Cantos de sirena:
Ritual y revolución en los Andes peruanos

Jonathan Ritter
UC Riverside

Para *Repensando la violencia: etnografía de Ayacucho pasado y presente*,
Ponciano del Pino y Caroline Yezer, eds. (Lima: IEP, en prensa)

En mayo de 1980, Sendero Luminoso declaró la guerra al estado peruano con un acto de teatro político quemando urnas en un pequeño pueblo andino en vísperas de las primeras elecciones democráticas del país desde hacía más de una década. En la euforia de lo que parecía un retorno exitoso a la democracia tras doce años de dictadura militar, la declaración de guerra del pequeño partido maoísta en un rincón remoto de Ayacucho fue descartada como irrelevante e incluso pasada por alto por la mayor parte de los observadores políticos. Incluso dentro de Ayacucho, el incidente no llegó a la prensa local sino hasta varios días después y fue olvidado rápidamente en la abundante cobertura sobre las elecciones y sus resultados. Sin embargo, durante la sangrienta década que siguió a este incidente, Sendero Luminoso ya no sería tan fácil de ignorar. El "teatro de guerra" de la guerrilla hundió a la nación literal y simbólicamente en la penumbra, haciendo estallar torres de alta tensión y cuerpos de supuestos "reaccionarios" como actos de sabotaje y terror. El gobierno peruano respondió con una campaña contrainsurgente a finales de 1982 que rápidamente se convirtió en una de las más represivas del hemisferio. Para cuando se capturó a Abimael Guzmán, el líder de Sendero, en 1992, cerca de setenta mil personas habían sido asesinadas o desaparecidas; había cientos de miles de desplazados; y el poder democrático que los guerrilleros habían tratado de derrocar, fue usurpado, irónicamente, por un presidente autocrático empeñado en derrotarlos.

La música forma una parte fundamental de la vida e incluso la política en Perú, y la voluminosa literatura sobre Sendero Luminoso da la impresión de que la guerra fue librada con igual fiereza en el terreno de la música como en el de las montañas. Quizás los relatos periodísticos y académicos de la violencia estaban salpicados por citas musicales coloridas en un intento de reproducir el estilo teatral de los revolucionarios, desde "himnos" guerrilleros a huaynos de protesta y lamentos por los niños perdidos. Curiosamente, dado el rigor intelectual y la energía de los debates entre los académicos que intentaban entender la ideología senderista en el contexto de la(s) cultura(s) andina(s), las frecuentes citas musicales nunca han sido analizadas como importantes textos en sí mismos. Por el contrario, los códigos poéticos y contextos culturales de la música de la guerra han sido ignorados en análisis que solo ven una instrumentalización política transparente en las composiciones. Carlos Iván Degregori ya había hecho una observación similar en los 1990s, comentando que aún faltaba por hacerse un estudio del uso que hacía Sendero de la música, y que en las interpretaciones de canciones revolucionarias podía estar oculto un disfrute secreto de la música (1996:217). La reflexión era importante, pero apenas rasgaba la superficie de la compleja *situacionalidad* de estas piezas; la historia y contexto de sus puestas en escena; los modos y procesos de su producción cultural; y la *agencia* de los compositores, *performers* y público al interpretar lo que escuchaban.

La historia de los performances rituales de carnaval en una región particular de Ayacucho al inicio de la guerra sugiere que estos elementos son importantes y relevantes para nuestra comprensión no solo de las canciones revolucionarias, sino también de los éxitos y fracasos de Sendero mismo. En este ensayo, analizaré el desarrollo de las tradiciones de carnaval y un género musical llamado *pumpin* en la provincia de Fajardo, una de las primeras áreas de actividad senderista en la región

central de Ayacucho, en los años que precedieron a la insurgencia y durante la misma. La simultaneidad de un auge de *concursos* de música formales y la agitación y crecimiento de Sendero Luminoso en Fajardo no es una casualidad separable, en tanto que ambos constituyeron elementos centrales en un discurso regional de modernización y desarrollo, una creencia en lo que Degregori ha llamado el "mito del progreso" (1986). La radicalización subsiguiente de los performances en los carnavales en Fajardo dice mucho acerca de las actitudes locales ante el ascenso y posterior derrota de Sendero, a la vez que nos adentran en un discurso más amplio sobre el potencial de la música y el performance ritual como agentes del cambio social.

El ver conexiones entre la música, el ritual, el poder y la política no es un mero ejercicio académico. El poder del performance de canciones revolucionarias y las consecuencias mortales que acarreaba los convierte en temas sensibles y difíciles aún hoy, y el trabajo de campo, el momento de su realización y las intenciones detrás del estudio ameritan algún comentario. Mi investigación en Ayacucho, llevada a cabo entre enero del 2000 y marzo del 2002, se centraba en el performance musical contemporáneo como un "lugar de memoria" (Nora 1984) en el periodo posterior a la violencia. Aunque estaba interesado primordialmente en las dinámicas sociales de las interpretaciones conmemorativas actuales, la fuerza de la tradición "testimonial" del *pumpin* —en comparación con las músicas tradicionales en otras áreas de Ayacucho que fueron igualmente afectadas por la violencia— demandaba un análisis más profundo. El periodo de finales de los 1970 y principios de los 1980 era muy prometedor para una investigación social de este tipo dada la agitación social y musical que caracterizaba la vida en la provincia. Pronto descubrí, sin embargo, que eso precisamente hacía que esta época fuera sumamente difícil de investigar. Aunque muchas personas en Fajardo parecían entusiasmadas con mi proyecto en general, al principio estaban renuentes a

hablar sobre los carnavales de esos años, y evitaban particularmente mencionar cualquier relación de Sendero con las llamadas *canciones testimoniales* o *canciones con contenido social*[1]. Su renuencia era comprensible; durante gran parte de los 1980, la mera posesión de una cinta casete con "material subversivo" constituía evidencia suficiente para ser detenido, torturado o asesinado por el ejército. Pero durante el transcurso de mi trabajo de campo, dos elementos inesperados posibilitaron mi investigación. El primero fue el "descubrimiento" de parte de varios amigos en la provincia, casi un año después de mi llegada, de unas cintas casete que reproducían los concursos de canciones de los carnavales del periodo en cuestión. Dada la naturaleza explícita de esas grabaciones —con piezas tituladas, por ejemplo, "Guerra Popular" y "Situación Revolucionaria", y cuyas interpretaciones eran acompañadas por los gritos de un público exultante— su regalo fue una increíble demostración de confianza, no sólo en que yo aseguraría el anonimato y seguridad personal de los donantes, sino en mi habilidad de contextualizar e interpretar los performances en esas grabaciones de una manera consistente con cómo la gente en Fajardo los escucha y recuerda hoy en día. Este artículo intenta hacer precisamente eso.

El segundo elemento fue la coincidencia de mi investigación con un nuevo periodo de agitación política en Perú que incluyó la huida del entonces presidente Alberto Fujimori al exilio en el otoño del 2000; el regreso a un orden democrático con la celebración de elecciones nacionales en abril y junio del 2001; y la formación de una comisión investigadora —la Comisión de la Verdad y Reconciliación— que debía aclarar los hechos de violencia política ocurridos entre 1980 y 2000. Una de las consecuencias de esos acontecimientos fue la creciente apertura del discurso público a

[1] En Fajardo, el término *canción de protesta* se reserva exclusivamente para aquellas que apoyaban expresamente a Sendero. Las canciones de protesta están por lo tanto oficialmente prohibidas en los contestos de *pumpin* de hoy, y aunque frecuentemente se interpretan canciones que protestan contra acciones del gobierno o los años de violencia, éstas se denominan "canciones de contenido social" o "canciones testimoniales".

un debate abierto y liberal acerca de los años de violencia. Los testimonios emergentes acerca de esos años (y, por ende, de historia musical), son evidentemente fenómenos contingentes, producidos por actores sociales con intereses y memorias particulares en momentos específicos, y por consiguiente deben ser interpretados y entendidos en sus contextos. No todos querían, o podían, decir la "verdad" sobre lo que sucedió durante esos años sangrientos. Sin embargo, a principios del 2002 la ubicuidad de la guerra como un tema de diario me permitió corroborar relatos e información sobre la historia temprana de los concursos de canciones en Fajardo de una manera que parecía impensable apenas dos años antes. Estas conversaciones y entrevistas me confirmaron el papel central que tuvieron los concursos de canciones y la celebración del carnaval en la historia de la violencia política en Fajardo. Lejos de ser "costumbres inmemoriales" en aldeas "aisladas", las prácticas rituales de carnaval emergen como espacios sociales activos en los que los individuos y las comunidades planteaban y continúan planteando su parecer acerca de sus lugares y sus expectativas en el mundo.

Ritual y Resistencia

A primera vista, la mayoría de los rituales andinos no parecen ser lugares de resistencia subalterna o acción política. De hecho, la vida en las provincias centrales de Ayacucho está marcada por el ciclo anual de rituales agrícolas, pastoriles y comunales que generalmente afirman, no cuestionan, las existentes estructuras políticas, religiosas y sociales. Las prácticas y creencias religiosas locales de Ayacucho son, al igual que en prácticamente todo el resto de los Andes, una mezcla sincrética de elementos pre-hispanos y católicos, y el calendario ritual refleja ambas influencias. Los ritos agrícolas y pastoriles entretejen ofrendas a los *apus* o *wamanis* locales (dioses tutelares asociados con los cerros) con oraciones elevadas a santos protectores como San Marcos o la Virgen María, y el valor y eficacia de estos rituales se asocian con su carácter

imperecedero e incambiable. Las fiestas patronales de los pueblos también yuxtaponen imaginería católica con símbolos indígenas, manteniendo a su vez las jerarquías sociales y políticas locales a través de un complejo sistema de mayordomía que recompensa con poder y prestigio a quienes tienen los medios económicos para asumir semejantes responsabilidades. Los rituales andinos han sido por esto interpretados en clásicos términos estructuralistas como condensaciones simbólicas de prácticas culturales y religiosas locales (e.g. Bastien 1978; Isbell 1985).

Sin embargo, estudios recientes sobre la música y los rituales en los Andes han demostrado que estas tradiciones son también espacios dinámicos que reflejan e incluso forman parte del cambio social[2]. Varios estudios han explorado la relación entre el performance ritual y procesos sociales tan diversos como la modernización económica (Romero 1990, 2001), la migración a la ciudad (Turino 1993), la violencia política (Vásquez y Vergara 1988) y la redefinición de nociones de género, identidad y pertenencia nacional (Abercrombie 1992; Cánepa Koch 1998; Mendoza 2000; Solomon 1994). Según Zoila Mendoza, estos trabajos enfatizan el poder "transformador" de los rituales andinos, posicionando el performance ritual como "un ámbito de experiencia en el cual se abordan y redefinen las preocupaciones centrales del diario vivir y en el cual se plantean proposiciones a través de la metáfora, la metonimia y otros tropos" 2000:31). El lenguaje simbólico y formal de la acción ritual —incluyendo los modos musicales, coreográficos, poéticos y dramáticos— aumenta el poder discursivo de estas proposiciones rituales, dotándolas de una fuerza cultural que carece el lenguaje común. Esta fuerza los convierte en espacios potencialmente poderosos en los cuales no solo se pueden abordar, como sugiere Mendoza, las preocupaciones diarias, sino los momentos

[2] Los trabajos de June Nash (1970) y Michael Taussig (1980) sentaron un precedente importante para el estudio los rituales y el cambio social, a pesar de que sus orientaciones marxistas difieren substancialmente de las bases teóricas de los estudios más recientes aquí analizados.

extraordinarios, no-cotidianos de cambio social radical, activismo político y resistencia cultural.

Aunque la capacidad del ritual para la resistencia ha sido ampliamente estudiada desde los 1980s, la resistencia se ha convertido en una noción conflictiva entre los estudiosos que cuestionan su capacidad analítica y su relevancia general. Citando trabajos en estudios culturales y disciplinas afines, estos críticos señalan que el uso de este concepto tiende a colapsar fenómenos tan distintos como ver televisión y participar en una guerrilla en una oposición banal al poder, una "nivelación salvaje", dice Michael Brown, "que disminuye, en vez de intensificar, nuestra sensibilidad a la injusticia" (1996:730). Otro crítico plantea que ver resistencia en todas partes y en todo momento es analíticamente inútil, y además nos puede cegar a otros aspectos de la acción social y cultural —las tendencias constantes a la acomodación y al consenso, o el rol de la creatividad y la imaginación, por ejemplo— que informan a las complejas y contradictorias historias y sucesos que estudiamos. Estos planteamientos son muy relevantes en el contexto de una confrontación polarizada y violenta en la cual los peligros de la resistencia política requieren especial consideración, pero que por esto mismo amenazan con trivializar o superar aquellas acciones culturales más sutiles que permean y aportan otros significados al conflicto. En este sentido, lo que nos debe ocupar no es la búsqueda de una teoría que enfatice la resistencia *per se*, sino desarrollar un enfoque más riguroso, refinado y etnográficamente anclado que nos permita analizar cómo opera la resistencia y cómo es utilizada para generar sentido. Al renfocarnos en la acción ritual, resituamos este debate de forma útil, centrando nuestra atención en una práctica significativa localizada en los intersticios de los ámbitos políticos y culturales. De hecho, en este artículo sostengo que es precisamente en los espacios liminales del ritual, en su juego entre poética y política y en el desdoblamiento a través de su puesta

en escena, que mejor se pueden explorar las inquietudes acerca de los límites y la naturaleza de la resistencia (véase también Dirks 1994; Comaroff y Comaroff 1993).

Dada la tendencia global a la transgresión social, la sátira política y la protesta pública, el carnaval y otros ritos de inversión son una cuestión recurrente de la literatura sobre resistencia y ritual y un tema apto para contribuir con el debate planteado anteriormente. Importantes historiadores sociales y teóricos culturales han cuestionado el que la aclamada subversión del carnaval constituya una verdadera amenaza al orden establecido (Bakhtin 1984), sugiriendo que es más bien una diversión necesaria y temporal—una "ruptura admisible de la hegemonía" y un "desahogo popular contenido" (Eagleton 1981:148). La mayoría de los estudios buscan un equilibrio entre estas dos posturas, como Nicholas Dirks al señalar que el carnaval es "peligroso, semióticamente desmitificador y culturalmente irrespetuoso" a pesar de que "confirma la autoridad y renueva las relaciones sociales" (1994:486; también Stallybrass y White 1986). Algunos autores argumentan que es esa ambigüedad, la posibilidad de desplazamiento entre una forma y otra, de ritual a revolución —pero sin garantizarlo jamás — lo que le da al carnaval su atractivo y perspicacia social (Fiske 1989). Varios estudios etnomusicológicos han explorado cómo el acto de imaginación generado por el carnaval puede, en ciertas circunstancias, llegar a catalizar el surgimiento de movimientos sociales o políticos duraderos, con consecuencias que han incluido la caída de la dictadura de Duvalier en Haití (Averill 1994) y la revisión de significados populares tras un fallido golpe de estado en Trinidad (Birth 1994). Estos estudios demuestran que la resistencia no puede ser entendida como inherente al carnaval en su esencia, sino como una tendencia que debe ser puesta en marcha–*en escena*—por actores sociales en contextos oportunos.

Al inicio de la insurgencia y a lo largo de los años de violencia, los carnavales en Ayacucho supone un ejemplo sugerente de como la "educación democrática" y el "cuestionamiento festivo" del performance ritual puede, en las palabras del antropólogo ayacuchano Abilio Vergara, "pretenden una suerte de 'mundo al revés' . . . [que] parecen anticipar un protagonismo popular" (1986:3). La anticipación de ese "protagonismo más amplio" seguramente estaba presente en la mente de los militantes y compositores senderistas de finales de los 1970 y principios de los 1980, y sería fácil atribuir completamente la radicalización del carnaval en Fajardo a sus esfuerzos. Pero una conclusión rápida de una teoría de "cuestionamiento festivo" a la propaganda revolucionaria de1980-82 en Fajardo seguiría ignorando las historias específicas, los debates internos, los factores económicos y políticos y las cuestiones performativas—en conclusión, el "cómo" de la resistencia—que jugaron un papel crucial en esa transformación. Haciéndonos eco y respondiendo al llamado de Gage Averill para la realización de trabajos etnográficos sobre carnaval y resistencia más localizados en diversos lugares (1994:219), mi interés en este texto gira en torno a la mecánica del desliz de ritual a revolución: ¿cómo sucede? O, más concretamente, ¿cómo sucedió en la provincia de Víctor Fajardo?

Para contestar esta pregunta, empiezo por explorar una serie de prácticas rituales de carnaval en Fajardo que preceden los años de la violencia, gran parte de las cuales persisten aún hoy. La intención aquí no es localizar la intervención de Sendero como la línea divisoria de un antes y un después de los carnavales, sino de situar dentro de una historia más profunda tanto las continuidades como las rupturas de las prácticas de carnaval que fueron generadas por los concursos de canciones y la agitación revolucionaria de finales de los 1970. Esta visión diacrónica enfatiza la fuerza social y cultural de largo plazo del carnaval en las vidas locales por la cual aquellos cambios en

su celebración se convertían en indicadores y agentes de la transformación radical de la provincia.

El carnaval en Fajardo

El carnaval es el ritual público más extendido y arraigado en la región de Ayacucho, una mezcla heterogénea de canto, baile, teatro y actividad religiosa que tiene lugar en los días y semanas que preceden la Cuaresma. Los jueves consecutivos previos al fin de semana principal del carnaval están marcados por misas católicas y fiestas privadas en honor a compadres y comadres y ofrendas de *killis*— sartas de fruta, quesos, vegetales y objetos de regalo—depositadas ante las imágenes religiosas en las iglesias. En las calles una fiebre de carnaval más secular va aumentando en anticipación al martes de carnaval, en la víspera del miércoles de ceniza. Gente de todas las edades, adornados en mayor o menor medida con polvo talco y serpentinas de papel crepé, se pasean por las calles en *comparsas*, grupos informales más o menos organizados de músicos, bailarines y bromistas disfrazados. En la ciudad, las representaciones de pequeños dramas y canciones realizadas por grupos de este tipo suelen contener el material más políticamente subversivo en el carnaval. La *yunza* es la actividad principal de las generaciones más jóvenes, una actividad apropiada del cercano Valle de Mantaro en los 1960. También llamada *cortamonte* o *sachakuchuy* (literalmente, "tala de bosque"), la yunza es una ronda o baile circular alrededor de un árbol cargado de regalos al que los danzantes cortan en turnos continuos hasta derribarlo. Aunque la gente está unida por una atmósfera festiva y un relajamiento de normas sociales, la participación en estos eventos tiende a seguir las divisiones de clase y etnicidad. Además, hay diversidad de prácticas que son específicas a los carnavales locales por toda la región. La música es uno de los marcadores primordiales de la identidad de cada carnaval y sus participantes, con los estilos indígenas caracterizados por el uso de

flautas y tambores nativos (quenas y *tinyas* respectivamente) y voces femeninas muy agudas muy diferenciados del estilo mestizo que incorpora guitarras con cuerdas de nylon, mandolinas, acordeones, violines y un timbre vocal más relajado[3].

Los rituales católicos, las comparsas y las yunzas también figuran de manera prominente en los carnavales de la provincia de Fajardo, pero son acompañados por el *pumpin*, un género musical local. La instrumentación y la estética del *pumpin* difieren substancialmente de las otras músicas de carnaval ayacuchanas, con sus guitarras de doce o más cuerdas de acero con una cejilla colocada usualmente en el séptimo u octavo traste, acompañadas de pequeños charangos de cuatro a ocho cuerdas y voces femeninas con el timbre agudo y estridente del estilo indígena[4]. Por otro lado, el compás intenso y metro binario del *pumpin* también contrastan con el ritmo típico del carnaval marcado por una ondulante melodía ternaria. Estas diferencias son reconocidas por todo el departamento de Ayacucho, por lo cual el *pumpin* es destacado y mercadeado como distinto de los demás géneros de carnaval, constituyendo una seña de identidad fajardina y orgullo regional.

Al igual que en muchas de las provincias rurales de Ayacucho, en Fajardo se celebran varias fiestas de carnaval más allá de las festividades primordialmente urbanas descritas anteriormente. El carnaval coincide con la temporada de cultivo en los altos Andes, por lo que varias fiestas están asociadas a ritos de fertilidad agrícolas o pastoriles, los cuales suelen proporcionar vías para actividades de cortejo (Vásquez y

[3] La frontera entre estos estilos musicales es cada vez más porosa, a pesar de que la distinción entre ellos continúa siendo culturalmente significativa en Ayacucho para aquellos que se identifican como mestizos o como indígenas. Un tercer estilo de música de carnaval podría ser añadido a los anteriores: el tocado en las yunzas de Ayacucho, que incorpora instrumentalización electrónica y percusión latina al estilo mestizo descrito anteriormente. Para un análisis exhaustivo sobre las prácticas y tradiciones de carnaval de Ayacucho, vea Vásquez y Vergara (1988) y Ulfe (2001).

[4] Es difícil explicar las razones para el carácter tan local del *pumpin*. La historia oral en Fajardo sostiene que los orígenes del género se encuentran en la migración laboral cíclica a la costa durante finales del siglo XIX, y hay ciertas similitudes entre el *pumpin* y los estilos musicales de las comunidades en esa ruta. El uso de una guitarra de doce cuerdas es, sin embargo, anómalo, y hace falta llevar a cabo una investigación más profunda sobre el género para obtener respuestas más concluyentes.

Vergara 1988). Este es ciertamente el caso en los distritos de Colca, Cayara, Huancaraylla y Huancapi en la región de Fajardo en la cual el *pumpin* está más arraigado (Figura 2). Allí, la celebración del carnaval comienza de manera esporádica incluso desde diciembre, coincidiendo con la labranza de los campos de maíz de mitad de temporada, el aporque de maíz o *sara qallmay* en Quechua, que culmina con una peregrinación a una de las montañas locales durante la semana de carnaval para hacer una ofrenda al *apu*, en un ritual conocido como *ñawin apay*.

Aunque la participación se redujo sustancialmente durante los años de guerra, la gente de Fajardo coincide en que la mayor parte de las prácticas de carnaval en los contextos rurales no ha sufrido cambios significativos durante décadas. Durante esos meses hay una gran movilidad a lo largo de la provincia, puesto que van de pueblo en pueblo hombres jóvenes buscando trabajo en los campos, y, si es posible, pareja. El aporque se realiza bajo un sistema de trabajo grupal (*minka*) en que participan tanto hombres como mujeres jóvenes y que suele concluir con una fiesta en que se canta y se baila *pumpin*, en ocasiones hasta que amanece (Figure 3). En la aldea de Colca, el aporque se puede acompañar también por un *yugoyugo*, un juego de conquista sexual en el cual un joven salta sorpresivamente sobre una muchacha y el resto del grupo los cubre con un poncho entre risas, esperando a ver si la joven trata de escapar. Si no lo hace, significa que ha aceptado a la pareja y ambos pueden permanecer debajo del poncho durante un tiempo. El grupo de la *minka*, adornados con polvo talco y serpentinas de papel crepé, acaban en la casa de quien los contrató para el aporque, bailando una ronda (*qachwa*) y desafiando musicalmente a con otros grupos. En este contexto, las interpretaciones suelen ser casi siempre cancioncillas muy conocidas o improvisaciones, usualmente jocosas y de temas sexuales o románticos (de *enamoramiento*).

Figura 2. Mapa de la zona central de la provincial de Fajardo donde se interpreta el *pumpin*

Figura 3. José Palomino toca guitarra durante un *aporque de maíz* en Colca, provincia de Fajardo, Ayacucho. Enero 2001.

Figura 4. Canción carnavalesca de *aporque*
Grabada por el autor en un *aporque de maíz* en Colca el 8 de enero de 2001.

Muchacha:	
Maslla ripukusaq maslla pasakusaq	Me iré lejos
Zonzo caraykita manaña rikunaypaq	para no ver tu cara de zonzo,
Manaña qawanaypaq	para ya no verte más,
Hombres:	
Zonza Colquinita yuyallachkankichu	Colquinita zonza, ¿no recuerdas
Sarapa chaupichampi yuguykullasqayta	que en medio del maíz, jugamos *yugo,*
yuguykullasqayta	jugamos *yugo*?
Mujeres:	
Zonzo Colquinito yuyallachkankichu	Colquinito zonzo, ¿no recuerdas
Sarapa chaupichampi kuyaykullasqayta	que en medio del maíz, nos quisimos,
Wayllukullasqayta	nos pusimos cariñosos?
Hombres:	
Linda paisanita yuyallachkankichu	Linda paisanita, ¿no recuerdas
Sarapa chaupichampi yuguykullasqayta	que en medio del maíz, jugamos *yugo,*
yuguykullasqayta	jugamos *yugo*?
Mujeres:	
Zonzo Colquinito yuyallachkankichu	Zonzo Colquinito, ¿no recuerdas
Sarapa chaupichampi wischuykullasqayta	que en medio del maíz, nos tumbamos,
Marqaykullasqayta	nos abrazamos?

En este ejemplo (Figura 4), el texto evoluciona de forma juguetona a través de la modificación improvisada y la repetición de un verso dado. Una joven comienza cantando una estrofa conocida, seguida inmediatamente por los guitarristas y demás cantantes. Cuando termina la estrofa, uno de los guitarristas adopta la melodía para improvisar una nueva estrofa. Provocando risa, la joven que cantó la primera estrofa repite la nueva, cambiando el último verso y los demás se unen. Esto puede continuar hasta que alguien grita una nueva canción o hasta que los cantantes se aburren con esta

pieza y simplemente continúan bailando. Exceptuando los performances en los concursos formales (discutidos más adelante), esta práctica interpretativa es reproducida en todos los eventos asociados con el carnaval en la región, incluyendo los desfiles nocturnos de comparsas por las calles, las *yunzas* celebradas en las esquinas o en los campos cercanos y la peregrinación del *ñawin apay* (Figura 5).

Figura 5. Festejando los carnavales tras el *ñawin apay* en Colca, Fajardo. Febrero 2001.

Aunque durante estos eventos hay una sensación de relajación de las normas sociales, particularmente para las mujeres, estos encuentros se llevan a cabo en los confines de la comunidad, bajo los ojos distantes pero pendientes de padres y familia. Hasta mediados de los 1970s, los y las jóvenes de Fajardo evitaban ese escrutinio en otro evento de carnaval que se celebraba de manera clandestina, en las planicies altas y "salvajes" de la puna[5]. Allí se reunían grupos de jóvenes, sin el consentimiento o conocimiento de sus padres, para cantar y bailar en competiciones informales con jóvenes de pueblos vecinos. Hay varios lugares en la región donde se llevaron a cabo, pero el principal punto de reunión para los jóvenes de Colca, Cayara y Huancapi era la alta planicie de Waswantu, más o menos equidistante de estos tres pueblos. Alejandro Mendoza, un hombre de Colca que asistió a estos encuentros en su juventud, me los describió de la siguiente forma:

> [T]odos los domingos, a los menos en la época de los meses de enero y febrero, íbamos a Waswantu... Las chicas escapaban de sus padres con el cuento de ver sus chacras o sus animales, mientras los jóvenes íbamos ya con dirección a

[5] La noción de la puna como un lugar "salvaje" donde los tabúes sociales no operan es común a las comunidades del valle del Río Pampas. La *vida michiy*, otro encuentro de jóvenes en la puna con fines explícitamente sexuales, ha sido descrito por Isbell (1985:119).

> Waswantu con esta guitarra. O de caso contrario, iban con este motivo de traer *ichu* para sus casas, para sus cocinitas... Y nosotros llevábamos la guitarra, y después de sacar el ichu, bailábamos en Waswantu. Hay unos hoyos, circulares, en Waswantu [todavía]; las chicas de tanto bailar en forma circular, la ha hundido todo el terreno. Y se bailaba allí, fuerte, en competencia, ¿con quiénes? Huancapi, Cayara, y nosotros también subíamos. Era competencia, encendió a tocar, cantar. Y nosotros tenemos un estilo de tocar que [es] un poco más lento, y luego nuestras chicas cantan fuerte, en voz soprano, y muchas veces terminaba en pugilato. ¿Porque? Cuando las chicas de Colca muchas veces llevaban tuna, y luego las chicas de Cayara o de Huancapi llevaban flores, ya, entonces son amiguitas, cambiaban, regalaban tuna las Colquinas y las Huancapinas y Cayarinas regalaban las flores. Y muchas veces, a las chicas digo Cayara o digo Huancapi las traían a nuestro grupo. Y las chicas como tocábamos nosotros bien, venían a bailar con nosotros. ¿Pero qué es lo que sucede? A veces, son sus amiguitos Huancapinos o Cayarinos, caramba, llevaban resentidos pues, por ese hecho de que se vinieron a nuestro grupo las chicas... A veces llevaba a la fuerza de las chicas que no querían ir, ya, y luego pues caramba nos tiran con piedras, o nos insultaba, entonces a veces en defensa salíamos pues... A veces cuando estábamos tocando así frente a frente, ellos también en nuestro costado, también, ¿a quien canta más alto? ¿Y la guitarra de quién suena más? ¿Y qué pasaba? Rompían las cuerdas. Entonces piensan que realmente uno ha hecho un, este, como se puede decir, una brujería. Y de allí también se molestaba (entrevista, 17/5/2000).

El relato de Alejandro condensa una serie de temas relevantes para la comprensión de las continuidades y cambios reflejados en la transformación posterior del *pumpin*. La lógica interna de los eventos en Waswantu se centraba en el cortejo y la competencia

inter-comunitaria, principalmente entre los hombres. La letra de las canciones era una cuestión secundaria. Ningún individuo con los que hablé de los que habían participado en estos encuentros recordó canciones específicas que fuesen tradicionalmente interpretadas en los mismos, comentando en su lugar que, al igual que en los aporques de maíz, los versos eran o conocidos o improvisados en el momento y generalmente trataban temas de amor y/o traición.

Hay que señalar que en ocasiones sí se cuelan comentarios sociales o políticos en los textos de estas improvisaciones, particularmente para increpar a alguna autoridad local que esté presente. En cierta forma, entonces, el *pumpin* comparte la tendencia a la protesta y la inversión de otras expresiones de carnaval por todo el mundo y contribuye además a una larga historia de poesía cantada en quechua que aborda temas sociales y políticos (Montoya et al. 1987; Vergara 1995). Pero en Fajardo este tipo de canciones rara vez va más allá de una burla y nunca entra en un nivel de discurso político que rebase personajes y asuntos locales. Un número limitado de canciones de carnaval muy conocidas hace referencia a actos históricos de rebelión, como la participación campesina en la Guerra del Pacífico de finales del siglo diecinueve[6], pero antes de finales de los 1970 esta conciencia histórica de resistencia no se había relacionado a asuntos políticos contemporáneos. Vistas al principio de la década del 1970, las prácticas rituales del carnaval en Fajardo estaban muy lejos de ser semilleros de revolución. Dos procesos que se dieron a cabo a lo largo de esa década, el advenimiento de concursos formales de canciones y el surgimiento de Sendero, cambiarían esas prácticas irrevocablemente.

[6] El rol decisivo de los campesinos del altiplano en la Guerra del Pacífico contra Chile entre 1879-83 es un tema popular en canciones y bailes tradicionales a lo largo de los Andes centrales de Perú. Para una visión general, véase a Mendoza (1989).

Entrando a la modernidad

Sendero Luminoso emergió en un Ayacucho que llevaba casi un siglo sufriendo un grave abandono económico y fragmentación política. Tras el boom de guano de mediados del siglo diecinueve, el que creó un mercado en la costa para productos del altiplano, la actividad comercial del departamento declinó hasta alcanzar un periodo largo de estancamiento (del Pino 1993). En el siglo veinte, hubo un lento desarrollo de relaciones comerciales diferenciadas en los sectores del norte y el sur del Departamento y la falta de un corredor de transporte que los uniera llevó prácticamente a una división de la región en dos zonas. El extremo norte, que se extiende hasta la región amazónica, quedó aislado del centro, donde radica la provincia de Fajardo, debilitando la economía departamental (Degregori 1990:30).

En los 1960s se empezaron a tomar medidas efectivas para acabar con esta marginalización y estancamiento económicos. La reapertura de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga en 1959 tras 75 años de cierre, la convirtió en una fuerza regional dominante en la narrativa de modernización y desarrollo. La universidad despertó las esperanzas, particularmente entre el campesinado, que una nueva generación de profesores, ingenieros y agrónomos educados localmente podrían transformar la región. Se veía en la universidad un motor tanto para el desarrollo económico como para la movilidad social. La creencia de que la educación abriría el camino a la prosperidad quedó claramente demostrada en un levantamiento de 1969 que tuvo un impacto profundo en el futuro de Ayacucho y su música. En junio de ese año, una protesta dirigida por estudiantes y campesinos en pro de la educación pública gratuita se tornó violenta en la norteña capital provincial de Huanta. La protesta era la culminación de semanas de organización estudiantil en Ayacucho contra una nueva ley decretada por el gobierno militar que multaba a los estudiantes si su rendimiento

académico caía por debajo de un nivel establecido. En los choques con la policía en Huanta y Ayacucho murieron 14 personas y 56 resultaron heridas. Además, 35 profesores universitarios fueron detenidos por su participación en las protestas[7]. El dictador militar, el General Juan Velasco Alvarado, derogó la ley de forma inmediata, pero el alzamiento dejó una huella que crecería y reverberaría con el paso del tiempo.

Dos aspectos de estos acontecimientos tienen especial relevancia en lo que se analiza en el presente texto. El primero, el crédito que confirió a uno de los líderes detenidos, el profesor de filosofía de treinta y tantos años, Abimael Guzmán. Aunque Guzmán desempeñó un papel secundario en el alzamiento, el éxito del movimiento le imprimió a Sendero Luminoso un halo de prominencia y legitimidad entre la izquierda marxista de Ayacucho. Para los 1980s, tanto la guerrilla en sí como los analistas políticos externos trazaban el origen de la agitación de la región a esos días turbulentos de 1969. En segundo lugar, los acontecimientos en Huanta inspiraron a un cierto número de cantautores locales a escribir nuevos temas, de los que tuvieron particular impacto dos huaynos en el estilo mestizo ayacuchano. "Flor de Retama" de Ricardo Dolorier, escrita dos años después del alzamiento, habla directamente sobre los incidentes en Huanta. Mezclando narrativa y metáfora en una protesta directa contra la policía que llegó "a matar campesinos" y "a matar estudiantes", esta pieza acaba con los memorables y ampliamente citados versos que advierten "la sangre del pueblo tiene rico perfume / huele a jazmines, violetas, geranios y margaritas / a pólvora y dinamita / ¡carajo! a pólvora y dinamita". "El Hombre", de Ranulfo Fuentes, grabada por primera vez en 1975 por el Dúo García Zárate, habla en términos más poéticos y generales contra la opresión y la tiranía. El autor no quiere ser "el verdugo que de sangre mancha al mundo / ni arrancar corazones que buscaron la justicia / ni arrancar corazones que

[7] Para una narrativa del alzamiento de Huanta y su relación con el surgimiento de Sendero Luminoso, véase Degregori (1990).

amaron la libertad", sino "el hermano que da la mano al caído". Ambas canciones alcanzaron una inmensa popularidad en el Departamento en los 1970s, reintroduciendo la idea de que la música tradicional podía ser un lugar de testimonio y protesta.

Un momento experimental en el *Pumpin*

En la provincia de Fajardo, el impulso modernizador se expresó tanto en nuevos contextos musicales como contenidos líricos. En febrero de 1976, Carlos Rodríguez (pseudónimo) organizó el primer *Concurso* de nivel regional dedicado al *pumpin*. Con la competición deseaba incrementar la visibilidad de la provincia de Fajardo y asegurar su lugar en el mundo musical nacional a la par con otras músicas más "prestigiosas" del país, como los géneros costeños populares entre las clases criollas privilegiadas como el vals y la marinera (un género de baile relacionado a la cueca chilena). El concurso, celebrado en la alta planicie de Waswantu, fue un éxito, atrayendo una entusiasta audiencia de miles de espectadores y una docena de grupos o conjuntos musicales de reciente formación. A los pocos años, cada distrito de la región celebraba su propio concurso durante el Carnaval, pero el concurso de Waswantu seguiría siendo el mayor y más importante de estos eventos. Los cambios en las prácticas carnavaleras generadas por estos concursos, analizados aquí, son centrales a la hora de entender la radicalización del *pumpin* en Fajardo.

Al planificar ese primer concurso, Rodríguez—abogado, antiguo estudiante de antropología de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga y nativo de Colca—buscó y recibió el apoyo del Instituto Nacional de Cultura (INC) y la Asociación Distrital de Colca, un club cívico de Ayacucho fundado por colcaínos emigrados (Flores y Vergara 1987). La participación de estas entidades vinculó el evento desde el principio con las ideologías regionales y nacionales sobre el "folklore" cuyos orígenes se encontraban en los primeros concursos de música andina auspiciados

por la administración de Augusto Leguía en los 1920s (Turino 1991:267-71). Uno de los principales discursos reproducidos era el énfasis retórico en la "preservación de la tradición", a pesar de que el propio concurso impulsaba cambios substanciales en el *pumpin*. Las comparaciones de Rodríguez de este concurso con aquellos dedicados al vals y la marinera, géneros considerados "nacionales" por las élites criollas, subrayan además qué otro tipo de asociación mental él deseaba poner en circulación. Sin embargo, estas jugadas discursivas fueron y siguen siendo, complicadas por las prácticas locales del concurso en sí—incluyendo el modelo organizacional de la competición y en especial la localización del evento—que socavan su caracterización como un espacio delimitado por la élite en el que se rememoran tradiciones en vías de desaparición o donde se pueden contener las voces contra-hegemónicas.

La decisión de celebrar el concurso al aire libre en la altiplanicie de Waswantu fue una movida consciente para localizarlo dentro del contexto de competiciones informales tradicionales celebradas durante más de un siglo en este lugar, discutidas anteriormente y que iban en declive. Subrayando esta continuidad cultural, Rodríguez sostiene aún hoy que su innovación consistió simplemente en formalizar algo que ya estaba ahí:

> Antes del festival de Waswantu se reunían tanto los jóvenes de Colca, Huancapi como de Cayara en Waswantu, para practicar su *pumpin*, ya sea a escondidas. Lo único que hice es institucionalizar eso. Eso es lo que a mí me sirvió de base. No es que de un momento a otro, "allá arriba vamos a cantar". Había esos antecedentes. (entrevista, 3/4/2000).

Como los concursos de folklore iniciados en Cuzco en los 1960s estudiados por Mendoza (2000:69-71), el concurso de Waswantu fue concebido por un miembro de la élite regional con la intención de levantar e integrar el folklore local, en este caso el

pumpin, a la conciencia nacional y a la misma vez modernizar las prácticas locales de música y baile. Sin embargo, su remota localización prácticamente aseguró la insularidad del evento y limitó su audiencia a aquellos residentes (¡saludables!) de la provincia que estuviesen dispuestos y capaces de emprender la caminata que suponía. Si, como ha sugerido Mendoza, la "folklorización" a través de concursos en los Andes se caracteriza por una dialéctica entre la descontextualización (del) ritual y la apertura de nuevos espacios para las voces subalternas (2000:237), el concurso de Waswantu logró una novel síntesis de estos elementos minimizando el poder de las fuerzas sociales y políticas dominantes a la vez que adoptaba su lenguaje.

Figura 6. Un conjunto contemporáneo de *pumpin* durante un concurso de carnaval en Huancaraylla, provincia de Fajardo. Febrero 2001.

La relación entre la nueva estructura competitiva del concurso y los antiguos encuentros informales estaba marcada tanto por las continuidades como por los cambios. En sus primeros años el modelo de competición del concurso reproducía de alguna manera la práctica de las comunidades de luchar entre sí, con rondas eliminatorias para cada distrito que culminaban en una ronda final en la que cada comunidad era representada por un solo conjunto. Sin embargo, la distribución espacial cambió completamente, reflejando la operación de algunos cambios ideológicos menos obvios. Anteriormente, pequeños grupos de personas de cada comunidad se congregaban alrededor de depresiones circulares en la altiplanicie (que permanecen aún hoy), con los hombres en el centro tocando la guitarra y las mujeres dando vueltas a su alrededor, agarradas de las manos en una ronda llamada *qachwa*. La pugna entre los círculos era simultánea además de informal, y, como en el relato de Alejandro Mendoza, era tanto un concurso de volumen como de agudeza de la improvisación. En el nuevo formato, docenas de grupos competían unos contra otros en serie, apareciendo uno tras otro frente a un panel de jueces y la audiencia (véase la Figura 6). No se necesitaba de

volumen para vencer a los grupos rivales, lo que le daba más espacio a los guitarristas para explorar y mostrar dotes técnicas y virtuosismo que requerían más delicadeza y destreza. Pero más importante aún, la improvisación verbal se acabó, puesto que los textos de las canciones debían ser sometidos a los jueces antes del concurso.

La evaluación de los concursantes plasmaba algunas de las ambigüedades en las actitudes locales sobre el nuevo modelo. Los jueces, casi todos oficiales políticos locales o miembros de la oficina regional del INC, eran traídos específicamente para el evento y basaban sus evaluaciones en observaciones subjetivas sobre la "calidad" de la interpretación y las propiedades poéticas y musicales de la nueva composición. El poder de los jueces era (y sigue siendo) frecuentemente socavado por el cuestionamiento popular de sus decisiones durante y al concluir el concurso, particularmente las opiniones de los políticos carentes de conocimientos musicales o de oficiales del INC considerados "ignorantes" de las costumbres locales. Conscientes de esto, los jueces tomaban en consideración la reacción del público a los conjuntos y sus canciones a la hora de hacer sus propias evaluaciones. Cuando un juez ignora la opinión expresada por la audiencia, la censura pública de sus decisiones puede ser severa. Un juez que entrevisté recordaba que había tenido que salir corriendo del lugar bajo una lluvia de piedras por un público molesto. Semejantes anécdotas revelan la naturaleza dialógica del concurso, en el cual las canciones e interpretaciones son evaluadas en medio de la emergente y constante interacción de audiencias, intérpretes y jueces.

Los cambios en la estructura y material temático de las canciones durante los primeros cuatro años de su celebración reflejan la intensidad de la transformación ideológica lograda por el concurso. Como muestra el ejemplo del aporque de maíz (Figura 4), antes de 1976 las canciones de *pumpin* eran estróficas, con una estructura melódica de dos partes repetidas continuamente por músicos y cantantes, sin puentes

instrumentales ni cambios en el contorno melódico. Una grabación del primer concurso refleja esta práctica interpretativa en prácticamente todos los conjuntos. La canción ganadora, "Naypischa", era típica: cuatro versos con una melodía simple de AABB, repetida por la guitarra entre cada estrofa. Debido a las reglas del concurso, e importantemente, a los premios concedidos a los grupos que introdujeran "innovaciones", para 1979 la mayoría de las canciones reflejaban cambios estructurales substanciales. Así como los modelos de desarrollo político y económico en las provincias bebían del discurso de la capital regional, así también lo hacían los modelos musicales. Tomando prestado del estilo del huayno mestizo, las canciones comenzaban con introducciones musicales e incorporaban puentes entre las repeticiones de la melodía, además de fugas o codas, lo que significaba melodías más cortas y con tempos más intensos. Al ser interpelados por esto, Rodríguez y otros admiten el impacto que tuvo el concurso y sus reglas en "*el desarrollo de la tradición*".

Los cambios en los temas tratados y las letras eran aún más dramáticos. Las reglas requerían que se entregara una copia escrita de la composición a ser interpretada y aconsejaban a los concursantes que se tomaría en consideración la "coherencia temática" de su canción en la evaluación. O sea, que el discurrir de los versos, el uso de canciones conocidas y las repeticiones, todos elementos comunes a las interpretaciones en los carnavales, no estaban permitidos en el concurso. El desarrollo narrativo se volvió una necesidad y, junto al mismo, se amplió la variedad de la temática abordada. En poco tiempo, el amor y/o la traición tan habituales en el *pumpin* entraron en competencia con temas tan diversos como eventos históricos, proyectos de desarrollo y letras explícitamente políticas.

Había al menos tres factores tras la ampliación de la temática del *pumpin*. Primero, el tamaño de la audiencia, compuesta de residentes de cada uno de los tres

distritos, constituía un foro sin precedentes en el que abordar conflictos intra- e inter-comunales. La composición ganadora del 1978, "Irrigación de Colca", fue seguramente inspirada por esta circunstancia; la canción de un conjunto de Huancapi protestaba contra un propuesto túnel de irrigación a Colca, argumentando que el proyecto desviaría agua de su propio pueblo. Un segundo factor era la respuesta positiva que canciones como "Irrigación" obtenía de los jueces precisamente por apartarse del tema común del "enamoramiento", lo que incitaba a otros conjuntos a explorar nuevos temas. Dada además la popularidad en la misma época de los huaynos con temas sociales como "Flor de Retama" y "El Hombre", estos también sirvieron de inspiración popular y, en ocasiones, de plagio, para los compositores de *pumpin*.

Finalmente, propongo que la estructura y la propia existencia del concurso, con sus reglas formales, sus grandes audiencias, sus oficiales y dignatarios visitantes y lazos implícitos a discursos regionales y nacionales de identidad y pertenencia, fomentaban el que entre los residentes de Fajardo se viera a estos performances como un punto de entrada a las narrativas nacionales, un escenario desde el cual elevar planteamientos sobre las Grandes Cuestiones que más les importaban—aun cuando la nación no los estaba escuchando. Era un momento experimental en la vida musical de la provincia, uno en el cual el reposicionamiento del *pumpin* reflejaba y formaba parte activa de una efervescencia social y cultural generalizada. Todos estos favores hicieron del concurso de *pumpin* un vehículo idóneo para la propaganda revolucionaria, algo que no se le escapó a los cuadros senderistas que, a unas pocas horas de distancia, se organizaban en Ayacucho para iniciar su lucha guerrillera.

Sendero Luminoso

Fundado en 1970 por Abimael Guzmán, el Partido Comunista Peruano-Sendero Luminoso era un producto de la lucha interna y fragmentación continua que plagaba la

izquierda marxista peruana en aquellos años. De hecho, Sendero era uno de tres partidos maoístas fundados en los 1970s que se erigían como verdaderos herederos del original Partido Comunista Peruano fundado hacía medio siglo por el escritor e intelectual peruano José Carlos Mariátegui. Acusando a partidos rivales de colaborar con el régimen militar, Sendero Luminoso proclamó que la revolución era inminente y comenzó a construir el aparato de partido necesario para encabezarla. Tras un breve periodo de apogeo en 1971-73, cuando controlaba la mayoría de las asociaciones estudiantiles y contaba con el apoyo del profesorado de educación de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Sendero se esfumó de la luz pública. Abandonando su organización de masas en la ciudad, la vanguardia del partido se dedicó a lo que llamaba "trabajo intelectual", de acuerdo con el dogma maoísta de forjar una "línea de partido" en preparación para iniciar la lucha armada (Poole y Rénique 1992:39). Las "masas" y "el pueblo" seguirían siendo retóricamente importantes para el partido, pero para cuando el "inicio de la lucha armada" en 1980, Sendero estaba formado casi completamente por profesores universitarios y sus alumnos y exalumnos.

La ideología senderista partía de una lectura radicalmente literal de los trabajos de Mao Zedong y Mariátegui, interpretada y expandida por Guzmán mismo, a quien sus seguidores llamaban la "cuarta espada del marxismo" tras Marx, Lenin y Mao (Gorriti 1999). En la auto-concepción de Sendero era fundamental el que la ideología del partido estaba basada en el estudio absolutamente "científico" e irrefutable de las leyes de la historia y la naturaleza realizado por Guzmán. Adoptando el programa maoísta y los viejos análisis de Mariátegui, Guzmán caracterizaba la sociedad peruana como "semi-feudal" y hacía un llamamiento para una guerra revolucionara que según el modelo chino "rodease las ciudades desde el campo". Estas posturas eran consideradas absurdas por la mayoría de los observadores, incluso por el resto de la izquierda marxista que

comenzaba a coquetear con las elecciones, particularmente después de la Reforma Agraria de 1960 y el retorno a la democracia que coincidió con la decisión de Sendero de empuñar las armas.

La política cultural de Sendero Luminoso era explícita en cuando a su oposición a lo que llamaba "folklore". Guzmán había estudiado en China a finales de los 1960s, como posteriormente hicieron un número considerable de líderes de Sendero y adoptó para su propio partido la radicalidad de la censura y la intolerancia que caracterizaba las políticas brutales de la Revolución Cultural de Mao. Así, las prácticas religiosas, costumbres, rituales y tradiciones musicales eran todos "remanentes del feudalismo que deben ser destruidos por la revolución y desaparecer en la Nueva Sociedad" (citado en del Pino 1998:175). En una edición del periódico del partido *El Diario*, un militante del partido explicó a finales de los 1980 la oposición de Sendero al "folklore" siguiendo una lógica imbuida de la estética marxista-leninista veía el arte "como una manifestación de la conciencia social" (Levin 1979:149-51):

> El maoísmo nos enseña que una cultura dada es el reflejo, en el plano ideológico, de la política y la economía de una sociedad dada… [La cultura andina es por tanto un] reflejo de la existencia del hombre bajo la opresión terrateniente, que refleja el atraso tecnológico y científico del campo, que refleja las costumbres, creencias, supersticiones, ideas feudales, anticientíficas del campesinado, producto de siglos de opresión y explotación que lo han sumido en la ignorancia… Este es el carácter de lo que se llama "folklore" (Márquez 1989, citado en Degregori 1996:217).

En la práctica, esto significó un ataque frontal contra varios aspectos de la vida andina tradicional, desde los rituales religiosos hasta las fiestas comunales. Incluso las referencias a Dios debían ser remplazadas por referencias al "Presidente Gonzalo", el alias de Guzmán (del Pino 1998:175).

El efecto de estas prohibiciones y la violencia de la guerra en sí surtió su efecto en muchas prácticas rituales. En una colección de testimonios publicada en 1987, un campesino refugiado en Ayacucho relataba:

> Ya no siguen esa costumbre con estos problemas (*manchaywan*). Se han dejado las costumbres porque los *tuta puriqkuna* ["caminantes nocturnos", una referencia a Sendero] han prohibido, han dicho: "en eso gastan su plata, por eso se vuelven pobres (*chaywan wakchayankichik*)". Los militares también han prohibido: "Hacen bulla, hacen desorden" nos han dicho. "Los terrucos [terroristas, otra referencia a Sendero] pueden aprovechar de eso para entrar, hacen borracheras, es peligroso para ustedes", así nos dicen. Por eso ya no hacemos las fiestas como antes. (Loayza et al. 1987:40).

En la provincia de Fajardo, mi propio trabajo de campo confirmó la antipatía de Sendero hacia las costumbres rituales comunales (con la excepción de los concursos de carnavales) y su consiguiente descenso o desaparición durante los años de guerra. Se cancelaron las fiestas patronales; ciertos eventos y prácticas del carnaval se eliminaron o limitaron severamente, e incluso rituales religiosos privados como el *ñawin apay* fueron restringidos, puesto que suponían subir a los cerros, por donde transitaban y se refugiaban los guerrilleros.

Sin embargo, hoy en día está claro que Sendero era inconsistente en cuanto a su censura del "folklore". Como quedó expuesto en la introducción, la literatura sobre Sendero muestra que las canciones revolucionarias escritas en estilos folklóricos son legión y que huaynos de protesta como "Flor de Retama" se volvieron inmensamente populares entre los guerrilleros y sus simpatizantes[8]. Los relatos periodísticos de visitas

[8] La asociación popular de una canción particular con Sendero Luminoso no necesariamente significa que había sido escrita por o para el partido, pero en el polarizado clima político del apogeo de la guerra, las protestas contra las atrocidades cometidas por el gobierno eran frecuentemente interpretadas

a las prisiones controladas por Sendero en los 1980s hablan—además de los interminables coros de himnos marxistas como *La Internacional* y de la escenificación de las óperas modelos de Jiang Ching—de "conjuntos típicos" de flautas andinas y tambores que interpretaban huaynos mientras los presos bailaban (Gorriti 1999:246; Kirk 1993:53). Ejemplos similares localizados en el campo son escasos, dado el secretismo del partido y la dificultad de realizar trabajos periodísticos o académicos en las zonas de emergencia durante la guerra, pero la evidencia anecdótica recopilada por la memoria popular sugiere que los guerrilleros ocasionalmente participaban en aquellas fiestas comunales que aún se celebraban. El antropólogo peruano Nelson Manrique describió un concurso de baile típico que duró varias semanas en el Departamento de Junín, que fue organizado por Sendero Luminoso (Manrique 1998:211); y en Chuschi, el pueblo desde donde se emprendió la revolución, los intentos de prohibir el carnaval acabaron con los guerrilleros bailando en las calles con los rifles sobre sus cabezas (Isbell 1994:85).

¿Cómo se pueden explicar estas contradicciones entre la teoría del partido y la práctica? Como ha anotado Stephen Jones en su estudio sobre la vida ritual bajo Mao en los campos chinos, el impacto de las políticas comunistas sobre la actividad ritual es difícilmente generalizable y hay que indagar en tradiciones y regiones particulares con una sensibilidad y atención especiales a las realidades sociales y políticas locales (1999:32-4). En el caso peruano, debemos recordar que a pesar de la ideología totalizante de Sendero, muchos militantes y comuneros en "zonas liberadas" tenían niveles distintos de adoctrinamiento e identificación con la línea del partido. El trabajo de Ponciano del Pino sobre la vida diaria bajo Sendero ha mostrado que la internalización de la ideología del partido "se vuelve más flexible según se va

---

como apoyo a la guerrilla. Así pues, a pesar de que "Flor de Retama" precedió la irrupción armada de Sendero Luminoso por más de una década, la canción era considerada un himno guerrillero.

descendiendo de la cúspide a la base social" (1998:159), y la evidencia presente sugiere que los incumplimientos de la política partidista respecto al folklore eran más comunes en los niveles bajos de la jerarquía. Hasta cierto punto, entonces, este fenómeno puede ser visto como el resultado de la inconclusión del proyecto de integración del partido, un reflejo de la auto-definición de los cuadros rurales como senderistas tanto como miembros de sus comunidades locales.

En segundo lugar, Sendero tenía una necesidad pragmática para encontrar medios de propaganda efectivos y las "canciones revolucionarias" en estilos folklóricos constituían uno fácil y popular. Uno de los pocos documentos publicados por Sendero en los 1980 señala que la "propaganda armada y agitación" formaban más de una tercera parte de todas las acciones del partido y en su mayoría eran llevadas a cabo en el campo "de manera oral" (PCP-SL 1988:23). Los residentes de las aldeas y los pueblos de Fajardo fueron obligados a asistir a reuniones públicas donde el performance de cantos, eslóganes y canciones revolucionarias era habitual. La autonomía de ciertos géneros, particularmente el huayno, de cualquier contexto ritual, hacía que fuera fácil insertarlos y reutilizarlos en diferentes contextos según la necesidad. Por otra parte, esa autonomía hacía que fuera más fácil para el partido justificar su uso del huayno. Así, su prohibición del folklore parecía implicar un contexto ritual. De acurdo a la sentencia de Mao que las "viejas formas" podían ser "reconstruidas y dotadas de nuevo contenido, para que éstas también se volvieran revolucionarias y sirvieran al pueblo" (McDougall 1980:65), un cambio en la letra hacía que los viejos huaynos no solo fuesen aceptables, sino "arte de un nuevo tipo" (Degregori 1996:217). Un prominente periodista peruano que cubrió la guerra me ha sugerido insistentemente que, en términos prácticos, la única política de Sendero en cuanto al performance musical era que éste debía incitar a la

audiencia al fervor militante, ya fuera en el contexto de una marcha carcelaria o una fiesta comunal.

Finalmente, la apropiación de la guerrilla de ciertas tradiciones y el rechazo de otras puede haber dependido del estatus "ritual" de cada costumbre. Al menos en el caso de los concursos de carnaval de la provincia de Fajardo esto fue un factor determinante. Contrario a los eventos evidentemente religiosos o "tradicionales" que eran desalentados o abiertamente prohibidos, como las ofrendas a los *apus* o las procesiones en honor a los santos patrones, los concursos de canciones eran una innovación moderna y secular. A pesar de que los concursos trazaban, y trazan aún hoy, una relación deliberada con costumbres rituales pasadas, su surgimiento coincidió con el de Sendero mismo a mediados de los 1970s, y, como he señalado, en varios aspectos nacieron del mismo impulso modernizador que inspiró a los fundadores de la guerrilla. A los ojos de los senderistas, estos nuevos concursos podían ser vistos como partes de la Nueva Sociedad y no como reflejos de la vieja.

Cantos de sirena: un momento radical del *pumpin*

Los elementos hasta aquí trazados en este artículo—un discurso regional sobre desarrollo y modernización, un momento experimental en la música de carnaval generado por el advenimiento de concursos formales de canciones y el surgimiento de Sendero Luminoso—se conjugaron en la provincia de Fajardo a finales de los 1970s. Dados el aislamiento geográfico, la pobreza y la falta endémica de la presencia del Estado en la región central de Ayacucho, Sendero escogió las provincias de Cangallo y Fajardo como el territorio desde el cual lanzar su campaña revolucionaria. La ausencia de hacendados en esta región seguramente fue otro factor determinante; la masiva reforma agraria llevada a cabo por el gobierno militar de Velasco en 1969 no había tenido prácticamente ningún impacto en esta zona, con lo cual la sensación de cambio

social y posibilidades que había permeado el resto del altiplano andino había eludido a los residentes de Fajardo y Cangallo[9]. Los senderistas, mayormente alumnos y exalumnos de la Universidad de Huamanga, se repartieron por las zonas rurales de la región, muchas veces trabajando como profesores en las escuelas primarias y secundarias locales. Esto les daba acceso a, y autoridad sobre, los jóvenes, quienes seducidos u intimidados por la osadía y el poder de sus profesores, fueron los primeros conversos rurales al senderismo. Un gran número de antiguos profesores en Fajardo me contaron cómo sus colegas senderistas usaban una mezcla de persuasión, coerción y finalmente amenazas directas para alistar no solo a sus estudiantes, sino a otros profesores y así aumentar su control hegemónico sobre las escuelas locales. Les favorecía en sus esfuerzos la fe en la educación como el camino al desarrollo y la movilidad social, una creencia que había impactado seriamente los valores culturales y las jerarquías sociales de las poblaciones rurales de la región. A las opiniones y el liderazgo de una juventud educada, en particular de aquellos que volvían de la universidad, se le atribuía tal peso e importancia que facilitaba la organización senderista entre la población en general (Degregori 1994; Degregori 1996).

La música formaba parte importante de las actividades organizadas por los militantes y profesores senderistas en Fajardo. Los reportajes sobre la región de Ayacucho de principios de los 1980s, corroborados por comentarios que me han hecho exalumnos de profesores senderistas, indican que la música revolucionaria era habitual en sus salones de clase; la "La Internacional" remplazó al himno nacional; y se entonaban huaynos de protesta en contextos que otrora hubiesen sido acompañados por (otros) ritmos folclóricos (Medina 1983:20; de Wit y Gianotten 1994:63). Las reuniones

[9] Flores Galindo ha señalado que Sendero Luminoso cosechó sus éxitos iniciales en aquellas zonas en las cuales las instituciones tradicionales de poder eran más débiles, debido a la falta de la presencia del Estado, la ausencia de una clase dominante hacendada o gamonal, y el deterioro creciente de la autoridad de la Iglesia católica (1987). Quisiera agradecer a Zoila Mendoza por sugerirme que considerara estos factores en el desarrollo e impacto de Sendero Luminoso en la música de Fajardo.

obligatorias celebradas fuera de clase para los estudiantes mayores o para la población en general—usualmente llamadas *escuelas populares*—también incorporaban cantos e himnos revolucionarios en su currículo.

En reuniones más informales, como aquellas celebradas por estudiantes simpatizantes del partido, tenían un carácter social en el que el uso de música folklórica tomaba un primer plano y fue en estas en las que surgieron los primeros ejemplos de *pumpin* con letras explícitamente revolucionarias. Arturo[10], estudiante en Huancapi a finales de los 1970s, recordaba reuniones y tertulias de estudiantes en la plaza del pueblo que frecuentemente acababan con la interpretación de huaynos populares de protesta y nuevos temas del *pumpin*. Según sus propias palabras, el *pumpin* dio "un giro de 180 grados" de los temas de "amor, agricultura y los quehaceres de la vida campesina" hacia canciones con un "mensaje directo". Aunque Arturo identificó esas canciones de *pumpin* que él recordaba de como "creaciones anónimas del pueblo" que "decían las cosas como eran", los ejemplos que me cantó hacían referencias exactas a elementos clave del discurso ideológico y estratégico de Sendero, lo que sugiere que había habido una mano militante guiando su creación. Una de esas composiciones, "José Carlos" (en referencia a José Carlos Mariátegui) anticipaba el "día escogido" en que los estudiantes y los campesinos, a quienes "no [les] falta valor ni coraje" se "despertarán" y se "levantarán" para "echar a los sucios" (Figura 7)

Figura 7: "José Carlos"

Pumpin cantado por estudiantes en Huancapi a finales de los 1970s

José Carlos, alma proletaria
José Carlos, alma proletaria
Pronto queremos que llegue el día escogido
Pronto queremos que llegue el día escogido

No nos falta valor ni coraje

[10] Todos los nombres en esta sección del artículo son ficticios.

No nos falta valor ni coraje
Aquí estamos los estudiantes, muchachos valientes
Aquí estamos los campesinos, muchachos valientes

Llaqtaruna rikcharillasunña	[El pueblo nos debemos despertar
Llaqtaruna sayarillasunña	El pueblo nos debemos levantar
Quñuchayllata sayarikuspanchik	Todos juntos nos levantaremos
qanrataqa wischusunchik	Echaremos a los sucios
Qukchallataña sayarikuspanchik	Como uno nos levantaremos
muchuyta wischusunchik	Para echar a los fracasados]

***Fuga*:**

Llaqtaruna sayarillasun	[El pueblo nos debemos levantar
Llaqtaruna sayarillasun	El pueblo nos debemos levantar
Qanrakunata aswan peorña	Porque los sucios se ponen peor
wischullasunchik qarqullasunchik	Debemos echarlos, eliminarlos
Supaykunata aswan peorña	Los diablos se ponen cada vez peor
qarqullasunchik wischullasunchik	Los eliminaremos, los echaremos]

La influencia de los modelos regionales se hace evidente en el uso de la estructura estrofa/fuga del huayno descrita anteriormente y también en porciones de su texto y su melodía, que están sacadas *verbatim* de la letra de una canción popular del carnaval ayacuchano. Estas asociaciones urbanas en un género musical de texto bilingüe señalado como rural y fajardino reflejan la naturaleza liminal, de "frontera" de esta canción y sus intérpretes, todos ellos estudiantes locales unidos por el deseo o la experiencia del discurso político radical de la capital regional. Dado el alcance limitado de la audiencia, el performance de la canción era más bien una expresión de la identidad radical de los estudiantes que un instrumento de propaganda.

Pero la radicalización más amplia y duradera del *pumpin* se dio en el contexto de los concursos. Como quedó expuesto anteriormente, los concursos atrajeron la atención de Sendero Luminoso por razones evidentes. Suponían una oportunidad para presentarle su mensaje a las mayores concentraciones de gente que se daban anualmente en la provincia y lo hacían en una atmósfera caracterizada por el ambiente relajado y de libertad social del carnaval. Para los profesores senderistas era fácil reclutar cantantes o

guitarristas entre sus estudiantes, quienes estaban ansiosos de participar en estos populares eventos. Es difícil precisar el año particular y el conjunto específico que introdujo letras revolucionarias al concurso, puesto que no existe un récord documental completo de los concursos y los relatos orales varían. Aun así, la gente de las comunidades de Fajardo unánimemente recuerda canciones senderistas en los concursos que precedieron el inicio de la lucha armada en mayo de 1980; e identifican consistentemente una serie de conjuntos específicos como los mayores proponentes de lo que ellos llaman "canciones de protesta".

El conjunto más exitoso e influyente de entre los que tenían lazos con Sendero Luminoso era "Las Sirenitas de Waswantu" y su historia amerita especial atención en este ensayo. Alberto, un joven de Fajardo que en aquel entonces tenía unos 20 años y estudiaba educación en la Universidad de Huancayo (Universidad Nacional del Centro de Perú), fundó Sirenitas en 1977 junto a otros amigos de su misma provincia[11]. Militante del partido, los frecuentes viajes de Alberto a Fajardo seguramente estaban relacionados con la campaña que desarrollaba Sendero en la región, pero no está claro si fue su trabajo en las escuelas populares lo que lo inspiró para formar el grupo. Como señalé antes, la ideología totalizadora de Sendero no había sido internalizada igualmente por todos los militantes y es razonable asumir que la atracción hacia los concursos de *pumpin* de Alberto provenía tanto de su identidad fajardina y su deseo de participar en un novedoso y excitante desarrollo de la vida comunal de la provincia, como de su reconocimiento pragmático de que los concursos podían ser políticamente útiles para el partido. De hecho, la selección del nombre del conjunto refleja esta ambigüedad. Invocando el poderoso imaginario asociado a la sirena, un huidizo espíritu femenino que canta desde sus escondites en los ríos, lagos y cascadas de la región (Turino 1983), Alberto encauzó el poder mítico y seductor de algo que el partido indudablemente

[11] Ciertos detalles no esenciales de este relato han sido cambiados.

consideraba una “superstición feudal” al servicio del mensaje revolucionario de las interpretaciones de su conjunto. Más allá de su director, no todos los miembros de Las Sirenitas eran miembros activos o simpatizantes declarados de Sendero, y la popularidad del grupo, al menos al principio, surgió no tanto por sus discursos políticos sino por la fuerza de sus performances y la potencia vocal de sus cantantes adolescentes.

Las canciones de Las Sirenitas, escritas por Alberto, denotaban desde el principio un marcado contenido social y político, pero para 1980 sus fines abiertamente revolucionarios no eran enmascarados con metáforas o dobles sentidos, lo que reflejaba por demás la creciente osadía de Sendero en la provincia. De hecho, seis de ocho canciones en las rondas semifinales y finales en Waswantu ese año, tenían contenidos explícitamente políticos. Un conjunto llamado “Los Libertadores” interpretó “Llaqtaruna avanzasunchik!” (“¡Pueblo, avancemos hacia adelante!”) y “Hermano Campesino” y otros dos grupos cuestionaron el regreso a la democracia con composiciones tituladas simplemente “Elecciones”. Participando del momento político que se vivía en la provincia, todos los conjuntos comentaban con suspicacia la actividad y discursos del gobierno vigente y sus posibles sustitutos. Las Sirenitas eran los más explícitos, llegando a la ronda semifinal con la canción “Situación Internacional”, un llamado sin ambages a la revolución. Entre los aplausos y vítores de un público enardecido, la canción terminó con la exclamación, “¡*Guerra popularwan, lucha armadawan* / *Obrero campesino armata qapispa* / *yarqay muchuyllata puchukachisunchik*! (“Con la guerra popular, con la lucha armada / Obrero y campesino, agarrando las armas / sobramos este hambre y sufrimiento!” Tres meses más tarde, Sendero Luminoso boicoteó las elecciones y empuñó las armas quemando las urnas en Chuschi, a 40 km río arriba de Waswantu.

Con la retirada de las fuerzas policiacas del área, Sendero Luminoso operó prácticamente sin oposición en gran parte del territorio de Fajardo en 1981 y 1982, por lo que el apogeo de los textos revolucionarios en las canciones de *pumpin* de carnaval coincidió precisamente durante este periodo. Alberto, como residente permanente de la provincia y profesor de secundaria, tomó el control político directo de su aldea en 1982 tras intimidar y amenazar a las autoridades locales. Aunque la historia personal de Alberto es extraordinaria en esta narrativa por su protagonismo dual tanto como líder de Sendero y como director/compositor de un conjunto de *pumpin*, este tipo de toma directa de la autoridad comunal se dio en varias aldeas de la provincia, en tanto que los militantes senderistas, ahora guerrilleros activos, consolidaron así los logros que habían cultivado durante años. Y contrario a la experiencia que se volvió cada vez más habitual en las áreas controladas por Sendero, de una vida festiva/social cada vez más austera y moribunda (del Pino 1998; Isbell 1994), la celebración del carnaval en Fajardo floreció y, de hecho, los *concursos de pumpin* se expandieron. Se habían convertido en espacios claves para la propaganda del partido y la negociación del poder en la región y como tal, recibían el apoyo y la participación total de la guerrilla.

Los textos y el formato de las canciones de *pumpin* se asentaron en un patrón predecible entre el 1980 y el 1082, indicando que el "momento experimental" había llegado a su fin, suplantado por una nueva normativa. Las canciones de protesta dominaban los concursos y más de la mitad de las canciones concursantes en Waswantu en este periodo eran de corte político. Musicalmente, la forma del huayno había sido adoptada por todos los conjuntos y compositores y las innovaciones estaban limitadas a introducciones instrumentales más elaboradas. Las Sirenitas seguían este prototipo al pie de la letra y en 1981 ganaron el concurso de Waswantu y compitieron en otros concursos ese mismo año con la canción "Situación Revolucionaria". La canción

anticipaba una frase del informe de la Segunda Conferencia Nacional del partido del año siguiente, que declaraba que Perú estaba "viviendo una situación revolucionaria" debido a su "estructura feudal" ("Las Conferencias..." 1984:21). La interpretación de Las Sirenitas de esta canción en el concurso de Quillaqasa—un nuevo concurso celebrado en un pequeño campo en la altiplanicie entre las comunidades de Colca y Quilla—pervive en una grabación de casete. Vale la pena destacar dos aspectos de "Situación Revolucionaria" que quedaron plasmados en esta grabación. Primero, la adherencia absoluta de la canción a la forma del huayno, incluyendo una introducción en guitarra arpegiada, puentes instrumentales cortos entre las secciones melódicas y una fuga con una melodía contrastante más corta. Segundo, la reacción enardecida del público al performance de Las Sirenitas, que daba fuertes aplausos y gritos de "¡Bravo!" entre las estrofas. Seguramente en los planes tácticos de Sendero Luminoso, la propaganda revolucionaria era el objetivo fundamental tras la composición e interpretación de esta canción, pero las preocupaciones estéticas, el conocimiento sobre los géneros musicales locales y regionales y muchas horas de ensayo, también se hacen patentes en el performance, demostrando gran cuidado y preparación de parte del conjunto.

Figura 9: "Situación Revolucionaria"

Escrita e interpretada por "Las Sirenitas de Waswantu" en 1981

Kayllay decadapi kayllay tiempollapi decisiones kachkan, posicionis kachkan situacion nisqan revolucionaria	En esta década en estos tiempos se toman decisiones, se toman posiciones dicen que es una situación revolucionaria
Wakcha pobrekuna amirqullanchikña hambre miseriawan kallapas kanñachu llapa imallapas wicharimullaptin	Los pobres y desamparados estamos hartos con esta hambre y miseria asolándonos cuando todos los precios suben
Obrero, campesino avanzallasunña	Obrero, campesino ya estamos avanzando

guerra popularwan, lucha armadawan	con la guerra popular, con la lucha armada
kayllay miseriata puchukachasunchik	superaremos esta miseria
***Fuga*:**	
Llapa apullas mancharisqanña	Todos los ricos sienten miedo
llapa apullas katatatachkanña	todos los poderosos sienten miedo
lucha armadata rimariptinchik	cuando hablamos de la lucha armada
guerrata guerrillas anunciakuptin	cuando se anuncia la guerra de guerrilla

Texto, Performance y Sentido

¿Acaso la respuesta positiva del público a estos "cantos de sirena" es una prueba definitiva de que de los fajardinos apoyaban a Sendero Luminoso en estos primeros años de los 1980s? ¿Se puede asumir que las letras militantes, el éxito de conjuntos como Las Sirenitas y el gran número de canciones de protesta compuestas en la provincia denotan una simpatía generalizada por la guerrilla? Mis entrevistas a músicos y otras personas que estuvieron presentes en los concursos en esos años, además de un cuidadoso análisis de las grabaciones de los mismos, sugieren que no todo es lo que parece. Primero, las reacciones del público a los concursos se basan en una variedad de factores que van más allá del contenido lírico, algo que acentúa la debilidad de un análisis puramente textual de un performance. De hecho, las contribuciones del público al "diálogo" de un performance de *pumpin* no suelen guardar relación con las palabras cantadas. Lo que motiva los mayores aplausos y vítores del público son el orgullo local y el sentimiento de competición inter-comunal. Los miembros de la audiencia de un distrito particular hacen el mayor ruido posible cuando toca un conjunto de su distrito intentando influir así en la evaluación de los jueces. La reacción del público al performance de "Situación Internacional" en 1980 parece corroborar esto: cuando Las Sirenitas anunciaron el advenimiento de la lucha armada y la revolución, parte del público irrumpió en aplausos clamando el nombre del distrito del conjunto. Lejos de ser una muestra de apoyo incondicional a Sendero y su proyecto revolucionario, la reacción

del público al mensaje radical de Las Sirenitas era más bien similar la de un partido de fútbol en que los hinchas animan a su equipo tras marcar un gol. De hecho, la reacción del público fue prácticamente idéntica ante la interpretación de otro conjunto del mismo distrito unos minutos más tarde, a pesar de que su canción no era una composición política, sino una canción jocosa de amantes traicioneros. O sea, que a pesar de que la letra de las canciones es importante, la exuberancia general del carnaval y las rivalidades entre distritos juegan un papel que no se puede ignorar a la hora de analizar la respuesta del público a las canciones revolucionarias interpretadas en los concursos.

En segundo lugar, los motivos de los intérpretes de canciones revolucionarias y de protesta también varían y no se puede asumir que todos eran senderistas. Como ya se ha señalado, ni siquiera un conjunto con temas tan claramente pro-Sendero como Las Sirenitas, estaba compuesto enteramente por militantes o simpatizantes comprometidos con el partido. Una de los antiguas cantantes de Las Sirenitas mantiene hoy que ella cantaba con el grupo para competir en los concursos y porque salía con uno de los músicos, sin que mediara razón o ideología política alguna-una justificación similar a la de muchos otros cantantes y músicos[12]. Entonces como ahora, factores como los lazos personales con algún miembro de un conjunto, un espíritu competitivo encarnado profundamente en las prácticas locales del carnaval y la importancia de los concursos en la vida social de la provincia, son también consideraciones fundamentales que motivaban a las personas a participar de estos performances. Resulta fácil imaginar que muchos interesados hayan sucumbido ante el atractivo de actuar con un grupo tan popular y exitoso como Las Sirenitas, ya fuera porque ignoraban, o porque simplemente no les importaba, que su participación le diera voz al movimiento guerrillero. Otros se

[12] Obviamente, es comprensible que hoy en día varias personas nieguen su anterior militancia o simpatía por Sendero dadas la violencia y represión que supuso el dominio senderista en Fajardo. Las memorias en semejante contexto suelen ser muy selectivas. En todo caso, las razones dadas para explicar esa no-militancia son a menudo completamente plausibles, aunque no siempre sean completamente ciertas.

unieron conscientes de ese rol político, pero no porque desearan contribuir con el mismo sino porque tenían miedo de las consecuencias de negarse a hacerlo, especialmente una vez Sendero comenzó a ejecutar a sus detractores, "soplones" y "burgueses" en lo que denominaban "justicia popular". Manuel, en aquel entonces un estudiante de secundaria de Colca y hoy un líder comunitario en sus 30, recordaba la combinación de miedo y atracción que motivó su participación:

> Toda la población estaba comprometida... nos comprometieron toda la población. No puedo negar, el que les habla también ha sido pues, participante, pero a consideración de ellos. Éramos totalmente obligados, casi toda la población. Pero de alguna forma, tanto con miedo con esas cosas, hemos aceptado pues, ¿no? Y al momento que hablaban pues de las maravillas que uno tendría pues, como para creer, ¿no? Entonces, así ha sucedido este problema sociopolítico (entrevista, 28/08/2000).

El miedo, la coerción, los lazos personales, el deseo de competir y motivaciones sociales eran todas razones de peso para interpretar canciones revolucionarias y unirse a conjuntos militantes, sin que ninguna de ellas supusiera apoyo activo a la guerrilla.

Finalmente, muchos compositores y directores de conjuntos que escribieron y decidieron interpretar canciones de protesta lo hicieron motivados por el deseo de emular el modelo exitoso de moda de conjuntos como Las Sirenitas. Escribir y cantar ese tipo de canciones se convirtió en la norma en vez de la excepción y la mayoría de los conjuntos concebía sus composiciones anuales para los concursos de carnaval en pares—una canción de amor y una canción política—sin importar la ideología o creencias políticas del compositor. María, la directora de un conjunto exitoso e influyente de principios de los 1980s que no tenía lazos con Sendero, y una de las pocas

directoras femeninas de conjunto en la historia de los concursos, atribuye el éxito de su grupo precisamente a esta combinación de temas:

> Yo siempre trataba de componer canciones bien combinados, uno tenía que ser de sentimientos, otro de amorío, otro tenía que ser, bueno siquiera unito de protesta y otros de trabajo y un montón de cosas. Así, combinado. Yo trataba de componer de las autoridades, qué vida estaba pasando, cómo sufría los presos, de toda esas cosas. Yo combinado siempre componía, por eso pues justo por ahí iba el triunfo (entrevista, 13/02/2001).

María asevera que jamás apoyó a "los subversivos". Si esto es cierto, la inclusión en su repertorio musical de canciones de protesta, canciones sobre "las autoridades" y hasta sobre "como sufrían los presos" como claves de su "triunfo", supone una extraordinaria comprobación de la influencia de Sendero en la composición de las canciones más allá de sus filas en la provincia. De hecho, las canciones de María eran tan populares y exitosas que, como ella misma relata, los militantes senderistas locales se le acercaron a pedirle que compusiera canciones revolucionarias para ellos, a lo que ella se negó, mudándose inmediatamente fuera de la zona. El interés de María en la retórica política, como el de muchos otros compositores de la provincia, estaba limitado a la popularidad que parecía tener, o sea, al potencial ganador que representaba en los concursos de canciones.

Por esta misma razón, no todas las canciones de protesta eran igualmente radicales. Una revisión de las grabaciones y textos existentes de los concursos de 1980 a 1982 revela que muchas canciones hacían críticas políticas generales, sin los habituales llamamientos a las armas de grupos militantes como Las Sirenitas. Una de estas canciones era "Kimsam Wiraqucha Presidentemanta" ("Sobre tres señores presidentes"), interpretada por el conjunto "Los Hijos de Waswantu" en 1981. La

canción se quejaba de que tras su punto más alto en la dictadura militar de izquierda del General Velasco (1968-75), la calidad de vida había empeorado bajo la dictadura militar derechista de Morales Bermúdez (1975-80), alcanzando su punto más bajo durante el gobierno democrático del presidente Belaúnde. Estas críticas encajaban con posturas senderistas, como el rechazo a la administración democrática y el énfasis en la miseria de la gente en el campo, pero no necesariamente con todas, pues su visión nostálgica del gobierno de Velasco no era compartida por Sendero. La canción además muestra la evolución en los objetivos y temas musicales de un conjunto particular desde que se iniciaron los concursos formales; este conjunto había ganado el primer concurso de Waswantu en 1976 con una canción sobre una mujer cuyo amor la deja plantada, "Naypischa". Así pues, aunque la influencia senderista en la reorientación temática del *pumpin* en este periodo es evidente, una comparación entre canciones específicas revela zonas grises en las que "política" y "protesta" no necesariamente conllevan o reflejan un compromiso con la actividad revolucionaria de la guerrilla.

El momento radical del *pumpin* llegó a su fin en el concurso de Waswantu de 1982. Tras haber ignorado durante años el tenor radical de los discursos representados en el concurso, las fuerzas policiales irrumpieron durante su celebración con disparos al aire, provocando la huida monte abajo de público y participantes. Uno de los organizadores del concurso de ese año fue perseguido, encarcelado y amenazado con la pena de muerte por "fomentar el terrorismo". Como muchas otras personas de la provincia durante los años subsiguientes, éste se vio obligado a distanciarse de la retórica revolucionaria que el pumpin había ido adquirido para ese entonces:

> Acá el *pumpin* lo aman el Sendero; la lucha armada había convulsionado muy fuerte esas canciones. Y comprometían, incluso a mi me comprometió gravemente... [El ejército] me dijeron que era el autor intelectual allí, estuve

detenido. Pero le digo, “Señor, qué culpa tengo si los conjuntos viene cantando así, desde antes?” Aprovecharon de una tribuna, solamente vengo a compartir (entrevista, 23/03/ 2000).

En diciembre de ese mismo año, el gobierno peruano finalmente respondió a la creciente crisis en Ayacucho declarando la ley marcial sobre gran parte del territorio del departamento, incluyendo a la provincia de Fajardo. La campaña de terror que llevó a cabo el ejército en el campo rápidamente vació los pueblos entre desapariciones, asesinatos y el desplazamiento de miles de personas que huían a los barrios marginales de Ayacucho y Lima. En agosto de 1983, Alberto y otros tres senderistas locales, entre ellos a otros miembros del conjunto Las Sirenitas de Waswantu, fueron emboscados por el ejército y acusados de ser terroristas. Fueron torturados y asesinados por separado, no muy lejos de donde habían triunfado con su música en el carnaval de hacía apenas un año.

Conclusión

La radicalización del *pumpin* en la provincia de Víctor Fajardo ante la irrupción de Sendero Luminoso condensaba una poderosa intersección de dramas estéticos y sociales, tomando prestado conceptos introducidos por primera vez por los estudios de ritual de Victor Turner (1974) y Richard Schechner (1993). Las viejas prácticas rituales, como las reuniones informales de cortejo y desafío musical en la altiplanicie de Waswantu, dieron paso al nuevo ritual comunal del concurso, donde ideas y proyectos políticos emergentes eran representados y debatidos en el espacio dialógico de un performance formal. Al mismo tiempo, los discursos de modernización y desarrollo alimentó el alzamiento de la guerrilla y generaron una brecha respecto a formas tradicionales de organización social y lealtades políticas. Las continuidades y los cambios en la forma, temática y contexto de las canciones de *pumpin* reflejaban

consideraciones tanto estéticas como sociales. “El performance ritual”, según Schechner, “es especialmente poderoso porque permanece en el equívoco, negándose a ser sólo estético (para ser visto solamente) o social (comprometido con la acción inmediata); los rituales… adquieren su poder de ambos” (1994:629). La exitosa canalización de ese poder de parte de Sendero Luminoso a fines revolucionarios surgió tanto de su habilidad para influir sobre factores estéticos del *pumpin* (a través del éxito de Las Sirenitas y otros conjuntos aliados con el partido) como de las tendencias sociales generadas por su corto periodo al mando de la provincia.

Las interpretaciones de canciones revolucionarias en sí mismas no constituían declaraciones transparentes de propaganda guerrillera, como implican varios estudios sobre Sendero que las citan fuera de contexto, como tampoco eran expresiones orgánicas de rebelión campesina y apoyo a la lucha armada. Compositores y músicos fueron atraídos al performance de canciones radicales por una multitud de factores que frecuentemente se relacionaban con Sendero solo de manera indirecta, si acaso, como podían ser las rivalidades entre comunidades, lazos familiares o de amistad y el deseo de ganar los concursos. La presencia de canciones de protesta política que rehusaban la retórica de la lucha armada también sugiere que sectores de la población aceptaban y apoyaban las críticas senderistas del estado peruano sin apoyar la guerra propugnada por la guerrilla para derrocarlo. Aun cuando los conjuntos apoyaban directamente a Sendero a través de sus performances, debemos tener en mente que el miedo y la coerción podían ser motivadores importantes. O sea, que el reconocer y subrayar la gran influencia que ejerció el senderismo en la transformación del pumpin en Fajardo no implica asumir que esa radicalización estuvo acompañada de un cambio paralelo en el sentimiento político popular. Como la sirena de los Andes, el legado de esas seductivas

y poderosas canciones es ambiguo, no enteramente positivo ni negativo en la memoria de la gente de Fajardo hoy en día.

Finalmente, concluiré señalando que jugar con el carnaval es arriesgado y puede tener consecuencias inesperadas. Los esfuerzos de mediados de los 1970 de la élite local de canalizar la exuberancia del carnaval hacia una forma más respetable, el concurso de canciones, inintencionadamente creó un espacio en el que esa energía se redirigió hacia el performance de discursos revolucionario. De igual forma, los esfuerzos senderistas de politizar el espacio del concurso se les salieron de las manos. En el 1983, la violencia que asolaba la región impidió la celebración del carnaval en todas sus formas, pero el año siguiente los desplazados y migrantes fajardinos en Lima auspiciaron sus propios concursos y en 1986 se volvieron a celebrar en Fajardo. Las canciones que clamaban la revolución fueron sustituidas por canciones testimoniales que protestaban contra la brutalidad del ejército y los concursos se convirtieron en el espacio principal para la conmemoración y la memoria social de los fajardinos durante y después de finalizar los años de violencia. Exactamente veinte años después de que Las Sirenitas anunciaran la revolución con su canción "Situación Internacional", los símbolos políticos se habían invertido. Una tarde en el concurso de Waswantu del 2000, un conjunto de Huancapi casi provoca un motín cuando uno de sus miembros comenzó a bailar arropado con la bandera roja de Sendero. El orden fue establecido y acabó en risas cuando uno de los cantantes sacó una ametralladora de juguete y le disparó al "senderista", cantando "Agradecemos a nuestro presidente, quien ha pacificado a los terroristas" mientras saltaba sobre él. Hasta el "teatro de guerra" que había sido un sello distintivo de Sendero se había vuelto en su contra.

Agradecimientos

La investigación realizada para este artículo fue subvencionada por becas del International Studies Overseas Program de UCLA, el Fulbright Institute for International Education y el Wenner Gren Foundation. Un agradecimiento especial va dirigido a Raúl Renato Romero y el Instituto de Etnomusicología de la PUCP en Lima, por brindarme un hogar institucional, amistad y consejos durante mi estancia en Perú. También agradezco a Zoila Mendoza, Ponciano del Pino, Sonia Seeman y Ángeles Sancho-Velázquez por leer versiones anteriores del artículo y proveerme importantes comentarios y críticas, y a Yesenia Pumarada Cruz por su valiosa traducción. Finalmente, y por encima de todo, estoy en deuda con los muchos compositores, músicos, campesinos y comuneros de Fajardo que tan valientemente compartieron sus vidas y sus historias conmigo.

Referencias bibliográficas

Abercrombie, Thomas (1992) "La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica". *Revista Andina* 10.2:279-353.

Averill, Gage (1994) "Anraje to Angage: Carnival Politics and Music in Haiti". *Ethnomusicology* 38.2:217-48.

Bakhtin, Mikhail (1984) *Rabelais and his World*. Traducido por Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.

Bastien, Joseph William (1978) *Mountain of the Condor: Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu*. Monographs of the American Ethnological Society, no. 64. St.Paul, MN: West Publishing Company.

Birth, Kevin K. (1994) "Bakrnal: Coup, Carnival, and Calypso in Trinidad". *Ethnology* 33.2:165-77.

Brown, Michael (1996) "On Resisting Resistance". *American Anthropologist* 98.4:729-49.

Cánepa Koch, Gisela (1998) *Máscara: transformación e identidad en los Andes*. Lima: PUCP.

Comaroff, John y Jean Comaroff, eds. (1993) *Modernity and its Malcontents: Ritual and Power in Postcolonial Africa*. Chicago: University of Chicago Press.

de Wit, Tom y Vera Gianotten (1994) "The Center's Multiple Failures". En David Scott Palmer (ed) *Shining Path of Peru*, 2nd ed., pp. 63-75. New York: St. Martin's Press.

Degregori, Carlos Iván (1986) "Del mito de Inkarrí al 'mito' del progreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional". *Socialismo y Participación* 36:49-56.

Degregori, Carlos Iván (1990) *El surgimiento de Sendero Luminoso: Ayacucho 1969-1979*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Degregori, Carlos Iván (1994) "Return to the Past". En David Scott Palmer (ed) *Shining Path of Peru*, 2nd ed., pp. 51-62. New York: St. Martin's Press.

Degregori, Carlos Iván (1996) "Cosechando tempestades: Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso en Ayacucho." En Carlos Iván Degregori (ed) *Las Rondas Campesinas y la Derrota de Sendero Luminoso,* pp. 189-226. Lima:

Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.

del Pino, Ponciano (1993) "Ayacucho: economía y poder en el siglo XIX". *Ideología* 13:5-23.

del Pino, Ponciano (1998) "Family, Culture and 'Revolution': Everyday Life with Sendero Luminoso". En Steve Stern (ed) *Shining and Other Paths: War and Society in Peru, 1980-1995*, pp. 158-92. Durham: Duke University Press.

Dirks, Nicholas (1994) "Ritual and Resistance: Subversion as a Social Fact". En Nicholas Dirks, Geoff Eley y Sherry Ortner (eds) *Culture/ power/ history: a reader in contemporary social theory*, pp. 483-503. Princeton: Princeton University Press.

Eagleton, Terry (1981) *Walter Benjamin: Towards a Revolutionary Criticism*. Londres: Verso Press.

Fiske, John (1989) *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.

Flores Galindo, Alberto (1987) *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

Flores Rodríguez, Norberto y Vergara Figueroa, Abilio (1987) "El pum pim y el festival del Waswantu". *Wamani* 4:70-9.

García Miranda, Juan José (1991) *Huamanga en los cantos de arrieros y viajantes*. Lima: Lluvia Editores.

Gorriti, Gustavo (1999) *The Shining Path: a History of the Millenarian War in Peru*. Traducido por Robin Kirk. Chapel Hill: North Carolina University Press.

Isbell, Billie Jean (1985) *To defend ourselves: ecology and ritual in an Andean village*, 2nd ed. Prospect Heights, IL: Waveland Press.

Isbell, Billie Jean (1994) "Shining Path and Peasant Responses in Rural Ayacucho". En David Scott Palmer (ed) *Shining Path of Peru,* 2nd ed., pp. 77-100. New York: St. Martin's Press.

Jones, Stephen (1999) "Chinese Ritual Music under Mao and Deng". *British Journal of Ethnomusicology* 8:27-66.

Kirk, Robin (1993) *Grabado en piedra: las mujeres de Sendero Luminoso*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

"Las conferencias senderistas" (1984) *Quehacer* 30 (August):19-24.

Levin, Theodor (1979) "Music in Modern Uzbekistan: the Convergence of Marxist Aesthetics and Central Asian Tradition". *Asian Music* 12.1:149-58.

Loayza, Carlos, Celina Salcedo y Jaime Urrutia, eds (1987) *Ideología 10: testimonios rurales*. Ayacucho: Instituto de Estudios Regionales José María Arguedas.

Manrique, Nelson (1998) "The War for the Central Sierra". En Steve Stern (ed) *Shining and Other Paths: War and Society in Peru, 1980-1995*, pp. 193-223. Durham: Duke University Press.

Márquez, Gabriel (1989) "¿Cuál arte alienante?" *El Diario* 24 May:16.

McDougall, Bonnie (1980) *Mao Zedong's "Talks at the Yan'an conference on literature and art": a translation of the 1943 text with commentary*. Ann Arbor: The University of Michigan Center for Chinese Studies.

Medina, Manuel Miguel (1983) "*Equis X* en una 'zona liberada.'" *Equis X* 327(Feb. 7):18-21.

Mendoza, Zoila S. (1989) "La danza de 'Los Avelinos', sus orígenes y sus múltiples significados". *Revista Andina* 7.2:501-21.

Mendoza, Zoila S. (2000) *Shaping Society through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.

Montoya, Rodrigo, Luis Montoya y Edwin Montoya (1987) *Urqukunapa yawarnin: la sangre de los cerros.* Lima: CEPES, Mosca Azul Editores, and UNMSM.

Nash, June (1970) "Mitos y costumbres en las minas nacionalizadas de Bolivia". *Estudios Andinos* 1.3:69-82.

Nora, Pierre, ed. (1984). *Les lieux de memoire: la nation*. Paris, France: Gallimard.

PCP-SL (1988) *Develop the People's War to Serve the World Revolution.* Berkeley: Committee to Support the Revolution in Peru.

Poole, Deborah y Gerardo Rénique (1992) *Peru: Time of Fear*. Londres: Latin American Bureau.

Romero, Raúl (1990) "Musical Change and Cultural Resistance in the Central Andes of Peru". *Latin American Music Review* 11.1:1-35.

Romero, Raúl (2001) *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes.* Londres: Oxford University Press.

Schechner, Richard (1993) *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. Londres: Routledge.

Schechner, Richard (1994) "Ritual and Performance". En Tim Ingold (ed) *Companion Encyclopedia of Anthropology,* pp. 613-47. Londres: Routledge.

Solomon, Thomas (1994) "*Coplas de Todos Los Santos* in Cochabamba: Language, Music, and Performance in Bolivian Quechua Song Dueling". *Journal of American Folklore* 107.425:378-414.

Stallybrass, Peter y Allon White (1986) *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Taussig, Michael (1980) *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Turino, Thomas (1983) "The Charango and the *Sirena*: Music, Magic, and the Power of Love". *Latin American Music Review* 4.1:81-119.

Turino, Thomas (1991) "The State and Andean Musical Production in Peru". En J. Sherzer y G. Urban (eds) *The Nation-State and Indian in Latin America*, pp. 259-85. Austin: The University of Texas Press.

Turino, Thomas (1993) *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration.* Chicago: University of Chicago Press.

Turner, Victor (1974) *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.

Ulfe, María Eugenia (2001) "Variedades del carnaval en los Andes: Ayacucho, Apurímac y Huancavelica". En G. Cánepa Koch (ed) *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*, pp. 399-436. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Vergara Figueroa, Abilio, ed. (1986) *Carnaval en Ayacucho*. Serie investigaciones No. 1, Centro de Estudios y Difusión del Folklore y Arte Popular (CEDIFA). Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

Vergara Figueroa, Abilio (1995) *Canto a Ayacucho*. Lima: Enargraf.

Vásquez R., Chalena y Abilio Vergara F. (1988) *Chayraq! carnaval ayacuchano*. Lima: CEDAP and APE.