con el huayno).

En la misma dirección, Lázaro Tarazona, panificador (y guitarrista) de Cerro de Pasco, pone en relieve la función formadora del huayno en lo que hace a la personalidad del migrante. Para él, el huayno “es, por decir, como un libro: agarramos un libro, repasamos y lo que usted quiere ver: una matemática, un lenguaje o quiere leerlo; abres la página, lo lees. Entonces, de esta manera casi estás al tanto. El huayno así me educa a mi personalidad, a mi mente *pe*, poco a poco se desarrolla” (Entrevista LTI.18.05.03).

5.3.2.2 La otra cara de la moneda

Escuchar, cantar o ejecutar el huayno no siempre es positivo. Es, en particular, el caso del huayno tecno o huayno chicha que con frecuencia tratan de temas de la vida en relación con aspectos amorosos: poco o nada expresan acerca de los elementos de la naturaleza, del respeto a la Pachamama, de la valoración del propio ser humano, situación que acarrea la censura de varios migrantes adultos.

El huayno tecno o parrandita ocupa el lugar central en la preferencia de los migrantes. Con él, retornan el uso masivo del arpa, la melodía al estilo de antaño, su poesía cargada de temas relacionados con el amor sufriente. El grado de escolaridad de estos artistas de la zona K es mínimo: algunos sólo han cursado la primaria completa, incluyendo la población de dicha zona que se dedica mayoritariamente al comercio informal. El profesor Hugo de la Cruz, afirma:

La condición cultural o nivel de nuestros pobladores no es homogénea, no es equitativa. Aquí, dan preferencia a la música con arpa como Dina Páucar, Abencia Meza, Anita Santibáñez. Mayormente, prima esa música: el huayno tecno, donde cada difusor de esta música le pone nombres de parranditas u otros. (Entrevista HDE.24.04.03).

Hay migrantes que comparan al huayno tecno con la chicha, como la otra cara de una misma moneda. Es el caso del cantante del grupo chichero “Waris”, quien se expresa respecto al huayno tecno: “Para mí, no es huayno: es una fusión. Ahora, lo ponen baterías; es la otra cara de la chicha: le ponen timbales, baterías y, ahora último, le ponen tubas, órgano” (Entrevista FCF.08.05.03).

No solamente el huayno tecno contribuye a una deformación de valores, sino también otros factores exógenos como la propia educación formal, considerada como colapsada por el mismo Ministerio de Educación cuya contribución en la formación de valores no es clara. Desde la mirada de los migrantes, el comerciante huancavelicano

Irineo Ramos manifiesta: “Con la desperfección que hay en la educación, ya con eso, los niños se niegan. Entonces, no entienden lo que es, lo que entra, no entienden. O sea, la educación está degenerada” (Entrevista IRC.20.05.03).

En cuanto al papel que cumplen los medios de comunicación, tarea del Estado en su reglamentación, se socava aún más los valores tradicionales, como expresa un migrante cusqueño: “Los medios de comunicación son los que nos están perjudicando bastante: crean valores de boleros, baladas, salsas y ¿del huayno?, ¿dónde está el huayno?, ¿por qué marginan el huayno?” (Entrevista SVS.09.05.03).

Se ilustrará, seguidamente, aspectos perniciosos relacionados con el fomento al alcoholismo y la obsesión por los temas de ruptura amorosa vehiculados, en particular, a través del huayno tecno.

Problemas sentimentales en el huayno

El cuestionamiento serio que hacen varios migrantes de Huaycán al huayno tecno es que porta mensajes que dañan la moral y las buenas costumbres, por lo que lo consideran pernicioso, como expresa Irene Ticse, enfermera oroyina: “Mal haría cuando en el huayno ponga mensajes que digan, por ejemplo: ‘Vamos a tomarnos unas copitas’, mensajes como dicen: ‘Me traicionaste, ahora me voy con otro’, o cuando dice: ‘Vas a ver en tu cara cómo te desprecio, cómo me río’. Cosas así, no me agrada” (Entrevista ITC.09.05.03).

La mayoría de los huaynos tecno y huaynos chicha giran en torno a estos contenidos referidos al sufrimiento por lo que los intérpretes o compositores llaman amor. Está por demás desarrollar los contenidos del huayno chicha que han sido trabajados por otros investigadores (Hurtado 1995, Montoya 1996, etc.): aquí, nos referiremos al huayno tecno, por ser el género musical que más prefieren los migrantes de Huaycán. Sobresalen, entre muchos cantantes, las voces femeninas, una muestra de cuyos títulos¹¹¹ de canciones se presenta a continuación:

Alicia Delgado: “Golpes del destino”, “Mal proceder”, “No quieres amarme”, “Soy nave sin rumbo”, “Triste recuerdo”, “Tu falsedad”, “Un fracaso en la vida”, “Tu hipocresía”, etc. **Flor Pileña:** “Falso juramento”, “Madre soltera”, “Mi vida ya no es mi vida”, “Por tu culpa, cervecita”, “Sufrir por tu amor”, “Tu desprecio”, “Vuelve a tu casa”, “Mi vida ya no vale nada”, “Mentiroso corazón”, “Ya no sufras”, etc. **Doris Ferrer:** “Engáñame corazón”, “Separémonos”, “Tu desprecio”, “En un vaso de cerveza”, “Mi arrepentimiento”, “Para que me acostubraste”, “Me alejaré de ti” etc. **Anita Santibáñez:** “Amargo recuerdo”, “Arráncame de tu pecho”, “Cómo se puede olvidar”, “Madre soltera”, “Mis lágrimas”, “Mi sufrimiento”, “Quiero brindar”,

¹¹¹ Algunos títulos (así como el contenido de las letras) se repiten en dos o más cantantes: ya no se sabe a quién pertenece tal o cual composición, quién copia o quién piratea a quién. Cabe aclarar que la mayoría de los cantantes del huayno tecno son intérpretes y muy pocos cantautores.

etc. **Dina Páucar**: “Cruel tormento”, “Sufrimiento de amor”, “Por que fuiste tan cruel”, “Me vuelvo a enamorar”, “Dos cervezas”, “El borracho”, “Falso amor”, “Un par de cervezas”, etc, **Abencia Meza**: “Licor maldito”, “Qué triste es la vida”, “Amantes, solo amantes”, “Ron Cartavio”, “En un vaso de cerveza”, “Una lágrima más”, “Separémonos”, etc. **Sonia Morales**: “Basta corazón”, “Cómo olvidarte”, “Chico mentiroso”, “El celular”, “Corazoncito”, “Mala vida”, “Dejaré que lloren mis ojos”, “Amor voluble”, “Te regalo mi corazón”, “Solo estoy tomando”, etc. (CC No.5. 28.05.03)

Como se puede apreciar, son temas dedicados al amor en un sentido peyorativo describiendo fracasos, desencuentros, engaños, traiciones, abandonos, decepciones que tienen fatal consecuencia, invitando al refugio o desahogo en las cantinas. Las alusiones a la cerveza, a libar licor o a la vida de un borracho son comunes en casi todas las cantantes (inclusive en cantantes de antaño como Flor Pucarina: “Oh, licor maldito”, en Pastorita Huarasina: “Borracho”, en Estudiantina Perú: “Vaso de cerveza”).

Las letras o mensajes de estos huaynos son pobres, no son como los huaynos antiguos que los migrantes rememoran, principalmente con Picaflor de los Andes, Flor Pucarina, Pastorita Huarasina quienes cantaban -según los mismos migrantes- a la vida real: no solo al amor (en su verdadera dimensión) o al sufrimiento, sino al trabajo, entre otros.

Las letras de estas composiciones del huayno tecno o parrandita, en su mayoría, son reacomodadas, plagiadas o sencillamente improvisadas, pobres en poesía y exageradas al resaltar problemas sentimentales con los que atraen a los migrantes que se sientan identificados con ellos. Para Irene Tarazona, comerciante de Cerro de Pasco, no es ético plagiar canciones de otros autores. Los valores transmitidos a través del huayno deben, además, emerger de la propia naturaleza:

[Que] los intérpretes del huayno hagan sus propios huaynos y no se copien de otros. Que, al menos en el huayno, que canten lo que es, que cuenten de nuestras riquezas que tenemos, de nuestras ruinas, valles, cerros, montañas, selva, de tantas cosas. Pueden sacar canciones de la vivencia que uno tiene, sin estar copiando de otras personas, porque ellos pagan sus derechos. Eso yo opinaría: que ellos mismos interpreten sus canciones. (Entrevista ITI.12.05.03)

Sin embargo, muchos migrantes se identifican y practican el huayno tecno. Esta paradoja no es más que el reflejo de ese perfil ambivalente que presenta el migrante, entre otros factores, lo cual sería materia de estudio para futuras investigaciones.

Esta situación se agrava por el abandono y la inexistencia de políticas culturales que propicien la promoción de los elementos culturales, como señala la misma entrevistada:

Se está perdiendo los valores de nuestro país, lo que es la identidad, más que nada. Hasta los profesores se acomplejan con el huayno, porque no escuchan: prefieren hablar de otras músicas a nuestros niños. Yo diría que, si dependiera del

gobierno, del Ministro de Educación, dejarían como tarea lo que es el huayno, la identidad de nuestro país, de nuestros antepasados. Por ejemplo, nuestro quechua: cuando vienen de otros países las personas, los turistas saben más que nosotros; no se acomplejan, ellos visten su yanquisitos (ojotas) de jebe y no se acomplejan. Nosotros sí, y eso no debe ser. (Ibíd.)

Cultura de pobreza, alcoholismo y tristeza en el huayno

En el contenido de las letras del huayno tecno, se evidencia una pérdida de valores culturales identitarios: no solamente se trasmite una cultura de pobreza, de sumisión, de sufrimiento y de conformismo, sino que también se incita a la borrachera, a la desesperación, encerrando así al migrante en un mundo de tristeza y resignación. Se ilustrará esto con las opiniones de los propios migrantes.

La cantante huancavelicana María Curasma comparte la connotación de **pobreza** material que para ella tiene el huayno, pobreza en la cual pareciera resignarse: “Representa la pobreza, los años que vamos viviendo, las cosas que pasan en un hogar. El huayno da sentido a mi vida de sentirme bien, recordando el pasado” (Entrevista MCS.14.05.03).

Para otros, el huayno induce al **alcoholismo**, como confiesa un comerciante de Huancavelica: “Cuando escucho huaynos de mi recuerdo, hay veces me da ganas de beber, o sea, me gusta. A veces, me gusta salirme a las cantinas a tomar algo y así es, pero ahora más bien estoy calmando. Más antes, yo me ponía a tomar con un huayno, ¡pucha que me gustaba!” (Entrevista JCC.23.05.03).

Entre las letras que hacen gala al licor, que inducen a la borrachera, está la canción de Flor Pileña con el tema “*Por tu culpa, cervecita*”, en clara alusión a un problema existencial que, como valor, no aporta nada positivo a la nueva generación. Algunos moradores de la zona manifiestan que el huayno tecno es negativo, que no forma ni transmite valores a sus hijos. Veamos al respecto una canción de Sonia Morales, cantante de huayno tecno, con el tema “Mala vida”:

Sólo estoy tomando dos cervecitas
para olvidarme de esta mala vida.
Si estoy borrachita, lloro mi desgracia.
Triste es mi vida, amarga mi suerte. (Bis)

Si estoy tomando, es para olvidar.
La mala vida que yo llevo
mi triste pena terminará
cuando me aleje de tu lado.

Aquí, se hace alusión a una mala vida que se trata de olvidar a través del licor. Algunos pobladores se muestran duros con el huayno tecno. El topógrafo Sergio Valencia, migrante de Cuzco, comenta igualmente respecto al problema del alcoholismo relacionado con el huayno tecno:

No tengo nada en contra de Dina Páucar: la escucho, tiene buen timbre, buena voz, todo; pero en su versatilidad, su poema, su canción es algo denigrante, porque denigra tanto a la mujer como al hombre. Y ella debe pensar primero que, para cantar, hay que saber cantar y dirigir a nuestros hermanos un mensaje de superación de nivel. ¿Cómo es posible que un hombre se emborrache con la música, se pierda? Inclusive ha habido: es como empujarlo al suicidio a una persona, eso es algo que denigra al huayno. En vez de crear el ambiente del amor a la familia, lo denigra a la persona. (Entrevista SVS.09.05.03)

Para algunos migrantes, el huayno tecno, incluida la chicha, no tiene sentido, porque no solamente ha mancillado la honorabilidad de la persona, sino que obvia la memoria histórica de los pueblos. El migrante Leoncio Sayas Antezana, de ocupación músico, comenta:

Las músicas modernas, lo que expresan, para mí es una huachafería realmente. Es que no tiene un sentimiento: no es como un huayno que expresa hacia el pueblo sus sentimientos o de amores. O también, hay otras músicas en tiempos de carnavales, en tiempos de santiagos [fiesta de ganado], por decir, la música hacia los animales. (Entrevista LSA.22.05.03)

Para otro comerciante huancavelicano, el huayno tecno corrompe manipulando el sentimiento natural de los migrantes:

Somos muy sentimentalistas y eso pega bastante. Y eso: los músicos ven cuál es la debilidad de la generación de la juventud; si tú lo cantas en sentimiento de lo que es un abandono, de lo que es dejar un hogar, de lo que es dejar una madre soltera, lo que es sufrir, hacer sufrir entre parejas u abandono, o sea, un rompimiento de parejas, eso es lo que lo canta Dina Páucar. (Entrevista IRC.20.05.03)

En otros casos, se expresa que sólo se trasmite **tristeza** y degradación moral lo cual se remonta a la historia desde la invasión europea, como comenta un migrante oroyino Roberto Ticse:

Nos hicieron daño [a] nuestra tierra, hicieron daño [a] nuestro pueblo y entonces transmitieron dolor, aflicción y nuestros incas empezaron a entonar esas músicas con el corazón herido, con el corazón partido, golpeado porque sus hijos eran esclavos, sus esposas eran violadas y, entonces, transmitían tristeza y esa tristeza lo han ido transmitiendo a sus generaciones.

Si nosotros seguimos transmitiendo a nuestras generaciones tristeza, esas generaciones van a vivir sumergidos en algo que nos han heredado nuestros abuelos; nos han dejado una herencia de tristeza. Y, entonces, si usted ve el huaylas, por ejemplo, el huaylas es un mensaje también, trae un mensaje, pero tal vez un mensaje de zapateo, un mensaje donde la gente se pone a zapatear, tal vez desfogando lo que han estado viviendo.

Me gustaría que desaparezca ese huayno que transmite pobreza, que transmite conformismo. He escuchado, no recuerdo, el grupo que compuso esa canción: *Minero soy*¹¹² y luego lo transmitieron a chicha. Y usted se va a darse cuenta: es una canción de conformismo, minero soy, ¿qué voy a ser?

Entonces, no queremos delegar a nuestras generaciones canciones que lo destruyan, canciones, por ejemplo: borracho soy, mi mujer me abandonó, me

¹¹² Tema original del conjunto boliviano "Savia Andina". Después, fue interpretado por el grupo chichero peruano "Alegría".

quiero morir, la vida no vale nada; canciones que verdaderamente deben de destruirse. (Entrevista RTC.26.05.03)

Los huaynos tocan los sentimientos del sujeto. A través de sus letras, el huayno tecno denigra a la persona cogiéndola por el lado humano y emocional con temas y dramas de amor. Asimismo, la melodía del huayno tecno conlleva una carga emocional triste.

Para Fausto Reinaga, la tristeza del huayno echa raíces desde la invasión española:

Los ayes de dolor, los gemidos, los sollozos con que está tamizado el huayño, corresponden a la época de la Conquista, la Colonia y la República; períodos en los que el indio sufre y padece hambre, explotación esclavista y una brutal discriminación racial. La tristeza de la música y del canto que expresan la quena, el pinkillu, la tarka, la zampoña, el bombo, el huacu (huacuc), el erke, el violín, la caja (caja huayño), el charango, etc., como también los mil matices en las entonaciones, alusiones, provocaciones, insultos, ataques, réplicas y contrarréplicas del canto; son una comprobación de la teoría de Josué de Castro, que "la tristeza de la música y del canto es la expresión del hambre". (Reinaga 1967: 181)

A mi modo de ver, el huayno combina, por un lado, una tristeza natural que proviene de la naturaleza¹¹³ como de nuestras propias vidas y, por otro, la tristeza construida históricamente desde la invasión española hasta nuestros días. Nuestras vidas están inmersas en ámbitos complementarios, lo que en occidente se conoce como "dualidad de opuestos". Es así que el complemento del varón es la mujer, el día se complementa con la noche, la tristeza con la alegría. La cosmovisión andina es particularmente sensible a la complementariedad existente en los propios fenómenos de la naturaleza¹¹⁴, asociados estos a sentimientos humanos: así, la madrugada puede ser relacionada con la alegría y el atardecer con la tristeza. En el ser humano, cada acontecimiento, cada momento de su vida también tiene su complemento con el que se enlaza, correspondiéndose entre sí (como el llanto y la alegría).

En la composición de los huaynos, los autores parecen dar mayor importancia a lo triste. Los huaynos tristes, principalmente en el contexto huancavelicano, expresan los momentos de dolor, de sufrimiento, las vivencias íntimas de amor, de nostalgia, los acontecimientos trágicos de muerte y mucho de lo que acontece al migrante en su cotidianidad. La propia sonoridad que emerge de la naturaleza: ríos, quebradas, montañas, suelen ser relacionadas con la melancolía. Estos factores intervienen en la construcción de melodías tristes que tanto gustan a los indígenas: para ellos, un huayno es particularmente de su agrado cuando éste presenta melodías tristes.

¹¹³ Esto se ilustra en varios huaynos. En un anterior apartado (5.3.2.1), se hizo referencia al buen o mal augurio de algunos elementos de la naturaleza (ver la canción "Puku puku"), así como la tristeza que provocaban el gorrión y el zorzal con sus cantos (ver "El gorrioncito").

¹¹⁴ Complementariedad que permite regular las energías internas de esta última para alcanzar un equilibrio cósmico.

Pareciera que, para que un huayno forme parte de la vida del migrante, tiene que ser algo triste, expresando el sentido profundo de tal o cual acontecimiento.

Así, los migrantes construyen una identidad que se configura en una cultura de tristeza, la misma que es reproducida como remembranza de experiencias personales dolorosas y de hechos históricos vividos en condiciones de dominación.

Coincidentemente, para José María Arguedas, el huayno *triste* es producto de la dominación: “No niego que la música y las canciones kechwas son en su mayoría lamentaciones; de un pueblo oprimido no se puede exigir música predominantemente alegre” (Arguedas 1989: 22-23). No obstante, Arguedas no se queda aquí, sino que abre posibilidades de conocimiento que se pueden desentrañar a partir de las danzas y canciones de huaynos que sí expresan **regocijo**, reconociendo “la existencia de danzas y canciones alegres, de una alegría plena y pura, allí están, para demostrar que el indio no es dado a la tristeza” (Ibíd.).

Pérdida de valores

La presencia de elementos culturales ajenos está desplazando paulatinamente al huayno quechua, el mismo que se muestra más vulnerable y es cada vez menos practicado. Esta responsabilidad recae sobre todo en los propios usuarios, quienes se ven influidos por costumbres foráneas (principalmente norteamericanas). El complejo de inferioridad relacionada con una mentalidad de blanqueamiento también se halla entre los migrantes adolescentes y jóvenes, quienes se sienten personas modernas o de la nueva ola e imitan otras costumbres. Esto se puede notar en la entrevista al migrante Feliciano Casavilca (cantante del grupo chichero “Waris” de la zona K), quien opina:

Muchos moradores, sabiendo, no lo practican: esa es la gran realidad. Pero, como le digo, eso viene desde arriba: tratan de imponer sus preferencias musicales de ellos, hasta con sus costumbres, le podría decir. Esas fiestas que hacen, como el de la fiesta de brujas Halloween y muchas otras fiestas. Y acá, la otra clase del pueblo que somos nosotros, por querer asemejarnos hacemos igual. (Entrevista FCF.08.05.03)

Muchos hijos de migrantes rechazan la práctica del huayno de antaño, el mismo que va en declive, camino a la desaparición. El confeccionista puneño Sabino Mamani comenta al respecto:

Los hijos van cambiando con el tiempo. En las provincias, ya no hay jóvenes, más que las personas de edad: en mi pueblo ya no hay juventud, sólo personas de edad. Entonces, más vienen al pueblo y entonces escuchan músicas americanas, brasileras, otras músicas de otros países. Y puede ser que, con el tiempo, si no hay ese apoyo hacia el huayno, puede desaparecer. (Entrevista SM.13.05.03)

Ya no se inculca valores a los hijos menores como se hacía en las comunidades de origen, porque los padres pasan mayor tiempo en sus trabajos y, muchas veces, no logran asistir afectiva ni moralmente a sus hijos: al final de la jornada, a altas horas de la noche, los encuentran ya durmiendo.

La pérdida de valores va paralela al repliegue al huayno de antaño. El comerciante Irineo Ramos opina al respecto: “El huayno ya está alienándose, como se dice, está deformándose. No es como antes, como te contaba, como antes que era bien identificado el huayno. Pero ahorita ya está [...] desarticulándose el huayno” (Entrevista IRC.20.05.03).

El fenómeno de la alienación ha llegado al extremo de convertir a familias enteras en adoptantes de costumbres foráneas, como expresa Sabino Mamani:

Por ahora, veo yo que el huayno queda un poco abajo, como quien dice, sepultado, por muchas razones, como por otras músicas, como se dice: es la que está encima. A pesar de que yo soy de la provincia de Puno y veo que hasta mis hijos acá ya no están con la música que yo escuchaba. Ellos están con otra música, o sea, prácticamente a mí mismo me contagian: yo también soy parte de la misma música americana. (Entrevista SM.13.05.03)

La mentalidad mercantilista

De los efectos del consumismo, nadie se salva. La mentalidad mercantilista, en la comercialización del huayno, es otro problema de orden ético que no contribuye a la formación de valores y alcanza hasta a los propios artistas, quienes se acomodan en un género musical u otro. Este hecho se ilustra en la experiencia del guitarrista chichero huancavelicano Edgar Castellano: “Hasta ahora, sigo cultivando ese ritmo porque, a veces, yo toco música folclor y tropical. A veces me llaman, me buscan y toco, pero mayormente estoy con el folclor: está más arriba, ahorita hay más demanda en el folclor, hay más trabajo; la chicha está más bajo” (Entrevista ECI.14.05.03). Lo que aquí vale es el dinero: no rige moral o ética alguna; la gente transita en todas direcciones en su afán de sobrevivencia.

Ni hablar de los empresarios de caravanas artísticas que contratan estampas folclóricas o cantantes. Ellos están estudiando qué tipo de música está pegando en la población oyente, de manera que su accionar está guiado por esa corriente de opinión y organizan grandes eventos en los diferentes conos de la capital; no les interesa el rescate de las costumbres, menos que se promocionen los huaynos que comportan valores, capaces de formar conciencia identitaria en la población. A estos promotores sólo les interesa el lucro. El cantante Feliciano Casavilca del grupo chichero Waris, comenta:

Los promotores se fijan en una agrupación y apuestan por esa agrupación, pero no con el fin de que le guste y quiera que la chicha sea algo bueno; no con esas intenciones, sino como algo comercial: a ellos les importa sólo el dinero. (Entrevista FCF.08.05.03)

Tal como acontece con la chicha, similar situación ocurre con los huaynos tecno. El huancavelicano profesor Hugo de la Cruz añade al respecto:

Los mismos cultores de la música huayno hacen quizás las competencias y comercializan el huayno; varían en este caso: lo meten más instrumentos electrónicos para que tenga más sonido o para que sea más llamativo. Entonces, muchas veces, eso se convierte pues en algo comercial, mercantil. Yo creo que eso ha hecho el libre mercado, de que el huayno se comercialice. (Entrevista HDE.24.04.03)

Los grupos femeninos, que en su mayoría difunden el huayno tecno, entran en libre competencia y disputan el sitio más alto en la preferencia del público. Las ganancias que obtienen estas artistas son una verdadera fortuna: en pocos años de sacrificada labor, cosechan dinero que las convierte en verdaderas empresarias¹¹⁵ con disqueras y otras fortunas, como ha ocurrido con la ya famosa Dina Páucar que se convirtió de emolientera en millonaria; según manifiesta Feliciano Casavilca: “Dina Páucar, Sonia Morales difunden la música comercial” (Entrevista FCF.08.05.03). El mismo entrevistado agrega: “La música que hace Dina Páucar, Sonia Morales, son huaynos comerciales, no abarca como para culturizar, a difundir lo que es la verdad: sólo tratan temas de sufrimiento, de amor, decepciones” (Ibíd.).

El huayno tecno está lejos de ofrecer contenidos educativos, induciendo solo a una diversión poco beneficiosa¹¹⁶. Siguiendo al mismo entrevistado: “El huayno comercial como de Dina Páucar, Sonia Morales son pasajeros, músicas que uno va y asiste a la fiesta y pasarla bien con licor; para mí, no educa nada. En cambio, el huayno que viene de nuestros antaños, esos sí que educan” (Ibíd.).

A manera de conclusión parcial, y desde un punto de vista formativo o educativo, es posible constatar que los migrantes de Huaycán, de cualquier condición social que sean, pueden optar por afirmarse identitariamente con el huayno de antaño o bien escoger modalidades híbridas de huayno (tecno o chicha) con lo que esto conlleva de pérdida de algunos valores culturales originarios y asimilación de otros en el contacto

¹¹⁵ Recientemente (27-12-2004), Panamericana televisión divulgó la actividad comercial que realizan las “estrellas de la música folclórica”, encabezadas por Dina Páucar, Sonia Morales, Abencia Meza, Aydee Reymundo, etc. En cada concierto, en especial de Sonia Morales y Dina Páucar, se recauda unos cien mil soles diarios, lo que significa una ganancia de veinte a treinta mil soles al mes por cantante. Al respecto, Aydee Reymundo comenta: “Sin querer queriendo, nos hemos convertido en empresarias, productoras, promotoras, porque no había quién apostara por la música peruana, por la música netamente folclórica”.

¹¹⁶ Esto, exceptuando cuando este tipo de huayno retoma letras del quechua (como es el caso con la canción “A los ángeles del cielo” de Abencia Meza): la melodía regresa entonces como si fuera el huayno de antaño (aunque transformado), tema que se verá más adelante (5.4).

con elementos foráneos propios de la vida metropolitana limeña.

5.4 Continuidad y transformaciones del huayno

En el siguiente cuadro, se sintetiza algunas características relacionadas con el proceso de transformación del huayno, tanto en las comunidades de origen de los migrantes como en la zona urbana de Huaycán.

Cuadro 7

Características del huayno en los espacios rural y urbano

ESPACIO RURAL	ESPACIO URBANO
<p>El huayno indígena de antaño ha sufrido procesos de hibridación, comenzando el huayno mestizo a incursionar aun en lugares inhóspitos:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ El huayno presenta simbolismos multifuncionales vinculados a experiencias concretas y propias de la actividad cotidiana: rituales, festividades, familiares, ganaderas y agrícolas. ▪ En espacios agrocéntricos, el huayno representa contenidos mágicos y religiosos (en relación con los apus, la Pachamama y figuras cristianas de devoción). ▪ En los distritos y capitales de provincias, el huayno se desarrolla de manera estilizada. ▪ Los cambios se dan con la intromisión de elementos musicales provenientes de la ciudad. ▪ La adaptación musical del huayno se da a través de la interacción social y la consiguiente imitación de las variedades urbanas, debido a la movilidad social existente entre el campo y la ciudad. ▪ Se percibe cierta relación de conflicto entre los usuarios del huayno indígena y los del mestizo, por la resistencia que presentan los primeros frente a manifestaciones culturales foráneas. 	<p>La presencia del huayno indígena en la ciudad está relegada a espacios familiares: en sectores de la élite social, este huayno es marginado.</p> <p>El huayno mestizo:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Presenta una mezcla de géneros musicales de occidente en el que subyacen elementos culturales originarios remanentes. ▪ Reproduce y representa elementos culturales propios del contexto cultural ciudadano. ▪ Es estilizado en melodía, ritmo y armonía, y presenta -a menudo- un perfil esnobista y folclórico. ▪ No comporta elementos de la naturaleza (ritos, espacios geográficos y territorio). ▪ Resalta la religiosidad cristiana occidental como fundamento simbólico de su fe.¹¹⁷ ▪ Representa con frecuencia pasiones y dramas amorosos. ▪ Es hegemónico y conflictivo en desmedro del huayno indígena: considera, ocasionalmente, experiencias y ritmos indígenas con cierta distancia (prejuicio).

Fuente: Elaboración propia sobre la base de la información recogida y de mi experiencia personal.

En los siguientes temas del presente apartado, se tratará –justamente- sobre el fenómeno de la transformación del huayno de antaño y su actual diversificación con nuevos ritmos, melodías y letras.

¹¹⁷ Es una ilustración de esto el huayno ayacuchano “Mamacha de las Mercedes” cantada por Martina Portocarrero, cuyo contenido es una plegaria a la Virgen de las Mercedes. Son, además, numerosos los huaynos religiosos cantados durante las fiestas patronales.

5.4.1 El huayno quechua como matriz cultural

Los pobladores migrantes de Huaycán afirman que el huayno representa la memoria colectiva como patrimonio y fuente generadora de los diferentes géneros musicales que en la actualidad se difunden. No solamente es el huayno chicha, sino también el huayno tecno o parrandita que se nutren del huayno de antaño, así como otros géneros musicales como el huayno rock¹¹⁸ (que actualmente se difunde con poca frecuencia). Al respecto, el comerciante huancavelicano Juan Curasma comenta: “*Chichapas waynullamantan tikrakun. Waynullamantataqmi hermanokunapaqpas, chayllamantataqmi rockmanpas kambiarun* [La chicha viene del huayno. Sirve también para los evangélicos en sus alabanzas, hasta ha llegado ha transformarse en huayno rock]” (Entrevista JCC.23.05.03).

En el imaginario de los migrantes existe una raíz, un tronco que, de alguna manera, es lo que mantiene al huayno. Es como un hilo conductor que suministra sucesión concatenada, que trasciende gracias a la sapiencia del migrante. Feliciano Casavilca, cantante huancavelicano del grupo chichero los Waris, admite que la música chicha es construida sobre la base del huayno: “Sí, porque su matriz es el huayno. Eso es el que, de alguna manera, nos mantiene en el gusto y corazón popular” (Entrevista FCF.08.05.03).

A partir de esta matriz cultural, se crea una diversidad de ritmos y melodías de huaynos, variedades musicales que gustan a la población migrante, siempre y cuando sean agradables o estén vinculadas a esa matriz. Estas modas musicales tendrán éxito sólo por la aceptación de la población: es el pueblo oyente quien las lleva a la popularidad, sin lo cual ninguna novedad musical trasciende, quedando en el anonimato. El comerciante de Huancavelica Ireneo Ramos, al referirse al huayno tecno, comenta: “Recrean, pero diferente: diferente tono, diferente sonido sobre la base del huayno. Todo es sobre la base del huayno, pero que tenga aceptación con el pueblo o con la nueva juventud” (Entrevista IRC.20.05.03).

En esta recreación, se transforma el ritmo y la melodía del huayno de antaño, presentando una estructura-textura mezclada y renovada acorde a la exigencia y dinámica del desarrollo sociomusical de la población migrante. El mismo comerciante comenta: “Al huayno lo han desarmado, ya no es el huayno, huayno idéntico popular que uno quiere. Ya el huayno es desvariado, como quien dice: tecno cumbia, tecno huaynos y chicha. O sea, el huayno lo han mezclado con toda clase de música, hasta

¹¹⁸ Actualmente, el huayno rok es difundido por el grupo *Uchpa*, integrantes -en su mayoría- de migrantes provincianos de Apurímac.

el huayno ya está en pop” (Entrevista IRC.20.05.03).

Otros migrantes, sin embargo, sostienen que es el huayno de antaño el que subyace en los géneros musicales del huayno chicha y del huayno tecno, conocidos por ellos como el huayno mestizo. Al respecto, el profesor Hugo de la Cruz, manifiesta: “En una fiesta o programa, el huayno está presente en sus diferentes estilos, quizás más llamativo: un poco ya el mestizaje se va dando, o sea, se va conglomerando, pero siempre como huayno, solamente con diferentes matices” (Entrevista HDE 24.05.03).

La matriz cultural del huayno quechua resulta entonces ser la fuente misma de los diversos huaynos mestizos. Estos presentan matices de diferentes géneros musicales y coadyuvan a la construcción de las diversas variantes regionales del huayno, aspecto que no solamente refleja el carácter pluricultural de la mayoría de los migrantes provincianos, sino que actúa como puente para las más variadas formas de interacción social, promoviendo -por ende- cierto nivel de práctica intercultural.

5.4.2 Las vivencias en el mantenimiento y continuidad del huayno

Uno de los factores para el mantenimiento y continuidad del huayno es la vivencia¹¹⁹ de los migrantes: el migrante se adentra, se involucra y actúa en cada situación cotidiana acompañado por el huayno, el cual forma parte de su vida. Cada instante de dolor, de alegría, de sufrimiento ya sea en el trabajo, en el viaje o en el hogar, en el desarraigo, en la orfandad, en la angustia -entre otros- que afronta el migrante, tienen que ver con las formas de sobrevivencia y las formas de adaptación a contextos diferentes fuera de su lugar de origen.

Día a día, las diversas actividades que desde la madrugada los migrantes despliegan, coadyuvan en la construcción de una historia y una identidad personal. En esos espacios, el huayno actúa como refugio y compañero fiel del migrante, nutriéndose de las vivencias de este que lo fortalecen y le permiten ramificarse como el follaje de un árbol, proveyendo frutos que se transmiten de una generación a otra. Al respecto, el profesor Hugo de la Cruz, sostiene que “al huayno, no se le va a matar de un momento a otro: a pesar de la invasión de los españoles, la Santa Inquisición y otros, sigue el huayno en su verdadera dimensión con las vivencias indígenas del mundo indígena

¹¹⁹ Entendamos por “vivencia” una forma de experiencia personal. Para Rolando Toro (2003), se refiere a experiencias vividas por el individuo en la intimidad y con gran intensidad. Según este autor, las vivencias suelen ir acompañadas de sensaciones cenestésicas: placer, alegría, bienestar, erotismo y comprometen todo el organismo. Asimismo, las vivencias comprometen la identidad como un todo; esto significa que tienen influencia en todos los estratos orgánicos, emocionales y existenciales. Es común que las vivencias se combinen dando origen a las emociones. Las vivencias, pues, constituyen una expresión originaria del propio ser susceptible de interactuar, luego, con posteriores elaboraciones simbólicas o racionales. Puede, por tanto, ser considerada como un dato primario para la construcción identitaria.

que todavía existe” (Entrevista HDE.24.04.03).

A pesar de que muchas costumbres han ido extinguiéndose, es durante algunas festividades o en espacios familiares que se asegura el mantenimiento del huayno, hecho que se nota en el testimonio del mismo profesor de la Cruz:

Costumbres de Huancavelica, ya casi no las tenemos, pero lo que es neto de Palca, como las festividades de 1ro de Mayo, como es la estampa folclórica, eso sí se lleva a cabo. También la costumbre de las *qachwas*¹²⁰: eso es neto de Huancavelica y se lleva a cabo en los meses de cosecha. Solamente las influencias, en este caso de los grupos de orquesta, sí han asimilado a Huancayo; esas costumbres, todavía las mantenemos aquí en Lima. (Ibíd.)

El huayno se hace pues una necesidad insoslayable para el migrante como parte de su mundo y de su existencia, donde ambos comparten al unísono un mismo devenir. Es en este sentido que el confeccionista puneño Sabino Mamani reafirma su lealtad por el huayno: “¿Olvidarme eso? Nunca. Siempre estoy con mi huayno guardadito, escuchando” (Entrevista SM 13.05.03).

5.4.3 Horizonte temporal del huayno contemporáneo

Las producciones de los diversos tipos de huaynos se desenvuelven al ritmo de una sociedad cada vez más cambiante (producto del impacto del fenómeno de la posmodernidad y la globalización). Es así que otro factor por considerar está dado por la naturaleza temporal de las diversas manifestaciones culturales derivadas del huayno de antaño, naturaleza que determina el carácter más o menos transitorio de su duración.

Inmerso en el contexto cultural urbano en el cual se desenvuelven los migrantes, cada compositor, cantautor o intérprete reconstruye el huayno de acuerdo a su propia creatividad. El carpintero de Huánuco, Félix Aguirre, comenta al respecto: “Yo digo de que las cosas van evolucionando, cada uno lo hace a su manera, de ahí viene el cambio. Diría por una parte que es bueno, aunque también que no; pero de todas maneras siguen: a medida que pasan los tiempos, cambian las cosas” (Entrevista FAR.19.05.03).

La vida de un huayno contemporáneo puede ser efímera como lo ocurrido con la tecno cumbia de Rossy War o el grupo “Euforia”, o prolongarse como el huayno castellano de Picaflor de los Andes y de Flor Pucarina, convertidos en clásicos (especialmente para los migrantes de la región central del Perú): es incursionando los huaynos a la escena pública que pueden ser aceptados o rechazados por los usuarios. El

¹²⁰ *Qachwa*: antigua danza nativa (de la región chanka) que aún pervive, prototipo del huayno y del huaylas.

comerciante Irineo Ramos manifiesta al respecto:

Cada música llega a su apogeo, no llega para surgir toda una vida. Yo, desde que he nacido, he tenido diferentes tipos de huayno, huaynos pero que ya han muerto, que ya no lo son. A veces, yo creo que la sociedad somos, como quien dice, muy cambiantes o muy débiles: un tiempo lo aceptamos, después lo rechazamos. (Entrevista IRC.20.05.03)

El huayno chicha, de la misma manera, ha tenido su tiempo de apogeo y está actualmente en repliegue. Esto, a pesar de la percepción de algunos investigadores e intelectuales quienes, hasta hace una o dos décadas, veían en el huayno chicha el *nuevo rostro de la música peruana* (Carlos Iván Degregori, 1984), la *creación de una nueva identidad en el Perú* (Patricia Mathews, 1987) o la *música de los nuevos migrantes* (Wilfredo Hurtado, 1992). De toda esta “novedad”, poco o nada queda en la actualidad, habiendo pasado a la caducidad y siendo reemplazados por el huayno tecno de Dina Páucar, Sonia Morales, Abencia Meza, entre otros cantantes. El mismo comerciante huancavelicano se expresa al respecto, anticipando el fin de lo que ahora está en voga y la recreación de nuevas formas de huaynos:

Los Shapis, en esa música chicha, antes era pues bien sobresalido, pero ahorita, nada. Y eso es lo que va a pasar con Dina Páucar: será un tiempo de acá un año, otro año, habrá otra música, otra generación de música que empezará a salir y eso pegará a la sociedad, y Dina Páucar y Sonia Morales se van. Antes, por ejemplo, Flor Pileña también es parrandita y también ha sido bien pegada, pero ahorita Flor Pileña es nada. (Entrevista IRC.20.05.03)

Las producciones de huaynos (modernos, en particular) cambian pues y se transforman constantemente¹²¹. Es en este sentido que el curandero Sósimo Ramos parece aseverar: “El huayno es un infinito, no tiene principios ni barreras; es un infinito, no hay donde va a terminar” (Entrevista SRC.29.05.03).

5.4.4 La hibridación y mutación en la revitalización del huayno

La composición de ritmos y melodías bailables, la utilización de instrumentos electrónicos modernos, la poesía que alude a casos amorosos o problemas existenciales, entre otros, configuran un tipo de **huayno híbrido**. El profesor Hugo de la Cruz resalta esta transformación reconociendo el origen común de las actuales variedades de huayno: “Estamos hablando, si se quiere decir, de una metamorfosis del huayno. Pero en el fondo, lo que da empuje es el poblador andino, porque quiérase o no, Lima está poblado por migrantes de la sierra. Entonces, siempre el migrante va a venir con sus propias costumbres” (Entrevista HDE 24.05.03).

¹²¹ En el sentido heraclitiano, todo cambia, todo se transforma, todo fluye, nada es estático: “Nadie puede bañarse dos veces en el mismo río”.

La utilización de instrumentos musicales modernos como la guitarra eléctrica, el órgano electrónico, la batería electrónica, entre otros, son factores que contribuyen a la hibridación del huayno en desmedro de los instrumentos nativos que ya poco o nada se utilizan en la actualidad (exceptuando en los llamados grupos folklóricos como el “Taki Onqoy”). El profesor Hugo de la Cruz puntualiza al respecto: “El huayno, en su originalidad, ya no está dado en la ciudad: ha sufrido una *mística*¹²², quizás un poco más místico en cuanto a los instrumentos. Hoy por hoy, hay muchos conjuntos de ese género [que] utilizan instrumentos electrónicos; ya no [utilizan] los instrumentos de viento como la quena, zampoña, antara” (Entrevista HDE 24.05.03).

La hibridación del huayno es ilustrada por el saxofonista huancavelicano Donato Manrique, quien comparte el proceso mismo de la construcción de la melodía del huayno: “Nosotros hemos visto tocando tonalidad, ya tocamos y grabamos en la cabeza de uno. Se mezcla diferentes sonidos. No hay un tono purito” (Entrevista DMF.20.05.03).

La práctica de las costumbres originarias que refleja el huayno se reproduce con la mezcla de otros elementos que se han fusionado como resultado de la interacción sociocultural. A pesar de ello, el huayno mantiene algunos elementos ancestrales como la melodía. El saxofonista Donato Manrique, relata: “Bueno, ahorita, costumbres del pueblo casi ya no existe: nuevas músicas. Pero, como le digo, la música antigua seguimos manteniendo; claro, esa música nunca muere, siempre está dando vuelta” (Entrevista DMF.20.05.03).

La **mutación** es un factor importante para la revitalización del huayno de antaño con un nuevo rostro. Edgar Castellano, músico guitarrista, particulariza: “Se llama huayno, tecno porque se utiliza el bajo electrónico, la batería electrónica y, más que nada, por eso” (Entrevista ECI.14.05.03). Su ritmo esailable y su poesía simboliza una cultura de pobreza vinculada a temas de amor, carencia material y desempleo. En cuanto se refiere a la melodía, se asemeja al huayno de antaño por el rasgo melancólico que presenta. En cuanto a la danza, es de uso multiforme y asequible a todo contexto: se puede danzar de muchas maneras, toda vez que su estructura y textura están construidas con diferentes ritmos, no solamente del huayno de antaño, sino también de la cumbia, la chicha, el huaylas y de la tecno cumbia; es por ello que, al momento de danzarlo, uno puede relacionarlo con cualesquiera de estos ritmos que vienen incluidos y mezclados a su vez. El mismo guitarrista Castellano, puntualiza: “Tiene un

¹²² “Mística”, en la lógica del entrevistado significa “mezcla”: el huayno, en la ciudad, parece perder su esencia al mezclarse.

poco de todo, es variadito” (Ibíd.). En ese sentido, es tan asequible que uno puede bailar a su manera, es uno de los pocos géneros musicales vistos hasta el momento donde se puede bailar con relativa facilidad. Se puede identificar en el huayno tecno un conjunto integrado de ritmos: si se lo percibe como cumbia, la danza es cumbia; si es como huaylas, la danza es huaylas o tecno cumbia. El huayno tecno se manifiesta pues de múltiples maneras para diversos gustos.

La concurrencia masiva de los huaynos modernos se observa en los diferentes eventos de la vida cotidiana de los migrantes: como ya se expresó, es el huayno tecno el que tiene primacía en la preferencia de la mayoría de ellos, lo cual parece aumentar progresivamente. Estela Ramos, ama de casa, manifiesta al respecto: “Cada sitio tenemos huaynito, nunca nos pueden quitar ese huayno, ¿quién nos puede quitar para olvidar ese huayno? Nadie: como mala hierba aumentamuchkan masta [está aumentando más y más], antes menospekarqa [era pues menos], unos cuantos cantantes nomás, pero ahora son más” (Entrevista ERF.07.05.03).

Los usuarios migrantes tienen la certeza de que el huayno, en todas sus variedades, siempre los acompañará; en este caso, el huayno tecno que les trae ese retorno aparente pero transformado. Al respecto, Catalina Ccente, ama de casa, describe su experiencia:

En todo sitio escuchan [a] Dina Páucar, en su mayoría, casi parece que el huayno regresa con Dina. Antes, era pura chicha, ahora no. Antes, era Flor Pileña, ahora es Dina y Sonia Morales: serán sentimentales, no sé, pero más escuchan eso. También a Flor Yauyinita, como que ha vuelto el huayno anterior; unos mueren otros reaparecerán, como la mala hierba. Dina desaparecerá, pero otro vendrá, con otras canciones mejores. Nunca creo que se muera el huayno, siempre estará. (Entrevista CCR.06.05.03)

Muchas canciones de moda pasaron a la historia, pero el huayno multicolor de todas las sangres, según los migrantes, sigue consolidándose. Irene Tarazona, comerciante de Cerro de Pasco, considera que “el huayno está yendo para adelante; el año pasado, por ejemplo, estaba de moda eso de Agua Bella y otros de tecnocumbia, pero ahora más es el huayno” (Entrevista ITI.12.05.03).

Es impresionante observar la asistencia masiva de provincianos de toda edad en las diferentes pistas de baile de los conos de Lima. Sólo mencionaré algunos espacios folclóricos importantes: en el Cono Oeste, Carretera Central, distrito de Ate se encuentran el “Samay Wasi”, “Playa Central” y el “Hatun Wasi”; en el Cono Sur, Villa el Salvador “Parque Zonal Wayna Cápac”, “Plaza Mamara” en Villa María del Triunfo; en el Cono Norte, “Huayllabamba”, “Sol de oro”; en el Cono Este, distrito de Zárate, “Huancarama”. En los recorridos de muchas líneas de transporte urbano, de igual manera, se sintoniza el huayno tecno; su reproducción es muy alta en comparación

con la música chicha que sólo ha tenido adeptos básicamente entre los jóvenes y adolescentes. María Curasma, cantante del huayno tecno, de la zona K, detalla:

El huayno está alto, digamos acá en Lima: tanto en el norte como en el sur ha pegado bastante, toda la carretera central, digamos por Puente Piedra. Ahora, en las combis, se ha difundido en todo. Antes, no era así: ahora, hasta los grandes¹²³ escuchan el huayno. Antes, ibas por San Isidro: ¿quién escuchaba el huayno? Ahora, en las combis que van a Miraflores, hasta en las radios se escucha; por ejemplo, en Radio Unión, nunca se escuchaba antes, sólo música tropical. (Entrevista MCS.14.05.03)

Cabe aclarar que la melodía del huayno de antaño es la que perdura, de alguna manera, en este nuevo género musical; como decía José María Arguedas: “La música del huayno ha sido poco alterada, mientras que la letra ha evolucionado con rapidez y ha tomado formas infinitamente diversas” (Arguedas 1985: 60). Mientras que con el huayno tecno, esta melodía sobrevive, muy escasamente en algunas cantantes, como Abencia Meza, se observa canciones con letras en quechua; por ejemplo, en el tema “A los ángeles del cielo” (ver. 5.3.2.2: mentalidad mercantilista) donde se incorpora letras quechuas de la variedad huaylas (Ancash).

El posible el retorno de melodías, danzas y letras del huayno de antaño, no solamente se observa en el huayno tecno, sino también en otros géneros musicales como el huayno rock. Así, el grupo *Uchpa* recoge e interpreta el rock en su mayoría con letras quechuas: “*Yaykumunan*”, “*Ananaw*”, “*Manan kutimusaqchu*”, “*Miskillanam kani*”, “*Warmi kuyay*”, “*Añas blues*”, “*Chachaschay*”, “*Pitaqmi kanki*”, “*Yanapaway yuksimuyta*”, “*Blucky mamay*”, “*Kusi kusun*”, “*Manañachiki qawasqayki*”, adaptaciones todas de huaynos tradicionales en quechua. En el momento de su presentación al público, impactó a los migrantes e incluso congregó a los llamados pitucos de la Molina, Miraflores, entre otros, donde bailaron masivamente estos jóvenes de la clase alta.

También, en este mismo retorno, se encuentra Luis Aybar Alfaro (andahuaylino), quien interpreta huaynos testimoniales en quechua y actualmente tiene acogida, principalmente, en los departamentos de Apurímac y Ayacucho (su tema “*Wayanakito*” lo llevó a la popularidad, y ahora debuta en Lima).

El grupo *Alborada*, por su parte, después de su retorno triunfal de Alemania, desarrolla una melodía con letras quechuas y con características místico-ceremoniales, ubicándose en la línea de un ritmo de música de carácter descriptivo natural (que puede ser utilizada para fines de sanación -musicoterapia- o relajación).

¹²³ “[...] en Miraflores, en San Isidro se avergonzaban [de] bailar un huaylas. Hoy, los *pitucos* y las *patucas*, cómo se mueven con mi canción...” (Estrofa extraída de la canción de Eusebio Grados, con el tema: “La movida de Chato”: pot pourri 5).

En suma, el huayno de antaño, aunque disminuido por el advenimiento de nuevos géneros musicales derivados del mismo, no se ha perdido: sus melodías, principalmente, subyacen gracias a la creatividad y dinamicidad de los cantautores e intérpretes quienes lo mantienen, concatenándolo, regenerándolo y/o reciclándolo constantemente, retornando ahora con un perfil renovado. Las innovaciones del huayno siguen en proceso, pero es el huayno tecno el que ha llevado en alto la identidad de los migrantes provincianos, la misma que en épocas pasadas se encontraba marginada. Ahora, con justicia, se podría decir que los intereses, aspiraciones y luchas de aquellos se ven reflejadas en el huayno tecno, con el que una mayoría de migrantes se halla representada y legitimada, configurando una novísima forma identitaria en constante proceso de construcción y transformación.

5.5 Demandas de los migrantes en torno a la legitimidad y promoción del huayno

Los migrantes reconocen que, para la legitimidad y la promoción del huayno, no hay nada mejor que poner en práctica sus valores culturales, compromiso que correspondería, en particular, a los propios actores, tarea que implica la asunción de sus derechos culturales desde una visión crítica y autocrítica de la realidad. Al respecto, el cantante huancavelicano Feliciano Casavilca denuncia una falta de compromiso por parte de estos actores: “El huayno no está del todo abandonado, pero de parte de nosotros sí, de parte de los músicos, de parte de los jóvenes” (Entrevista FCF.08.05.03).

Los migrantes reconocen, además, que los núcleos familiares son el eje central para el mantenimiento y la revitalización de los elementos culturales, hoy por hoy, descuidados en la zona K. El comerciante de Huancavelica, Irineo Ramos, resalta el papel de la educación en el mantenimiento del huayno: “Mientras que nosotros educamos a nuestros hijos y nuestros hijos educan a sus hijos, yo creo que [el huayno] nunca muere, pero esa realidad tenemos nosotros mismos que realizarlo, esa educación” (Entrevista IRC.20.05.03).

Frente al peligro de extinción, especialmente del huayno quechua, la tarea de preservación de este elemento cultural debería partir de casa, del colegio y de las universidades con responsabilidades compartidas. El carpintero huanuqueño Félix Aguirre demanda: “Para que no desaparezca el huayno, deben incentivarse en los colegios, en las universidades. Y por medio de la radio, la televisión deben dar orientaciones, charlas” (Entrevista FAR 19.05.03). Se considera en particular el papel de los maestros en la formación de valores positivos en los educandos como un deber fundamental, como exhorta el profesor Hugo de la Cruz: “El directo responsable de dar

el mensaje positivo es principalmente los profesores de los centros educativos” (Entrevista HDE.24.04.03)

Para llevar adelante esta tarea, algunos migrantes consideran menester el establecimiento de ciertas reglas del juego, como es el caso de una comerciante de Cerro de Pasco, Irene Tarazona, quien, exhorta:

No saben cómo decir “esto es nuestra identidad”, no lo tienen en la conciencia, no lo asumen. Y eso debe salir de casa y colegio; sería como una tarea, una obligación eso. Hasta para que tomen una carrera, una profesión, deberían saber el idioma quechua. [Por eso] debe incorporarse el huayno, el quechua [y el] aymara que realmente son de nuestro país: todo eso debe ser un requisito para las personas que están estudiando, agarrando una profesión para que al menos ellos estudien y sepan valorar lo que es de acá. (Entrevista ITI.12.05.03)

El quechua y el huayno nacieron juntos. Hoy en día, en los indígenas migrantes, el huayno se ha enriquecido con el castellano, esperando algunos migrantes que el quechua no pierda su lugar. Respecto a la importancia de mantener ambos idiomas, José María Arguedas opina: “Si hablamos en castellano puro, no decimos del paisaje ni de nuestro mundo interior; porque el mestizo no ha logrado todavía dominar el castellano como su idioma y el kechwa es aún su medio legítimo de expresión. Pero si escribimos en quechua hacemos literatura estrecha y condenada al olvido” (Arguedas 1985: 36).

La misma entrevistada Irene Tarazona resalta el papel que a las instituciones educativas les corresponde desempeñar respecto a la recuperación de la lengua originaria: “El quechua sí está desapareciendo; más bien yo quisiera que en el colegio se enseñe el quechua. Yo les digo a mis hijos: ¿Cómo no hay quechua para que ustedes aprendan? Porque ellos, a veces, quieren hablar quechua y yo no sé, no les puedo enseñar” (Entrevista ITI.12.05.03). El cantante Feliciano Casavilca comparte el mismo sentir: “Es necesario poner curso de nuestro idioma natal” (Entrevista FCF.08.05.03). Sergio Valencia, topógrafo cusqueño, amplía esta demanda reclamando la institucionalización de la educación de las danzas originarias: “Se debe enseñar las danzas de nuestros antepasados” (Entrevista SVS.09.05.03).

Es así que se considera igualmente a instancias gubernamentales como responsables en la falta de promoción del huayno, como denuncia sin ambages el mismo Sergio Valencia: “El gobierno no apoya al folclor peruano, porque ellos mismos son los que crean el consumismo y detractan lo que en algo puede formar conciencia: lo ven como un peligro al huayno, porque crea conciencia de libertad” (Entrevista SVS.09.05.03).

Por estas razones, algunos migrantes expresan la necesidad de desarrollar programas culturales de revitalización en diversas instancias de la sociedad civil (no solamente en las escuelas) en el propio seno de la población de la zona K, con especial énfasis en la

niñez. Al respecto, el confeccionista puneño Sabino Mamani plantea: “Hay que crear conciencia desde la niñez, juventud, enseñarle así, folclóricamente. Ahora, yo veo que los colegiales empiezan a bailar su samba, música rock. Ahora, mi hijita me dice: ‘Voy a bailar samba’, en vez de bailar un huaylas, y ése es el problema de ahora” (Entrevista SM.13.05.03).

En suma, la mayoría de los entrevistados, sobre este punto, manifiesta su coincidencia de que la casa es el principal espacio que sirve para desarrollar la tarea educativa no solamente del huayno, sino de los idiomas maternos indígenas (ya sea el quechua o el aymara). Algunos migrantes reconocen en los padres de familia a los principales actores y responsables de la preservación y mantenimiento del huayno, de la danza, del canto y del propio idioma. Por lo expresado por otros entrevistados, este sentir debe llevarse a cabo como una tarea compartida cuya promoción pase por el apoyo de los docentes, de las autoridades locales, municipios, medios de comunicación y del propio Estado, cumpliendo este último un papel promotor en el impulso y difusión de políticas culturales de toda índole, incluidas las que conciernen al huayno y a la lengua quechua.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES

En la presente investigación, se planteó el interés de analizar el papel educativo subyacente al uso y práctica del huayno en la formación identitaria de los migrantes quechuas de Huaycán. De manera específica, se buscó describir el uso y práctica del huayno en los espacios donde se desenvuelven los migrantes quechuas, así como analizar las percepciones de los migrantes respecto a la función educativa que cumple el huayno como elemento de socialización y de construcción de su identidad. En este capítulo de conclusiones, se retomará sintéticamente los resultados de la investigación en función de estos objetivos iniciales.

6.1. Apreciación de los migrantes quechuas de Huaycán respecto al huayno

En la conciencia de los migrantes, ***el huayno representa un aspecto de su pasado histórico, legado por sus antepasados***. Para ellos, el huayno es un patrimonio cultural que tuvo y tiene como escenario a la región andina. El sentimiento y amor por el huayno son tan arraigados en los migrantes que se sienten orgullosos de que forme parte de su vida y que refleje aspectos de su vida cotidiana y de los acontecimientos socioculturales de su entorno. En ese sentido, el huayno constituye una expresión cultural legítima y muy sentida.

El huayno refleja las vivencias de los migrantes manifestadas a través de los sentimientos, situación que se da en cada momento de alegría, de sufrimiento, de logros y dificultades que ellos van experimentando en sus vidas. A través del huayno, el migrante revive todos los instantes -como dijera Arguedas- de dolor, de alegría, de terrible lucha, y le sugiere maneras de afrontar las vicisitudes de la vida en la ciudad. Las formas de pensar de los migrantes están vinculadas con esa praxis que encierra su concepción del mundo y sus formas de sobrevivencia: es allí donde se forjan las vivencias como una experiencia vivida con gran intensidad (Toro 2003).

La expresión del huayno, para el usuario migrante, simboliza una gama de experiencias (individuales o colectivas) exteriorizadas y cargadas de sentimientos. Son las letras (acompañadas por las melodías) las que cumplen el papel evocatorio de esas vivencias, influyendo en su vida afectiva y manifestándose, a veces, en forma de llanto: el huayno toca el mundo de sentimientos del migrante, llenándolo de nostalgia o de alegría.

Asimismo, **la melodía del huayno actúa como elemento sensibilizador y concienciador que se manifiesta como una fuerza que permite a los migrantes seguir bregando** en el contexto en cual estos se desenvuelven (Romero 1998). Así entendido, el huayno resulta ser una forma de comunicación y de intercambio de experiencias y vivencias que hermana e integra a los usuarios en espacios específicos, función que Federico (2001) atribuye a la melodía en el ámbito propiamente musical.

6.2. La construcción de la identidad a partir del uso y práctica del huayno

El huayno para el migrante es un indicador cultural de pertenencia. Un migrante puede hacerse reconocer por otro por una determinada melodía que le gusta y refleja su *identidad sonora* (Benenson 2000), la cual forma parte de la estructura de su personalidad y es característica de cada individuo. Siguiendo esta lógica, y retomando a Berger y Luckman (1979), cada persona desarrolla su propia identidad desde la etapa de socialización primaria, momento propicio para asimilar una significativa gama de saberes. Es en tal sentido que el huayno (como elemento o indicador cultural) revela la procedencia del migrante, permite a este último reconocerse a sí mismo, así como diferenciarse de los demás.

Las melodías del huayno, construidas con letras quechuas, constituyen el corazón de la identidad del migrante. En la experiencia de los migrantes, es común constatar el anhelo de reivindicar la melodía con letras quechuas: para ellos, el huayno indígena y la lengua quechua son dos aspectos complementarios que constituyen una unidad intrínseca. A través del quechua, el huayno se nutre y se enriquece como una forma de lenguaje que vehícula diversas significaciones del mundo circundante. En la conciencia del migrante, el huayno no es sólo melodía: es también letra cantada y danza que reflejan la totalidad de su ser. Cuanto más se acerque el contenido del huayno a las vivencias del sujeto, más profunda será su identificación y su lealtad hacia él.

La identidad del migrante surge, en efecto, de sus vivencias e *interacciones cotidianas* (Pujadas (1993), las mismas que son expresadas por el huayno, contribuyendo así en su construcción. Esta construcción identitaria cobra mayor sentido cuando se parte de parámetros culturales tradicionales en el marco de una determinada conciencia histórica (Montoya y López 1988).

El proceso de castellanización del huayno, sin embargo, parece alejar al migrante quechua de sus formas tradicionales de sentir, en la medida en que el huayno castellanizado no suele reivindicar ni reflejar sus raíces culturales de origen. En

correspondencia con la teoría de control cultural de Bonfil (1987), dicho migrante, al adoptar elementos culturales ajenos, estaría perdiendo el control de los tradicionales propios.

La presencia del quechua en el huayno, según Arguedas (1986), es la expresión legítima del migrante en la medida en que describe su verdadera naturaleza humana, mientras que el castellano en el huayno, como música dominante, está desplazando al quechua y contribuyendo a la generación de huaynos híbridos.

El huayno trasciende fronteras interétnicas, fomentando lazos de amistad entre paisanos de distintas procedencias; al mismo tiempo, permite la convivencia fraternal entre las diferentes variantes regionales del huayno generando un clima de interculturalidad. Según nuestros hallazgos, la capacidad aglutinadora del huayno en los procesos de construcción de la identidad es palmaria: en los hogares, el huayno actúa como un elemento mediador entre los migrantes. Los paisanos comparten el huayno de una u otra región; los parentescos familiares (matrimonios) de distintas provincias facilitan el acercamiento entre paisanos creando un clima de convivencia y armonía que muy bien pueden ser considerados de carácter intercultural, en la medida en que cada migrante tiene la oportunidad de asimilar algunos aspectos del gusto musical de los otros sin necesariamente dejar el suyo. Esto se ve menos entre los más jóvenes (hijos de migrantes), muchos de los cuales se muestran más proclives a asimilar otros tipos de manifestaciones culturales (en particular, musicales) en detrimento del huayno.

El huayno no se mantiene estático, expandiéndose (con mayor o menor fuerza) a todos los estamentos sociales de los migrantes. En el ámbito de las instituciones religiosas, por ejemplo, en esta zona existen muchas iglesias -principalmente protestantes- las mismas que se sirven del huayno (en la composición de sus alabanzas) reconociendo su utilidad para fines de proselitismo religioso. Así mismo, en el campo de la política, el huayno es utilizado por algunos candidatos como símbolo aglutinador para captar adeptos. En los centros educativos, en cambio, la presencia del huayno es aún incipiente: es en los colegios particulares donde, de alguna manera, se da un mayor rescate del huayno.

La construcción de la identidad, según Pujadas (1993), constituye un proceso dialéctico que resulta de una permanente interacción social y, junto a la realidad interna del individuo, le deviene otra externa, preexistente, que configura esa identidad. Se trata, entonces, de una realidad social creada por los propios actores sociales. En este entendido, las diversas actividades sociales que cumplen los migrantes no están al margen de esa confrontación dialéctica en el cultivo de sus

diversas manifestaciones culturales, ya que luego, con la asimilación de elementos culturales ajenos, se generan discontinuidades que dan pie a sucesivas recreaciones de su identidad: unos migrantes aprehenden los símbolos, actitudes y conducta de otros migrantes, y viceversa. Gracias a esta dinámica interacción, se manifiestan múltiples perfiles de personalidad en los migrantes, en tanto redefinición de sí mismos, permitiéndoles diferenciarse de sus similares y reafirmar su propia identidad cultural. El huayno, reproducido en situaciones a veces adversas y en constante transformación, no es ajeno a este proceso de configuración de nuevas formas identitarias.

Es así que el huayno constituye, en el ámbito andino, un lenguaje universal que trasciende fronteras étnicas, actuando como una fuerza vinculante que facilita la creación de redes sociales y la superación de discrepancias de orden ideológico, étnico o cultural.

La actitud identitaria ambivalente del migrante es producto de una crisis de identidad, la cual se da por la adopción de elementos culturales ajenos que acarrear una pérdida de valores culturales comunitarios y el tránsito hacia formas de vida particularmente individualista. Los migrantes de la zona K, en los primeros momentos de su estadía, reproducen sistemas culturales al estilo de sus pueblos sobre la base de las normas estatutarias de gobierno que rigen la vida comunal: el migrante se muestra cooperante, practica las formas de reciprocidad a través de la minka y el ayni, lo cual se manifiesta en los ripiados de sus calles, la construcción de muros de contención, el ensanchamiento de las calles, las construcciones de sus viviendas y las propias celebraciones festivas de participación colectiva que caracterizan los primeros momentos de vida comunera.

Con el transcurso del tiempo, y en el marco de interacciones sociales dinámicas y complejas, los patrones iniciales de comportamiento del migrante son paulatinamente desplazados por otros de carácter consumista. La adopción de usos y costumbres ciudadanos se traduce en cambios sustanciales y, en algunos casos, de repliegue identitario. El trasfondo de este tránsito se lo puede buscar en la mentalidad y manejo del “mito del progreso” (Ansión 1989). Quienes utilizan la *identidad comunitaria* (Dubar 2002) como puente hacia el progreso, una vez lograda la construcción de sus casas, la obtención del título de propiedad, los servicios básicos de saneamiento y un trabajo que les permita subsistir, optan por la conversión hacia una “identidad societaria” (en el sentido de Dubar).

El migrante está inmerso en una sociedad de construcción artificiosa y compleja en la que tiene que priorizar su adhesión y construir una forma identitaria que le permita insertarse en ella. A partir de esa nueva identidad societaria (e individualista, más que comunitaria), el migrante crea, recrea, mantiene y/o reproduce elementos culturales propios al margen del grupo social o, si se mantiene dentro de este último, lo hace con fines de lucro.

La identidad, así entendida, se construye a partir de una trayectoria que es igualmente una historia subjetiva, personal y única en cada migrante, historia que se encuadra, no obstante, en el marco de una identidad societaria que actúa como filtro identitario y que configura una identidad alternativa, multiforme y sujeta a nuevos cambios.

6.3. Percepciones de los migrantes respecto del papel educativo que cumple el huayno

El aprendizaje del huayno es intergeneracional y se lleva a cabo de manera informal. La socialización y la transmisión de valores que encierra el huayno son dos pilares claves que permiten su reproducción en espacios familiares, sociales y comunitarios donde se desenvuelven las más variadas formas de interacción social.

Los migrantes de Huaycán se han asentado en la zona K previo aprendizaje del huayno en sus comunidades de origen, aprendizaje que se da en espacios y circunstancias informales¹²⁴. Es igualmente característico de este tipo de aprendizaje el insertarse en una sucesión intergeneracional que, en el caso de los migrantes, proviene de sus ancestros.

En este entendido, son dos las instancias operativas que aseguran la reproducción del aprendizaje del huayno: la socialización y la transmisión. Estos dos aspectos se articulan e interpenetran en un proceso continuo que comienza durante la etapa de socialización primaria¹²⁵ y continúa por el resto de la vida del migrante en los diversos acontecimientos sociales y culturales en los que interactuará.

El espacio cotidiano y común donde el migrante aprende el huayno es en el hogar. Es en este espacio privilegiado donde se reproducen, según Bourdieu (1999), los *sistemas simbólicos* que se legitiman en la medida en que éstos tienden a desarrollarse, garantizando su hegemonía y *control cultural* (Bonfil 1997). El uso y práctica del huayno en los hogares de los migrantes se diversifica, se enriquece y se

¹²⁴ Para una mayor reflexión sobre el concepto de aprendizaje informal, remitimos al lector a la obra de Gardner (1997) "La mente no escolarizada".

¹²⁵ Cuando, según Berger y Luckmann (1979), operan los momentos de externalización, objetivación e internalización.

recrea por acción de los propios actores al intercambiar éstos diversos géneros musicales.

Otros ámbitos de socialización en los que se fomenta la transmisión o el aprendizaje del huayno están dados por diversas actividades sociales, en particular las *polladas*¹²⁶ y las celebraciones festivas (principalmente en los aniversarios de las UCVs): en estos espacios, la presencia y el papel mediador del huayno es imprescindible.

Los migrantes retroalimentan su aprendizaje reafirmando con una conciencia creciente del papel formador que tiene el huayno como elemento coadyuvante en la construcción de su identidad. Toda la zona K está implicada en este proceso enculturador¹²⁷ (y por ende educativo), donde desempeñan un papel importante la familia, la comunidad, la escuela (esporádicamente) y algunas instituciones religiosas.

El aprendizaje del corpus cultural del huayno, en las nuevas generaciones de esta zona, no siempre se da de manera flexible, tomando en ocasiones una forma coercitiva. Este hecho se constata en las familias de hogares donde los padres imponen gustos musicales en sus hijos, resistiéndose a veces estos o mostrándose indiferentes por la influencia del entorno social (amigos, escuela, medios de comunicación, etc.) que los lleva a asimilar y reproducir músicas foráneas (reggae, tecno, rock, bolero, cumbia, etc.).

Cabe destacar el papel de la comunidad (zona K), como trasmisora de diversos tipos de huayno: en los carnavales, las erranzas de fiesta del ganado (en el mes de julio), los matrimonios y las fiestas de cumpleaños. La comunidad se erige como entidad socializadora que facilita una convivencia de carácter intercultural donde cada grupo, a través de reiteradas y cambiantes formas de interacción social, ocupa su propio espacio en dicha zona.

En un apartado anterior (referido a la construcción de la identidad del migrante), ya se hizo mención a la escuela y a algunas instituciones religiosas. Aquí, es importante resaltar el papel que cumplen estas instancias como agentes socializadores en el aprendizaje del huayno, instancias que, junto con la comunidad, se constituyen en auténticos espacios educativos que coadyuvan tanto al aprendizaje del huayno (en sus diversas variantes) como a la construcción de las identidades múltiples de los migrantes.

¹²⁶ Actividad social donde la participación de los asistentes constituye una obligación moral de reciprocidad, en correspondencia con la ética subyacente a la práctica comunitaria del *ayni*.

¹²⁷ Según el diccionario temático de antropología de Ángel Aguirre Baztán (1988), enculturación es el "proceso mediante el cual toda comunidad transmite a sus nuevos miembros su propia cultura (lenguaje, creencias, tecnología, etc.), lo que les hace partícipes de la identidad étnica grupal".

El huayno formador de valores en el migrante, fomentando espacios de interacción social y prácticas de convivencia intercultural.

Con toda la gama de variedades regionales que comporta el huayno, el aprendizaje del mismo y de algunos de sus contenidos –en particular del huayno tradicional– constituye en sí una forma de educación cuyo proceso de socialización y transmisión, en los miembros de la zona, permite conservar valores culturales legados por sus antepasados.

En la estructura social compleja y cambiante en la que se desenvuelve el migrante, los contenidos del huayno reflejan sus vivencias, conocimientos y valores. Esto se constata, especialmente, en los huaynos antiguos (huayno quechua) que transmiten mensajes de la vida real en todas sus dimensiones: los migrantes añoran reiteradas veces el huayno de antaño, ya que en él encuentra sus raíces culturales y rememora las múltiples actividades que desplegaron en sus comunidades de origen, actividades particularmente relacionadas a las formas agrocéntricas del quehacer rural.

Entre los principales líderes musicales, los migrantes mencionan a Picaflor de los Andes, Flor Pucarina y Pastorita Huarasina como pioneros que dejaron huella para las sucesivas generaciones (fuente de inspiración para la diversificación de huaynos que se practican hoy por hoy) y a quienes han convertido en clásicos cuya presencia es apreciada en todo acontecimiento social. El uso y práctica del huayno de todas las sangres y en todas sus variantes regionales es intensa, a pesar de existir discrepancias entre los usuarios del huayno quechua y el huayno tecno; en un momento de celebración colectiva (como los aniversarios de las UCVs) confluyen y conviven a través del intercambio cultural que se da entre los migrantes: invitados de otros distritos y los propios ciudadanos, hijos de migrantes (estos últimos con tendencia a favor del huayno chicha).

Entre los concurrentes a estos encuentros sociales, tienen lugar las más variadas formas de transmisión de valores, actuando los usuarios como receptores de símbolos culturales donde lo ajeno y lo propio se entrelazan una y otra vez: unidad en la diversidad facilitada por el huayno como elemento socializador que coadyuva en la formación de la identidad de los migrantes.

El huayno, fuera de su contexto, trasmite a las nuevas generaciones una cultura de pobreza, atraso, conformismo y sufrimiento; asimismo, resalta en demasía los problemas existenciales que deforman y mancillan la personalidad del migrante.

Para algunos migrantes, el huayno trasmite tristeza¹²⁸. Los mismos consideran, sin embargo, que el huayno -antes de la invasión española- era alegre y sin relación con los prejuicios posteriores de discriminación social y cultural respecto a su uso y práctica. En él se reflejaba, particularmente, actividades colectivas en torno a la tierra. La alteración comenzó, para algunos autores como Reinaga (1967), a partir de la presencia europea que trajo hambre y pobreza material: el huayno refleja este hecho como una forma de reivindicación. Por su parte, Arguedas (1989) también alude a este hecho como un fenómeno sociocultural de dominación que se desarrolló a lo largo de cinco siglos. La angustia del migrante combina esta tristeza generada por las vicisitudes que experimenta y la legada durante el sistema colonial con una tristeza que parece provenir de la propia naturaleza, configurando en el migrante una forma de *identidad deteriorada* (Gofman 2001).

En algunos sectores de los migrantes de la zona K, se repudia al huayno tecno como algo pernicioso: para ellos, este tipo de huayno no hace más que distorsionar los mensajes auténticos del quehacer cotidiano del migrante. Más aún, expresan que sus letras no representan el contexto social y cultural de sus lugares de origen. Esto es comprensible, en la medida en que la ciudad presenta otro contexto: el huayno, como reflejo de las vivencias de los migrantes, se transforma (y hasta se distorsiona) para recoger sus angustias, su orfandad, su lucha por la sobrevivencia y sus problemas existenciales en dicho contexto. Es el caso del huayno tecno que, al desarrollar en demasía temas relacionados con rupturas emocionales de tipo amoroso, puede llegar a deformar y mancillar la privacidad y el honor de los migrantes. En opinión de algunos entrevistados, este huayno no forma ni educa, incitando al contrario a delinquir o a plagiar¹²⁹: en efecto, a algunos cultores del huayno tecno, buscando impactar al público oyente (dentro de una lógica mercantilista) y gozar de popularidad a todo precio, no parece importarles transmitir contenidos educativos en bien de la juventud (estudiante y/o trabajadora).

6.4. Continuidad y transformación del huayno

Las vivencias constituyen la base para el mantenimiento y continuidad del huayno. Toro (2003) afirma que las vivencias están relacionadas con la capacidad de *internalización* de todo lo que le acontece al individuo. Esto permite explicar el

¹²⁸ Tres aspectos se asocian en la representación de huaynos tristes: la proveniente de la naturaleza, del propio ser humano y de la dominación histórica. No obstante, hay huaynos alegres cuyo estudio ha sido descuidado por los investigadores: considerarlos daría luces sobre su potencial y riqueza educativa.

¹²⁹ Con la música chicha y actualmente con el huayno tecno, muchos huaynos con melodía propia y con letras creadas con sacrificio por compositores o cantautores tradicionales han sido objeto de plagio, de reacomodo o de readaptación a diferentes ritmos y melodías.

mantenimiento y continuidad del huayno en sus diversas modalidades, en la medida en que recoge y reproduce las vivencias de los migrantes en el medio ciudadano en el que estos se desenvuelven.

Nuevos rostros del huayno se conforman a través de procesos socioculturales de hibridación.

Las formas de hibridación cultural se deben, según García Canclini (1990), a procesos socioculturales específicos. Es igualmente el caso del huayno, el cual forma parte de esa dinámica cambiante configurando nuevas estructuras socio-musicales toda vez que la propia actividad del ser humano está inmersa en un permanente cambio y renovación.

Aquí, recordamos que la corriente musical del huayno tecno está construida sobre la base de una mixtura de ritmos y melodías provenientes del huayno de antaño, del huaylas, de la cumbia, de la tecno cumbia e, incluso, del huayno chicha. Su transformación y configuración en un huayno híbrido con varios rostros es un fenómeno sociocultural que se debe a un *constante proceso de cambio* (Heise y otros 2000) en el contexto ciudadano en el que está inmerso, permitiendo a los cultores del mismo recrearlo, redefinirlo, readaptarlo (Diez 2001), reproducirlo y transformarlo sin cesar.

Paralelamente al crecimiento del huayno tecno, los huaynos quechuas de antaño se están extinguiendo, siendo practicados ya sólo por algunos migrantes: de no impulsarse programas de revitalización cultural, estos huaynos pueden pasar definitivamente al olvido.

6.5. Nuevos horizontes de investigación

Nuestra investigación comenzó con la preocupación respecto al desconocimiento o indiferencia, por parte de pobladores de Huaycán y autoridades gubernamentales, sobre el valor educativo de la práctica del huayno en la formación de la identidad del migrante quechua de ese distrito. Los resultados arrojaron cierta luz ilustrando con evidencias empíricas esta situación y sugieren algunas vías a seguir que permitirían superar -al menos parcialmente- esta problemática. Se descubre, en particular, el interés de encarar nuevas posibilidades y desafíos de investigación en torno a temas como *procesos de hibridación del huayno mestizo* (para profundizar la comprensión de la construcción identitaria del migrante), *formas de negociación de las identidades* (hacia el entendimiento y enriquecimiento del capital humano de todas las sangres), *el papel educativo de los huaynos alegres* (orientados a la afirmación de la pertenencia cultural del estudiante y a la elevación de su autoestima), *la comunicación*

socioafectiva del quechua en el huayno, el juego y la terapia a través del huayno, etc.
En el siguiente capítulo de propuesta, se formula un proyecto orientado a encarar (parcialmente) algunos de estos desafíos.

CAPÍTULO VII

PROPUESTA

DANZA Y CANTO DEL HUAYNO TRADICIONAL: TALLER DE FORMACIÓN EN LA ESCUELA N° 1268 ZONA K - HUAYCÁN

La presente propuesta se formula sobre la base de los datos obtenidos en el cuarto trabajo de campo (realizado del 7 abril al 30 de mayo de 2003) en la Comunidad Autogestionaria de Huaycán, (zona K del distrito de Ate, provincia y departamento de Lima-Perú).

1. Problema y Justificación

Los hallazgos obtenidos en la tesis presentada confirman que el huayno es un elemento cultural coadyuvante en la formación de la identidad del migrante de Huaycán.

Este hecho, sin embargo, parece ser ignorado por los padres de familia y pobladores, así como por las propias instancias educativas. Al respecto, es excepcional observar que un profesor fomente de manera explícita la enseñanza y aprendizaje del huayno. En este sentido, considero importante propiciar espacios interculturales de reflexión y práctica de la danza y el canto del huayno¹³⁰ entre padres de familia, alumnos y profesores. Aquí, se reservará un lugar especial al ámbito **escolar**, espacio que no fue enfatizado en el desarrollo de la tesis mencionada. Esto se justifica en la medida en que la escuela constituye un espacio privilegiado, toda vez que la permanencia de los niños en ella es más prolongada que en el hogar, y que es en ese espacio que se dan formas específicas de socialización entre compañeros.

No se espera en modo alguno que la enseñanza y aprendizaje del huayno en los alumnos sea considerada como disciplina especializada, sino trabajada formativamente de manera integral, pudiendo articularse en distintas áreas curriculares: lenguaje, ciencias (tanto sociales como naturales), música y educación física.

El desarrollo de este proyecto permitirá, en los participantes a los diferentes talleres, fomentar el canto, la danza, la educación del oído, la educación rítmica y melódica, el manejo de instrumentos nativos y modernos, y el conocimiento de parte del folclor local y nacional. Se espera igualmente del presente proyecto que coadyuve, en los

¹³⁰ Se trata, aquí, de fomentar la danza y el canto del huayno tradicional: el huayno de antaño.

participantes, en el desarrollo de una sensibilización respecto al empoderamiento y la consecuente formación de su identidad, con sentido crítico de pertenencia cultural.

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

- Sensibilizar a los miembros de una comunidad educativa de la zona K de Huaycán respecto a la importancia del huayno en la formación de su identidad cultural.

2.2 Objetivos específicos

- Estimular, en los estudiantes y docentes, la imaginación y la creatividad a través de las melodías, ritmos, canto y danza del huayno.
- Generar, al interior de la familia, hábitos de valoración e identificación con el huayno.

3. Metodología

Se prevé una metodología participativa de los diversos actores: alumnos, profesores, miembros de la Asociación de Padres de Familia (APAFA) y pobladores en general. El carácter participativo del proyecto tiene la finalidad de facilitar espacios democráticos de reflexión y práctica en el transcurso de los talleres, así como de asegurar una continuidad de este trabajo ya en ausencia del coordinador del proyecto.

Durante las sesiones de aprendizaje, dinámicas motivadoras de juego musical y la estimulación de la imaginación de los participantes serán fundamentales como paso previo a la producción creativa de cantos y melodías en ritmo de huayno, lo que facilitará la producción y enriquecimiento de la propia cultura musical.

4. Beneficiarios y equipo responsable

Los estudiantes del 5º y 6º grado de primaria y sus docentes serán los beneficiarios directos del proyecto, en tanto que algunos padres de familia y pobladores de la zona K de Huaycán se beneficiarán indirectamente del mismo.

Las responsabilidades se distribuirán como sigue: la coordinación del proyecto estará a cargo del Secretario General de la Zona K apoyado por el promotor de asuntos culturales, el secretario general de la UCV 154 y algunos delegados: un profesor de la escuela de primaria 1268, un representante de los padres de familia (APAFA), un alumno y una alumna. Mi papel sería el de un facilitador presente en los diferentes momentos de ejecución del proyecto y en los talleres previstos planificados.

5. Actividades del proyecto

Para facilitar el seguimiento en la ejecución del proyecto, se consideran tres conjuntos de actividades básicas: previas, operativas y complementarias.

Actividades previas:

Comprenden los preparativos al nivel de la organización interna. En ella se asignará roles y responsabilidades donde participan los padres de familia, los alumnos de la escuela primaria y los educadores.

El coordinador del proyecto organizará el desarrollo de charlas sobre la importancia del papel educativo que cumple el huayno, un encuentro de intercambio de experiencias musicales con expertos de la zona y la realización de un festival multicultural de cantos y danzas al nivel de centros educativos de Huaycán.

Actividades operativas:

Se desarrollará las siguientes actividades:

- Dos **conversatorios** sobre el valor educativo del huayno y sus funciones. El primer conversatorio tiene la finalidad de sensibilizar a los participantes y generar compromisos con miras a ejecutar el presente proyecto¹³¹. En él, participarán los padres de familia, alumnos, profesores, dirigentes de las UCVs y la comunidad. El tema de reflexión girará en torno al papel educativo que cumple el huayno en la formación de la identidad cultural. El segundo conversatorio se organizará para poner en marcha acciones concretas como resultado de la primera charla. Se asignan roles y responsabilidades, de acuerdo a los lineamientos establecidos.
- Los talleres de producción de **poesías y cantos** del huayno en quechua y en castellano, consistirán en el desarrollo de la poesía escrita. La ejecución musical de la letra cantada se realizará siguiendo modalidades de trabajo individual y grupal.
- Los talleres de **danza** del huayno comprenderán diversas actividades de desarrollo de movimientos libres en ritmo de huayno.
- Los talleres de elaboración y manejo de **instrumentos musicales nativos** se desarrollarán sobre la base de los recursos propios de la zona.

Estos talleres se articularán a las actividades curriculares de los docentes de los grados escolares mencionados, por lo que los tiempos dedicados a los mismos serán

¹³¹ Se aprovechará esta oportunidad para socializar algunos de los resultados de la tesis relacionados con el tema del conversatorio.

negociados con ellos.

- Finalmente, se prevé la realización de un **festival multicultural** al nivel de centros educativos primarios de Huaycán. Todo lo aprendido se consagrará en este evento que tendrá lugar el 22 de diciembre, considerado como el solsticio de verano donde se celebra la festividad andina de *Qapaq Raymi*¹³².

Actividades complementarias:

Comprende básicamente la evaluación del proyecto donde participan representantes de los diferentes estamentos de la comunidad de la zona K de Huaycán. Las actividades de polladas, rifas entre otros, para fines de adquisición de instrumentos musicales, será asumida por el comité de padres de familia. La sistematización de experiencias al final de la ejecución del proyecto será elaborada por el equipo de trabajo, nombrado específicamente para este fin. Esta será, igualmente, una oportunidad para juzgar respecto a la pertinencia de ampliar y dar continuidad a las actividades de sensibilización cultural realizadas en futuras gestiones escolares.

A manera de sinopsis, se presenta las actividades planificadas y su respectiva programación:

Cronograma de actividades

¿Qué?	¿Quiénes?	¿Dónde?	¿Cuándo?
1. Actividades previas: <ul style="list-style-type: none"> • Coordinación de charlas sobre el papel educativo del huayno. • Coordinación y organización de intercambio de experiencias musicales del huayno con grupos musicales de la zona K. • Planificación del festival multicultural al nivel de centros educativos de Huaycán. 2. Actividades operativas: <ul style="list-style-type: none"> • Conversatorios sobre el valor educativo del huayno y sus funciones. • Talleres de producción de poesías y cantos del huayno en L1. • Talleres de danza del huayno. • Talleres de elaboración y manejo de instrumentos nativos. • Festival multicultural al nivel de centros educativos de Huaycán. 3. Actividades complementarias: <ul style="list-style-type: none"> • Actividades pro fondo (compra de instrumentos musicales). • Evaluación participativa del desarrollo del proyecto. • Sistematización de la experiencia y proyección de futuras acciones. 	APAFA, alumnos, docentes.	Local comunal	5 de abril.
	Grupos musicales y alumnos (UCVs.)	Local comunal	12 de abril.
	Coordinador, APAFA y Director.	Escuela 1268	19 de abril.
	APAFA, docentes, pobladores, expertos y alumnos.	Local comunal	26 de abril.
	Alumnos y docentes.	Escuela 1268	Según plan curricular de los docentes.
	Alumnos 5to. y 6to., docentes.	Escuela 1268	22 de diciembre.
	Alumnos 5to. y 6to. , docentes	Escuela 1268	
	APAFA, pobladores, alumnos y docentes.	Loza deportiva	21 de junio.
	APAFA, pobladores, alumnos, y docentes.	Local comunal	23 de diciembre.
	APAFA, pobladores, alumnos, y docentes.	Local comunal	
Equipo responsable del proyecto.	Escuela 1268		

¹³² *Qapaq Raymi*: Gran festividad andina.

6. Factibilidad

La ejecución del presente proyecto está avalada por los dirigentes de la zona K quienes, en una reunión que tuvieron el 10 de abril de 2003, manifestaron su conformidad e interés de impulsar este tipo de proyectos en coordinación con las autoridades de la escuela. Por su parte, el director de esta última se mostró asequible para la realización de dicho proyecto en forma conjunta, quedando pendiente la consulta a los profesores.

El proyecto también goza del apoyo del Consejo Ejecutivo Central de Huaycán, cuyos representantes se mostraron entusiasmados por auspiciar, en coordinación con la regiduría del área de cultura y deporte, la realización de esta clase de eventos.

Representantes de la Asociación de padres de familia (APAFA) compartieron también su interés de impulsar este trabajo. Tuve igualmente oportunidad de conversar informalmente con varios estudiantes del nivel de educación primaria del establecimiento considerado, quienes manifestaron su deseo de formar parte del proyecto.

Bibliografía

- Agencia de Desarrollo Económico Local de Huaycán (Pro-ADELH)
2000 **Huaycán. La ciudad de la esperanza... y mucho más.** Lima: La Merced.
- Aguirre, Ángel
1988 **Diccionario temático de antropología.** Barcelona: Instituto de Antropología de Barcelona.
- Aguirre, Gonzalo
1992 **El proceso de aculturación y el cambio socio-cultural en México.** Obra antropológica VI. México: Fondo de Cultura Económica.
- Albó, Xavier
2002 **Iguales aunque diferentes.** Hacia unas políticas interculturales y lingüísticas para Bolivia. La Paz: MEC y D, UNICEF, CIPCA.
- Altamirano, Teófilo
1996 "Migraciones y educación en el Perú". En **Necesidades y demandas para un cambio en educación.** Lima: Foro Educativo. 9 -24.
2000 **Liderazgo y organizaciones de provincianos en Lima Metropolitana** (Culturas migrantes e imaginarios sobre el desarrollo). Volumen 2. Lima: Fondo Editorial 2000. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Arguedas, José María
s.f. a "La trilla de alverjas" En **Arguedas canta y habla.** CD. Canción del pueblo de Pampas, Prov. de Tayacaya, Huancavelica. Archivo particular de Jaime Guardia, Lima.
s.f. b **La Agonía de Rasu- Ñiti.** Lima: Populibros.
1977 **Formación de una cultura nacional Indoamericana.** México: Siglo Veintiuno.
1985 **Indios, mestizos y señores.** Lima: Horizonte.
1986a "El folklore y los problemas de que trata" En Wilfredo Kapsoli (ed.). **Nosotros los maestros: José María Arguedas.** Lima: Horizonte. 65-68.
1986b "Entre el kechua y el castellano la angustia del mestizo". En Wilfredo Kapsoli (ed.). **Nosotros los maestros: José María Arguedas** Lima: Horizonte. 31-33.
1986c "El huayno y el problema del idioma en el mestizo" En Wilfredo Kapsoli (ed.). **Nosotros los maestros: José María Arguedas.** Lima: Horizonte. 35-38.
1986d "La primera semana del folklore americano". En Wilfredo Kapsoli (ed.). **Nosotros los maestros: José María Arguedas.** Lima: Horizonte. 69-72.
1988 "No soy un aculturado..." De su **Breve Antología didáctica.** Lima: Horizonte. 99-100.
1989 **Canto Kechwa.** Lima: Horizonte.
- Arnold Denise, Domingo Jiménez y Juan de Dios Yapita
1998 **Hacia un orden andino de las cosas: Tres pistas de los andes meridionales.** La Paz: Hisbol / ILCA.
- Asociación de Pobladores de la Zona K
1990 "Estatuto de la zona K". Primer libro de actas, artículo 37. Huaycán, Lima.

- Asociación de Pobladores de la Zona K
1993 "Libro de actas de la zona K". Segundo libro, foja 90. Huaycán, Lima.
- Bailón, Jaime
2001 **Nuevas Estrategias de Lucha contra el racismo**. Documento preparado para el Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Washington DC, 6-8 de septiembre del 2001. En línea: <http://136.142.158.109/Lasa2001/BailonJaime.pdf> (Consulta 25.05.03).
- Benenzon, Rolando
2000 "Modelo musicoterapéutico de Benenzon". En Betés de Toro (comp.) **Fundamentos de musicoterapia**. Madrid: Morata. 329-349.
- Berger Peter y Thomas Luckmann
1979 **La construcción social de la realidad**. Buenos Aires: Amorrortu.
- Betés de Toro Mariano
2000 "Bases históricas del uso terapéutico de la música". En Betés de Toro (Comp.) **Fundamentos de Musicoterapia**. Madrid: Morata. 23-36.
2000 "Ética y deontología". En Betés de Toro (Comp.) **Fundamentos de Musicoterapia**. Madrid: Morata. 381-390.
- Blasco Francisco y Vicente Sanjosé
2000 "Música y afectividad: La música como medio de exploración de las emociones humanas". En Betés de Toro (Comp.) **Fundamentos de Musicoterapia**. Madrid: Morata. 149-173.
- Bolaños, César
1998 "La música en el virreynato" En **La Música en el Perú**. Lima: Patronato Popular y Porvenir Por Música Clásica. 215-274.
- Bonfil, Guillermo
1987 "Teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos". En **Revista papeles de la casa de Chata**. Año 2. N°. 3, México DF, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social.
- Bosco, Juan
2000 "Fundamentos anatómico-fisiológicos. Anatomía y fisiología de la audición". En Betés de Toro (Comp.) **Fundamentos de Musicoterapia**. Madrid: Morata. 67-79.
- Bourdieu, Pierre
1997 **Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción**. Barcelona: Anagrama.
1999 **Intelectuales, política y poder**. Buenos Aires: Eudeba.
- Cáceres, Eduardo
1976 **Poesía quechua del Tawantinsuyo**. Buenos Aires: El Sol.
2000 "Educación para el mundo global y la identidad cultural". En Bulnes V., Marta **¿Quién es el otro? Conversaciones para la convivencia**. Lima: Tarea. 71-78.
- Calderón Cockburn, Julio y Luis Olivera Cárdenas
1989 **Municipio y pobladores en la habilitación urbana** (Huaycán y Laderas del Chillón). Lima: DESCO.
- Cárdenas, Teresa
2002 **Una aproximación a las concepciones sobre historia y diferencias entre historia oficial e historia no oficial**. Cochabamba: PROEIB Andes - UMSS. Tesis de Maestría.

- Castro Vanesa y Magdalena Rivarola
1998 **Manual de capacitación para talleres de trabajo sobre el uso de la Metodología de la Investigación Cualitativa.** s/c Convenio MEC – HIID.
- Cayumil, Ramón
2001 **La Música Mapuche. Una mirada a los procesos subyacentes que se generan a partir de su uso y práctica cotidiana en diferentes contextos socioculturales.** Cochabamba: PROEIB Andes - UMSS. Tesis de Maestría.
- Comité editorial
2003 “Picaflor inmortal”. **Revista Festival: Imagen y folclor.** Año 1-Nº 5. Lima. (Del 21 de enero al 20 de febrero de 2003).
- Dancy, Jonathan
1993 **Introducción a la epistemología contemporánea.** Madrid: Tecnos.
- Del Campo, Patxi
2000 “Música y sonido: resonadores del proceso creativo y terapéutico”. En Betés de Toro (Comp.) **Fundamentos de Musicoterapia.** Madrid: Morata. 301-305.
- D'harcourt, Raoul y Marguerite
1990 **La música de los Incas y su supervivencia.** Lima: Occidental Petroleum Corporation of Peru (OXY).
- Díaz Gainza, José
1996 **Historia musical de Bolivia.** La Paz: América.
- Dietz, Gunther
2003 **Multiculturalismo, interculturalidad y educación: Una aproximación antropológica.** Granada: Universidad de Granada.
- Diez, Alejandro
1993 “Formas de expresión y políticas culturales. Representaciones de la cultura en y desde Tupe”. En Norma Fuller (editora) **Interculturalidad y Política.** Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2001 “Cambia lo superficial... ¿cambia también lo profundo? La fiesta de la Virgen de las Mercedes en Sechura, Piura”. En Cánepa Koch, Gisela (ed.). **Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los andes.** Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 369-397.
- Dobbs, Jack
1990 “La música como educación multicultural”. En Violeta Hemsy De Gainza. **Nuevas perspectivas de la educación musical.** Buenos Aires: Guadalupe.
- Dubar, Claude
2002 **La crisis de las identidades.** Barcelona: Bellaterra.
- Duranti, Alessandro
2000 **Antropología Lingüística.** Madrid: Cambridge University Press.
- Elliot, David
1990 “El papel de la música y de la experiencia musical en la sociedad moderna: hacia una filosofía global de la educación musical”. En Violeta Hemsy de Gainza (ed). **Nuevas perspectivas de la educación musical.** Buenos Aires: Guadalupe.

- Fast, Julius
2003 **El lenguaje del cuerpo.** Barcelona: Kairós.
- Federico, Gabriel
2001 **El Embarazo Musical.** Buenos Aires: Kier.
- Fernández, Alfonso
2002 “Valores para construir una ciudadanía intercultural”. En Encarnación Soriano (ed.), **Interculturalidad: fundamentos, programas y evaluación.** Madrid: La Muralla.
- Ferrater, José
1998 **Diccionario de Filosofía.** Tomo III Barcelona: Ariel.
- Freire, Paulo
1976 **La educación como práctica de la libertad.** (17ª edición) México: Siglo XXI.
- Friedman, Jonathan
2001 **Identidad cultura y proceso global.** Buenos Aires: Amorrortu.
- García, Néstor
1990 **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.** México: Grijalbo.
1995 **Consumidores y ciudadanos.** México: Grijalbo.
1997 **Imaginario Urbanos.** Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Gardner, Howard
1995 **Estructuras de la mente. La Teoría de las inteligencias múltiples.** México: Fondo de Cultura Económica.
1997 **La mente no escolarizada. Cómo piensan los niños y cómo deberían enseñar las escuelas.** Barcelona: Paidós.
- Goffman, Erving
2001 **Estigma.** Buenos Aires: Amorrortu.
- González, Alicia
2003 “La construcción de la Interculturalidad y la educación del niño indígena”. **Red de educación del Perú.** En línea: www.educared.edu.pe/scripts (Consulta: 20-06-2003).
- Gottret, Gustavo
1998 **Teorías de Aprendizaje y Contexto.** Guía para el Docente de Institutos Normales Superiores La Paz: Unidad Nacional de Servicios Técnicos. Cooperación Técnica Alemana GTZ.
2003 “Interculturalidad en el aula: línea de investigación” Cochabamba: PROEIB Andes. (Mimeo)
- Gruzinski, Serge
2000 **El pensamiento mestizo.** Barcelona: Paidós.
- Guardia, César
1971 **Diccionario Kechwa – Castellano, Castellano – Kechwa.** Lima: Los Andes.

- Gustafson, Bret
2002 "Conocimiento indígena y currículum". Notas de clase en un taller del Programa de Formación en Educación Intercultural Bilingüe para los Países Andinos (PROEIB Andes).
- Habermas, Jürgen
1998 **Teoría de la acción comunicativa**. Tomo II. Madrid: Taurus.
- Hammersley Martín y Paul Atkinson
1994 **Etnografía. Métodos de investigación**. Barcelona: Paidós.
- Hargreaves, David
2002 **Música y desarrollo psicológico**. Barcelona: Graó.
- Harris, Marvin
1998 **Antropología cultural**. Madrid: Alianza Editorial.
- Heise, María
2000 "Orgullo de la identidad étnica" En Marta Bulnes V., (comp.) **¿Quién es el otro? Conversaciones para la convivencia**. Lima: Tarea. 51-60.
- Heise María, Fidel Tubino y Wilfredo Ardito
2000 "Interculturalidad. Un desafío". En **Interculturalidad. Materiales de referencia para docentes de los institutos Superiores Pedagógicos EBI**. Lima: Ministerio de Educación del Perú-Programa FORTE- PE. 17-18.
- Hemsey, Violeta
1998 "Algunas reflexiones sobre la música, la educación y la terapia" En Rolando O. Benenzon. **La nueva musicoterapia**. Buenos Aires: LUMEN.
- 2002 **Pedagogía Musical**. Buenos Aires: LUMEN.
- Hemsey Violeta y Susana Kesselman
2003 "La música y el cuerpo" De su **Música y eutonía: el cuerpo en estado de arte**. Buenos Aires: LUMEN. 174-200.
- Hernández Roberto, Carlos Fernández y Pilar Baptista
1999 **Metodología de la Investigación**. Bogotá: Mc Graw Hill.
- Hidalgo Velayos, José Ramón
2000 "Valor biológico de los sonidos". En Betés de Toro (Comp.) **Fundamentos de Musicoterapia**. Madrid: Morata. 54-66.
- Huaycán – Vitarte
s/f "Censo de Población y Vivienda de 1993" Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). En línea: <http://www.chaclacayo.8m.com/custom.html>
(Consulta: 26-11-03)
- Hurtado, Wilfredo
1995 **Chicha peruana. Música de los Nuevos Migrantes**. Lima: ECO.
- Ilizarbe, Carmen
2002 "Democracia e interculturalidad en las relaciones entre Estado y sociedad". En Norma Fuller (ed.) **Interculturalidad y política. Desafíos y posibilidades**. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. 77-83.
- Lacárcel, Josefa
2001 **Psicología de la música y educación musical**. Madrid: Machado.

- Ladwein, Richard
2002 "Le matérialisme ordinaire et la satisfaction dans la vie: une adaptation de l'échelle de Richins et Dawson". **Les cahiers de la recherche**. Lille : CLAREE. 1-25.
- Lewis, Alaric
2002 **Pon música en tu vida**. Madrid: Centro Iberoamericano de Editores Paulinos (CIDEP).
- Lexus
1996 **Diccionario enciclopédico**. Bogotá: Printer.
- Lindenberg, Nietta
1998 "Las luchas de la memoria: Entre el pasado oral y el presente escrito". En L. E. López y I. Jung (Comps.) **Sobre las huellas de la voz**. Madrid: Morata. 83-95.
- Loroño, Aitor
2000 "Biomúsica: el cambio y el equilibrio emocional a través de la música". En Betés de Toro (Comp.) **Fundamentos de musicoterapia**. Madrid: Morata. 204-215.
- Lutz, Tom
2001 **El llanto**. Madrid: Taurus.
- Martí, Patricia
2000 "Visión general y teoría de la musicoterapia". En Betés de Toro (Comp.) **Fundamentos de Musicoterapia**. Madrid: Morata. 287-300.
- Mendívil, Julio
2001 **Todas las voces. Artículos sobre música popular**. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Montoya, Rodrigo
1996 "Música chicha: cambios de la canción andina quechua en el Perú". En Buamann Max Peter (ed). **Cosmología y Música en los Andes**. Madrid: Vervuert. 483-496.
- 1998 **Multiculturalidad y Política. Derechos Indígenas, Ciudadanos y Humanos**. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Montoya Rodrigo y Luis Enrique López
1988 **¿Quiénes somos? El tema de la identidad en el altiplano**. Lima: Mosca Azul
- Montoya Rodrigo, Luis Montoya y Edwin Montoya
1987 **La sangre de los cerros**. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Moore, Silvia
1990 "Música por amor a la vida. Educación a través de la música en las sociedades industrialmente desarrolladas. Prioridades y sistemas". En Violeta Hemsy de Gainza (ed.) **Nuevas perspectivas de la educación musical**. Buenos Aires: Guadalupe. 99-136.
- Morin, Edgar
2003 **Introducción al pensamiento complejo**. Barcelona: Gedisa.
- Océano
1981 **Enciclopedia General de la Educación**. Tomo 3. Barcelona: Océano.
- Odena, Lina
1995 **Obras escogidas de Guillermo Bonfil**. Tomo IV. México: Instituto Nacional Indigenista.

- Olleri, Dolors
2002 **Un futuro para la democracia. Una democracia para la gobernabilidad mundial.** Barcelona: Christianisme I Justicia.
- Ortiz, Tomas
2000 "Temporalidad, música y cerebro". Betés de Toro (Comp.) **Fundamentos de Musicoterapia.** Madrid: Morata.
- Paredes, Antonio
1991 **La Danza Folklórica en Bolivia.** (3ª edición). La Paz: Popular.
- Peña, Antonio
1992 "Racionalidad occidental y racionalidad andina: una comparación". En Vicente Santuc (ed.). **Búsqueda de la filosofía en el Perú de hoy. Racionalidad, historia y convivencia social.** Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas". 139-159
- Pérez, Elizardo
1992 **Warisata. La escuela-ayllu.** La Paz: Hisbol.
- Petri, Birgit
1993 **Materiales para la enseñanza de música en la educación primaria intercultural bilingüe.** Quito: Abya-Yala.
- Pierret, Florencia
1990 "La música en América latina, un instrumento de expresión, comunicación y entendimiento". En Violeta Hemsy de Gainza (ed.). **Nuevas perspectivas de la educación musical.** Buenos Aires: Guadalupe.
- Pliego de Andrés, Víctor
2000 "Bases físicas y parámetros acústicos de la música". En Betés de Toro (Comp.) **Fundamentos de Musicoterapia.** Madrid: Morata.
- Privat, Luz
2001 **La enseñanza de las danzas folklóricas partiendo del conocimiento corporal.** Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Pujadas, Joan
1993 **Etnicidad: Identidad cultural de los pueblos.** Madrid: Eudema.
- Quijano, Aníbal
1980 **Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú.** Lima: Mosca Azul Editores.
- Reinaga, Fausto
1967 **La intelligentsia del cholaje boliviano.** La Paz: Renovación.
- Rodríguez Gregorio, Javier Gil y Eduardo García
1999 **Metodología de la investigación cualitativa.** Granada: Aljibe.
- Rodríguez, José
2000 "Neurofisiología y Música". En Betés de Toro (Comp.) **Fundamentos de Musicoterapia.** Madrid: Morata.
- Romero, Raúl
1998 "La música tradicional y popular". En **La Música en el Perú.** Lima: Patronato Popular y Porvenir Por Música Clásica. p 215-274.
2002 **Sonidos Andinos. Una antología de la música campesina del Perú.** Lima: Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Salazar, Adolfo
1965 **Conceptos fundamentales en la historia de la música.** Madrid: Revista de Occidente, S.A.
- Sandoval, Pablo
2000 "Los rostros cambiantes de la ciudad: cultura urbana y antropología en el Perú". En Carlos Degregori (ed.) **No hay país más diverso.** (Compendio de antropología peruana). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. N° 27.
- Sanjinez, Jorge
2003 "Los estados de conciencia para la curación". (Notas del Curso Taller de Musicoterapia, 25 de agosto al 9 de septiembre). Cochabamba.
- Sichra, Inge
2003 **La vitalidad del quechua. Lengua y sociedad en dos provincias de Cochabamba.** La Paz: Plural / PROEIB- Andes.
- Stein, William
2001 "Lo post-étnico y la persistencia de la diferencia". En Maguiña López (ed.) **Estudios culturales.** Discursos, poderes, pulsiones. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Taylor, Charles
1996 **Fuentes del Yo.** Barcelona: Paidós.
- Terán, Daniel
2000 "La música como recurso terapéutico desde fuera de la musicoterapia". En Betés de Toro (Comp.) **Fundamentos de Musicoterapia.** Madrid: Morata. 174-203.
- Toro, Rolando
2003 "Definición y modelo teórico de Biodanza" **Apuntes de formación. Escuela de Biodanza – Sistema Rolando Toro.** Santiago de Chile: International Biocentric Foundation. CD-ROM.
- Trimillos, Ricardo
1990 "Verdad, belleza, política y aplauso: Dimensiones interculturales de la música y las artes interpretativas". En Violeta Hemsy de Gainza (ed.) **Nuevas perspectivas de la educación musical.** Buenos Aires: Guadalupe. 85-97.
- Turino, Thomas
1992 "Del esencialismo a lo esencial: Pragmática y significado de la interpretación de los sikuri puneños en Lima". **Revista Andina. Música y Danzas en los Andes.** Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas". 61-95.
- Vascones, Fabio
s/a **Constitución Política del Perú** En línea:
<http://www.vascones.com/constitucion/persona.htm#1> (Consulta: 26-11-2002).
- Vásquez Chalena y Abilio Vergara
1990 **Ranulfo. El hombre.** Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario (CEDAP).
- Velasco Honorio y Ángel Díaz
1997 **La lógica de la investigación etnográfica.** Un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela. Madrid: Trotta.

- Viola, Andreu
1990 "Antropología, alteridad y esencialismo: la(s) cultura(s) andina(s) y la mirada andinista". En Joan Bestard Camps **Identidades, relaciones y contextos**. Departament D'Antropologia Cultural: Universitat de Barcelona.
- Walsh, Catherine
2001 **La interculturalidad en la educación**. Lima: Ministerio de Educación, Programa FORTE-PE.
- Willems, Edgar
1963 **Las bases psicológicas de la educación musical**. Buenos Aires: EUDEBA.
2001 **El oído musical. La preparación auditiva del niño**. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Zimmermann, Klaus
1999 **Política del lenguaje y planificación para los pueblos amerindios: Ensayos de ecología lingüística**. Madrid: Vervuert.

ANEXOS

GUÍA DE ENTREVISTA SEMI ESTRUCTURADA PARA EL POBLADOR DE HUAYCÁN

Datos Generales del entrevistado:

Unidad Comunal de Vivienda:..... Fecha:.....

Nombres y apellidos:.....Edad:.....Sexo:.....

Procedencia..... Lengua materna:.....

Ocupación:.....Lugar de trabajo:.....

Grado de instrucción:.....Escribe:.....Lee:.....

Oficios que desempeña:..... N° de hijos:.....

Frecuencia con la que viaja a otros lugares de Lima por trabajo:.....

Preguntas:

A: En cuanto al contexto

1. ¿Qué puedes contar acerca del huayno?
2. ¿Qué tipo de huaynos escuchas?
3. ¿Por qué crees que el huayno sigue manteniéndose en la actualidad?
4. ¿En qué momentos y/o situaciones usas y practicas el huayno?
5. ¿Cómo te sientes al escuchar el huayno?

B: En cuanto a la educación

1. ¿Cómo aprendiste el huayno?, ¿con quién(es)?
2. ¿De quién(es) depende el aprendizaje del huayno?, ¿por qué?
3. ¿Qué importancia tiene el huayno en la educación de la nueva generación?, ¿en qué?
4. ¿Crees que el huayno influye en tu manera de ser (en la formación de tu identidad)?, ¿por qué?
5. ¿Cómo crees que se puede transmitir el aprendizaje del huayno?
6. ¿Crees que el huayno permite relacionarte con otras personas?, ¿de qué manera?
7. ¿Qué opinas respecto a los cambios que presenta el huayno actual?, ¿por qué?
8. ¿Qué crees que se debe hacer para que el huayno siga practicándose?
9. Al usar y practicar el huayno, ¿te sientes indio, cholo u otro?

C: En cuanto a la escuela

1. ¿Te gustaría que en la escuela enseñen a tus hijos el huayno?, ¿por qué?
2. ¿Consideras que el huayno puede servir para formar una conciencia de la identidad en los estudiantes?, ¿por qué? / ¿cómo?
3. ¿Cuál es tu opinión respecto a la recuperación e incorporación del huayno a la escuela?

FICHA DE OBSERVACIÓN RESPECTO AL USO Y PRÁCTICA DEL HUAYNO

Fecha:/ 04 / 03	Hora:
-----------------------	-------------

¿Quiénes practican? (Descripción)

¿Cómo interactúan?

¿Qué tipo de danza practican?

¿Qué tipo de huayno escuchan?

¿Qué manifestaciones corporales expresan al escuchar el huayno?

¿Dónde y cuándo expresan el huayno?

ACTO	ACONTECIMIENTO	SITUACIÓN

OBSERVACIONES:

FICHA DE UNIDAD COMUNAL DE VIVIENDA

DATOS GENERALES

Fecha:/...../.....

Entrevistado (nombre y cargo):.....

Unidad Comunal de Vivienda:..... Año de Fundación:.....

Población:..... Varones: Mujeres:

Nº de familias: Nº de hijos por familia:

Procedencia de los pobladores:.....

Lugar de trabajo de los pobladores:.....

Frecuencia con la que van a otros lugares de Lima por trabajo:.....

Historia (antecedentes y memoria colectiva de la creación de la Unidad Comunal de Vivienda).....

.....
.....
.....
.....

SERVICIOS CON QUE CUENTA LA UNIDAD COMUNAL DE VIVIENDA

Centros de Salud:..... Energía eléctrica:..... Teléfono:.....

Escuela:..... Correo: Transporte:

Radio:..... ¿qué emisoras?.....

Televisión:..... ¿qué canales?

Organizaciones políticas y sociales de la Comunidad:.....

.....
.....

Actividades económicas principales a las que se dedican:

.....
.....
.....

FICHA DEL CENTRO POBLADO COMUNAL DE VIVIENDA**DATOS GENERALES**

Entrevistador: Fecha:/...../.....

Entrevistado (nombre y cargo).....

Nombre del lugar: Distrito:.....

Provincia:Año de Fundación:.....

Nº de zonas:..... Nº de UCVs en todo Huaycán:.....

Población: Varones: Mujeres:

Nº de familias:..... Nº de hijos por familia:

Nº pobladores originarios del lugar:..... Nº pobladores no oriundos de la zona:.....

Lugares, pueblos y comunidades de donde migran los pobladores:.....

Lugar de trabajo de los pobladores:.....

Frecuencia con la que viaja a otros lugares de Lima por trabajo:.....

Historia (antecedentes y memoria colectiva):.....

SERVICIOS CON QUE CUENTA LA COMUNIDAD

Centros de Salud:..... Energía eléctrica:..... Teléfono:.....

Escuela:..... Correo: Transporte:

Radio:..... ¿qué emisoras?.....

Televisión:..... ¿qué canales?

Distancia de Lima al Centro Poblado Menor de Huaycán.....

Organizaciones políticas y sociales de la Comunidad:.....

Actividades económicas principales a las que se dedican (lugares de trabajo):.....

DATOS PERSONALES DE LOS ENTREVISTADOS DE LA ZONA K HUAYCAN

Nº	Código	Nombres y Apellidos	Edad	Procedencia	Domicilio	Ocupación	Lengua
1	ASV	Angela Salazar Vera	14	Cerro de Pasco	UCV 159 B Villa Jardín	Estudiante	Castellano
2	AHM	Aquilino Huaylla Mamani	40	Ayacucho (Víctor Fajardo)	UCV 155 lote 34	Mecánico (técnico)	Quechua
3	CCR	Catalina Ccente Ramos	33	Huancavelica (Palca)	UCV 154 lote 38	Ama de casa	Quechua
4	DMF	Donato Manrique Flores	58	Huancavelica (Palca)	UCV 154 lote 32	Músico (saxo)	Quechua
5	ECI	Edgar Castellano Inga	30	Huancavelica	UCV 162 lote 36	Músico (guitarra E.)	Castellano
6	ERF	Estela Ramos Flores	47	Huancavelica (Palca)	UCV 155 lote 42	Comerciante	Quechua
7	FCF	Feliciano Casavilca Flores	25	Huancavelica (Palca)	UCV 159 B Villa Jardín	Cantante (chicha)	Quechua
8	FAF	Félix Aguirre Ruiz	55	Huánuco (Acomayo)	UCV 157 lote 2	Carpintero	Castellano
9	FQT	Félix Quispe Taquiri	47	Ayacucho	UCV 159 B Villa Jardín	Artesano (tejido)	Quechua
10	HDE	Hugo Carlos De la Cruz Esteban	36	Huancavelica (Palca)	UCV 154 lote 13	Profesor	Quechua
11	ITI	Irene Tarazona Isidro	33	Cerro de Pasco (Paucartambo)	UCV 159 B lote 94	Comerciantes	Castellano
12	ITC	Irene Ticse Casabona	36	Junín (La Oroya)	UCV 155 lote 3	Enfermera (técnica)	Castellano
13	IRC	Irineo Ramos Curasma	29	Huancavelica (Palca)	UCV 154 lote 44	Comerciante	Quechua
14	JMA	José Luis Moya Aguirre	17	Lima	UCV 159B Villa Jardín	Estudiante	Castellano
15	JCC	Juan Curasma Coras	47	Huancavelica (Palca)	UCV 161 lote 8	Comerciante	Quechua
16	KMR	Karina Liz Mendoza Retuerto	15	Huánuco (San Rafael)	UCV 159 B Villa Jardín	Estudiante	Castellano
17	KAI	Keny Roger Aguirre Icahuate	14	Lima	UCV 157 lote 2	Estudiante	Castellano
18	LTI	Lázaro Tarazona Isidro	47	Cerro de Pasco (Paucartambo)	UCV 159 B Villa Jardín	Panificador	Castellano
19	LSA	Leoncio Sayas Antezana	32	Huancavelica (Anta)	UCV 161 lote 15	Músico (arpista)	Quechua
20	MCS	María Curasma Solano	28	Huancavelica (Palca)	UCV 162 lote 36	Cantante (H.tecno)	Quechua
21	OCL	Oscar Cabrera López	33	Ayacucho	UCV 161 lote 43	Albañil	Quechua
22	RTC	Roberto Ticse Casabona	42	Junín (La Oroya)	UCV 162 lote 30	Pastor evangélico	Castellano
23	RQY	Rosalía Quispe Yauri	38	Huancavelica (Palca)	UCV 154 lote	Ama de casa	Quechua
24	SM	Sabino Mamani	44	Puno	UCV 158 B Sr. de Luren	Confeccionista	Castellano
25	SVS	Sergio Manuel Valencia Saldivar	52	Cuzco (Anta)	UCV 158 B Sr. de Luren	Topógrafo (técnico)	Castellano
26	SPS	Soledad Pizarro Smith	44	Junín (Tarma)	UCV 158 B Sr. de Luren	Ama de casa	Castellano
27	SRC	Sósimo Ramos Casqui	40	Huancavelica (Palca)	UCV 156 lote 20	Curandero	Quechua
28	TC	Teodoro Curahua	16	Huancavelica (B.San Cristóbal)	UCV 159 Villa Jardín	Estudiante	Castellano
29	VCR	Victor Ccente Ramos	29	Huancavelica (Palca)	UCV 159 lote 21	Comerciante	Quechua
30	VSR	Vilma Rosario Sánchez Rojas	32	Huancavelica (Acobamba)	UCV 161 lote 15	Cantante (H.quechua)	Quechua
31	YQP	Yolanda Quispe Palomino	18	Lima	UCV 155 lote 40	Estudiante	Castellano

Fuente: Elaboración propia

A propósito, ¿por qué lo de *sunchu*?

Recuerdo, cuando vivía de niño en la hacienda de *Yanama*, que trabajábamos colectivamente (chicos y grandes) con el deshierbe de rastrojeras entre los maizales. Mi padre dividía con una soguilla a tres frazadas (metros) para cada uno; la faena se convertía en una competencia: quien llegaba a la meta solía ayudar al otro que se encontraba en desventaja, y cuanto más ayuda acumulase éste, se convertía en *qullana* (líder). Trataba este de arrancar el *sunchu* desde la raíz, lo cual era casi imposible.

Terminaba yo la jornada del día con las manos con ampollas, lo que era objeto de burla desafiante por parte de los demás trabajadores (en quechua *chanka*, se dice: *mawla, makinta pusllurachikamusqa* [inútil, se había hecho lastimar las manos]). Al día siguiente, en la nueva jornada de trabajo, yo sentía tedio de continuar con la labor; el *sunchu* se había llevado toda mi fuerza y había chupado mi sangre: con qué temor y temblor miraba al *sunchu*, al cual no lograba dominar.

El *sunchu*, en sí, es una pastura natural nutriente para el consumo de los animales domésticos, propia de la zona quechua. Rechazado por ser mala hierba por los labradores, las amas de casa lo requieren para el consumo y alimento de sus ganados.

Cuando se deshierba el *sunchu* de los espacios de sembradío (maíz, papa, trigo o cebada), donde generalmente se reproduce, los labradores suelen extirparlo con dificultad. En una nueva jornada de siembra (siguiente año), esta hierba se reproduce con más fuerza, pero en otros espacios de la misma chacra; el labrador persiste en exterminarla, pudiendo el *sunchu* con frecuencia imponerse. En todo caso, existe un secreto para arrasar con esta mala hierba: hay que tratarla con cariño y hacer un ritual antes de la jornada del deshierbe. Este es un secreto espiritual de dominio sólo del *yachaq* (sabio indígena).

El huayno es como el *sunchu*: mala hierba que se desarrolla por sí sola. Huayno odiado, despreciado o marginado por los otros, necesitado y querido por sus usuarios. El *sunchu* se desarrolla y resiste en situaciones adversas: a veces perseguido por algunos, se fortalece debido a su raíz profunda que lo mantiene.

Dispuesto a seguir luchando y reproducirse en otros espacios como el *sunchu*, el huayno se transforma de acuerdo a su dinámica interna: es fuente de inspiración para los compositores e intérpretes, y fuente de energía y vida para quien lo danza. Encausa y estrecha lazos de amistad entre culturas, facilita la creación de espacios de fraternidad y hermandad entre los paisanos.

Es por esta razón que denominé la tesis con el seudónimo de *sunchu*, metáfora relacionada con la capacidad del huayno de desarrollarse en medio de la diversidad y hostilidad. Esto, sin descuidar la faceta bella del *sunchu*, como cantan las pastoras en ritmo de waylas antiguo:

¿Ima waytan kay wayta?
Uqis waytachun kay wayta.
Uqis waytalla kaspansi
manaña nunca sisanchu.
Sunchu waytalla kaspansa,
añun añunmi sisanman.
Sunchu waytalla kaspansa
watan watanmi waytanman. (Bis)

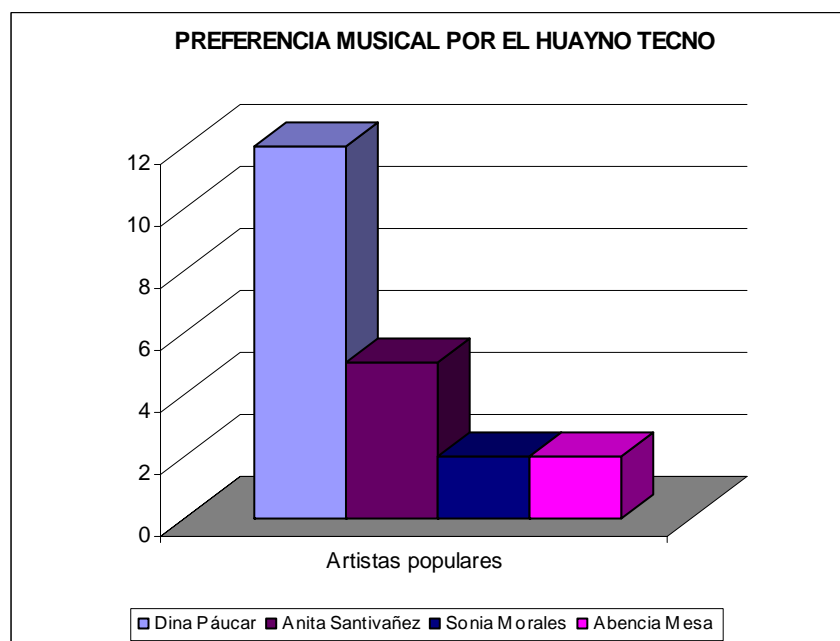
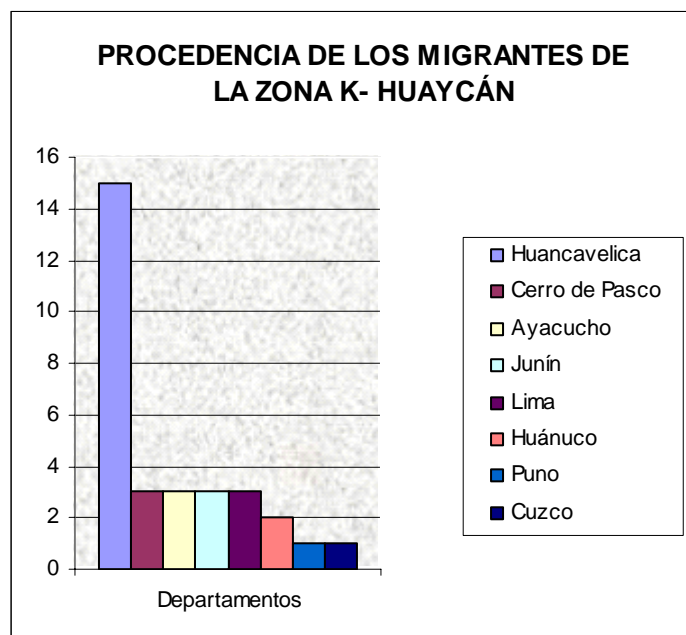
¿Qué tipo de flor es esta?
Es una variedad de hierba sin flor.
Será por eso
que nunca nos da su flor.
Sí fuera una hierba de *sunchu*,
esa sí nos daría su flor año tras año.
Sí fuera una hierba de *sunchu*
de año en año florecería. (Bis)
(Traducción propia)

MAPA POLÍTICO DE HUAYCÁN



CUADRO DE PROCEDENCIA

Departamentos	No. migrantes	%
Huancavelica	15	48
Cerro de Pasco	3	10
Ayacucho	3	10
Junín	3	10
Lima	3	10
Huánuco	2	6
Puno	1	3
Cuzco	1	3



Fuente: elaboración propia sobre la base de las entrevistas.

Manuelcha Prado
(Cantautor ayacuchano)

Género musical: Huayno

Forma: Declamación con fondo musical y música instrumental

Tema: Síndrome colonial

Cuando Chiri wayra sintió amenazada su cabeza por el síndrome colonial, gritó indignado: “¡Yare, hijo de la valiente puta! Hoja de coca telúrica, arroja tu cálculo de probabilidades, tiembla junto a los yatiris quechua-aymaras, intérpretes sabios del universo, dime tu sentencia. ¡Ajá! la vida es grande y hermosa cuando es natural. ¡Oh! nuevos cristos indios, retorcidos por tus verdugos en esta inquisición de siglos, vuelvan a la vida, agárrense hoy en tus dos manos santas, bebe el agua bendita de manantial con gozo y con frenesí, ausculta tu histórico maíz, agárrate bien de la cintura educativa ancestral, apóyate bien del hombro cultural mundial.

Mientras tanto, envanecido por el diploma y la medalla, menosprecias al hermano, soberbia con o sin máscaras, racismo graduado por el pigmento y el dinero. ¡Oh! Sesubina, síndrome colonial, justificas a la muerte con espíritu de secta, mientras cadáveres políticos buscan otra oportunidad para traicionar al hermano, para meter uña, para meter yuca, para decir borrón y cuenta nueva, para vender la patria, síndrome colonial. Amorosos gobernantes de turno bailan **huaynitos**, cargan niñitos, se ponen ponchitos, regalan caramelos a los cieguitos, qué bacilón. Consumismo, qué asfixia, colorantes, preservantes, enlatados, etiquetados, sándwich de monóxido, claxon metropolitana, se meten por todos los poros y salen humeando por las orejas de Jerónimo. ¿Dónde estás, oh quinua de mil colores? Mientras la tele basura se mete a mi casa sin ser invitada, hombres robot caminando como Rambo sin rumbo, sexo manipulado hasta la estupidez, jeringas, humo y vasos etílicos van dejando su huella siniestra.

IGLESIAS CRISTIANAS EN LA ZONA K DE HUAYCÁN

A. Iglesia Católica Romana Apostólica

Cuenta con una sola parroquia en la zona K

B. Iglesias Protestantes:

1. Jesucristo Rey Señor
2. Iglesia Evangélica Peruana
3. Misión Evangelizadora
4. El evangelio es poder de Dios
5. Movimiento Evangelístico Misionero (templo nueva vida)
6. Cristo es la Esperanza
7. Ríos de Agua Viva
8. Iglesia Bethel

Fuente: Elaboración propia

ENTREVISTA A1:

ANTROPÓLOGO-ESCRITOR
 Dr. RODRIGO MONTOYA ROJAS
 PROFESOR EMÉRITO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL
 MAYOR DE SAN MARCOS
 LIMA-PERÚ

Entrevistador: Félix Tito Ancalle (F)
Entrevistado: Dr. Rodrigo Montoya (R)
Fecha: 30 de mayo de 2003
Tiempo de entrevista: 55' (9:10 -10:05 am.)
Lugar: Salamanca - Lima

F: Doctor Montoya, ¿qué opina usted acerca del huayno?

R: Bueno, el huayno es un tipo de música que tiene una extensión enorme en el Perú, que va hasta Bolivia e incluye el Ecuador, con matices y es una canción de todos los sectores sociales. Antes lo cantaban los hacendados, los siervos de hacienda, los parcelarios, los campesinos independientes y ahora, que ya casi no hay hacendados, el huayno sigue con una enorme fuerza y es la expresión más extendida de lo que ha sido la influencia de la música antigua quechua en el Perú, en Ecuador, en Bolivia en particular y hasta el norte argentino.

Ahora, el huayno tiene muchas diferencias entre sí, al interior del huayno yo distingo dos tipos de huaynos muy claramente: El huayno señorial y un huayno estrictamente indígena. El huayno señorial ha sido imaginado, compuesto, cantado y también bailado por los hacendados, por las autoridades políticas, por alcaldes, subprefectos, maestros y comerciantes; tiene un ritmo más lento y es muy poético. Hay curas que han sido autores de letras de huaynos en Ayacucho, mientras que el huayno indígena tiene un ritmo mucho más rápido, más alegre y está asociado directamente al carnaval o al *p'uqllay* en términos más precisos del quechua, y es un huayno que se distingue del otro por su ritmo, por una velocidad mayor y por una temática que no es la misma de los otros huaynos, no hay la declaración explícita del amor, sino, sobre todo, la metáfora simplemente de cómo hay una alusión y, sin embargo, ambos ritmos tienen una estructura melódica común y el huayno goza de buena salud en el Perú ahora.

F: ¿Cree usted que el huayno actual esté en proceso de reivindicación respecto a la música chicha?

R: Bueno, hay una disputa que tiene 20 años entre el huayno y la música chicha: el huayno se mantiene, tiene su propia fuerza interior y la chicha es un movimiento reciente que, en mi opinión, no tiene fuerza, no tiene fuerza por la razón sencilla de que no trae una estructura propia, no corresponde a una creación nueva y distinta al huayno; la música chicha simplemente con instrumentos eléctricos, con un poco de ritmo y con una práctica nueva frente al huayno de un grupo que, además de cantar, hace acrobacia, se mueve, tiene un ritmo de gimnasia como la gimnasia de la escuela y no tiene nada más. La chicha no tiene una capacidad creativa propia, la chicha comenzó apropiándose de las mejores canciones de los huaynos y cambiándoles en algunos casos las letras, en otros respetándolas pero cambiándoles el ritmo, adecuando el ritmo de la música andina clásica a lo que es la música colombiana, pero creo que entre la música colombiana y el huayno puquiano, ayacuchano o el huayno peruano, en general, hay una estructura muy parecida y por eso es muy fácil adecuar la cumbia al huayno o el huayno a la cumbia porque tienen una matriz musical común que permite esos cambios.

No hay hasta ahora una fuerza propia de la chicha para componer canciones, para tener un mensaje distinto, para poder competir con el huayno en igualdad de condiciones. Comenzaron apropiándose de las canciones, por ejemplo “Adiós pueblo de Ayacucho”, un clásico de la música nuestra en ritmo de cumbia para bailararlo más rápidamente con electricidad y con percusión. Eso en mi opinión tiene cierto atractivo para la juventud pero no tiene fuerza suficiente como para competir con el huayno y para desplazar al huayno.

F: ¿Qué importancia tiene el huayno en la educación de la nueva generación?

R: En la medida en que lo ideal es que el pueblo cante lo que el pueblo crea, y debe haber una política de respeto de la música, no veo por qué, y esa es mi crítica mayor a los chicheros, yo creo que todo el mundo tiene el derecho de componer la música que quiera, pero nadie tiene el derecho de apropiarse de una canción, cambiarle la letra, cambiarle un poco la música y adecuarla al ritmo de moda. Quienes aparecen en la música lo hagan con sus propios recursos creando ellos, sin apropiarse ilegítimamente de la música popular originaria del Perú. Los huaynos cantados con el respeto de la tradición como se cantan en cada lugar, ejecutada la música como se toca en cada uno de los sitios, ése es el huayno nuestro y ese huayno esta todavía fuerte y asegurado.

El huayno cumple una función dentro de la formación de los jóvenes, porque les permite reconocer una fuente geográfica y una tradición musical propia, los huaynos no se escriben ni se crean para guardar identidades ni para eso, los huaynos son canciones que responden eminentemente a los sentimientos del autor, de los autores. Los autores componen un huayno sin un gran discurso, componen en función de lo que sienten y necesitan, por eso, el huayno es sobre todo una canción de amor, una canción de exaltación de los periodos de la cosecha (la agricultura), ésa es la tradición.

Cuando los compositores de canciones de huaynos tienen una formación, diríamos, más actual y están en el debate político de lo que está ocurriendo en cada país, ahí es donde los huaynos tienen casi un contenido, un propósito explícito de responder a algo, estoy pensando en huaynos que aparecieron entre los años 50 y 70 de exaltación de la tierra: “Yo soy de Huancayo por algo”, “Puquio querido”, “Cora Cora querida”, “Huamanga querida”, “Mi Abancaycito querido”, mi tierra de tal punto de Puno, mi tierra de tal punto de, qué digo yo, de Huaraz, ese tipo de exaltación de los pueblos de origen de los compositores está revelando un momento importantísimo en la canción que corresponde a la afirmación andina, en comparación con el rechazo, con el desdén y, a veces, el menosprecio que hay en las ciudades.

En la experiencia de los migrantes ha sido muy dura. En una primera etapa los migrantes en Lima han sido muy maltratados, todavía hay parte de eso en Lima, eso no se ha borrado, pero ahora es mucho menor que en tiempos de Arguedas, por ejemplo, cuando Arguedas llegó a Lima en los años 30, la gente que cantaba huaynos era menospreciada por completo, ahora el huayno tiene carta de ciudadanía, ahora al huayno lo respetan ¿por qué? porque han habido estos años de afirmación de los migrantes en Lima, para decirles sí, nosotros tenemos este huayno, nosotros lo cantamos y ustedes ¿qué?, ¿por qué no podemos nosotros cantar nuestras canciones? Me parece que esta es la única, cómo diría, lección voluntaria de los compositores para afirmar su identidad andina con el huayno.

F: ¿Cree usted que el huayno influye en la formación de la identidad del individuo?

R: Sin duda, uno canta lo que quiere en los dos sentidos de: amor, por un lado, y de gusto, de placer, por el otro. Cuando los niños crecen con la música de los padres, como ha sido el caso de mi generación, los huaynos son parte natural de uno, uno crece con eso, uno no tiene en ningún momento de su vida para ver “voy a cantar huaynos” o “no voy a cantar huaynos”, vale la pena cantar huaynos o no vale la pena cantar huaynos, para qué sirve el huayno, para qué no sirve; esas preguntas uno no se hace, uno simplemente reproduce la canción que escuchó en la cuna, que escuchó con el papá, con la mamá, en la fiesta de la familia, en la fiesta de la tierra.

La tragedia viene cuando los migrantes llegan a Lima y los hijos se separan de los padres, ése es el momento más dramático para la cultura andina y para todas las culturas indígenas del Perú. Los padres de familia migrantes cometen el error de permitir, de dejar que los hijos pequeños estén mirando la televisión y un mamarracho norteamericano en la televisión, mientras los padres están cantando sus huaynos y están bailando sus danzas nuestras. Entonces, los niños crecen con otros oídos y escuchan otra música y ésa es la que se pega a sus orejas y entonces los chicos ya no tienen cariño por el huayno, hay un conflicto entre los hijos y los padres, entre los hijos y los abuelos. Yo quiero insistir en que el error principal es la separación de los padres y los hijos en materia del placer de la música, cuando uno crece oyendo un huayno, el huayno se queda en uno y uno quiere al huayno, cuando uno crece cantando tangos, uno siente el tango como propio, cuando uno crece cantando vals, uno aprecia el vals, lo que ocurre en la infancia y en la adolescencia es decisivo para los gustos.

Las canciones viajan, se van de un pueblo a otro, de un lugar a otro y están libres en el espacio, navegan en el espacio y cada uno se apropia de las canciones que quiere en función de sus sentimientos, en función de sus gustos, esta canción me gusta y me la aprendo, nadie aprende una canción que a uno no le guste.

F: ¿Está refiriéndose al huayno híbrido que aprenden los niños y adolescentes?

R: No, lo que estoy diciendo es que la música en general en el Perú, y en cualquier otro país, sea el huayno, el tango o cualquier otro tipo de música, esa música se aprende y se quiere cuando se lo tiene en la infancia y la adolescencia, ahí es donde uno se forma, es como la lengua, uno aprende la lengua del papá y la mamá, por eso se llama lengua materna.

Nuestro Inca Garcilazo nos dice: “Yo aprendí el quechua y aprendí la lengua nativa por la leche materna”, el bebió la leche y en la leche materna pasó la lengua materna, pasó la tradición quechua, entonces lo que hace fuerte a una canción es su continuidad; es decir, que varias generaciones cantan esa canción, cantan ese tipo de música, la recrean, la ensanchan, la transforman, la amplían, la mejoran, la enriquecen pero, para que esa continuidad esté asegurada, la clave son los niños, la clave es el momento de la infancia y la adolescencia, cuando los niños no cantan más la canción de los padres se rompe la continuidad y entonces, la cultura andina va a empezar a vivir años de crisis. Ahora ¿por qué los niños, hijos de los migrantes, ya no están cantando las cosas nuestras y están dedicados a la música electrónica? Les ha gustado un poco la chicha, están en la tecno y están en otra cosa y el huayno es algo distante, algo que tienen cierta consideración por los padres, pero, no es algo que nazca de ellos para cantar y disfrutar.

La identidad es asumida, es sentida cuando los niños y los adolescentes cantan el huayno, se expresan en eso. Los niños y los adolescentes crecemos en un lugar y dependemos de los padres, y esa opción inicial es la que manda si no hay esa opción de la infancia y la adolescencia el huayno no forma parte de la identidad y tenemos ahora, desgraciada y lamentablemente, generaciones de hijos y nietos de migrantes

en el Perú, en Lima, que ya no tienen en el huayno y en la matriz andina de cultura algo propio.

F: ¿Quiere decir que el huayno con el tiempo se va a extinguir? o ¿Qué perspectivas le depara?

R: La tendencia cuando se produce la ruptura en la infancia es ésa, pero en los pueblos andinos hay una continuidad de los padres y los hijos, eso significa que ahí todavía esta conservada la matriz y hay la continuidad de las generaciones. También hay que advertir con preocupación que aún dentro de nuestros pueblos está empezando a ocurrir una transformación derivada de la educación, derivada de la escuela y hay ahora casos lamentables, por ejemplo en mi tierra Puquio, Puquio en mi infancia, hace 50 años, era un pueblo donde el 90% de la población hablaba quechua, 50 años después hay niños en Puquio que ya no hablan el quechua, sus papás hablan el quechua, sus hijos ya no, porque los propios padres piensan y creen que el quechua es inútil que no vale la pena y han aprendido la lección desde el poder de que la única lengua que vale es el castellano, y entonces hay niños en Puquio que ya no hablan el quechua, al no hablar el quechua tampoco cantan el huayno y tampoco reproducen las tradiciones de los ayllus y de los pueblos indígenas quechuas. Pero, hay otros padres de familia que tienen a sus hijos enseñándoles el quechua y hablando con ellos y compartiendo las fiestas con ellos, entonces lo que digo claramente es: hay un núcleo andino que reproduce la tradición, hay un núcleo de migrantes en la costa que rompen la tradición porque los hijos ya no participan y hay un pequeño sector de ruptura también dentro de los propios andes, y esto sólo puede cambiar por una decisión política desde la presidencia de la República para cambiar el horizonte de la cultura, de la orientación cultural y para darles el valor que el quechua y la canción tienen.

F: Usted mencionó que el huayno tiene carta de ciudadanía, actualmente en los diferentes conos de Lima se viene difundiendo y reproduciendo un género musical conocido como las parranditas, con Dina Páucar y otros intérpretes, ¿qué opina al respecto?

R: Bueno, los migrantes hemos hecho valer el peso de nuestra canción y nuestra tierra eso es lo primero, si antes nos echaban y se burlaban de nosotros ahora ya no, se ha ganado un respeto, se escuchan huaynos en todos los barrios de Lima, ya no causa ningún problema el saber que va un arpa en un auto, eso ya no es, ya no llama la atención y, es cierto, hay grandes focos de música en el cono oeste, en el cono sur, en las radios, hay programas evidentemente folklóricos en la televisión, hay un programa, sólo uno que queda.

La televisión es todavía un territorio ajeno al mundo de las culturas indígenas en el Perú y entonces, hemos ganado un espacio, eso es exacto, se ha ganado un espacio en Lima y ya no es posible que la gente se burle de quienes están cantando o bailando canciones de nuestra tierra andina uno; dos, se ha ganado en la legitimidad de la danza y de la música, la danza de las tijeras que nació en la provincia Lucanas en 1565, esa danza de las tijeras ahora es orgullo de los presidentes de la República, cuando vienen otros presidentes, antes se persiguió la danza de las tijeras, los curas reprimieron, encarcelaron, hirieron y hasta ordenaron que los gendarmes de la época persiguieran y mataran a los *danzak*, porque creían que eran hombres del diablo, gente que tenía un pacto con el diablo lo que era una mentira inventada por los curas. Ahora, la danza de las tijeras está legitimada y va a todas partes en el mundo y no hay ningún problema con la danza de las tijeras, eso también lo hemos ganado.

El huayno ya no es maltratado sino, y es reconocido como una de las canciones del Perú, muy bien; sin embargo, hay una cosa que tenemos que reconocer, el haber ganado espacios en Lima no quiere decir que todos los limeños canten el huayno o bailen nuestras canciones, lo que hay en Lima son espacios separados, antes había una violencia y una intervención sobre los espacios y una negación de los migrantes,

ahora cada uno tiene su espacio y hay gente que nunca canta huaynos, que nunca escucha huaynos, que no le gusta el huayno para nada. Son miles de personas en Lima, de la misma manera que los migrantes que llegan a Lima y que están en los conos y en estos centros no cantan valeses, no cantan nada de las canciones de los otros segmentos del Perú, entonces estamos todavía en una fase de coexistencia distante, tú con tu huayno muy bien, yo en Lima con lo mío, muy bien, tú no te metes conmigo, perfecto, tú no te metes conmigo, de acuerdo, no te voy a insultar por tu canto, tú no me vas a molestar por mi canto, en esa etapa estamos.

F: ¿Una interculturalidad musical?

R: No, ahí no hay interculturalidad, ahí lo que hay es espacios de cultura separados, lo que antes fue enfrentado ahora se ha quedado separado, sin guerra, sin pelea. Ya somos muchos los migrantes como para que nos hagan pelear, nos hemos impuesto por el peso de las cifras demográficas, cuando éramos pocos nos trataban mal, cuando somos muchos qué van a hacer.

Ahora, un espacio pequeño de interculturalidad se está abriendo por un puente de comunicación entre el mundo de las culturas indígenas y el mundo de la cultura occidental criolla limeña, por unos puentes pequeños que se establecen desde las dos orillas, uno por personas que vienen de los andes y que, al mismo tiempo, hablan el quechua y el castellano, como Arguedas decía, somos zorros de arriba y de abajo: “yo estoy feliz de ser un mestizo que canta quechua y canta castellano, que habla quechua y habla castellano”.

Yo me enorgullezco de hablar quechua y también me enorgullezco de hablar castellano, las dos lenguas, son lenguas del Perú ahora, entonces hay compañeros, hay personas, muchas felizmente ahora, de los andes que cantan en castellano, cantan en quechua, cantan valeses, cantan huaynos, cantan marineras, cantan yaravíes y, entonces, eso es la Interculturalidad. Hay personas nacidas en Lima, pocas pero hay, que sí tienen interés por nuestra música, le voy a dar el caso, un ejemplo muy grande de esto se llama Roberto Bángeman, este hombre es un economista limeño, nieto de alemanes, un hombre alto, con una barba blanca, él ha conocido la música andina, la ha escuchado, se ha ido a Puquio, ha grabado la música de la sequía, la danza de las tijeras, el arpa, el violín, junto con Leo Casas y este hombre canta en quechua, entonces, ahí hay una interculturalidad, en el sentido de un respeto y un viajar de una cultura a la otra.

Entre el respeto y el cariño y la admiración, ése es un pequeño espacio que se está abriendo ahora, pero cuidado... lo que quiero decir es que eso es minoritario y eso es pequeño, lo que es masivo y es importante es que cada uno está todavía en su sitio separado. Tengo amigos queridísimos que vienen a esta casa y cuando cantamos los huaynos están contentísimos y están cantando huaynos con nosotros y cuando los otros amigos que vienen y no cantan huaynos y cantan música limeña se callan la boca y están con la *jeta* caída porque no les gusta, y si siguen cantando se van y aguantan un rato hasta que terminan de cantar para volver a los huaynos, eso es verdad y eso nos hace mucho daño.

Yo quiero defender una idea fundamental, lo importante es que los seres humanos tengan el placer de la música, sintamos el placer de bailar, el placer de reír, de cantar con las danzas. Yo nací en una casa donde mi padre cantaba en quechua y en castellano y entonces a mí me gusta la música de todas partes, yo tengo unos 300 CDS y tengo música de todas partes porque me gusta la música, la música que más me gusta es la nuestra, ésa es la que me llega al corazón porque yo fui criado en Puquio, porque aprendí quechua en Puquio, porque la primera serenata de amor la di en Puquio, entonces ésa es la fuerza grande, después he ido creciendo, he ido ampliando mi horizonte. Cuando yo he estado en Bolivia me he quedado enamorado de la música de Bolivia y cuando me voy a Bolivia me traigo todo lo que puedo de

música de Bolivia, del norte argentino, de Chile, de México y tengo música rusa y música africana, porque me gusta la música; entonces, en la educación bilingüe intercultural, en la pedagogía de la música, hay que enseñar primero la música nuestra, el peso de nuestra música y segundo la amplitud para otras músicas, para crecer con otras músicas y no solamente con la nuestra.

F: ¿Está refiriéndose de espacios culturalmente diferenciados?

R: Ese es el espacio de la universalidad de la música y el primero es el espacio particular, lo que es propio de nosotros, eso es lo primero, lo segundo es la música del mundo, están abiertos a eso; esto es la riqueza de la música, primero lo nuestro y después lo de otros, pero con respeto, consideración y disfrutando de la música. ¿Por qué en la sierra ha habido tanto gusto por la música mexicana por ejemplo?, ¿por qué esa música nos llega? La hemos escuchado de chicos, hemos ido al cine a ver películas mexicanas, entonces lo primero es lo nuestro, es lo del propio país y segundo lo de fuera del país.

F: ¿Cree usted que la escuela es un espacio privilegiado para impulsar y formar una conciencia identitaria en los estudiantes?

R: Sí, sin duda, hasta ahora los maestros y maestras han sido los grandes difusores y transmisores de la cultura nuestra, no hay pueblo alguno en que los maestros no toquen, no hay pueblo en que los maestros y maestras no canten, cuando yo viajo a todas las provincias del interior lo primero que hago es buscar a los maestros. Entonces, los maestros, sin proponérselo, por su estado natural de la cultura que han recibido y de la música que saben, ellos reproducen la música en el colegio desde el punto de vista pedagógico lo que es importantísimo. Yo sería partidario, por ejemplo, de que en el curso de música que hay en los colegios se enseñe a tocar instrumentos musicales. Yo tengo un recuerdo amargo, porque cuando estaba en el colegio en Puquio la profesora de música nos enseñaba la biografía de los compositores clásicos de música de paporreta nada más, no servía para nada, pero Puquio era una tierra de grandes músicos, de danzantes y nos salvamos y el curso de música no sirvió para nada.

Para que el curso de música sirva debe ser un curso práctico, un laboratorio donde los niños vayan a aprender a tocar un instrumento, a escuchar música; antes de hablar de música hay que escuchar la música. Yo puedo dar un discurso sobre la música japonesa eso no es suficiente, si yo pongo un CD de música japonesa, para que escuchen los niños eso es un curso de música. La enseñanza práctica de la música, la enseñanza práctica de aprender un instrumento, a tocar un instrumento y el énfasis marcado y claro, primero nuestra música y luego la música de fuera, nunca podemos negar la música de fuera porque entonces no tenemos cariño por la música.

La música es universal, es uno de los grandes placeres de la vida, los pueblos cantan, los pueblos bailan, los pueblos disfrutan, danzan, salen a la calle bajo la lluvia, eso es un placer y no lo podemos perder, lo tenemos que aceptar al mirar y respetar en todo los pueblos del mundo. La escuela debe ser el lugar de aprendizaje, de la afirmación de lo que es nuestro y del conocimiento de lo que es de otros pueblos. En los andes, enseñar nuestras canciones de los andes y, al mismo tiempo, las canciones que se cantan en Lima, en la costa, las canciones que se cantan en la Amazonía y luego canciones de otras partes del mundo.

F: ¿Hacia una diversidad de huaynos y respeto a la diferencia?

R: Exactamente es eso, eso, el respeto a la diversidad cultural significa mostrar esa diversidad, no es simplemente decir que existe, no hay que mostrarla, hay que enseñarla y el modo práctico de enseñar es hacer oír la música. Felizmente ahora tenemos una tecnología desarrolladísima, no hay lugar, no hay maestro que no tenga una grabadora, no hay maestro que no tenga una radio y se trata de innovar, uno

puede utilizar una grabadora para hacer una clase de música, poner la cinta adecuada y decir: "miren este es el huayno ayacuchano, ahora vamos a escuchar un huayno de Ancash, miren las diferencias, miren cómo la chuscada de Ancash es distinta, tiene un ritmo más rápido, miren las letras, miren cómo se canta, miren cómo cantamos nosotros". Eso es un curso de Interculturalidad, donde no sólo es una cultura sino las otras y donde hay un respeto y hay una presentación en igualdad de condiciones de las culturas distintas que hay en el Perú.

F: ¿En este entendido, cree usted que la globalización es beneficioso?

R: La globalización nos ayuda en algo muy práctico, en ofrecernos una tecnología que hace maravillas con la música, yo desgraciadamente no tengo todavía un aparato con la memoria y la fuerza grande para tener un programa de grabar una cinta de hace 30 años, una cintita así de grabadora pasarla a un CD y luego introducir el CD en un programa de la computadora y cambiar la música, borrarle todos los ruidos, cuando la cantante se equivoca corregirle el error: Roberto Bángeman es un maestro ahora de esa tecnología. Entonces, la globalización nos está dando una tecnología que recorre todo el mundo, por eso se llama globalización de la tecnología, tenemos aparatos maravillosos para oír aparatos maravillosos, para registrar, para grabar la música, para grabar las imágenes, para pasarlas rápidamente, en eso la globalización nos está ayudando porque nos está ofreciendo recursos técnicos que nos sirven para guardar nuestra música, para estudiarla, para entenderla, para conservarla, para tenerla que nunca se va a perder, para eso.

De otro lado, la globalización es malvada, en tanto la globalización nos está mandando y exportando a todo el mundo una música que se impone como la música única: El rock, como si fuese la única música, eso es lo malo de la globalización, el no-reconocimiento de nada de lo propio y simplemente el pasar un tipo de música como música universal, por eso se habla del rock en castellano, el rock en quechua como el grupo *uchpa*, el rock en japonés, el rock en español, el rock en francés. Esta globalización con un tipo de canción que se universaliza a la mala, pasando por estos recursos técnicos, es lo negativo de la globalización, lo bueno es esa tecnología y esa capacidad de comunicación que tenemos entre nosotros para poder registrar, guardar, conservar y mejorar nuestra propia música.

F: ¿Qué opina de la cantante del huayno tecno Dina Páucar?

R: La música cambia, los tiempos cambian y ahora hemos entrado en Lima a un mercado de la música, en tiempos antiguos y clásicos no había compositores que vivieran de la composición. Los grandes compositores de nuestras canciones han sido anónimos o hay canciones que no sabemos quiénes las hicieron y las mejores canciones son muy anónimas. Ahora no, ahora con los discos, con la radio, con la televisión, con la nueva tecnología hay que grabar, hay que aparecer en algún programa, hay que vender y la gente empieza a vivir de la música y para vivir de la música, para ganarse la vida como músico, hay que estar atento a lo que vende y estar atento a lo que no vende. Entonces, Dina Páucar no es la iniciadora de un proceso, sino es simplemente la continuación de un proceso que comenzó hace todavía muchos años atrás, que consiste en modernizar el huayno.

Modernizar el huayno empezó con la chicha, ponerle instrumentos eléctricos, poner percusión y cantar algo más fácil, algo que le guste a la gente, porque las cosas en quechua ya no gustan, porque el huayno es muy lento, es muy triste; mejor lo vamos a acelerar para que la gente baile. Este conjunto de cambios y de enmendaduras es lo que permite que aparezcan personas como Dina Páucar o antes otros grupos y otras personas, pero no tienen fuerza grande, no tienen una poesía como la que había antes, no son parte de una tradición rica. Dina Páucar va a pasar, Dina Páucar durará 5 años más y después chao, porque eso es el mercado, el mercado produce personas como Dina Páucar.

F: Pero ¿no cree que estos cambios con la incorporación de instrumentos electrónicos modernos, la combinación de ritmos y melodías, los nuevos movimientos corporales de quienes los bailan, sean parte de ese proceso de transformación, de esa construcción identitaria que los migrantes experimentan y se posicionan o las recrean, como las parranditas que convoca a mucha gente?

R: Bueno, ya dije, en la base está lo andino, está la música nuestra y luego hay transformaciones que van ocurriendo y no sé si esto va a durar todavía. Yo no tengo opinión sobre Dina Páucar porque me parece un fenómeno reciente, un fenómeno de la televisión y esperaré un poquito más para pronunciarme sobre eso. Yo ya me pronuncié hace un momento sobre la chicha y les dije la chicha ha sido un momento y no deja huella, la chicha porque no tiene nada propio, tener algo propio eso es lo que hace que la música sea fuerte.

F: ¿Será, tal vez, porque la chicha no se ha forjado sobre la base o matriz del huayno?

R: Sí, pero es forjándose a través del huayno, pero no es el mismo huayno y lo que queda es el huayno no la deformación del huayno. Lo que quiero decir es que las canciones son importantes y tienen huella para el futuro cuando son propias, cuando no, son copias de otra cosa y la chicha es eso. La chicha no tiene una producción propia voy a dar un ejemplo con la salsa, no sé si conoce lo de la salsa, la salsa es un híbrido de todas las canciones de antes, la salsa no trae nada nuevo, la salsa no tiene un ritmo propio, la salsa no tiene un mensaje propio y le agrega el baile y le agrega la orquesta y ya está, eso es la salsa, no tiene como decirle personalidad propia, no hay una inventiva propia, una cosa es tomar lo que otros han hecho, mezclarlos y ya está, eso no es, lo otro es creación, lo otro es tradición, lo otro es una cosa que viene de años, que viene de centenares, miles de años y que tiene fuerza y se traduce y se mantiene.

Entonces, la música andina tiene una fuerza que se mantiene y por todas partes aparecen los compositores, las gentes que le agregan cosas. Los Gaitán Castro, una música de Ayacucho por ejemplo, son un fenómeno comercial y son un fenómeno monetario, agregar la guitarra eléctrica, cambiar el ritmo de los huaynos, darle otra tonalidad como si fuera una balada, como si fuera un bolero, ya está, eso es la modernidad y eso es la propuesta nueva. Los Gaitán Castro no están proponiendo nada propio, nada nuevo, no son músicos creativos simplemente están copiando de otros y están agregando al huayno y lo están desnaturalizando, lo están cambiando por eso es que hay gente que no los quiere pero para nada a los Gaitán Castro, y hay gente que mantiene una lealtad con el huayno, con los grandes compositores, con los grandes músicos que no están agregando al huayno nada, sino lo están cantando con su fuerza y con su ritmo.

F: Sin embargo, tienen público los Gaitán Castro ¿será porque llega a un sector de la gente mestiza o citadina?

R: Eso es, eso es exactamente. Son un fenómeno comercial, es un fenómeno, tienen la inteligencia los chicos para saber cómo o qué hay que hacer para ganar dinero y tienen una sensibilidad que es lo que le gusta a la gente, los buenos músicos no actúan en función del público, los buenos músicos no están pensando cuánto voy a ganar con esto, la gente que es creativa no piensa en esto, la gente creativa está simplemente disfrutando y creando lo que le gusta y nada más, ésa es la diferencia.

F: El huayno es una construcción de diferentes sonidos que provienen de la naturaleza como del propio hombre. Esta fija en el individuo un tipo de identidad sonora que le sirve de sustento como elemento coadyuvante en la formación de su identidad. ¿Qué opina al respecto?

R: Sí, yo no creo que ahí la palabra *identidad* esté bien usada, lo que creo es que hay en la música una fuente de la creatividad humana y una capacidad de los creadores de la música para tomar de la naturaleza lo que necesitan para expresar su fuerza interior, tanto en versos como en la música propiamente. No es gratuito que los danzantes de tijera y los arpistas y violinistas vayan a las cataratas y vayan a las lagunas en su ceremonia inicial, en su gran ceremonia del Viernes Santo cuando Cristo muere y los dioses andinos salen a pasear, entonces es la fuerza de la catarata, la fuerza del río, la fuerza del agua, la melodía del agua, la melodía del viento, la melodía que está en los cielos, en los andes, eso recoge la música y eso lo siente el danzante de tijera, lo siente el músico, el arpista y el violinista, eso es exactamente lo que usted a dicho. Pero, eso ocurre en todas partes, los grandes músicos creadores toman de la naturaleza todos los elementos que encuentren y ellos recrean y ellos traducen eso.

La identidad es un fenómeno más consciente, yo hago esto de manera profunda, sin darme. En el caso la música, cuando se habla de identidad ya sé, esta pensando en algo que es un discurso, en un discurso de conciencia política, es decir, yo defiendo mi identidad porque otros me la niegan, porque me han tratado mal, yo voy a sacar el pecho con lo que tengo, porque otros me niegan, yo me afirmo. El fenómeno profundo de la identidad está en esto, en la negación y en la afirmación, contestando a la negación, ése es el fenómeno de identidad.

F: ¿Fenómeno de identidad como proceso dialéctico?

R: Como un proceso contradictorio, por supuesto, ahí yo me afirmo porque alguien me niega, los indios son viciosos, los indios no trabajan, los indios son burros, lo indios son brutos, los indios son bestias, eso es lo que decían de nosotros aquí en el Perú y en Lima y hemos sacado el pecho para decir no, no es verdad, y en el arte es lo primero que hemos sacado, en el arte somos capaces de las mejores danzas, tenemos una canción poética maravillosa, tenemos una música extraordinaria en arpa, en violín y ésa es una música maravillosa que los grandes músicos de todas partes reconocen como una música valiosa. Sacamos el pecho y afirmamos nuestra identidad mostrando lo bueno que tenemos, ése es el fenómeno de identidad.

La creación musical es otra, la creación musical es un instante de trance; trance en el sentido como un ataque de locura, como una cosa así extraordinaria que uno pone toda su energía en hacer una canción, en hacer un verso de una canción, en hacer la música de una canción; ahí uno no está pensando “voy a hacer esto para afirmarme, para negarme”, es lo que uno siente. La música es sentimiento, la música es expresión de lo que uno tiene adentro y esto es en esencia un fenómeno individual porque alguien inventa la canción, alguien la crea y es un fenómeno colectivo en la medida en que para crear uno tiene que nutrirse de todo lo que el pueblo ha tenido, con todo lo que tiene uno en la cabeza, entonces de adentro elabora, recrea y saca algo nuevo que tiene, una fuerza interior que el pueblo le da y que trae algo nuevo, eso es la música creativa.

F: ¿Por qué mucha gente llora al escuchar los huaynos? ¿Será tal vez, como mucha gente conjetura, porque los huaynos solo comportan tristeza y sufrimiento?

R: Le dije exactamente hace un segundo que la música es expresión del sentimiento en todas partes, nos emocionamos con la música y con el verso de las canciones. La música andina, obre todo, es la palabra acompañada por la música lo que nos hace llorar, es el verso, la canción, cada uno tiene su fuerte, cada uno tiene una canción,

dos canciones o tres, no más, y cuando se toca eso, uno llora, porque es como su propiedad.

F: ¿El huayno es alegre o triste?

R: Hay la tristeza, está metida en todas las canciones del mundo y la alegría está en todas las canciones del mundo, de que nos digan esa barbaridad de que el huayno solamente es triste, el huayno es triste sí como el bolero, como el vals, como el tango. Lo que pasa es que en el huayno hay una asociación entre una música lenta, profunda y fuerte, asociada a la canción, mientras que en el tango el verso es triste, trágico, terrible y la música es de otro ritmo, de otro ritmo para bailar y en el vals, hay vals que son terriblemente trágicos, terriblemente tristes y, sin embargo, el vals tiene un ritmo más alegre, más movido que el huayno, tenemos huaynos y canciones de gran alegría. El carnaval es una maravilla el *p'uqllay*, el *p'uqllay* nuestro es un dechado de alegría, la música para bailar días enteros, para seguir bailando bajo la lluvia cantando y bailando eso es pura alegría y uno se puede llorar de alegría y uno puede llorar de tristeza. También el llanto es siempre expresión de un sentimiento extremo; uno no llora por una cancioncita pequeña, uno llora por los versos de una canción importante, para unos están traduciendo lo que hemos sentido, lo que hemos vivido cuando la canción nos recuerda aún sin los versos un momento de nuestra vida, un instante que fue para nosotros importante y esencial.

El llanto aparece sólo en los momentos cumbres de tristeza, de dolor o de placer, cuando una relación de amor es muy intensa, el hacer el amor produce lágrimas en el extremo, es decir el extremo mayor del placer hace llorar y no llorar de dolor, no llorar de tristeza sino llorar de placer. En otro momento, uno llora de pena, de tristeza, cuando muere un amor de uno, muere una esposa de toda la vida o muere una madre, eso lo hace llorar a uno y una canción que habla de un amor perdido, una canción que nos recuerda una pasión que tuvimos a los 15 años, eso nos hace llorar, y se llora cuando se está alegre, cuando se está feliz, se llora cuando se está triste, no hay que asociar el llanto y la lágrima sólo a la tristeza y al dolor, se llora también en los extremos opuestos.

F: ¿Pudiera agregar algo más acerca del huayno?

R: Bueno, yo solamente quiero agregar que quienes escuchen los huaynos, quienes sientan los huaynos tengan respeto por la manera de cómo esos huaynos fueron compuestos, que no le alteremos nada y que sepamos respetar la memoria de los viejos, cantando como ellos cantaban. Los creadores, los hombres y mujeres que tienen una fuerza extraordinaria para cambiar la música, dejemos que ellos cambien la música.

Los grandes creadores no rompen con el pasado, sino simplemente transforman y mantienen la riqueza anterior, la recrean, la enriquecen pero no se transforma ni se enriquece una canción copiando, variándola hasta adecuarnos al gusto de la gente, porque la radio lo pide o porque la televisión lo exige; por eso es que digo que ahora no tenemos músicos. Estos chicos que cambian la música que la alteran no son creadores, no tienen nada propio, no están sacando de sus entrañas y de sus pantorrillas algo nuevo para el Perú, simplemente se están adaptando y acoplando a lo pasajero a lo que va a durar 2 años, 5 años, 10 años, después no van a quedar, al contrario lo que queda es esa canción clásica que uno respeta que uno quiere.

F: Muchas gracias, doctor Montoya, por esta entrevista.

**CULTORES DEL HUAYNO
SINTONIZADOS POR LOS MIGRANTES
DE LA ZONA K DE HUAYCÁN**

La lista de cultores del huayno que se presenta a continuación está lejos de ser exhaustiva (son muchos los que no se nombran y hay autores anónimos que nunca aparecerán). Entre los que se mencionan, se encuentran cantautores, intérpretes y compositores. Es complicado identificar a los cultores del huayno de cada provincia, comunidad o de cada pueblo: la lista sería interminable. Aquí, se ha recogido los nombres de los cultores más representativos y que, con frecuencia, sintonizan los migrantes:

El Zorzal Jaujino”, “Picaflor de los Andes”, “Flor Pucarina”, “Pastorita Huarasina”, “Jilguero de Huascarán”, “Rosita Salas”, “Flor de la Oroya”, “Amanda Portales”, “Irene del Centro”, “Teófilo Galván Aliaga”, “María Ballón”, “Nelly Munguía”, “Esmila Zevallos”, “Ayde Raymundo”, “Yolanda de Carhuamayo”, “China María”, “Violeta Retamozo”, “Perlita de Chavín”, “Flor del Canipaco”, “Flor Sinqueña”, “Yolanda del Mantaro”, “Chinita Pucarina”, “Irene del Centro”, “Rosita de Huaribamba”, “Flor Huanca”, “Flor de Huancayo”, “Chivillo de los Andes”, “Estrellita de Lircay”, “Hermanitas Sánchez”, “La Paucarbambinita”, “Nelly del Centro”, “Juliana de Oropeza”, “Betty Valenzuela”, “Raúl García Zárate”, “Manuel Silva”, “Trudy Palomino”, “Dúo los Hnos. Gaitán Castro”, “Dúo Arguedas”, “Dúo Ayacucho”, “Abdón Heredia”, “Kiko Rebata”, “Wálter Humala”, “Martina Portocarrero”, “Edwin Montoya”, “Manuelcha Prado”, “Luciano Quispe”, “Lola Mendoza”, “Huerfanita de Acombamba”, “Eusebio Chato Grados”, “Perlita de Huaraz”, “Doris Ferrer”, “Mario Mendoza”, “Anita Santibáñez”, “Flor Pileña”, “Alicia Delgado”, “Lucio y Tomás Pacheco”, “Ángel Dámazo”, “Dina Páucar”, “Abencia Meza”, “Sonia Morales”, “Wilma Contreras”, “Diamante Andino”, “Sósimo Sacramento”, “Elmer de la Cruz”, “Príncipe Acollino”, “Robert Pacheco”, “Dany Mendoza”, “Sila Illanes”, “Yolanda Pinares”, “Julia Illanes”, “Olinda Vásquez”, “Nancy Manchego”, “Estudiantina Perú”, “Zorzal Negro”, “Las Golondrinas”, “Princesita de Yungay”, “Lira Tarmeña”, “Olímpicos de Huancayo”, “Engreídos de San Mateo”, “Los Errantes de Chuquibamba”, “Los Campesinos”, “Los Sureños”, “Condemayta de Acomayo”, “Los Tres del Perú”, “Los Alegres del Perú”, “Dúo Mixto de Huancayo”, “Trío amanecer”, “Trío Huancavelica”, “Los Libertadores de Ayacucho”, “Los Aguiluchos de Puquio”, “Solterito de Puquio”, “Sinfonía Junín de Jauja”, “Selección del Centro”, “Los Ases de Huayucachi”, “Túpac Amaru”, “Sinfónica Huancayo”, “Lira Jaujina”, “Alborada”, “Máx. Castro”, “Wilian Luna”, “Uchpa”, “Luis Ayvar Alfaro” (CC No 4 08.05.03).