La Tierra que duele de Carlos Falconí

Cultura, música, identidad y violencia en Ayacucho

El abismo y la atmósfera saturada. Dibujo de Edilberto Jiménez.

Capítulo IV.
"Tierra que duele": la historia de la violencia en la canción popular

Taytallaysi kununununuspan
waqtallanman qayamuwan
awaytaraq tukullayman
uchku qasqun maytunaypaq.

CARLOS FALCONÍ, "IMAY SUNQULLA", HUAYNO

(Mi padre, tronando, tronando
a su lado me está llamando
terminar de tejer quisiera
para envolverle el hueco pecho herido.)

En el huayno ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha y todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores.

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, 1940

Guarango sacha yantañachum kanki
raprallay hina allqupa chutaspan.
Muyurinapi waytallay retama
pitaq chiptimun ñawichallaykita.

CARLOS HUAMÁN, "PEDERNAL", HUAYNO

En Ayacucho (Perú) corren los años de la década de 1980 y la ciudad se ve invadida por soldados y policías; sus noches en tinieblas por las torres de alta tensión derribadas por los senderistas, en sus calles amanecen ca-

dáveres que se exponen como mensajes; los pobladores del campo y de los barrios periféricos se organizan en rondas (las primeras obligadas por militares y policías y luego por propia iniciativa) para otorgarse un mínimo de seguridad, las balas y los dinamitazos retumban, muchos son asesinados o desaparecidos (primero indiscriminada y luego selectivamente); son perseguidas todas las voces discrepantes (unos los llaman "senderistas encubiertos" y los otros "colaboracionistas", "*yana umas*", cabezas negras[137]). Se prohíbe o elimina toda expresión de libertad o autonomía o dignidad; en este contexto se esculpe y pule una de las pocas expresiones culturales y vitales que se resiste a sucumbir en la oscuridad, la reclusión y el silencio: una nueva canción renueva el huayno, los carnavales, el yaraví, y entre cuyos autores destacan nítidamente Carlos Falconí, Ranulfo Fuentes y Carlos Huamán, entre muchos compositores e intérpretes que desafían a la violencia.

Junto a la acción "purificadora" y "energizante" de una canción bella y profunda también hace una importante labor el periodismo, que a pesar de la censura, las amenazas y la muerte se resiste a callar, siendo el asesinato de los ocho periodistas en Uchuraccay —el 26 de enero de 1983[138]— el punto más alto de este movimiento envolvente que quiere acallar para imponer el *orden-de-la-violencia*. Los periodistas hicieron no solamente su trabajo de informar y denunciar: en muchos casos acompañaron a los familiares de los apresados, desaparecidos y asesinados en la búsqueda de sus seres queridos.

La obra de Carlos Falconí tiene como uno de sus ejes centrales, precisamente, el abordamiento de la violencia en sus diferentes formas. En este sentido, su producción artística se caracteriza por identificar la relación violenta causada por factores estructurales con los problemas regionales en un contexto donde el centralismo limeño también se concretiza en la represión que convirtió a las fuerzas armadas y policiales en tropas de ocupación, al despreciar casi de manera absoluta la vida de los "serranos", de los andinos, de los pobres, de los indígenas (era, decían, "como matar perros"). Falconí hace converger bien los factores étnicos con los de clase para expresar el fondo sociocultural que define esta relación cuasi colonial.[139]

[137] Es interesante esta figura utilizada por Sendero Luminoso: condena a los que no abrazan su ideología a la oscuridad que es sinónimo de ignorancia, inconciencia. No acceden a la luz "del pensamiento luminoso" que suponen poseer los senderistas.

[138] Una comisión nombrada por el entonces presidente de la república, Fernando Belaunde Terry, para investigar este asesinato fue presidida por el escritor Mario Vargas Llosa, ver Vargas Llosa, 1990. Murieron ese fatídico día: Félix Gavilán, Octavio Infante, Jorge Sedano, Amador García, Luis Mendívil, Pedro Sánchez y Eduardo de la Piniella y el guía Argumedo.

[139] Aquí no reedito la visión maniquea de los "dos mundos", pues no olvido que entre los victimarios también se encontrarán a los propios ronderos, igual de "serranos" y andinos, quienes también mostraron una extrema crueldad con sus propios paisanos (ver Jiménez, 2009).

En este sentido, Carlos Falconí no es sólo un compositor local o regional. Sus canciones reflejan problemas de índole nacional y universal: la democracia, la ciudadanía, la libertad, la justicia y el desarrollo regional, así como la cultura, la creación de la belleza, el bienestar personal, están entre sus preocupaciones centrales. Para esta "expansión" de sus perspectivas y horizontes fue fundamental, además de su sensibilidad humana y artística, sus "salidas" hacia otros contextos que le permiten sus cambios de escala, pues se desplaza de lo micro a lo macro y viceversa:

> Así como las salidas fuera del país me daban visión de lo macro, igualmente fueron importantes las visitas a comunidades, que tenían la virtud de rellenar incesantemente mi búsqueda de identidad, recogiendo valiosos testimonios de gente humilde que padecía los horrores de la guerra, situados entre la vida y la muerte con total desapego de valores, otros en un estado depresivo de total abandono. En una comunidad campesina de Huanta observé una bandera peruana descolorida, deshilachada, había estado izada durante seis meses en un mástil exprofesamente sinuoso, ¡estaba castigada! ¡Ya no era un símbolo nacional! Recorrí todo el Departamento, de Sur a Norte. Encontré poblaciones enteras con miradas ausentes, tristes, ya sin ningún encanto, desconfiadas, sujetos a una enorme conmoción social a punto de reventar. Decenas de pequeñas poblaciones de la provincia de La Mar habían desaparecido, eran poblaciones fantasma" (Carlos Falconí).

Dichos cambios de escala no sólo se procesan a nivel, digamos, espacial, sino también histórico, temporal (de la "larga duración" y la "mediana duración" de Braudel, pasa a la circunstancia presente e inmediata, que, por ejemplo, surge en el deambular del niño huérfano o la imagen de la iglesia destruida). Cuando explica los motivos de su canción "Tierra que duele", Carlos Falconí lo señala:

> Se ensayan técnicas desde el pentágono, tanto es así que la famosas defensas civiles [...] han sido procedimientos que han sido ensayados a través de la CIA en Guatemala con el pueblo Quiché hasta casi un total exterminio, en territorio argentino según documentos que me fueron entregados por los indios collas agrupados en CISA Consejo Indio de Sud América, y actualmente se vienen exterminando poblaciones enteras de Ayacucho, Huancavelica, Apurímac y Puno.
>
> Ñanpa churillanchu kallani
> imay sunqulla niwanku
> uchuylla machuña nispa

llakiylla llakiwanku.
("Imay sunqulla", Carlos Falconí, huayno)

(Probrecito me dicen
tan chiquito y envejecido
¿seré acaso hijo del camino?
sólo sienten por mí, pena.)

Hay en el discurso autobiográfico de Carlos Falconí una síntesis peculiar del eje del conflicto que pervive fuertemente en la región y en el país: la visión étnica de la clase social que intercambia con la visión clasista de lo étnico. Él asume ambas condiciones histórico-sociales como la base y el fondo de la problemática que viven cotidianamente las relaciones sociales en las interacciones rutinarias en las que se expresan las relaciones de poder. Es ese contexto que el cantautor devela en sus canciones y en el que la violencia se enerva en imágenes poéticas haciendo que la "violencia legítima" monopolizada por el Estado se muestre irracional e injusta y a cuyo desdibujamiento contribuyen las historias que ellas narran: éstas no sólo denuncian inequidades e injusticias, sino elaboran un discurso que propone otra lectura de las condiciones que posibilitan la crisis estructural de la región. El Estado, así, aparece ya no buscando la *hegemonía* (Gramsci) sino el *dominio* autoritario, donde la esfera pública, del debate y la negociación, la confrontación argumentada son ya un obstáculo para dicho autoritarismo violentista.

Carlos Falconí inicia una exploración situada en esa facturación histórica que, posteriormente, la Comisión de la Verdad y la Reconciliación ratificaría cuando señaló que la mayoría de los muertos y desaparecidos durante la guerra no solamente fueron ayacuchanos sino que también eran indígenas y pobres. La CVR, después de señalar que de Ayacucho provenían el 40% de los muertos y desaparecidos en la mencionada guerra, indica que "existió una evidente relación entre exclusión social e intensidad de la violencia" (CVR, 2004: 22). Luego agrega que los cuatro departamentos más afectados por la violencia (Ayacucho, Huancavelica, Apurímac y Huánuco) son ubicados dentro de los cinco departamentos más pobres del país. Finalmente, destaca: "mientras que, de acuerdo con el censo de 1993, sólo un quinto del país el quechua u otras lenguas nativas era su idioma materno, esa proporción supera el 75% entre los muertos y desaparecidos reportados por la CVR" (*ídem*: 23).

Las relaciones de clase, que se caracterizan por la desigualdad, la dominación y la discriminación, se vuelven más violentas cuando los sectores contrapuestos adicionan las características étnicas a dichas relaciones.

En este marco los sujetos construidos por el etno-clasismo oficial devienen no sólo en *otros-lejanos* sino en *enemigos-amenazadores* ("por qué nos miran con tanto odio/ es que acaso nuestra pobreza los asusta", dice Carlos Falconí en una de sus canciones) o en seres insignificantes, como bien lo expresó la petición de ciertos sectores limeños de bombardear Ayacucho para "acabar con los senderistas".

Sin embargo, Carlos Falconí no es un autor étnico, ni "solamente" clasista. Como veremos más adelante, los sujetos que *representa*[140] son niños, mujeres, estudiantes, padres-madres de familia, la región, además de los pobres e indios. No obstante, hay que advertir que su producción musical se inserta en una tradición que desarrolla y recrea. Veamos brevemente dicha tradición en sus hitos más importantes.

La violencia en la canción tradicional ayacuchana

Como lo señalara el escritor-antropólogo peruano José María Arguedas en el epígrafe, las huellas de la historia de los pueblos se registran y perennizan en sus canciones: los "momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha" se trasmiten a las generaciones sucesivas mediante el canto que actualiza, emocional y significativamente, dicha historia y configura la memoria colectiva. Carlos Falconí sigue esa tradición renovándola, incorporando a las expresiones de dolor y de esperanza, cuyo sustento proviene de afirmar los valores de un pueblo, que aún cuando vencido no deja de generar los valores solidarios a través de la lucha cotidiana y la creación artística. Así, el compositor no se queda en el diagnóstico de la postración económica y política a que lo somete la poscolonialidad peruana que producen las carencias y penurias de las mayorías, sino configura un horizonte posibilitador que trasciende a la canción tradicional: la recrea renovándola para expresar el drama que vive en pueblo en esa etapa histórica y, por ende, la hace más vigente.[141]

En las canciones tradicionales los eventos históricos locales fueron expresados en versos bilingües,[142] donde el autor, generalmente anónimo, funciona como cronista o transfigurador poeta, ubicándose, casi siempre

[140] En sus dos sentidos: los hace visibles y, en segundo término les da su voz para que en y con ella hablen.

[141] José Carlos Mariátegui, al distinguir tradición de tradicionalismo, señalaba que éste es artificioso y pretende "congelar" la cultura, mientras que la tradición necesita tener vigencia, y para ellos recrearse, para pervivir en las dinámicas de la vida misma.

[142] Algunos en quechua o español exclusivamente, muchos otros alternando ambos idiomas en la misma canción, estrofa o verso.

y con claridad, en el polo popular de las confrontaciones. Así ocurre en el huayno que a continuación transcribimos y que fuera recopilado por Alejandro Vivanco en 1933[143] que por la fecha parece referirse a los movimientos campesinos ocurridos en La Mar entre 1922 y 1923 (Vila, 1974), y luego —quizá actualizado—, en las guerrillas de 1965.

Patibambatas
nina ruparqun
imaninqaraq
niño Añaños.

Wak lado chimpay
teja wasi,
kay ladu chimpay
ichu wasi,
ima sumaqtam
kunununuchkan
ima sumaqtan
rapapapachkan.
("Patibamballay", huayno anónimo)

(A la hacienda de Patibamba
el fuego lo devoró
¿qué dirá el niño Añaños?

Al frente
casas de teja
a mi lado
casas de ichu
que bonito arden
trepitando
que bonito
están ardiendo.)

En la canción el autor se emplaza "al frente" (*chimpay*)[144] de la casa-hacienda (bajo la metonimia de "*teja wasi*" o casa de teja). Así, el autor anónimo define su proximidad con las casas de *ichu*, donde "*kay ladu*"

[143] Alejandro Vivanco, *Cantares de Ayacucho*, 1977: 67.
[144] Porque no sólo dice "al frente" (*chimpa*), sino remarca "al frente mío" con el sufijo *y*, *chimpay*.

señala no sólo posición sino pertenencia o identificación. Emplazando espacialmente la identidad-alteridad describe el incendio con una cierta alegría: "Dicen que Patibamba,[145] se está incendiando/ qué dirá/ pues el *niño* Añaños[146]/. Hacia el frente/ casas de teja/ a mi lado/ casas de ichu/ que bonito/ están quemándose/ qué bonito/ está incendiándose". La introducción de las onomatopeyas *kunununuchkan* y *rapapapachkan*, para significar emotivamente el sonido del fuego, refuerza esta postura anti-latifundista y su identificación con el campesino indígena. De la misma región, Carlos Flores[147] recopila "Muntunirullay":

Torobamballay supay wayqu
Torabamballay supay wayqu
bandulerullay wachaq wayqu
muntunerullay wachaq wayqu.
San miguelino qarichaqa
San miguelino maqtachaqa
numero siete waqachiqsi
numero siete ayqichiqsi.
("Muntunirullay")

(Torobamba, quebrada del infierno
Torobamba, quebrada del diablo
quebrada que pare bandoleros
quebrada que pare montoneros.
Los hombres (valientes) de San Miguel
los muchachos de San Miguel
han hecho llorar a los "número siete"[148]
han obligado a huir a los "número siete".)

Resalta la asociación sanmiguelino-montonero,[149] y el compositor anónimo se ubica en una posición contraria a la del soldado que reprime a los rebeldes, adjetivando al sanmiguelino como "*qari*" (hombre, valiente)

[145] Hacienda de la familia Añaños, uno de los mayores hacendados de la provincia de La Mar.
[146] Los indígenas siervos de las haciendas se dirigen al hacendado anteponiendo la palabra "niño", no importando que sea adulto.
[147] Carlos Flores fue, en los inicios del Trío Ayacucho, su primera guitarra.
[148] Así nominaban los campesinos a los soldados.
[149] Montonero es el nombre que han dado los sectores pudientes de la sociedad ayacuchana a los campesinos que se movilizan y a su paso destruyen ya sea los bienes de los ricos de su zona o del estado. En la canción, una expresión peyorativa se transforma en emblema que enorgullece.

que hace fugar al "número siete" (soldado). Muchas otras canciones que fueron creadas en circunstancias de conflicto y represión han permanecido y permanecen escondidas, silenciadas. El destacado arpista chunguino, recopilador e intérprete de la música campesina de la provincia de La Mar, Otoniel Ccayanchira, relataba, por ejemplo, la historia que produjo "Chao chao Víctor Juárez", que como otras canciones reflejaba el impacto de la violencia en la sensibilidad del artista popular, indígena y mestizo, en este caso referido a los efectos de las guerrillas de 1965. La melodía la conserva el arpista, aunque de los versos sólo quedan algunas frases.

En la provincia de Huanta, casi al finalizar el siglo XIX (en 1886), se llevaron a cabo protestas campesinas, principalmente de los indígenas que habitan en la puna,[150] llamados despectivamente "chutos", contra el impuesto a la sal. Y en reacción a ello el Estado peruano organizó una campaña represiva comandada por el coronel Domingo J. Parra, que acometió contra el pueblo huantino, masacrando cientos de indígenas, quemando las chozas, cobrando cupos en productos y ganado, llegando hasta las punas iquichanas de Ccarhuaurán, acampando en la planicie de Canrao, lugar ya próximo hacia las cabeceras de selva. "Parra desató una represión cruel, confiscando ganado, saqueando, incendiando poblaciones y fusilando a los guerrilleros y demás partidarios de Cáceres (Nicolás de Piérola estaba en el gobierno y el Mariscal ayacuchano Andrés A. Cáceres era su opositor). Con el fin de capturar a Miguel Elías Lazón, acusado de instigar a los indios y conocido como su padre Miguel Lazón por sus simpatías caceristas, Parra envió expediciones punitivas a la selva de nuestra provincia de Huanta. De esta época procede el famoso huayno 'Cholo montonero', compuesto por la Srta. Josefina Lazón, hermana de Miguel Lazón y que es todo un himno para nosotros"(Meneses y otros, 1974: 134-135). Su texto es como sigue:

Huaywas qasamanta[151]
qawarimuptiymi
Coronel Parraqa
apuntachichkasqa.

—Cholo montonero
dónde está Lazón

[150] Región geográfica que se ubica por encima de los 2800 metros sobre el nivel del mar, donde se cultivan tubérculos andinos. Hacia ese piso ecológico fueron arrinconados los indígenas por el sistema de haciendas despojándolos de sus mejores tierras.

[151] En éste, como en otros casos, hemos adaptado la escritura al alfabeto oficial quechua, salvo en los nombres propios, donde se mantiene la escritura original.

—Manam yachanichu
ñuqallayqa señor.

Huanta chakallata
Yaykuykullaptiyqa
llapa wasikunam
kununuchkasqa.

Coronel Parrata
Debekurqanichu
urqun qasallanta
maskachiwanampaq.
("Cholo montonero")

(Cuando divisé
desde el abra de Huayhuas
el coronel Parra
estaba interrogando:
—Cholo montonero
dónde está Lazón
—Yo no sé señor.

Cuando entré por
el puente de "Huanta Chaka"
todas las casas
estaban incendiándose.

Acaso yo le debía
al coronel Parra
para que me persiga
por cerros y cordilleras.)

De manera general, el Estado aparece en el imaginario ayacuchano y en la canción popular ayacuchana como un ente extraño, y en "Cholo montonero", la autora lo ratifica, dando voz a un campesino, que "no le debe"[152] y de esta manera, desde la reciprocidad andina, niega el lazo institucional que busca aquél utilizando en esa circunstancia histórica la represión. De igual

[152] Habría que aclarar que en sus relaciones internas, entre campesinos, la reciprocidad casi nunca se expresa en términos de deuda ("me debe"), y en este caso sí, porque el Estado, y su representante, el coronel Parra, son calificados como externos, ajenos, y quizá sin jurisdicción.

manera subraya la diferencia social con su agente represor (personificado en el coronel del ejército peruano Domingo Parra) al introducir el español en la interrogación, lo que se ratifica con la respuesta concedida por el indígena en quechua. Esta relación comunicativa, que aparece "naturalizada" en contextos disglósicos (coexistencia del quechua y el español), emerge en el contexto de la canción como una clara diferenciación de las identidades étnicas. En "Viva la Patria", Carlos Falconí introducirá semejante frontera: "'Viva la Patria', *niwankutaq*".

En el texto también aparece la distancia social, esta vez frente al opresor hacendado, y el autor anónimo acude a la expresividad sonora, nuevamente, en el onomatopéyico "*kununuchkasqa*", que figura emotivamente el fuego destructor del incendio y, a la vez, la represión.

Este imaginario del Estado es muy extendido en los diferentes pueblos y ciudades, y si bien es mayoritario en sectores pobres, también se los puede encontrar en las clases altas provincianas; por ejemplo, en Huanta se han creado canciones que han mostrado irreverencia hacia el poder mal usado o mejor dicho a la concreción del poder local con las implicaciones de un comportamiento *gamonal* (Mariátegui). También las canciones han mostrado las pugnas entre los grupos de poder por la hegemonía, una de estas, que data también de inicios del siglo XX, dice:

Kaychum kaychum
Huanta llaqta
upa anka gobernador
Barrilito suprefecto
kaychum kaychum
Huanta llaqta
sapanwiksa alkaldiyuq
runtu paki juisniyuq.
("Kaychun kaychum Huanta llaqta", huayno anónimo)

El autor anónimo utiliza la ironía para satirizar actitudes y comportamientos de los que usufructúan el poder, inadecuadamente. Décadas después, ya en el contexto de la guerra senderista, Nicanor Loayza[153] parodia y actualiza la mencionada canción:

[153] Nicanor Loayza, huantino, es un personaje destacado en la cultura ayacuchana. Nacido en la provincia de Huanta, ingeniero de profesión, funcionario del CONCYTEC, se ha caracterizado por un humor cotidiano muy elaborado y consistente; también ha recopilado canciones tradicionales y cuando canta y/o compone prefiere el humor corrosivo. Él nos muestra ese lado chistoso, optimista y crítico de la música popular ayacuchana.

Kaychum kaychum Huamanga llaqta
piña uya alkaldiyuq, qatqi misti rektorniyuq
wiray wiray ubispuyuq, sinqasapa prefektuyuq.

Huamanguina niñachallayta
huamanguina pasñachallayta
wayrurukuna suwaruwasqa
verde pachanwan hinakuruspa
pistolachanwan qaritukuspa.
("Kaychum kaychum Huamanga llaqta", Nicanor Loayza)

Creo necesario describir brevemente las condiciones sociales e históricas mediatas en las que se genera y consolida la nueva canción popular en Ayacucho. Los años sesenta impactan en la conciencia del pueblo y en las relaciones de poder y de clase; los movimientos campesinos que en diversos puntos del departamento ocurren, sin explosión violenta en muchos de ellos, tienen como secuela el abandono de los terratenientes o sus arrendatarios y la disminución de las cargas feudales. En algunas haciendas de los distritos de Santillana y Ayahuanco, se registran casos de desobediencia campesina, de regateo de entrega de la renta en productos (Vergara, 1989); en Culluchaka (Huanta) se expulsa al arrendatario (intermediario entre los campesinos y las propietarias, las monjas de Santa Teresa);[154] en Huamanguilla se presiona sobre los hacendados, haciendo huir a algunos de ellos, en Cangallo, Pomacocha se desarrolla un movimiento de resistencia a la opresión feudal y se expulsa a la Guardia Civil. En 1965, las guerrillas que dirige Héctor Béjar tienen por escenario la zona de La Mar, tierra de Carlos Falconí.

El 21 y 22 de junio de 1969 en las ciudades de Ayacucho y Huanta, mueren decenas de personas, defendiendo la gratitud de la enseñanza luego de un movimiento de resistencia estudiantil y popular frente a una medida de la junta de gobierno del general Juan Velasco Alvarado, que impone el pago de 100 soles a los alumnos de secundaria que reprueben una asignatura, hecho que motiva la canción: "Flor de retama" del profesor Ricardo Dolorier:

"Flor de retama"
Ricardo Dolorier, huayno, 1970

[154] Vergara, Arguedas y Zaga (1985).

Donde la sangre
¡ay! se derrama
allí mismito florece amarillito
flor de retama
amarillito, amarillando
flor de retama.

Vengan todos a ver,
¡ay! vamos a ver
en la plazuela de Huanta
amarillito flor de retama
amarillito, amarillando
flor de retama.

Por cinco esquinas están
los *Sinchis*[155] entrando están
van a matar estudiantes
huantinos de corazón
amarillito amarillando
flor de remata
van a matar campesinos
huantinos de corazón
amarillito amarillando
flor de retama.

Los ojos del pueblo tienen
hermosos sueños
sueñan el trigo en las eras
el viento por la laderas
y en cada niño una estrella...

La sangre del pueblo tiene rico perfume
huele a jazmines, violetas
geranios y margaritas
a pólvora y dinamita, ¡carajo!
a pólvora y dinamita, ¡carajo!

Obviamente, el autor de "Flor de retama", huantino, que ya residía hace mucho tiemo en Lima, cuando la compuso (en 1970), aún compartía

[155] Denominación de una de las policías antisubversivas más emblemáticas.

la indignación de los huantinos y ayacuchanos —quienes le relataron la experiencia— por la violenta represión que ensangrentó las calles de sus ciudades. En aquel momento, aún faltaba una década para que Sendero iniciara su guerra.[156]

La década de los años setenta inicia marcada por la violenta represión de esta protesta popular, cuya memoria se actualiza en conmemoraciones anuales y romerías al cementerio de Huanta, impulsadas por organizaciones populares y estudiantiles, especialmente de los integrantes de la Promoción 1969 llamada "José Carlos Mariátegui";[157] algunos de sus miembros participaron de manera protagónica en el movimiento. También en Ayacucho se realizan actos conmemorativos organizados principalmente por el Frente de Defensa del Pueblo de Ayacucho, el Sindicato Único de Maestros y organizaciones estudiantiles.

En los años siguientes, si bien se asiste a una suerte de declinación del movimiento popular, entre 1972 y 1973 se desarrolla un conjunto de movilizaciones, que son manejadas a partir de lo que se llamó la "defensa

[156] En noviembre de 2009, se realizó un homenaje a los 40 años de esta canción y desató una polémica (vía correos electrónicos) que expresa bien el contexto macartista postfujimorista y postsenderista. Vicente Otta cuestiona la representatividad de dicha canción para que le sea conmemorada en el "Día de la canción ayacuchana": "Pretender hacer de estos 40 años de su creación, el acto central del Día de la Canción Ayacuchana, no sólo es un fraude escandaloso sino que tiene perniciosas implicancias ideológicas y políticas. Es tratar de identificar a Flor de Retama con la canción ayacuchana, como si fuera su tema más representativo para "senderizar" ideológicamente esta celebración de todo el pueblo ayacuchano" (Vicente Otta, "¿Flor de Retama es 'la' canción ayacuchana?" correo electrónico, 18 de noviembre de 2009). La etnomusicóloga Chalena Vázquez responde, acertadamente: "Lo que alcancé a ver esa noche, era el gran esfuerzo que les está costando tanto a los intérpretes como al público ayacuchano, para devolver esa canción a su sentido original, no senderista" (Chalena Vásquez, correo electrónico, noviembre de 2009). Obviamente, hay una desproporción en el análisis de Otta, puesto que si para conmemorar la canción ayacuchana debiera rendirse homenaje, *todos los años*, a "Adiós pueblo de Ayacucho" y a "Huérfano pajarillo", como lo insinúa en su artículo, habría que detener la historia, arrinconarla al museo. Por otro lado, la "apropiación" de una canción es perfectamente posible y no compromete a la idea original de sus compositores, y eso ocurrió con "Flor de Retama". De otra manera, ya Sendero había cambiado las "letras" de "Adiós pueblo de Ayacucho" con textos militantes, como: "Adios pueblo de Ayacucho/ perlaschallay/ me voy con los guerrilleros/ perlaschallay/ a luchar por la justicia/ perlaschallay/ romperemos las cadenas/ perlaschallay./ Al final de la batalla/ perlaschallay/ no habrán ni ricos ni pobres/ perlaschallay/ venceremos a los yankis/ perlaschallay/ viva el Perú comunista/ perlaschallay" (versión recopilada por Julio García Miranda, 1996: 153), y este cambio no afecta los sentimientos que los ayacuchanos tienen a su idea y versión original.

[157] Quiero expresar aquí mi homenaje póstumo a Moisés Auqui Terres, compañero de la mencionada promoción, quien se distinguió —como mis otros compañeros— por su constante indignación por la inequidades del sistema.

de la Universidad", solicitando más rentas para dicha institución, y se articulan a peticiones populares de servicios básicos y consolidación de sus posesiones mediante la titulación de los lotes ubicados en la laderas del cerro de La Picota. Posteriormente, los paros nacionales impulsados ya por un movimiento popular centralizado a nivel nacional obligan a la dictadura de Morales Bermúdez a retirarse (a fines de 1979). Son hechos sociales y políticos que van configurando el entorno para la consolidación de una canción que si bien no es completamente nueva, sí renueva sus propuestas y pasa del diagnóstico regional y étnico de la pobreza estructural, que muchas veces la canción reducía a lo individual, al descubrimiento de las causas clasistas y de formación social y a adicionar el enfoque histórico de representación y transfiguración, configurando un liderazgo nacional musical-popular.

Precisamente, a inicios de esa década es que surge "El Hombre", huayno emblemático, compuesto por el también lamarino, paisano de Falconí, Ranulfo Fuentes Rojas[158] en 1970. Esta canción acompañará movilizaciones populares, fiestas comunitarias, conmemoraciones, inclusive oficiales (especialmente en las escuelas), celebraciones familiares y muchos otros eventos sociales.

"El Hombre"
Ranulfo Fuentes, huayno, 1970

Yo no quiero ser el hombre
que se ahoga en su llanto
de rodillas hechas llagas
que se postra al tirano.

Yo quiero ser como el viento
que recorre continentes

[158] Esta canción ha motivado un singular y pequeño debate ("pequeño" porque no inmiscuyó sino a dos o tres personas) acerca de la autoría que mezquinamente se le ha negado a Ranulfo Fuentes. El compositor denunció el caso al poder judicial y luego de un largo proceso, en base al análisis de diversos documentos y testimonios (un expediente de aproximadamente 140 folios), se falló a favor Ranulfo Fuentes. Los argumentos de sus detractores son, por decirlo suavemente, subjetivos: se basan en recuerdos, sin pruebas y en sus "argumentos" predominan los adjetivos e insultos. Esta engorrosa situación, sin embargo muestra el *ethos* de un sector amplio: cuando me enteré sobre dichos cuestionamientos, le propuse a un compositor ayacuchano (que por supuesto no es Carlos Falconí) que sería conveniente pronunciarse porque podría ocurrir lo mismo con otros colegas: "Ni siquiera es bueno", me dijo irónicamente el susodicho compositor como respuesta: en su rostro se leía una perversa satisfacción.

y arrastrar tantos males
y estrellarlos entre rocas.

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

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

Fuga

Para qué vivir de engaños cholita,
de palabras que segregan veneno
acciones que martirizan al mundo,
¡Ay! sólo por tus caprichos dinero
¡Ay! sólo por tus caprichos riqueza.

La insurgencia armada de Sendero Luminoso, iniciada en mayo de 1980, y la represión que le siguió fue el fenómeno militar, político, cultural y social que ha afectado profundamente al pueblo y sus artistas. La llamada "guerra sucia", expresada entre otras formas en las ejecuciones extrajudiciales, las "desapariciones", la detención arbitraria, la tortura y el desprecio por los derechos humanos por parte de ambos bandos en pugna, es quizá la fuente que motiva más a la nueva producción musical popular (Carlos Falconí dice: "La guerra nos ha madurado"). Esta canción renovada, ha ubicado el origen y el carácter de clase del dominio y de la represión, y ha avanzado de aquella forma de reclamar, del antiguo "*Purun rumiña/ purun sachaña/ kaspaypas/ Estadopaqa reklamanancha/ kallayman*" (así hubiera sido piedra del campo/ así hubiera sido árbol silvestre/ habría tenido que ser protegido por el Estado), pasan a ubicar al Estado autoritario, que sienten que no los representa. José Coronel, al referirse a esta constatación en un ambiente de violencia extrema, dice:

> Este encuentro dramático con la sociedad mayor y sus instituciones sostén, permite una aproximación hacia la comprensión del lugar que ocupa en el contexto social vigente, desprovisto de la carta real de ciudadanía (la legalidad no rige para ellos), al mismo tiempo tomar conciencia de su perfil étnico "indio", "cholo", "serrano"... El Estado, entonces, siguiendo a Shanin, se presenta frente al campesino como un poder omnipotente, al cual se odia y se teme al mismo tiempo (Coronel y otros, 1986: 13).

El desarrollo histórico de la sociedad posibilitó el monopolio de la violencia "legal"[159] en manos del Estado, y como todo fenómeno, proceso o acto de violencia, ésta mantiene ese carácter *deíctico*,[160] es decir, que su valoración depende de dónde se encuentren los interlocutores o participantes, pues, por ejemplo, si bien para las clases dominantes nacionales y/o regionales la represión de una protesta social puede ser considerada una medida necesaria para recuperar el orden, para los pobres, los marginados y explotados por el sistema, aparecerá como injusta, al utilizarse la represión para mantener su explotación. Por ello es necesario detenerse un poco en la definición de la violencia.

Otra canción emblemática de la época de la violencia es "Maíz" (huayno, 1989), del compositor ayacuchano Carlos Huamán López:

"Maíz"
Carlos Huamán, huayno, 1989

Maíz hermano
granito eterno
jinete de rayos negros
abrigo de niños tristes
si al silencio te condenan

[159] El análisis político y sociológico nomina "violencia legítima" a aquella que ejerce el Estado; prefiero denominarlo "legal" porque está (o debería estar) enmarcada en las leyes y la Constitución, pero es ilegítima porque se ejerce sobre las clases pobres, en beneficio de los que detentan el poder económico.

[160] Helena Beristáin lo define como la "clase de palabras a cuya forma no corresponde una denotación concreta, pues su referente varía conforme a cada situación del hablante, de tal modo, que si se desconoce la situación, se desconoce el referente y se ignora también el significado del deíctico" (1992: 133). Refiriendo a Jakobson señala que este autor lo ha caracterizado como "embragues" o *conmutadores*, en tanto difieren su significado según la posición que asuman los participantes en la interacción social. Por ejemplo, un acto violento será definido de manera distinta si uno es víctima o victimario, y aún más: si siendo testigo, conoce o es próximo a la víctima o al victimario, o es indiferente a ambos.

crujes en cataratas y en el fuego,
si pereces en las grutas
alzas tus brazos poblados y así vuelves.

Aunque el tirano te muerda
siempre serás maíz, maíz,
aunque te arranquen los ojos
siempre serás maíz, maíz;
Himno de bravas calandrias
wakchapa kallpan
wañuypi kawsachiqnin;
pancito de la ternura
humilde oro de mil corazones.

Rumita chiqtarimuspam
chinkaptiki maskamuyki,
allpamamanchik waqaptin
parañas mayuntin qamun;
no eres la brizna reseca
eres el nido que abriga la esperanza,
no eres la garra del cóndor
eres el vientre que brota nuevos hijos.

Remando en nuestro ataúd volveremos,
romperemos crueles sables, mi amor
seran panal nuestros labios,
despertará ya el cadáver, mi amor,
no sangrarán las florecitas,
despertará ya el cadáver
no sangrarán las florecitas.

Las formas de la violencia

> *Sólo es posible engañar a la violencia en la medida de que no se la prive de cualquier salida, o se le ofrezca algo que llevarse a la boca.*
>
> René Girard

[...] y ustedes no deben tener miedo, es sólo como matar a perros.
TESTIMONIO DE UN SOLDADO, EN JIMÉNEZ, 2009

Hacienda qoro cuchillo
atataw qampichu wañuyman
qampi wañunaytaqa
mayuman pawakuykuyman
qaqaman wischukuykuyman.
"MI SERENATA", RECOP. HERMANOS GARCÍA ZÁRATE

Lo digo sin ánimo de paradoja: Más felices son aquellos pueblos que pudieron o pueden luchar contra el terror de una ocupación extranjera. Más felices, sí, porque al menos sus verdugos vienen de otros lados, hablan otro idioma, responden a otras maneras de ser. Cuando la desaparición y la tortura son manipuladas por quienes hablan como nosotros, tienen nuestros mismos nombres y nuestras mismas escuelas, comparten costumbres y gestos, provienen del mismo suelo y de la misma historia, el abismo que se abre en nuestra conciencia y en nuestro corazón es infinitamente más hondo que cualquier palabra que pretenda describirlo.

JULIO CORTÁZAR

La violencia tiene formas múltiples, y en la obra de Carlos Falconí aparece en sus diversas facetas: la violencia económica, la discriminación y la marginación clasista, étnica y regional, la violencia de las instituciones, de género, la violencia simbólica, entre otras. Aquí también, Falconí no se limita a constatarlas, pues casi siempre asume una postura frente a ellas y esboza los caminos para superar sus causas. Hay que señalar una característica importante: este cantautor no siempre opone a la violencia otra forma de violencia (rebeldía, por ejemplo), sino, también, además, el amor solidario. A pesar de la intensidad de sus términos para reflejar la postergación de los pueblos andinos, la ternura que aparece en muchas de sus canciones es intensa: "Huamangay, quiebran todos tus celajes/ y tú les das abrazo infinito/ en inmensa herida te están convirtiendo/ tanto amor, tanto infortunio".

Hagamos un paréntesis para reflexionar, brevemente, acerca de la violencia. En primer lugar, no se puede analizar el fenómeno de violencia separándolo de las condiciones económicas, y tampoco del imaginario social ni de las representaciones colectivas que la arropan, anteceden, desatan, modulan y justifican o condenan. Hay que considerar, además, que ellas

devienen en *sentimientos, sensaciones, percepciones, emosignificaciones* (Vergara, 2003) que repercuten en la forma en que elaboremos discursivamente eso que llamamos violencia.

Como una manera de ilustrar la complejidad del fenómeno, veamos cómo Gerard Imbert muestra sus múltiples facetas:

> La violencia "real", polimorfa, puede ser física o simbólica, de índole política, social, económica, ecológica, "comportamental" o ambiental (agresiones sonoras, visuales, etcétera) con grados variados de gravedad: violencia corporal (que puede acarrear la muerte), violencia sexual (violación física pero también violación del pudor y del honor), violencia mortal (homicidios voluntarios). Las grandes tipologías distinguen también entre la violencia criminal a terceros y violencia contra sí (suicidio), violencia accidental (debida al azar o al error humano y tecnológico: "catástrofes") y violencia histórica, violencia individual y violencia colectiva (conflictos sociales, atentados terroristas, guerras, dictaduras...) (1992: 13).

El antropólogo francés René Girard (2002), quien ha dedicado lo central de sus investigaciones a estudiar la violencia, señala que en las llamadas sociedades tradicionales el sacrificio tiene una función *inmunológica*, es decir, evita que la violencia crezca, se generalice, al concentrar en un ente seleccionado en quien se exorciza o expulsa tanto al mal como a su agente mediante su sacrificio ritual.

En dichas sociedades, frente al castigo y la Ley del Talión, bajo el precepto de que "una vez cometida la falta, no hay remedio", estas sociedades,

> [...] proceden mediante sustituciones, desplazamientos: un objeto, un animal (un tótem) pueden representar un principio de metonimia (por contigüidad) y mediar entre los hombres y la divinidad (las fuerzas del bien o del mal, las que controlan la vida y la muerte, las que tienen el monopolio de la violencia). El sacrificio permite 'desviar' la violencia hacia una víctima (un objeto puntual) que hace de "chivo expiatorio" (R. Girard): la "civilización" (que, desde luego, arranca con las sociedades primitivas) empieza cuando se domestica la violencia humana, cuando se la canaliza y el desorden pasional se convierte en orden cultural. (Imbert, 1992: 25).

Por otro lado, el sociólogo francés Pierre Bourdieu, define la *violencia simbólica* como el

[...] poder de constituir el dato mediante la enunciación, de hacer ver y hacer creer, de confirmar o transformar la visión del mundo y, por ende, la actuación sobre el mundo [...]; poder casi mágico que permite obtener lo equivalente a lo que se obtiene mediante la fuerza (física o económica) gracias al efecto específico de movilización, sólo se ejerce si es reconocido, es decir si se desconoce su arbitrariedad.[161]

Allen Feldman, en su libro *Formations of Violence: the narrative of the Body and Political Terror in Northerm Irelan* (1991) formula un enfoque muy interesante acerca de lo que denomina *formaciones de violencia* que se configurarían por la presencia de los siguientes factores, que nos ayuda a comprender la violencia que se vivió en Ayacucho:

a) La socialización y transmisión de una cultura de violencia.
b) Para su existencia se requiere de grupos que se enfrentan de manera permanente.
c) Esa interacción violenta genera relaciones sociales y valores peculiares.
d) Dicha situación se organiza en un discurso explícito, a veces muy corporizado y concreto.

En el Perú de las dos últimas décadas del siglo XX estos componentes de la las *formaciones de violencia* han operado con destacada visibilidad y sus factores constitutivos han sido más claramente delineados en Ayacucho en el periodo de la guerra. En primer término, bajo una tradición autoritaria, proveniente tanto del campo andino como cristiano y poscolonial, la socialización temprana, en la familia, y posteriormente en la escuela operan bajo modalidades y mecanismos signados por una violencia física (castigo corporal) y simbólica ("naturalización" de las diferencias sociales y étnicas), debilitando las figuras del *semejante* que se concretizan en las ciudadanías "de segunda" de indios, cholos, campesinos, "serranos", etcétera.

En segundo lugar, la existencia de grupos armados (Sendero Luminoso y el MRTA, éste en otros contextos regionales) enfrentados durante más de una década al Estado peruano, cuyo centro simbólico se encontraba, para el caso senderista, en Ayacucho,[162] señala la pertinencia de la segunda característica señalada por Feldman.

[161] Bourdieu, "Sur le pouvoir symbolique", *Annales*, Economies, Sociétés, Civilisations, No. 3 mai juin, 1977, citado en Imbert, 1992: 24.

[162] Abimael Guzmán, líder máximo de Sendero Luminoso, en una entrevista realizada con la CVR señaló la importancia de Ayacucho en su guerra: "Nosotros lo hemos visto así: el trabajo en Lima lo hemos ido ponderando, ¿tiene importancia Lima? Tiene importancia. Razón: Nosotros decimos, 'Ayacucho es la cuna, Lima la catapulta'" (CVR, 2004: 65).

En tercer lugar, este enfrentamiento continuo ha producido importantes cambios en las relaciones sociales: no sólo ha contribuido decisivamente a la casi eliminación de las organizaciones populares, principalmente por la eliminación física de sus dirigentes (por acción de ambos adversarios), tampoco sólo ha replegado la vida pública hasta someterlo en el mundo privado, sino también ha generado organizaciones paramilitares (ronderos, comandos paramilitares de aniquilamiento como el denominado "Rodrigo Franco" y MATA: "Movimiento Antiterrorista Ayacuchano"[163]) que participaron activamente en la reclusión en el miedo y el mundo privado de la mayor parte de la población. Sobre esta tendencia a intensificar la violencia y a involucrar a la población entera, Carlos Falconí señalaba en medio de la guerra:

El gobierno está permitiendo armarse a hordas de campesinos (Defensa Civil) que están masacrando impunemente poblaciones enteras, es un arma de doble filo, se debe manejar con sumo cuidado esta política, yo veo venir una gran catástrofe social con un costo elevadísimo si la situación sigue como está. Este y los otros gobiernos miopes que gobiernan partidariamente, *se está permitiendo (generar) una gran costra y debajo bulle una gran infección*.[164] Hay descontento por todas partes. No hace nada nadie por resolver el conflicto socio político que estamos espectando y sigue creciendo, la respuesta es masacre irracional fría y calculada.

Como una expresión, de entre las muchas consecuencias de la guerra, el psicólogo Juan José Flores, quien vivió en Ayacucho durante dicho periodo y atendió numerosos casos de los efectos de la violencia en la salud mental descubre lo que llama el "condicionamiento timérico":

A la llegada de la noche, y en cualquier momento de ella, se presentará un encadenamiento de estímulos externos, que constituyen el núcleo central del condicionamiento (timérico). Su presentación es la siguiente: titileo de la luz-apagón-disparos-explosiones, y muy a lo lejos ladridos. La luz puede volver de inmediato. O cortarse por periodos largos. Siguiendo este encadenamiento, nuestros ojos y nuestra mente estarán dirigidos automáticamente hacia el cerro La Picota. Y, en él, algún símbolo tallado a fuego resaltará en la oscuridad de la noche" (Flores, 1993: 117). Agrega que, "los cerillos y la vela tienen un lugar fijo de ubicación en la distribución de la casa. A oscuras y a tientas los

[163] Estos grupos elaboraban listas de sus posibles víctimas, entre ellas estaban compositores, intelectuales, profesores, dirigentes populares, etcétera.

[164] El énfasis es mío.

apagones agudizan la percepción visual, mejoran el esquema corporal y ejercitan la localización espacial, haciéndonos hábiles para recorrer los vericuetos de la casa. Así cenamos y conversamos en tinieblas. En cambio, van extinguiéndose algunas actividades del pasado, como la de escuchar música, ver programas de televisión, dar serenatas al filo de la medianoche, salir a pasear y observar el hermoso cielo ayacuchano, tachonado de estrellas. La necesidad de sobrevivir nos obligó a estos nuevos aprendizajes" (Flores, 1993: 117-118).

Finalmente, en cuarto lugar, ese periodo ha generado un cúmulo impresionante de discursos referidos precisamente al predominio de la violencia en las relaciones sociales, económicas, políticas, cotidianas; que se manifiestan en rumores, canciones, poemas, cuentos,[165] novelas, dichos populares, prensa escrita, televisión, discursos políticos, estudios históricos, antropológicos, sociológicos, etcétera, así como en documentales, películas, series en la televisión, etcétera. Hasta el día de hoy, después de una década y media de la derrota de Sendero Luminoso, la *memoria* del "tiempo de plagas" (Flores Galindo) sigue permeando el discurso público. Como ejemplo, cabe mostrar un hecho frecuente: es irresponsablemente fácil, hoy, calificar como "senderista" o "pro-senderista" ("filo-senderista") a cualquier tipo de opositor o disidente. Este macartismo "criollo"[166] es mayoritariamente usado por los agentes de la corrupción, quienes han detectado la carga imaginaria (simbólica y emotiva) de dichas adjetivaciones y las utilizan para desacreditar la crítica y el discurso alternativo.

Se ha constatado también que las motivaciones no siempre pueden ser "políticas" y que las "envidias", por ejemplo, por el éxito de algún compositor, de un intelectual, artesano u otra persona que destaque puede motivarla. Así, lo social o político se vuelve conflicto interpersonal. Sería interesante analizar esta situación bajo el concepto de *campo* de Pierre Bourdieu: cómo, en una ciudad pequeña, cuando aún las personas son conocidas desde varios ángulos (frente al anonimato de una gran ciudad, donde cada quien sólo ejerce un papel frente a cada auditorio que es diferente para cada actuación), puede no desarrollarse el *campo* con reglas impersonales de juego y la disputa por el *capital simbólico* (prestigio) se contamina por la predominancia de las emociones, las adjetivaciones e inclusive el insulto.

[165] Por ejemplo los excelentes cuentos de Eloy Feria Macizo, *Ayacucho, halcón corazón* y de Luis Nieto Degregori, *Harta cerveza, harta bala*.

[166] He escuchado calificarlo así entre los propios ayacuchanos, dándole a "criollo" el significado peyorativo que le da el habla popular, es decir, al uso ventajista, dirigido a anular al adversario con el estigma de "terrorista".

La guerra, como una de las formas más intensas y extendidas de la violencia tiene como finalidad última y primera la eliminación del adversario. El establecimiento de normas internacionales que regulen sus "excesos" es sólo una manifestación del reconocimiento de su potencial brutalidad. En Ayacucho, por acción de Sendero Luminoso y de las Fuerzas Armadas y Policiales la guerra devino en "guerra sucia" (así se la llamó), y aún discrepando, como muchos lo han hecho con esta denominación ("porque no hay guerra limpia", decía el general Cisneros), los límites excedidos han sido realmente monstruosos. Tres testimonios sobre tres actores: Sendero, Fuerzas del orden, Ronderos.

Todo era como para sentir miedo, sólo de noche se preparaba la comida, no probábamos sal, vivíamos como cualquier animalito del monte. Cuando venían los militares, los niños tenían que estar calladitos, sin hacer bulla. Pero a veces el hambre, la sed, hacía que los niños lloren. Por eso los jefes de los senderistas ordenaron matar a todos los niños en Huertahuaycco. A las mujeres les obligaban a matar a sus hijos, pero después ellos mismos los mataron ahorcándolos con soguillas y también con sus manos les aplastaron sus cuellitos. Las mamás no podían detenerlos porque también les amenazaban con matarlas. Sólo lloraban de miedo, otras se tapaban los ojos mientras que a sus bebés los mataban (Testimonio, en Jiménez, 2009: 228).

Fueron los miembros del Ejército y Defensa Civil de Mollebamba que detienen a los de Oronqoy, Chillihua, Hierbabuena y Huallwa que se encontraban en *retirada*[167] por obligación de SL, luego los conducen a la base militar de Mollebamba, pero los hacen permanecer durante la noche en una choza y ahí violan a las mujeres sin piedad a sus edades. Luego los llevan al lugar de Lirioqaqa, y ahí los avientan a un abismo de mucha profundidad. Lo triste era ver cuando aventaban a sus mamás, dice por sí solas se aventaban sus hijas. Mueren más de 35 detenidos en su mayoría mujeres y niños... (Testimonio, en Jiménez, 2009: 247).

[167] La cursiva es mía. *Retirada* refiere al aislamiento forzado que Sendero obligaba a comunidades enteras, quienes vivían lejos del pueblo de origen, en parajes que los resguardaran del asedio de los militares; en estos refugios se los preparaba "militar e ideológicamente" para apoyarlos en la guerra. Allí vivían muchas familias de la recolección, la caza y de algunos pocos cultivos.

La función del canto en un contexto de guerra

Qullana hina puriq
asispalla llamkaq,
takispalla, tususpalla
Hanaq pacha kuyuchiq
ama qunqawaychu.

Hatarichillaway
Takinayki takim kani.
"Sunquyta amachay", Carlos Falconí

(Caminas como líder labrador
tú que trabajas con alegría,
cantando y bailando
remeces los cielos
¡No me olvides
siento que soy la canción que cantas!)

Hay en la obra de Carlos Falconí una elevada conciencia de los poderes del arte, y en su caso, de su producción musical específicamente, y también un deseo por aportar al desarrollo del idioma quechua en su dimensión poética. En este sentido, el quechua, además de ser un componente fundamental de la identidad del compositor es, a su vez, el universo lingüístico del que "extrae" el material a renovar. Esta renovación no se presenta ante él como una opción más, sino como la única vía para aportar a la transformación de las condiciones de vida de los indios y pobres del Perú, procesos ambos que deben desarrollarse en confrontación con múltiples poderes como el de los medios de comunicación:

> Los mensajes en las canciones son cortos, potentes subliminales, procuro recoger términos lingüísticos que están en peligro de desaparición para devolverlos al torrente idiomático, que vienen perdiéndose producto de la agresión constante de los medios de comunicación de masas, de los cuales sólo se salva la radio ya que en medio de tantas dificultades logra ser un suficiente medio de cohesión social en las comunidades nativas (Carlos Falconí).

La convicción de la necesidad de que converjan arte y liberación no surge de una posición iluminista, autoritaria y fundamentalista, sino de la observación y vivencia directa de las condiciones en las que emergen la injusticia y el sufrimiento, por lo que la "metodología" de su trabajo deja de

ser solamente producto de una racional planificación, sino consecuencia de emociones y sentimientos muy fuertes que produce la empatía, haciendo que el trabajo creativo se desplace, como un vaivén, entre la vivencia compartida con dichos sectores sociales y la inspiración y su desarrollo:

> Las letras de esta canción prácticamente me la dictó una campesina que pastaba sus animalitos, a la que encontré en uno de mis viajes hacia Huambalpa en Vilcashuamán. La escribí en Huanta cuando visité la casa de Amilcar Gamarra para ensayar un fin de semana, cuando volví a la semana siguiente para armonizarla, las letras habían desaparecido, tuve que volverla a escribir.

El autor, conciente de la situación de discriminación en las que habitan amplios sectores de la región, una de cuyas consecuencias es el analfabetismo (amplitud que se incrementa por el analfabetismo funcional), se decide por expresar su arte en versos cantados: más fáciles de "llevar", más intensos por la presión positiva que ejerce el ser una región con una amplia tradición musical:

> Me propuse escribir un poemario en quechua, uno por día durante una semana, alguien se enteró de que estaba en esos afanes, me buscó, lo leyó y me dijo:
>
> —Profesor, ¿va a ser un poemario?
> —Supongo que sí —le dije.
> —¿Qué tiraje va ha alcanzar, 1000, 5000, y el resto de la gente? Usted no tiene derecho a eso, tienen que ser canciones...[168]

La canción "Romance de guitarrero" se emplaza en esa convicción del papel del arte musical y la desarrolla, la hace objeto de la misma canción:

"Romance de Guitarrero"
Huayno, Letra de Carlos Falconí
Música: recopilación de Manuel Prado Alarcón

Romance de guitarrero
pasa su vida cantando

[168] Esta característica se constata también en otros contextos: "La chanson a des avantages sur le poème: elle est parole et musique, donc plus complexe que le poème, plus riche; elle peut être lue, comme le poème, mais aussi être étendue (puisqu'elle est enregistrée), dans toutes sortes de lieux, toutes sortes de circonstances, avec de rituels très variables ; la chanson peut faire l'objet d'interprétations très divers, portées par des voix multiples..." (Robert Giroux, 1993: 11).

canta penas ajenas
olvida sus alegrías
olvida sus alegrías.

¿Maypiraq Chipillay Prado
llakillay takiykunampaq?
¿Maypiraq Chipillay Prado
llakillay tukaykunampaq?
icha pay takiptim
llakillay chinkarullanman
icha pay tukaptim
qawkaña kawsakullayman.

Payqinam ñuqa takini
manaña waqaymanñachu
payqinam ñuqa tukani
manañam llakiymanñachu
iman kawsa karqa
kayna allqu kanampaq
masmi kallpachakuni
llaqtallay pichaykunaypaq
suwata qarqullanaypaq.

Atuqtam manchakurqani
uywayta aisarikuptim
lurun atuqta masian
llapantam payqa qatirun
lurun atuqta masian
ñuqapaq yarqyta saqin.

Yanallay maypiñam kanki
sumbrallay chaypiñam kanki
chaykunallapi kanaykikama
Yanallay maypiñam kanki
sumbrallay chaypiñam kanki
brasun brasunllan puchukallani
brasun brasunllan wañullachakani.

(¿Dónde estará el Chipi Prado
para que mis penas cantar pueda?
¿Dónde estará el Chipi Prado
para que pueda tocar mis penas?

Quizá si él las entonase
mis penas podrían ausentarse.
Quizá si él tocase
vivir en paz yo pudiera.

Yo como él canto
me niego a seguir penando
yo toco como él
no quiero seguir llorando,
trato de fortalecerme
para limpiar mi pueblo
y expulsar a los ladrones.

Antes temía al zorro
porque se llevaba mi ganado
los loros son peores
ellos arrasan con todo
a mí sólo me dejan miserias.)

En esta canción, el cantautor transfigura su personaje con el del mítico guitarrero y creando su interlocución realiza otro desplazamiento singular, al ubicarse él en la perspectiva de su propio auditorio; así mediante una triangulación se vuelve creador, intérprete y pueblo al mismo tiempo, aunque mantiene ambigua esta conjunción conservando en el nivel denotativo su condición de "público" o auditorio.

Así, en la primera estrofa se procesa un desplazamiento interesante entre dos subjetividades: el cantor o intérprete se convierte en voz del *otro-sí-mismo*, expresando una interlocución que, sin anular la individualidad, la posterga momentáneamente en beneficio del *otro*.

En la segunda estrofa asume la voz del auditorio y mediante la interrogación señala la necesidad del arte para dar voz a los que no la tienen en un desarrollo que lo involucra, se ubica en la demanda colectiva, pues su "pena" ("*llakillay*") exige ser formulada por "Chipi Prado", es decir, que el arte defina los contornos de la intranquilidad y el sufrimiento, como imágenes y como argumento lingüístico y musical, que constituye un primer paso para que las condiciones que facturan la inequidad desaparezcan.

En la tercera estrofa, el cantautor se homologa con el intérprete mítico (*Chipillay* Prado) y recalca la función social de la canción que transforma el *llanto* en *canto* como un medio liberador que convierte la pena individual en "pena social" y que aporta a la construcción de una fuerza

para limpiar a la sociedad del "*allqu*" (perro) y del "*suwa*" (ladrón), términos que designan a los agentes del dominio.

En la cuarta estrofa, ya habitando la nueva situación de creador, expresa la intensificación de la violencia estructural: el "*atuq*" (que puede leerse como hacendado o gamonal[169]) es superado por el "loro" (militar o policía), quien ya no se contenta con "robar" (renta servil de la tierra, "abusos"[170]) para arrasar "con todo" ("*llapantan payqa qatirun*", él se roba todo). El "*atuq*" (zorro en español) "ladrón de gallinas" es el soporte significante del hurto en general (hay numerosos cuentos que ilustran), también significa el engaño, la mentira, al latifundista, al explotador, al tinterillo.[171] "Loro" designa al policía y al militar, los significados que utiliza el habla popular para dicha adjudicación son el color verde y la rapiña.[172]

Termina la canción expresando una de las constantes de la música tradicional andina: la soledad, pero si bien denotadamente puede observarse como una expresión de soledad individual, connota lo que José María Arguedas denominó "soledad cósmica", producto de la desposesión del poder que la colonia y el colonialismo interno facturaron para los indígenas del país.

Falconí explicita la importancia de la canción en la guerra cuando dice que la música "es una pócima mágica" y más adelante agrega:

> Hay canciones que se han hecho en el fragor, en los picos más altos de la guerra sucia; en estados febriles por la impotencia de ser testigo de tanta matanza de gente inocente, que es lógico que tengan más fuerza, más cólera si se quiere [...] (las canciones) han tenido una utilidad enrome en determinados momentos, como en la guerra civil de España, han llenado vacíos y

[169] Definición que dio Mariátegui al poder local ampliado que ejercía el terrateniente mediante la complicidad de otros actores sociales que se sujetaban a defender sus intereses en contra de los indígenas. En esta red participaban autoridades políticas, curas, policías, etcétera.

[170] "Abusos", denominaban los campesinos a aquellas exacciones que realizaban los hacendados y que excedían a las establecidas "consensualmente". Como una expresión de estos límites y la valoración de su transgresión, no todos los hacendados volvían a la tierra ("condenados") después de muertos a "pagar sus culpas", sino sólo aquellos que habían cometido "abusos" (Coronel, 1981; Vergara, 1997a).

[171] Sujeto que muestra un amplio conocimiento empírico de las leyes que utiliza en su beneficio o de los que "pagan más" y, por ende, en detrimento de los indígenas y pobres. Muchos tinterillos y hacendados tenían por apodo "*atuq*" (zorro). En el imaginario popular, ese uso ventajoso de las leyes es calificado también como "astucia", que es la cualidad que eligen del signo "zorro".

[172] En los meses de febrero y marzo, los campesinos se esfuerzan por cuidar sus frutales que son asediados con insistencia por los loros, lo mismo ocurre entre mayo y junio con los maizales.

> han llegado a ser ungüento para calmar dolores espirituales, algunas de estas canciones son consideradas como himnos...

Así, la canción se constituyó como uno de los lenguajes más importantes para configurar —dar forma— los contornos del sufrimiento y de la esperanza. No sólo fue denuncia sino horizonte temporal, dinamizó la subjetividad individual y colectiva.

El Trío Ayacucho con Carlos Flores en la primera guitarra.

Participando en un coro de la Semana Santa.

Capítulo V
"Ofrenda" y las formaciones de la violencia en una sociedad poscolonial

Huamanga llaqtaypi
hatu hatun llaki
Huamanga llaqtaypi
sinchi sinchi llaki
muru pacha runa
wirayakullachkan
kantinakunapi
warmita rantichkan.

"Ofrenda", Carlos Falconí, 1983, huayno

Sólo con la muerte dejaré de buscar a mi hijo, por saber la verdad. Si yo muero, confío que sus hermanos sigan luchando... sus hermanos se levantarán, no se pueden callar... Yo no me voy a callar nunca, aunque me apresen, aunque atenten de mil formas contra mí. Es cierto... me amenazan, estoy bajo reglaje,[173] *pero yo no siento miedo. Mi hijo vale más. Mi hijo me dice, así entre sueños: "mamacita búscame... al costado de una piedra grande hay una chocita de paja, a su ladito estoy. ¿No me encuentras?, por su lado también pasa el* agua, cristalina, limpiecita[174]*". Así sueño con mi hijo, yo no sé.*

Angélica Mendoza de Ascarza, fundadora y presidenta de ANFASEP

[173] Seguimiento policial con afán de amedrentar y también para "investigar". Testimonio publicado en COMISEDH, *Memoria para los ausentes. Desaparecidos en el Perú, 1982-1996*, Lima, 2001.

[174] El énfasis de las *cursivas* es mío.

Escuché por ahí, en periódico, decir: 'por qué, si ya pasó, por qué abrir las heridas'. Abrir no, vive en nosotros, viven las heridas... No es abrir. Claro, ellos dicen porque no han pasado a su familia, quizás no han sufrido lo que nosotros sufrimos.

SOBREVIVIENTE DE LA MASACRE DE 103 CAMPESINOS ACAECIDO EN PUTIS EN DICIEMBRE DE 1984[175]

Ernesto Sábato (1998), ubicó la deshumanización de la humanidad como el "resultado de dos fuerzas dinámicas y amorales: el dinero y la razón". En la canción "Ofrenda" de Carlos Falconí encontramos una dialéctica relación entre la violencia y la "mercantilización" de un sector de la sociedad ayacuchana, condicionada por la articulación de dos violencias: la pobreza de amplios sectores y la enervación de la violencia mortal, que encumbran el poder de los agentes de la represión y la subversión hasta vislumbrarlos como sus únicos detentores. A esa condición el cantautor opone la dignidad y la resistencia. En este mismo sentido "Ofrenda", junto con "Viva la patria", son las canciones que más directamente expresan la atmósfera que vive Ayacucho en la década de los ochentas, mientras que "Tierra que duele" y "Tanto amor, tanto infortunio" introducen la dimensión histórica y mítica para emplazar dicho contexto violento.

Es destacable también que Falconí compone "Ofrenda" en 1983, en plena guerra, cuando la represión se había tornado más intensa, durante el periodo que asumió el general Clemente Noel y Moral el comando político militar de Ayacucho.[176] Es un contexto donde los bandos en conflicto no toleran la neutralidad ni la denuncia frente a la violación de los derechos humanos y el discurso oficial se mueve en este tono:

> Quiero decirle también que soy partidario de la pena de muerte. No porque crea que vamos a tener que fusilar a todos los senderistas, sino por lo mismo que está pensando hoy día el campesino que si se pone del lado de las fuerzas policiales sabe que lo van a matar... Que sepa que si se pone del lado de Sendero también lo pueden matar. Entonces, ahí tendrá que optar dónde morir (...) Si los asaltos son de noche, yo establecería el toque de queda en Ayacucho y al que se mueva por la noche me lo tiro. (General Luís Cisneros Visquerra).[177]

Y el general Noel también separa el mundo sin concederle matices:

> [...] obscuros personajes que militaron o militan en el comunismo peruano; individuos que brindan protección y defensa al terrorista desde posiciones cómodas y sin peligro alguno, incentivando al delincuente, fortaleciéndolo moralmente, incitándolo al crimen y a las acciones de terror (Noel, 1989: 67).

En este contexto, en medio de la guerra y los miedos, compone una de las canciones más significativas y populares:

"Ofrenda"
Carlos Falconí, huayno, 1983

Huamanga plasapi
bumbacha tuqyachkan
Huamanga kallipi
balalla parachkan
karsil wasichapi
inusinti llakichkan
Huamangallay barriu
yawarta waqachkan.

Huamanga llaqtaypi
hatu hatun llaki
Huamanga llaqtaypi
sinchi sinchi llaki
muru pacha runa
wirayakullachkan
kantinakunapi
warmita rantichkan.

[175] Testimonio escuchado el 02 de enero de 2010, en Yutube, "Putis, el perro del hortelano". En esa masacre, el 40% de las víctimas fueron niños. El ejército había reunido a la población ordenándoles cavar tres grandes fosas en donde supuestamente instalarían "un criadero de truchas", y en esas mismas fosas los fusilaron y enterraron.

[176] Raúl González describe la situación así: "Todo cambió en Ayacucho porque de pronto la vida se vio alterada no sólo por Sendero sino también por la represión militar que no vino a dar seguridad al habitante amenazado sino que vino a buscar la aguja en un pajar a como diera lugar, así debiera prenderse fuego al pajar para dar con la aguja. Y los profesores, por ejemplo, a través de los cuales los asesores del general Noel juran y rejuran que logró ingresar Sendero a este pueblo de 'vigencia histórica y fe cristiana', y que en su mayoría eran algo así como forasteros, fueron, junto con los estudiantes de la universidad, los blancos preferidos de las fuerzas tutelares de la patria" ("Ayacucho en el año de Noel", en *QueHacer*, núm. 27, DESCO, Lima, febrero de 1984, p. 24).

[177] Entrevista con Raúl González, "Ayacucho: la espera del Gaucho", en *QueHacer*, Desco, Lima, 1982).

Tukuypas imapas
qullqipaqmi kasqa
warmipas qaripas
rantinallam kasqa
sólo el huamanguino
él no tiene precio
cuando hay peligro
presenta el pecho
ofrenda la vida.

Wasiki punkupi
retama tarpusqay
wasiki punkupi
retama plantasqay
kuyallawaptikim
qallalla llanqa
yuyallawaptikim
waytaylla waytanqa
qunqallawaptikim
chakiylla chakinqa
qunqallawaptikim
kumuykachallanqa.

(En la plaza de Huamanga
bombitas están reventando
en las calles de Huamanga
balitas están lloviendo
mientras en las cárceles
inocentes están penando.

En el pueblo de Huamanga
hay enormes penas
en mi pueblo de Huamanga
hay grandes penas
hombres con vestidos moteados
están engordando
mientras en las cantinas
muchachas están comprendo.

Todo se conseguía por dinero
hombres y mujeres comprar se podía

sólo el huamanguino
él no tiene precio
cuando hay peligro presenta el pecho
el ayacuchano, él no tiene precio
cuando hay peligro ofrenda la vida.

En la puerta de tu casa
planté una retamita
si es que aún me quieres
florecerá y florecerá
si ya me has olvidado
se secará, también morirá.)

La primera estrofa describe el paisaje ayacuchano *saturado* por la violencia: el centro (la Plaza Mayor), las calles y toda la ciudad están sometidos a los efectos de la violencia; el compositor acude a la figura de la lluvia ("*balalla parachkan*") para expresar dicha saturación y a la figura del "barrio" para señalar, por metonimia, la totalidad que se intensifica por la transformación de las lágrimas en sangre que tiñe el territorio de la ciudad y del Departamento. El "inocente" que sufre en las cárceles también es la sinécdoque de la represión indiscriminada: ya no denota sólo a quienes están dentro de las prisiones físicamente, sino a la conversión de la misma ciudad en cárcel y a la posibilidad de que cualquiera puede caer prisionero.[178]

"*Sinchi sinchi llaki*" alude a la inmensidad del dolor y, al mismo tiempo, al agente causante del dolor, fundiendo en un solo significante dos significaciones. Con ello, el mensaje es más intenso, pues "*sinchi*" significa, en quechua, excesivo, muy grande; pero también designa a la fuerza especial, —creada originariamente para combatir a las guerrillas de 1965— de la Guardia Civil,[179] denominados *Sinchis*, y simboliza a la represión en el imaginario popular, pues en aquel periodo era el destacamento policial más conocido por su brutalidad, a los que acompañan los *Llapan atiq* ("los que todo lo pueden"). Así, "*sinchi*", bajo la figura de la *silepsis* realiza dos

[178] Una muestra de esta *atmósfera* lo da "Si hay recuerdos", la bella canción de Oscar Prettel: Karsil punkupi muras sacha mura/ prisukunapa sapinchasqan sacha/ prisukunapa llakinwan tarpusqa/ ayllunkunapa wiqinwan parqusqa (Oscar Prettel, huayno). (Árbol de mora de la puerta de la cárcel/ árbol que enraizaron los presos/ plantado con las penas de los prisioneros/ regado con el llanto de sus familiares.)

[179] Como vimos, ya Ricardo Dolorier lo había incorporado en la canción "Flor de retama" (1970): "Por cinco esquinas están/ los *Sinchis* entrando están/ van a matar estudiantes/ huantinos de corazón".

significaciones en un solo significante: la inmensidad del dolor y su agente causante inmediato. El abismo entre sociedad y Estado, expresado en la canción, parece irreductible: mientras los que visten uniforme (moteado) engordan y prostituyen a las jóvenes, en el pueblo crece el dolor.

En este sentido, se hace referencia explícita a la relación que establecen policías y militares con el sector femenino joven, pues, algunas muchachas ubicadas en una zona empobrecida, aceptan como normal el que a cambio de una "gentileza" o una "invitación", en una suerte de "reciprocidad", acepten relaciones sexuales con los policías y militares. Es posible también que intervengan otros elementos, como el poder monopólico, en detrimento de la población civil, uno de cuyos efectos es el deterioro de la figura masculina local (Theidon, 2004). Habría que agregar que muchas de estas relaciones estuvieron marcadas por el menosprecio que produce el estigma *chola*, pues, las *Chaplas*,[180] como llamaban a dichas muchachas, soportan tratos discriminatorios y vejatorios, condicionados por una supuesta superioridad de los policías que vienen de la costa quienes desprecian lo "serrano" en una versión de la poscolonialidad peruana. En este periodo también se procesa un acelerado debilitamiento del poder civil y de las instituciones: los militares y los policías son *el poder*. Las fuerzas del orden asesinan, desaparecen y encarcelan; Sendero Luminoso también asesina a autoridades y dirigentes sociales y secuestra jóvenes para engrosar sus filas. Ambos justifican que lo hacen por su peculiar forma de concebir la "democracia". Así, el "norte social", los objetivos colectivos que podría justificar algún consenso desaparecen del horizonte popular, por lo que la atmósfera que se vive en esos sectores se parece a los "cielos" de los dibujos de Edilberto Jiménez, basados en relatos de las propias víctimas-sobrevivientes de la acción cruenta de ambas partes.

Por otro lado, la fuerza militar se descubre ante la percepción popular como el real soporte de su miseria: no es la sociedad en su conjunto la que está siendo protegida, custodiada para su bien, sino un orden que privilegia a pocos. El desorden generado por la violencia subversiva pone a la población entre dos fuegos y el pueblo es puesto en la mira del elemento "reordenante". En amplios sectores de la población, es el accionar cotidiano de los militares el que forma y refuerza esta imagen y la función de las Fuerzas Armadas como institución se proyecte en él; no sólo en acciones de directa vinculación con la represión, sino en lo cotidiano, en las calles, bares, plazas, etcétera, donde, por ejemplo, se disputan a las mujeres y la dignidad. En Ayacucho, la policía y las fuerzas armadas actuaron como

[180] En alusión al pan *típico* de Ayacucho: es una metáfora de *chola* y una metonimia de *serrana*.

fuerzas de ocupación, que al contrario de dar seguridad a la población, cotidianamente violaron los Derechos Humanos. Y en esta "tarea" los senderistas actuaron a la par. Como una expresión de la atmósfera de la época, recordemos que el general Cisneros Vizquerra (el *Gaucho*[181]) decía que cada quien debía escoger dónde morir: si en el bando senderista o en el de los militares.

En la última estrofa, el compositor imbrica lucha con *memoria*. Pero no es una memoria archivística que sólo rememora, es una memoria que vitalmente acompaña el presente y factura el futuro: la retama ha sido sembrada y habita tanto en el destinatario de la canción (pueblo) como en el propio compositor (que es también pueblo). Si se pierde el nexo, el futuro (retama) se secará, y si habita en esa memoria que crece y desarrolla, florecerá. Una figura que podría ser ya cosificada[182] (florecer) adquiere una gran fuerza expresiva cuando se intuyen (no sólo comprenden) los trasvases entre lo individual y lo colectivo, entre compositor y comunidad, cuya relación no es unidireccional (donde aquel iluminaría), sino dialéctica.

Canción y mito: el renacimiento del *Inkarri* o *Inca-Rey*

No es usual encontrar la fusión entre mito y canción en contextos urbanos. La fiesta tradicional campesina, fundamentalmente en las llamadas sociedades "primitivas" e indígenas, los fundía como discursos y/o cantos,[183] imágenes y actos rituales y su simbolismo y, si bien prefiguraba el mundo a través de la cosmovisión que el mito proyectaba, sujetaba también la canción a los ejes de su estructura (festiva o mítica). En ese contexto, en los andes "post-hispánicos" surgió el mito que señalaba la reconstitución de los miembros del cuerpo del inca que había sido fragmentado en la conquista por los españoles luego de la derrota del pueblo quechua.

Adelanto una breve definición de mito, para su uso operativo. Mircea Eliade (1981) clasifica los mitos en cosmo-antropogónicos y mitos de ori-

[181] Se dice que este apodo se lo ganó por sus simpatías con la dictadura militar de la Argentina de los setentas.

[182] En esta dirección, Lakoff y Johnson distinguen dos tipos de metáforas, las "convencionales" y las "creativas". De estas últimas dice que "pueden proporcionarnos una nueva comprensión de nuestra experiencia. Pueden dar un nuevo significado a nuestras actividades cotidianas, y a lo que sabemos y creemos" (1991: 181).

[183] Aquí es preciso diferenciar canción de canto: "Los himnos tienen una eficacia simbólica colectiva y han servido para movilizar políticamente clases y naciones, mientras el canto lo ha sido para otorgar el aura e instituir los rituales, fundamentalmente en marcos considerados *espacios públicos culturales*" (Vergara, 1996: 44) y sagrados; por el contrario, la canción es más intimista, personal, de carácter privado.

gen, implicando ambos, de manera diferenciada a la creación del mundo, de la vida y del hombre. Este mismo autor señala que los mitos —al igual que los símbolos y ritos— "revelan siempre una situación-límite del hombre, y no solamente una situación histórica; situación-límite, es decir, aquella que el hombre descubre al tener conciencia de su lugar en el Universo" (1994: 36). Por otro lado, al transmitirse oralmente, el mito fue sensible a los cambios históricos, cuyos eventos fue incorporando reposicionando las visiones del mundo y de la sociedad como respuesta a los cambios en las estructuras sociales y de poder.

De dos palabras, del quechua y del español, provenientes de idiomas de sociedades en conflicto: el pueblo quechua construyo *Inkarri* (*Inka-rey*). José María Arguedas, en un artículo publicado en Amaru en 1967, da cuenta de tres versiones recogidas acerca del personaje mítico que pretende ofrecer una explicación del orden social impuesto por la Colonia. En pueblos distantes como Q'ero, en Cuzco; Puquio y Quinua, en Ayacucho, se recopila una historia contada por hombres pertenecientes a la cultura andina, cuya síntesis es la siguiente: el Dios andino Inkarri, según la versión puquiana, fue apresado por el rey español, fue martirizado y decapitado. La cabeza del Dios fue llevada al Cuzco. La cabeza de Inkarri está viva y su cuerpo está reconstituyéndose hacia abajo de la tierra. Pero como ya no tiene poder, sus leyes no se cumplen ni su voluntad se acata. Cuando el cuerpo de Inkarri esté completo, él volverá y ese día será el juicio final.

La versión registrada por Hernando Núñez en la localidad de Quinua (Ayacucho), en 1965, le fue narrada por el alfarero Moisés Aparicio, y tiene algunas peculiaridades:

> Según el mito de Quinua, *Inkarri* creó las montañas, el agua, este mundo. Hizo al hombre. Amarraba al sol en una piedra si deseaba que el día durara más tiempo. Las grandes piedras le obedecían. Era, como el de Puquio, *munayniyuq*; es decir, tenía la potencia de desear y crear lo que deseaba, 'igual que Dios'. Pero el mito ofrece algunos motivos propios que vamos a especificar:
>
> No se sabe de quién fue hijo. El sol no es sino la fuente de la luz que puede detener a voluntad. No construyó el Cuzco ni ninguna otra ciudad. Fue Dios (el católico) quien ordenó a las tropas del rey-Estado la captura y decapitación de Inkarri. No fue el rey español quien lo derrotó y le hizo cortar la cabeza. Hubo entre los dos dioses un intercambio previo de mensajes mutuamente incomprensibles. La cabeza de Inkarri está en el Palacio de Lima y permanece viva, pero no tiene poder alguno porque está separada del cuerpo. En tanto se mantenga la posibilidad de la reintegración del cuerpo del dios, la humanidad por él creada (los indios) continuará subyugada. Si la cabeza del dios queda en libertad y se reintegra con el cuerpo podrá enfrentarse nuevamente al Dios

> católico y competir con él. Pero si no logra reconstituirse y recobrar su potencia sobrenatural, quizá moriremos todos (los indios) (Arguedas, 1974: 187).

Arguedas, al comentar el mito quinuino, advierte mayores elementos de "acumulación" frente al mito puquiano, y entre otros distingue que aquél nombra a Dios y al rey-Estado en español y separa claramente la religión (Dios) del Estado. De igual forma descubre que las referencias a la escritura y a los quipus indican la influencia de la institución escolar.

Utilizando la estructura de este mito, Carlos Falconí crea la canción "Tierra que duele" (ganadora de un premio nacional), pero el mito es transformado radicalmente en cuanto que insufla de nuevos significados a los actores. En la canción de Falconí, "Dios" (*Taytacha*) ya es una metáfora de "Pueblo" y la unidad (metaforizada por el "cuerpo" de *Taytacha* que se está reconstituyendo de su fragmentación) depende de la conciencia de su situación y sus proyectos colectivos.

Así, en el huayno "Tierra que duele", Carlos Falconí también transforma esa relación estructural entre mito y sus expresiones derivadas como la canción (que el ritual y la fiesta establecían): actualiza la historia que el mito relata para transfigurar la situación que viven los pueblos de Ayacucho y del Perú en un contexto que los somete a la pobreza, la violencia y que genera la rebeldía. Es la muerte cotidiana que *anima* la imaginación creadora y conduce a la reestructuración del tiempo que la violencia había casi congelado:[184] Falconí recupera el tiempo mítico (tripartito, pues fusiona pasado-presente-futuro) y le incorpora nueva fuerza al dotarle la energía de la música y emplazarlo en las aspiraciones populares contemporáneas de paz, de libertad, de renovación y de justicia social.

El nuevo *Inkarri* de Carlos Falconí se dirige a propiciar el surgimiento de una voluntad de acción que aporte al cambio que modifique radicalmente las condiciones de vida de los sectores populares, pero especialmente la de los indígenas: es un canto que invoca la esperanza, cuyas bases precisamente se encuentran en la acción que reclama su canto-mito. De esta manera "Tierra que duele" produce un ensanchamiento del horizonte temporal que venía siendo reducido y recluido por el miedo y la violencia que pugnaban por facturar una suerte de parálisis social. En este contexto, "Tierra que duele" aparece como un mensaje dinamizante:

[184] El miedo fue el arma política más importante que utilizaron tanto Sendero Luminoso como las fuerzas que los reprimieron. La figura del *Nakaq*, que retornó vigoroso en este periodo (1987) que los campesinos denominaron "Chaqwa", es decir, desorden cósmico, que expresa esa inmovilidad a la que el terror los sometió.

"Tierra que duele"
Carlos Falconí, huayno, 1987

Huamanga tierra que duele
grandiosa en la desgracia
la libertad es tu gloria
tus himnos hacen la historia.

Taytachas rikchapakuchkan,
chakinsi paskarikuchkan, (bis)
sunqunsi rawray rawrachkan,
ñawinsi kawsaypaq kachkan. (bis)

Yaqañas qatarimunqa
manañas waqay kanqachu (bis)
paywan llakitas tanqasun
intilla lluqsimunampaq.

Lamarpis umallan kachkan,
Huantapis sunqullan rawran, (bis)
kuirpullan quñiñakaptin
manañas qanra kanqachu,
takllata hapiykullaspas
allpata wachachillanqa.

kuirpullan quñiñakaptin
manañas suwa kanqachu,
takllata hapiykullaspas
allpata wachachillanqa.

(Mi Dios está por despertar
sus pies están desperezándose
su corazón está ardiendo, ardiendo
sus ojos están por alcanzar la vida.

Ya se va incorporar
con él ya no habrán lágrimas
con él las penas arrojaremos
para que otra vez brille el sol.

En La Mar está su cabecita
en Huanta arde su corazón
cuando su cuerpo alcance tibieza de vida
ya no habrán miserables
empuñando su taklla
hará parir la tierra.)

Habría que recordar la distinción que introduje entre canción, canto e himno (Vergara, 1996), pues por la problemática que aborda, por los orígenes míticos del personaje (*Inkarri*), por la solemnidad con que se canta y por su vocación colectiva-comunitaria, "Tierra que duele" trasciende la función de la canción para proyectarse como canto-himno. Traigo, rápidamente, a colación la discusión que motiva el Himno Nacional del Perú. Muchos intelectuales han cuestionado algunas de sus estrofas, especialmente aquella que dice: "largo tiempo el peruano en silencio gimió", porque su mensaje es degradante y no contribuye a la formación de una conciencia proyectiva y positiva. En México existe la misma preocupación, pero fundamentalmente por la carga "guerrerista" de sus versos.[185] Y algunos intelectuales señalan que los himnos debían tener finalidades pedagógicas y tender hacia la convivencia y la proyección colectivas. En este sentido, "Tierra que duele" es, desde el punto de vista del contenido, un himno, y Carlos Falconí lo señala en la primera estrofa, refiriéndose a los cantos y canciones surgidos en Ayacucho: les otorga esa potencia simbólica que moviliza por las buenas causas, que a su vez se alimenta de la memoria histórica: "la libertad es tu gloria/ tus himnos hacen la historia".

En los dos primeros versos de la segunda estrofa dice que "Dios" se está despertando y que sus pies están des-atándose. La fuerza de la canción se basa en que no menciona "pueblo", aunque esa figura se sugiera en el imaginario del escucha. Los dos versos siguientes continúan el ascenso otorgándole una intensidad mayor al introducir dos elementos: fuego y luz, significantes de pasión y conciencia, ambos emplazados en el corazón y los ojos (conjuntados), mediados por el ardor y la vida, en un proceso de revivificación.

La tercera estrofa complementa tanto el proceso como los significados introducidos en la segunda y señala la inminencia del renacimiento y sus consecuencias: se erradicarán el sufrimiento, las penas y saldrá el sol. Los elementos así descritos podrían ser fácilmente catalogados como estereotipados o metáforas convencionales (Lakoff y Johnson, 1991). Sin embargo,

[185] ¡Mexicanos, al grito de guerra/ el acero aprestad y el bridón/ y retiemble en sus centros la tierra/ al sonoro rugir del cañón!" (Himno nacional de México).

su fuerza proviene del origen mítico de dicho sintagma y de las condiciones en las que se elabora la canción. La violencia que vive la región había actualizado intensamente las figuras de la oscuridad física y simbólica: a los apagones originadas por el derribo de torres de alta tensión que conducían la energía eléctrica de la hidroeléctrica del Mantaro a Ayacucho que Sendero realizaba, se suma, de manera destacada, el progresivo recorte de los horizontes temporales realizado, en especial, en la incertidumbre y el miedo en que vivía la población ayacuchana. En este contexto, el "yacente" que se levanta y que "ayuda a empujar" el dolor que, a su vez, posibilita la luz-horizonte, energiza las significaciones positivas, al expulsar la inmovilidad y el temor.

En la cuarta estrofa el compositor emplaza territorialmente sus afectos para ubicar las funciones simbólicas del cuerpo del Dios andino: en la provincia de La Mar ubica su cabeza (Carlos Falconí nació ahí) y en Huanta encuentra su corazón (en Huanta tiene a algunos de sus más entrañables amigos, uno de ellos es Amílcar Gamarra, integrante del Trío Ayacucho) y ambas son las zonas más castigadas por la guerra.[186] Nuevamente introduce la figura de la vida-fortaleza asociada al calor (*quñi*) que produce la reunión de los fragmentos del cuerpo torturado de *Inkarri*-Ayacucho, que posibilitará expulsar al mal y sus agentes: *qanras*. Es necesario señalar que *qanra* en quechua no sólo significa "sucio" sino remite a una condición ontológica negativa irrecuperable: a la *alteridad radical*. En la canción refiere tanto al explotador como a la explotación, al engaño y la violencia. Sustracción y robo aparecen como sinónimos de explotación, continuando el imaginario popular acerca de sus relaciones con el sistema y con el Estado.

Carlos Falconí, en una entrevista para un diario nacional, había explicitado algunas de estas significaciones, y enfatizaba que "... el sentido oculto de la unión de esas extremidades, es la comunión de ideales para alcanzar el desarrollo"[187] (Carlos Falconí[188]). En otros testimonios, el compositor señala:

[186] Recordemos lo ocurrido en la comunidad indígena de Putis, ubicada en el distrito de Santillana (Huanta) donde se ha encontrado el mayor depósito de cadáveres de la guerra (más de cien). Sobre La Mar, y especialmente el distrito de Chungui y la zona denominada "Oreja de Perro", véase Jiménez (2009).

[187] Carlos Iván Degregori, al analizar las transformaciones en los imaginarios andinos ha señalado un enfoque semejante: "Lo cierto es que el tránsito del mito de Inkarrí al mito del progreso reorienta en 180 grados a las poblaciones andinas, que dejan de mirar hacia el pasado. Ya no esperan más al Inka, son el nuevo Inka en movimiento" (Degregori, 1986).

[188] Entrevista realizada por Abraham Taipe, en *El Comercio* (29 de marzo de 2006).

"Tierra que duele", es una canción representativa de esta parte del país, de los Andes. El mito Inkarrí, explica la derrota de los incas ante los invasores, igual que ahora está sucediendo en Irak [...], una agresión igual fue la de los españoles en su tiempo. Trastocaron el sistema social que estaba avanzando de manera óptima. Y no se ha podido repetir, por ejemplo, toda la tecnología en genética, en ingeniería de caminos, en conservación de especies, en domesticación de animales.

El pueblo sepultado, amenazado bajo las botas, tiene una manera de interpretar esta realidad para la posteridad. Estamos hablando de una sociedad que no logró instituir la escritura; sus relatos son a través de canciones, de lo oral. Las abuelas cumplen un papel fundamental con los niños y, sobre todo, son las encargadas de trabajar identidad.

Se sientan los nietos en torno al fogón donde la abuela está preparando la sopa cotidiana, y es allí donde comienza a hacer escuela, sindical, sentimental, de cohesión. Todo lo que les interesa, dentro de la simbología que se ha logrado ocultar permanentemente ante la agresión cultural de los curas.

El mito Inkarrí narra la derrota, desde la cosmogonía andina, supone que el inca rey es un ser humano otra vez, cuyas extremidades han sido seccionadas, la cabeza decapitada, enterradas en los cuatro suyos. Pero esto es más que una alegoría poética. Es el sentimiento, es la cuestión social que busca la referencia de esta unión, una vez que las partes se junten, volverá la felicidad a integrar a los cuatro suyos.

Es decir, está enterrándose a un cadáver ideal. ¿Cuál es? El sentimiento nacional de unidad; el bienestar, la recuperación del bienestar económico social de una sociedad nativa como la del imperio incaico.

He traído a la modernidad, esta problemática social de hace 500 años. A nuestra era, al 2000. Y comprobamos que la situación es la misma, sino que la manera de hegemonizar el poder político, económico y social ha variado simplemente, en la metodología se ha sofisticado, la pirámide es la misma.

En la canción el Dios está yaciendo y en un proceso de despertar: sus dedos están comenzando a levantarse con signos de vida, sus ojos están queriendo ya vislumbrar todo lo que pueda alcanzar el horizonte, su corazón comienza a rabiar, utilizando la palabra quechua que tiene ambivalencia yo digo rabiar, la otra posibilidad es arder.

Un católico me imagino que creerá que Dios está allí, si tiene creencias idolátricas, dirá mi dios; pero el sentido oculto de la unión de estas extremidades es que la sociedad busca unificarse, es decir la comunión de ideales para poder levantar el desarrollo es el pueblo, la civilidad.

La historia como epopeya

En "Tanto amor, tanto infortunio", Carlos Falconí aporta a la historia caracteres de epopeya mítica y adscribe al inkario el sentido figurado[189] de sociedad utópica, ideal, armónica y de bienestar general; y la actualiza en el optimismo, a pesar de las circunstancias críticas que Perú y Ayacucho vivían en el periodo de la guerra. Él explica los motivos de la canción de la siguiente manera:

> Los quinientos años de las masacres que contra nuestra raza perpetraron los españoles ¿es un encuentro de dos mundos? Acaso debemos celebrarlo, son millones de indios que murieron en las bocaminas, se destruyó una de las organizaciones sociales más grandes del orbe en su tiempo, supieron racionalizar sus recursos, tenían tambos de acopio de alimentos, domesticaron animales y plantas, tuvieron la red de acueductos que sus necesidades les apremiaban producto de gran laboriosidad y de alta ingeniería, se curaban con la bondad de las plantas que les transmitían su savia a sus cuerpos enfermos. Contra ellos se encaminó una de las mayores matanzas, quedan chicos los holocaustos que contra los judíos se organizaron en la Alemania nazi. Me siento orgulloso de llevar aunque sea una gotita de sangre india, quiero sentirme indio.

De esta manera explícita sintetiza la conjunción de un imaginario popular con el saber escolar en la formulación de su identidad, ejerciendo conscientemente —pues muchos "hacedores de identidad" lo niegan— una de las características de la formulación de los marcos de la identidad: la selectividad (Vergara, 2003). Lo interesante de la propuesta de Falconí es que utiliza estratégicamente la identidad adscriptiva,[190] al formular (aparentemente bajo el mecanismo del mito) la homología proyectiva entre pasado y futuro que, como hemos visto en "Tierra que duele", ya no es un retorno, sino una refundación colectiva.

"Tanto amor, tanto infortunio"
Carlos Falconí, yaraví,[191] 1988

[189] Resalto "figurado", porque la propuesta de Falconí no es la de un "retorno" al incanato, sino un proyecto comunitario proyectivo, cercano a la utopía en su sentido más positivo-futurista.

[190] François Dubet distingue tres tipos de identidad: adscriptiva, estratégica y comprometida. La primera tendría características de la identidad étnica, algo no buscado ni opcional, con lo que se nace, mientras que la estratégica es una identidad que se construye mirando fundamentalmente al futuro.

[191] El yaraví, como expresión de los cambios en las estructuras sociales de la región, había sido prácticamente abandonado y pocos ya lo cultivaban. Por otro lado, casi nunca se le

Yo hice todos los caminos
junté agua, tierra y fuego
con brazos de altinos luceros
destruí desesperanzas.

Mi voz es agüita cantarina
y va por la madrecita entraña
regando piedras que florecen
nombres de ausentes hermanos.
Caminé las centurias más infames
bordee floreados verdes mantos
de hondas llené las estepas
de la vida sé los encantos.

Huamangay quiebran todos tus celajes
y tú les das abrazo infinito
en inmensa herida te están convirtiendo
tanto amor, tanto infortunio .

El narrador se expresa como el yo-colectivo que ejerce la histórica tarea de *crear*, semejante a los dioses, crear no sólo el universo cultural, sino el mundo natural que, para la cosmogonía andina, son universos complementarios y contiguos. Su poder constructor se equipara al de una deidad ("junté agua, tierra y fuego"). Hay una cierta distinción entre un yo-colectivo abstracto y los "brazos de altinos luceros", en tanto que éstos son identificados como los comuneros, es decir, indígenas andinos, en quienes el actante (yo-colectivo, abstracto) se concretiza.

Por otro lado, la música y la voz humana que canta, ubican un sentido cultural a la naturaleza con la que se imbrican más intensamente en una situación de crisis como la que vive Ayacucho. La naturaleza, que en el segundo verso del segundo párrafo asume casi un sentido de conteniente, en el tercero y cuarto asume una identidad con la voz que con su solidaridad renueva la vida y posibilita la presencia de los ausentes: "regando piedras que florecen/ nombres de ausentes hermanos". Cabe señalar que "hermanos ausentes" se refiere a los numerosos *desaparecidos*,[192] en su mayoría adjudi-

había usado para representar los problemas sociales del hombre andino. Generalmente, el yaraví se paseó por los salones de las casonas para cantar al amor, la distancia y las frustraciones de los habitadores de dichas mansiones y, junto con la clase que la cultivó, languidecía ya hace más de tres décadas.

[192] Transcribo in extenso este expresivo texto escrito por Julio Cortázar sobre los desaparecidos durante la dictadura argentina de los setentas: "Pero lo diabólico, por desgracia,

cados a las fuerzas policiales y armadas, quienes negaban que los detenidos estuvieran en sus instalaciones, para que luego aparecieran en los "botaderos de cadáveres" como Purakuti, Puka yaku, Infiernillo y otros lugares.

En la segunda estrofa observamos una fórmula estética y simbólica recurrente: piedra igual a memoria, que transfiere la cualidad de dureza de la piedra como significante de la permanencia de la memoria. Sin embargo, la figura simbólica de piedra reverdece, "florece", precisamente porque fusiona (casi como oxímoron) dos opuestos, antagónicos en su estructura, como piedra-flor, que contraría el sentido común. Así, la memoria deja de asociarse solamente con el pasado para colorear y enaltecer el presente-futuro en los "nombres de ausentes hermanos" que esperan ser reivindicados (ver en el epígrafe el testimonio de la señora Angélica Mendoza).

Observamos una notable vocación histórica en esta canción, lo que no es raro en Carlos Falconí, que ya lo habíamos constatado en "Tierra que duele". Esta asociación con la historia, reitero, es una continuación de su propia biografía, pues él ha sufrido "en carne propia" el gran dilema de los mestizos andinos: optar por una de las fuentes históricas culturales, que en este caso se concretiza entre el padre mestizo y la madre indígena, lo que obviamente se retroalimenta con su observación cotidiana de la discriminación que sufren los campesinos en sus interacciones en contextos urbanos.

La construcción de la figura "Pueblo" asume una estructuralidad sólida: ningún periodo debilita su fortaleza y su capacidad para amar y crear belleza; su constancia pareciera empatar con la actancialidad del yo-colectivo inicial en sus propiedades constitutivas. Así, "Pueblo" parece ya no ser sinónimo de "colectivo", "masa" o "multitud", sino *proyecto-humano* o humanidad como horizonte.

es en este caso humano, demasiado humano; quienes han orquestado una técnica para aplicarla mucho más allá de casos aislados y convertirla en una práctica de cuya multiplicación sistemática han dado idea las cifras publicadas a raíz de la reciente encuesta de la OEA, saben perfectamente que ese procedimiento tiene para ellos una doble ventaja: la de eliminar a un adversario real o potencial (sin hablar de los que no lo son pero que caen en la trampa por juegos del azar, de la brutalidad o del sadismo), y a la vez injertar, mediante la más monstruosa de las cirugías, la doble presencia del miedo y de la esperanza en aquellos a quienes les toca vivir la desaparición de seres queridos. Por un lado se suprime a un antagonista virtual o real; por el otro se crean las condiciones para que los parientes o amigos de las víctimas se vean obligados en muchos casos a guardar silencio como única posibilidad de salvaguardar la vida de aquellos que su corazón se niega a admitir como muertos [...] Y si toda muerte humana entraña una ausencia irrevocable, ¿qué decir de esta ausencia que se sigue dando como presencia abstracta, como la obstinada negación de la ausencia final? Ese círculo faltaba en el infierno dantesco, y los supuestos gobernantes de mi país, entre otros, se han encargado de la siniestra tarea de crearlo y de poblarlo". ("¿Ves? Existo: ahí tienes la prueba", *La Jornada Semanal*, 1981: 21- 22).

Este yo-colectivo-histórico cobraba renovada actualidad en esta Huamanga, "desgarrada y herida" que, sin embargo, en esa línea de constancia histórico-mítica no destruye su capacidad solidaria: "y tú les das abrazo infinito", rechazando de esta manera cualquier adjudicación de violentista a la obra de Carlos Falconí. Es necesario destacar —insistiendo— esta vocación por la ternura porque en el macartismo posfujimorista-postsenderista, que se mantiene hasta hoy, algunos han querido encontrar lazos con el violentismo senderista.

Por otro lado, la alternancia de pasado/presente/pasado/presente en las cuatro estrofas refuerza esa impresión de constancia apoyando al narrador en su trabajo constitutivo-proyectivo: la "esencialidad popular" resguardada del tiempo y la historia. Esta continuidad, sin embargo, no radica en esa esencia, sino en el trabajo conjunto, necesitado de fronteras —desde donde se proyecte al futuro— a las que el compositor y el arte aportan en el trabajo cotidiano y creador.

El infortunio no es planteado como incausado —como destino en la canción tradicional—, si no se alude a la conquista española y al sistema que lo sucede, como generadoras de las "centurias más infames" que, sin embargo, tuvieron por respuesta no el conformismo ni la sumisión, sino la rebeldía que se nutre del trabajo, del querer y conocer su propia tierra, su cultura y sus hombres: "Caminé las centurias más infames/ bordé floreados verdes mantos/ de hondas llené las estepas/ de la vida sé los encantos". Lucha que Falconí integra a asuntos anteriormente no asumidos como fundamentales, como la búsqueda de la belleza, el placer, de los "encantos". El paisaje que pintan estos versos es fascinante, su amplia "visión aérea" no se empata con la razón instrumental, sino con la pasión que "vuela" y apega, que aterriza y energiza. Sus figuras son "leves", "aéreas";[193] pero también profundas, "geológicas" como la *memoria-proyectiva*.

Hay que destacar que las temáticas que aborda Falconí abarcan otros ámbitos de la acción corrosiva de la violencia entre las que se encuentran las violaciones de los derechos humanos. Éstas han sido una constante en

[193] El escritor italiano Ítalo Calvino define como función esencial de la literatura "la búsqueda de la levedad como reacción al peso de vivir": "A la precariedad de la existencia de la tribu —sequías, enfermedades, influjos malignos— el chamán respondía anulando el peso de su cuerpo, transportándose en vuelo a otro mundo, a otro nivel de percepción donde podía encontrar fuerzas para modificar la realidad. En siglos y civilizaciones más cercanos a nosotros, en las aldeas donde la mujer soportaba el peso mayor de una vida de constricciones, las brujas volaban de noche en el palo de la escoba o briznas de paja. Antes de ser codificadas por los inquisidores, estas visiones formaban parte de lo imaginario popular o, digamos, también de lo vivido. Creo que este nexo entre levitación deseada y privación padecida es una constante antropológica. Este dispositivo antropológico es lo que la literatura perpetúa" (Calvino, 2001: 41).

el accionar subversivo y antisubversivo. Numerosas organizaciones de defensa de derechos humanos y personalidades han reconocido y denunciado su práctica. En los distintos congresos de comunidades campesinas y otros foros inclusive internacionales, se han planteado innumerables denuncias. Al respecto una de las denunciantes decía: "*Kasadu siñurakunam violada, siñurnimpa qayllampi, makinta wataykuspa*" ("Han sido violadas señoras casadas, delante de sus esposos, maniatándolas").[194] De testimonios semejantes, Carlos Falconí ha construido los versos más intensos para condenar y reclamar por aquellos cuya voz se ha prohibido hace centurias.

¿Es la Patria, de todos? (el semejante inexistente)

Vakaytaqa nakankutaq
radiuytaqa apankutaq
"concha tu madre" niwankutaq
"viva la patria" niwankutaq.

"Viva la patria", Carlos Falconí, huayno

(Degüellan mi vaca
se llevan mi radio
"concha tu madre" me dicen
"viva la patria", también me dicen.)

Así aprendimos a amar a la Patria, con un noble sentimiento que congrega, porque quien ama verdaderamente a su patria, comprende y respeta a las demás; a la inversa del patrioterismo, que es bajo y mezquino, presuntuoso, plagado de vanidad que nos aleja y nos hace odiar.

Ernesto Sábato

Es que esta palabra Patria tiene profundas resonancias carnales y sentimentales. Evoca la tierra, los muertos, la tierra, ese gran osario de los muertos.

Lucien Febvre

Los fusiles no van a apagar el sol, ni secar los ríos, ni menos quitar la vida a todos los indios. Siga fusilando. Nosotros no

[194] Segundo Congreso de Comunidades Campesinas, marzo de 1988, Ayacucho, Perú.

tenemos armas de fábrica, que no valen. Nuestro corazón está de fuego. ¡Aquí, en todas partes! Hemos conocido la patria al fin. Y usted no va a matar la patria, *señor... Somos hombres que hemos de vivir eternamente. Si quieres, si te provoca, dame la muertecita, la pequeña muerte, capitán.*

Rendón Willka, personaje de *Todas las Sangres*,
José María Arguedas

Kuntribusyun, kuntribusyun/ nispalla niwachkanki,/ kachiypaqpas, uchuypaqpas/ faltallawachkaptin. (Contribución, contribución/ me estás diciendo,/ cuando me está faltando/ para mi sal, para mi ají).

Carnaval antiguo

Como lo indican Ernesto Sábato y Lucien Febvre en el epígrafe, la noción de patria es contradictoria y se significa con emoción. Este sentimiento puede enardecerse y conducir a la irreductibilidad de la identidad que, a su vez, genera violencia. En "Viva la patria", Carlos Falconí pone entre paréntesis la eficacia simbólica del discurso oficial "patriotero" (Sábato) y se enfoca precisamente hacia aquellas fisuras (o abismos) que pretende esconder la identidad patriótica: las diferencias étnicas, clasistas y regionales. ¿Es el indígena ayacuchano un peruano con todos los derechos? Ya un campesino lo ha expresado con destacada claridad: "Entonces, mi pueblo era pues un pueblo, no sé... un pueblo ajeno dentro del Perú".[195] Es en el contexto del postcolonialismo interno que hay que entender la oposición entre el discurso de integración nacional y las prácticas reales de la integración, exclusión y/o represión: "... y ustedes no deben tener miedo, es sólo como matar perros".[196]

Según el historiador francés Lucien Febvre, la noción de patria recién aparece entre 1540 y 1550 y su uso corriente se da a partir de este último año. Su introducción en el vocabulario político y geográfico se da entre resistencias. Él mismo cita a Ch. Fontaine, quien se opone a la introducción de dicho término en Francia: "Quien tiene país nada tiene que hacer con Patria... La palabra Patria entró de modo oblicuo y llegó a Francia como novedad con las demás corrupciones itálicas. No quisieron usarla los antiguos (franceses)

[195] Testimonio de Primitivo Quispe, Comisión de la Verdad y la Reconciliación, *Hatun willakuy*, versión abreviada del Informe Final, Perú, 2004: 20.

[196] Indicaciones de jefes policiales a sus subalternos, en Jiménez, 2009. Por informaciones periodísticas se sabe que al entrenar a las fuerzas contra subversivas les hacían degollar perros y los obligaban arrancar sus carnes con los dientes.

temiendo los estropicios del latín" (Febvre, 1999: 155). Así, se puede ver que el término "patria", que aún desata intensas pasiones y actitudes belicistas, es más bien un *constructo* histórico, y no una "esencia" del ser: nuestra peruanidad surge en el último cuarto del siglo XVIII y en las primeras décadas del siglo XIX, en las luchas por la independencia y la construcción del Estado-nación y sus símbolos van dotando a dicha identidad los referentes que se escenifican en sus ritos y conmemoraciones y son el soporte simbólico de un sistema económico, social y político. Tampoco la *indianidad* es pre-republicana o prehispánica, ella surge en el discurso indigenista de las primeras décadas del siglo XX.

Benedict Anderson, refiriéndose a la tesis doctoral del historiador Thongchai Winichakul, "El censo, el mapa y el museo", señala que en dicha tesis analiza,

> [...] el modo en que, en forma del todo inconsciente, el Estado colonial del siglo XIX (y las políticas que su mentalidad favoreció) engendraron dialécticamente la gramática de los nacionalismos que, a la postre, surgió para combatirlos. De hecho, podríamos llegar hasta decir que el Estado imaginó a sus adversarios locales, como en un ominoso sueño profético, mucho antes de que cobraran auténtica existencia histórica. A la formación de estas imágenes, la abstracta cuantificación/serialización de personas, hecha por el censo, la logoización del espacio político debida a los mapas, y la 'ecuménica' y profana genealogización del museo hicieron contribuciones entrelazadas (Anderson, 1993: 14-15).

Así, para el caso peruano también, el mapa nos otorga el soporte espacial "icónico" de nuestra identidad, el museo nos ilustra acerca de los orígenes y la trayectoria de su constitución —en base a una selección de objetos que eliminan a otros— y el censo nos dice cuántos somos en cada etapa histórica; pero ni el mismo censo puede evitar decirnos que somos diferentes los unos de los otros, ya que nos clasifica por ocupaciones, sexo, edad, religión, circunscripción territorial, y, antes, por raza.

El autor de *Comunidades imaginadas*, resalta el hecho de que la patria es inelegible, es decir, uno nace en un territorio (patria, ciudad, pueblo, aldea) sin la posibilidad de optar, y es esta "fatalidad" la condición decisiva de la "encarnación" (hacerse carne) de los sentimientos patrióticos que genera: "El hecho de morir por la patria, que de ordinario nadie escoge, supone una grandeza moral que no puede tener el hecho de morir por el Partido Laborista, la Asociación Médica Norteamericana, o quizá incluso Amnistía Internacional, porque todos esos son organismos a los que nos podemos afiliar o renunciar a voluntad" (Anderson, 1993: 203). Habría que

agregar que dichos sentimientos son modulados por la escuela, los rituales políticos y cívicos, los medios de comunicación, las guerras, es decir, por la historia escrita y enseñada, pero como sabemos, la historia no la escriben todos.[197]

Contraponiendo a la visión oficial que se trasmite a través de la escuela y los medios, Carlos Falconí se destaca por desarrollar una ironía fuerte, sarcástica frente a esa supuesta unicidad que debía corresponderle al hecho de "vivir en el mismo territorio". "¡Viva el Perú!" es la expresión que acompaña a toda ceremonia solemne: con ella termina el canto del Himno Nacional, con ella culmina la "formación" que cada lunes realizan los alumnos en las escuelas, con ella se designa una adhesión identitaria fundamental que encarga su significación y estímulo a la bandera y al himno nacional. Si observamos temporal y espacialmente los rituales patrios, la bandera es el referente "sagrado" de la patria, mientras que el Himno se hace voz-pueblo y música para articular el nexo con aquello que se venera. El himno corporeizado, donde la voz individual hace *comunitas* (Turner, Bachelard) por la interpretación colectiva, rinde pleitesía a la bandera que es la *patria*. Con referencia al himno nacional, Anderson señala que

> [...] hay una clase especial de comunidad contemporánea que sólo la lengua puede sugerir, sobre todo en forma de poesía y canciones. Véanse los himnos nacionales, por ejemplo, cantados en las festividades nacionales. Por triviales que sean las palabras y mediocres las tonadas, hay en esta canción una experiencia de simultaneidad. Precisamente en tales momentos, personas del todo desconocidas entre sí pronuncian los mismos versos con la misma melodía. La imagen: unisonancia; luego el autor señala que cantando dichos himnos, "se puede experimentar la unisonalidad, la realización física de la comunidad imaginada en forma de eco" (1993: 204).

Recuerdo aquel testimonio del pueblo de San José de Santillana, tomado por Sendero Luminoso en los primeros años de la guerra, cuando el edificio del municipio distrital fue saqueado e incendiado. Entre uno de los

[197] En los primeros días de enero de 2010, se ha desatado un virulento debate acerca del patrimonio nacional por los daños que hicieron cuatro estudiantes de secundaria en el yacimiento arqueológico de Chan chan. La actitud de esos jóvenes, quienes se decían, entre ellos, explícitamente y a gritos (video *El Comercio*, 23-01-10), que no amaban al Perú a la vez que aventaban piedras y patadas a los muros, es una expresión de que hay una erosión en la eficacia simbólica del significante patria, no sólo en el contexto de la globalización, sino debido, entre otras causas, a la constatación de las inequidades, injusticia y la corrupción de la democracia en manos de una "clase política" deslegitimada ya en el imaginario popular.

objetos que iban a ser quemados estaba la bandera peruana. El alcalde, don Moisés Urribarri, un campesino, se opuso, se envolvió con ella y dijo que lo quemaran junto a su bandera. En contraposición, los policías evidencian gran menosprecio hacia ella cuando se enfrentan a las manifestaciones populares. Ahí, con vana esperanza de respeto, las organizaciones populares colocan la bandera delante de sus protestas y, casi sin falta, son reprimidos con violencia y la bandera generalmente termina pisoteada por sus supuestos custodios. La fractura que muestra "Viva la patria" no se inicia con la guerra senderista y su represión; ya en numerosas ocasiones, en "tiempos de paz" y en tiempos de "levantamientos" campesinos y populares, los peruanos del interior (de las provincias, de los pueblos, de las comunidades), habían sentido ser "un pueblo lejano dentro del Perú", y a Ayacucho le había tocado certificarlo cruelmente: muchos limeños aconsejaban "bombardear Ayacucho, para acabar con Sendero" (la antipatria), y es que para algunos "peruanos", hay otros "peruanos" prescindibles, desechables, precisamente para salvar a la "Patria".[198] En "Viva la patria" se muestra cuál patria habitan los ayacuchanos, especialmente los más pobres, los "más indios".

"Viva la Patria"
Carlos Falconí, huayno, 1986

Takichum takisqay
wiqichum wiqillay
warmachakunapa
ñawichallampi
chiqnikuy huntaptin
takichum takisqay
wiqichum wiqillay.

Vinchus viudalla
kusirikunmanchu
Cangallo viuda
kusirikunmanchu
allqupa churinta
unanchallanmanchu

[198] Agréguese a esta decantación la política neoliberal expresada en la figura de "el perro del hortelano" de Alan García, quien llamó así a los comuneros e indígenas que defienden los recursos naturales que el presidente peruano pretende entregar a las empresas transnacionales.

pimanraq kutinqa
sapan paloma
purun sacha hina
mana piyniyuq.

Sipillawaptimpas
hatarimusaqmi
chakiyta wiptiptin
sayarimusaqmi
makichallaykita
qaywarimullaway
utqaymi purinay
qamllama allinlla
Huamanga del alma
hatarillasunmi.

Vakaytaqa nakankutaq
radiuytaqa apankutaq
"concha tu madre" niwankutaq
"viva la patria" niwankutaq.

(¿Es canto lo que canto?
¿es llanto este mi llanto?
cuando los ojos de los niños
se inundan de rencores
¿es llanto este mi llanto?
¿Es canto lo que canto?

¿Pueden las viudas de Vinchos
Sonreír alguna vez?
¿Pueden las viudas de Cangallo
sonreir de cuando en vez?
¿Pueden sus vientres benditos
concebir hijos de perros?
¿a quién van a acudir
si son como palomas solitarias
como árboles silvestres
solas sin consuelo alguno?

Aunque me maten
sabré levantarme

aunque me cercenen los píes
sabré pararme
alcánzame tus manitas
raudo es mi camino
te deseo suerte
Huamanga del alma
nos levantaremos.

Fuga

Degüellan mi vaca,
se llevan mi radio,
"concha tu madre", me dicen,
"viva la Patria", me dicen, también.)

En la primera estrofa, el compositor asocia *canción* con *llanto* en un contexto de violación de los derechos humanos y des-cubre el proceso por el cual el *odio* traduce un tipo de relación social que abisma las distancias sociales y culturales y las convierte en mensaje que cuestiona la propia experiencia y actividad artística sintiendo, en sí mismo, la interpelación de aquellos "ojos infantiles" ("*warmachakunapa ñawichallampi*") que empozan *rencor social* ("*chiqnikuy quntaptin*").

En la segunda estrofa muestra descarnadamente la naturaleza de la represión que somete a los seres más vulnerables mediante la violación sexual: "*allqupa churinta/ unanchallanmanchu*" (¿Pueden sus vientres benditos/ concebir hijos de perros?). Entre los insultos indígenas, como ya se dijo, *allqu* (perro) es uno de los más intensos; es, al igual que *qanra*, la condición más degradada a la que puede llegar el ser humano. A quien se le adjudique ha llegado a la pérdida absoluta de los valores. La presencia del perro en el imaginario campesino, en la dirección negativa adscrita, parece provenir, según Pablo Macera, del "uso bélico generalizado que los españoles dieron a estos animales". El mismo autor, citando al cronista de la conquista Cieza de León, indica que vio en "la ciudad de Cartagena una de esas tiendas que tienen en la percha colgados cuartos de estos indios para cebar perros".[199]

Como una constante en la producción musical de Carlos Falconí, en la tercera estrofa invoca nuevamente a la unidad, para aportar la solución de los problemas que ha señalado con crudeza en las dos anteriores estrofas;

[199] Pablo Macera, *Las furias y las penas*, Mosca Azul Editores, Lima, 1983, pp. 379-380.

y construye la figura de la resistencia como un designio histórico: "Así me maten/ me levantaré/ así amputen mis piernas/ me levantaré" ("*Sipillawaptimpas/ qatarimusaqmi/ chakiyta wiptiptin/ sayarimusaqmi*").

Las imágenes y sentimientos institucionales más preciados por el discurso y los rituales oficiales, como la pertenencia, la identidad, la historia y el proyecto nacional, son cuestionados por la "democracia realmente existente". Así, la relación entre patria y democracia es presentada en esta canción, en su dimensión realista y cruda. Instituciones señaladas como fundamentales de la *relación social* pierden esa imagen en la postergación, el "olvido" a que el Estado somete a las regiones pobres del país como Ayacucho; valores nacionales como la patria y conquistas de la humanidad como la democracia, declinan, se pervierten, y quienes condujeron a ello, precisamente fueron a quienes se había confiado su custodia: "*Vakaytaqa nakakuntaq/ radiuytaqa apakuntaq/* "concha tu madre", *niwankutaq/* viva la patria *niwankutaq*" (Degüellan mi vaca, se llevan mi radio, "concha tu madre", me dicen, "viva la patria", me dicen, también).

En una entrevista publicada en el periódico limeño *El Comercio*, el actor Raúl Cisneros[200] de "La Teta asustada", que fue nominada al Oscar entre las películas en "lengua extranjera", cuenta lo que escuchó cuando fue a votar a su pueblo (Vilcashuamán), luego del triunfo del partido opositor: "¡Ahora sí, compadre, ya no tienes de dónde comer!", le decía un miembro del partido vencedor a su oponente. Es esta la democracia que se procesa realmente. No un espacio imaginario de argumentación, una "esfera pública" de debate y decisión colectiva, sino el territorio de pugnas por el poder local que permite acceder al presupuesto para ver las múltiples formas de llevarlo al bolsillo.

Sin embargo, la violencia estructural que ha estado "siempre presente" se traduce, concretiza, se enerva en la llamada violencia política, la de la guerra, y es la que presenta la condición más directa, la circunstancia productiva "inmediata" de la obra de Falconí, que trabaja en el contexto de esa larga tradición artístico-musical ayacuchana que continúan muchos otros, como lo puede atestiguar, "Nostalgia huamanguina" de César Romero Martínez, que inicia con "Silencio señores/ llora un huamanguino/ son lágrimas de hombre/ por niños sin padre/ por madres viudas...".[201] Carlos Falconí señala las condiciones en que vive y crea:

[200] Entrevista videograbada, publicada en *elcomercio.com.pe*, 07-03-10.

[201] Significativamente, la frase se ubica en una polisemia paradójica intensa: irrumpe en el silencio del llanto, de la muerte, de la censura, del temor, de la impotencia, es la eficacia simbólica de la presencia del poder en su multiplicidad de expresiones: en el juzgado, en las oficinas de la policía, en los cuarteles militares, en la escuela, en la iglesia, en

En este momento está pasando un amigo en hombros de otros, escucho la marcha fúnebre, un padre de familia, un profesor que no hacía daño a nadie. ¿Por qué su rauda partida? ¿No tenía derecho de ver crecer a sus hijos?... Cada día la democracia nos está cazando como a perros, ya no hay necesidad de que se amparen en la oscuridad, son carros oficiales y muchachos que ejecutan este triste trabajo de desolar nuestro cariño, son cientos de penitas que deambulan por las calles con rostros de ojitos ausentes, palideces cercanas a la muerte.

Los niños, los indígenas y las mujeres en la guerra

> *En la política de la muerte en el Perú, se mide la pérdida de la vida según la jerarquía de las diferencias culturales y étnicas.*
>
> Kimberly Theidon

> *Bajo la República ¿sufre menos el indio que bajo la dominación española? Si no existen corregimientos ni encomiendas, quedan los trabajos forzosos y el reclutamiento. Lo que le hacemos sufrir basta para descargar sobre nosotros la execración de las personas humanas. Le conservamos en la ignorancia y la servidumbre, le envilecemos en el cuartel, le embrutecemos con el alcohol, le lanzamos a destrozarse en las guerras civiles y de tiempo en tiempo organizamos cacerías o matanzas como las de Amantani, Ilave y Huanta.*
>
> Manuel González Prada

Las "minorías étnicas",[202] los niños y las mujeres han sido las principales víctimas de la violencia en la historia, y más aún en periodos de guerra.

Con relación a las mujeres, la antropóloga Kimberly Theidon relata la dramática historia de Eulogia, una joven muda que vivía, en la época de la guerra en Accomarca donde se había instalado una base militar. Dice que los soldados bajaban por las noches a violarla delante de su abuelita,

los "botaderos de cadáveres", en los desaparecidos, en el cementerio, en el olvido, pero también, desde allí, emerge la voz testimonial, de la denuncia, la rebeldía, la definición de fronteras radicales entre el bien y el mal: "... la hiena y el hombre/ nunca convivieron ..."

[202] Entrecomillo "minorías étnicas" porque en muchos países, por ejemplo, los indígenas eran mayoritarios en términos poblacionales, pero se los consideraba como tales desde la óptica del "blanco vencedor". Arjum Appadurai (2007: 60), señala que las minorías "no vienen predeterminadas", y que ellas "son generadas en las circunstancias específicas de cada nación y de cada nacionalismo".

quien no podía hacer nada y permanecía junto a ella. Los vecinos estaban enterados de lo que ocurría, pero tampoco podían hacer nada por impedirlo, por temor: "Los sonidos guturales y apagados de Eulogia todavía resuenan en los oídos de estas vecinas. 'Sabíamos por los sonidos, sabíamos qué estaban haciendo los soldados. Pero no podíamos decir nada'. Los soldados lograron reducir a todas a la condición de mudas" (2004: 108). A Theidon le contaron que Eulogia murió unos años después: unas dicen que se cayó bajando hacia Lloqllapampa, mientras que otras "insistían en que se lanzó del barranco, incapaz de tolerar su dolor".

En cuanto a la niñez, recuerdo nítidamente el testimonio recogido por Edilberto Jiménez (2009), cuando un niño campesino indígena le ofrece a un soldado cantarle una canción para que no lo mate, como estaban haciendo con el resto de sus familiares y vecinos en la "Oreja de Perro". Carlos Falconí ha mostrado su mayor sensibilidad frente a estos sectores, los más vulnerables, y no sólo lo expresó mediante sus cantos sino en sus preocupaciones cotidianas y su participación activa en la defensa de los derechos humanos. Lo destacable también es que niños e indígenas —conjuntados— sean el motivo central de algunas de sus canciones. Podemos encontrar algunas expresiones de ello en "Imay sunqulla" y "Lluvia en el alma".

"Imay sunqulla"
Carlos Falconí, huayno

Ñampa churillanchu Kallani
imay sunqulla niwanku
uchuylla machuña nispa
llakiyllam llakikuwanku

Iglisia kampanam mamallay
tutalla wichqallawaptin
wawqichantinta qatalliwan
takiripuwan kuyallawan.

Makichallay wiñarunmanña
uchuy llakillay tukurunmanña
tantachata qaypallaymanña
sapan kayniyta quñichinmanña
wiqillaypa kusin muchullanmanña.

Taytallaysi kununununuspan
waqtallanman qayamuwan
awaytaraq tukullayman
uchku qasqun maytunaypaq.

(Pobrecito, me dicen
Tan chiquito y envejecido
¿Seré acaso hijo del camino?
Sólo sienten pena por mí...

Cuando me sorprende la noche
El campanario es mi madre
Nos arrulla, con ternura nos envuelve
Nos regala sueños, canta para nosotros
Y nos ama a mí y a mis hermanitos.

Cómo quisiera que crecieran mis manitas
Que se acabaran mis penitas tan chiquitas
Un pancito alcanzar pudiera
Con calor mi soledad envolviera
De mis lágrimas la alegría le besara.

Mi padre está tronando, tronando
A su lado me está llamando
Terminar de tejer quisiera
Envolverle el hueco pecho siquiera...)

Carlos Falconí, explicando los orígenes inmediatos de la citada canción, expresa:

> En uno de mis viajes al campo, por Niñobamba, en la carretera "Vía de los Libertadores", encontré a una niñita de unos seis años sentada al pie de un telar en el que dormitaba un gallo que estaba posado encima, unos dos metros de bayeta de una pieza que había quedado inconclusa, ella estaba junto a su perro pastor de ovejas, cuando le pregunté quién estaba tejiendo me contesto:
>
> —¡Ha muerto!
> —¿Cómo ha muerto? —le dije.
> —¡Hueco su pecho!
> No tenía a nadie...

Agrega, para mostrar las condiciones en las que vivían los niños de la guerra:

> Durante la violencia había niños que dormían en los campanarios de las iglesias de Ayacucho, se acurrucaban en busca del calor del metal de las campanas, abrazados quien sabe si dormían, buscaban los hornos donde se amasaban las chaplas, ayudaban a hornearlas para el consumo del pueblo y luego dormitaban, al día siguiente seguía para ellos la incertidumbre.

En la primera estrofa de "Imay sunqulla", la palabra quechua "*ñampa*" (del camino) insinúa la figura de inestabilidad que la voz infantil cuestiona y también expresa el abandono que produce la conmiseración, ésta como actitud que se retroalimenta por la "ausencia de la infancia" en esta niñez violentada: "*imay sunqulla niwanku/ uchuylla machuña nispa/ llakiyllam llakikuwanku*" (pobrecito me dicen/ tan pequeñito/ ya envejecido/ sólo se compadecen de mí).

En la segunda estrofa, si bien físicamente la campana significa, por metonimia, la protección precaria, la hospitalidad-protección significada por la campana irradia el calor humano invocado por el uso del diminutivo que transforma la oscuridad ("*tutalla wichqallawaptin*", cuando la nochecita me encierra) en seguridad, aunque también precaria: "takiripuwan, kuyallawan" (me lo canta, me da cariño). La campana se transfigura en un símbolo de aquellos reductos de humanidad que Falconí-los niños resalta(n).

Este contexto impele a la voz infantil a buscar la figura que acelere el tiempo del crecimiento y que posibilite el fin de la soledad-frío y de sus carencias (que mis manitas ya crezcan/ que mis penitas ya se acaben), en cuyo contexto progresivo el llanto mismo es visto desde una distancia ontológica, para lo que Carlos Falconí acude a la paradoja: "*wiqillaypa kusin muchullanmanña*" (que la felicidad de mi llanto se acabe ya). Aquí se funden niñez con pueblo y el sentido connotado de "niño" —que crece, que debe crecer— sirve de soporte significante a "pueblo", quien también debe crecer en unidad y conciencia.

El último verso amplía el horizonte social y temporal al invocar a la comunidad (bajo la figura del padre-que-arde), quien lo busca y llama (me pide que retorne a su lado) y transforma al niño en actor, ya no sólo víctima, con un poder que le permite ir en auxilio de ese otro-próximo-herido: "tengo que terminar de tejer/ para cubrir su inmensa herida".

La sociología ha denominado *agencia* al poder que tienen los sujetos sociales para construir autónomamente su destino. Esta capacidad depende de múltiples factores, y en el caso de las sociedades modernas que

construyeron el Estado-nación, ha estado asociada a la integración a las instituciones creadas para tal fin, entre ellas la participación democrática. Sin embargo, en el Perú, la "democracia representativa" se ha reducido a la implementación de procesos electorales y la participación real de los ciudadanos se ha limitado a sufragar. Esta situación no obvia el reconocimiento de que diversos sectores sociales la hayan empujado "desde abajo" y, mediante su lucha, hayan conquistado derechos muy importantes: el niño siente la necesidad de "terminar de tejer".

Es así que, los diferentes movimientos sociales en Ayacucho han cuestionado esta reclusión de la "democracia electoral" y uno de los actores que más radicalmente —mediante la guerra— la ha interpelado es precisamente Sendero Luminoso. Sin embargo, el cuestionamiento no solamente ha tenido ese carácter ni ha venido sólo de Sendero, pues muchos sectores ayacuchanos, y en destacada posición los artistas, han sido quienes han imaginado nuevos mundos en cuya construcción el aporte de la cultura regional es fundamental, tal como lo reiterara el escritor y antropólogo José María Arguedas.[203] En esta última opción se emplaza Carlos Falconí, quien en "Lluvia en alma",[204] además de reafirmar su defensa de los niños víctimas de la guerra, propone sus posibles vías de solución en la recuperación de una de las fuentes de la construcción nacional: la raíz andina. Así, el indio ya no es el ser incompleto (niño) apremiado de protección que el imaginario colonial interno construyó, sino aparece como fuente y actor protagónico, sin caer en un neoindigenismo, pues en su obra participan otros actores.

"Lluvia en el alma"
Carlos Falconí, huayno, 1987

Si para darte vida
es necesario que muera
en nombre de la esperanza
espera que por ti vuelva.

De arbolitos de altura
traeré yo savia pura
de arbolitos de altura

[203] Es necesario señalar que Sendero Luminoso, a través de algunos de sus miembros destacados tuvo hacia el autor de "Todas las sangres" una actitud de menosprecio. Han dicho de él, despectivamente, "ese escritor del bigotito hitleriano".

[204] Lo que ha mostrado también en su dedicación al estudio, el desarrollo y la promoción de las danzas y música andina.

makiypa patachallampi
con la fuerza de mi pueblo
podemos ser muy felices
para no medrar lo ajeno
buscaré nuestras raíces.

Más niños tristes ya no
amaña ni sullanmanchu
ya no lluvia en el alma
sunquchan tiyarunmanña
solo miradas de canto
renacen en la esperanza
sunqullan tiyaruptinqa
manaya llakillaymanchu
sunqullan tiyaruptinqa
manaya waqallaymanchu.

Fuga

Ojos sagrados del mundo
cántenme con alegría
todos los días me matan
y en tus sonrisas renazco.

José María Arguedas, en su discurso titulado "No soy un aculturado", con motivo de recibir el premio "Inca Garcilaso de la Vega", luego de un rápido diagnóstico de las condiciones políticas, sociales y culturales que determinaron la postergación de los pueblos andinos, señaló:

> [...] se había convertido en una nación acorralada, aislada para ser mejor y más fácilmente administrada y sobre la cual sólo los acorraladores hablaban mirándola a distancia y con repugnancia o curiosidad. Pero los muros aislantes y opresores no apagan la luz de la razón humana y mucho menos si ella ha tenido siglos de ejercicio; ni apagan, por tanto, las fuentes del amor de donde brota el arte. Dentro del muro aislante y opresor, el pueblo quechua, bastante arcaizado y defendiéndose con el disimulo, seguía concibiendo ideas, creando cantos, mitos (Arguedas, 1978: 2).

En "Lluvia en el alma", reitero, es interesante que, nuevamente en la misma canción, se encuentren las figuras del niño (futuro) y el indio (raíz: pasado-futuro); y más importante aún es que esa conjunción anime y

energice la figura del futuro como un proceso de reconquista, ya no de un pasado idealizado, sino como producto de un enorme esfuerzo histórico popular basado en los recursos propios ("para no medrar lo ajeno/ buscaré nuestras raíces").

Por otro lado, el autor asume el dolor del *otro* como *suyo* (semejante al poeta peruano César Vallejo) y traza un horizonte, en el que convergen la eliminación de esas "penas" (y sus factores causantes) con la eliminación del propio sufrimiento del compositor (*"sunqullan tiyaruptinqa/ manaña waqallaymanchu"*, si su corazón encuentra la tranquilidad/ ya no lloraré). Desde el análisis del discurso, muchos podrían decir que el compositor traduce lo que ocurre en los sentimientos y las emociones de los *otros*, pero yo puedo afirmar —por haber compartido muchos de esos momentos— que en Carlos Falconí la misma motivación por escribir se anteceden y suceden mediados por una "gran rabia", diría Arguedas, y por un gran sufrimiento.

Carlos Falconí transfigura la arena de la contienda entre esos "dos mundos", y muy conscientemente decide ser parte activa de esta lucha y da su voz a dicho proyecto y desarrolla poéticamente una de sus expresiones fundamentales, el arte: los "arbolitos de altura" son los indígenas andinos en quienes reconoce su mayor fuente de inspiración; y de lo étnico pasa a lo popular, cuya posibilidad proyectiva radica ya no en su "revaloración" (muy apreciada por lo indigenistas y populistas), sino en su desarrollo creativo. Falconí ya no quiere seguir en la "tradición" que se anquilosa en libros, museos y paternalismos, sino se impone la tarea de renovarla "buscando nuestras raíces", que él personalmente simboliza en su propia madre.

La educación, el magisterio

Como ya lo mencioné, Carlos Falconí es también maestro, maestro-investigador. Debido a esta condición, y a su innata sensibilidad humana, política y académica, centró su trabajo creativo a denunciar los abusos del poder frente al magisterio ayacuchano y esta denuncia lo expresa en la canción "Waranway Wayta".

"Waranway Wayta"
Carlos Falconí, huayno

Sachabamballay waranway waytita
wakman rillaspa kutimullaspa

yanqa purista ichikachaspa
runallay kusichiq wayta.

Pakpakakunas maestrachallayta
masta qaranpaq apayta munan
puestullantaqa rantillanraqtaq
aysakachayta munankuraqtaq.

Qaykap kanataq kaynari kasun
qaytapawasun maqallawasun
yanqa purista ichikachaspa
waranway wayta
"loco siñurman" llakillaykuta
willaykamullay.

Pakpakakuna pasakunanpaq
manaña masta kutimunanpaq
ñuqanchikpura kausakunapaq
waranway wayta willaykamullay
chiki qanralla pasakunanpaq
manaña masta kutimunanpaq.

(Florecita de aranway de Sachabamba
yendo y viniendo de allá para acá
caminando sin motivo, caminando
caminando, haces alegrar a mi gente.

Aves agoreras a mi maestrita
quieren tomarla como pellejo
para acostarse sobre ella
su actual trabajo les ha costado dinero
arrastrala como trapo están queriendo.

Hasta cuándo vamos a estar así
pateados maltratados
tú que caminas de aquí para allá
florecita de aranway
estas nuestras penas y miserias
avísale cuéntale al presidente.

Para que se vayan las lechuzas
para que nunca más vuelvan
para que vivamos solo entre nosotros
florecita de aranway anda cuéntale
para que se vayan los moscardones
para que nunca más por aquí vuelvan.)

Según datos estadísticos oficiales, la población magisterial en el departamento de Ayacucho bordea los 6000 docentes, quienes atienden a 130 000 estudiantes, estableciéndose un déficit de atención de aproximadamente 105 000 niños y jóvenes en edad escolar. Sin embargo, la desatención y la baja calidad de los servicios no están distribuidas por igual, y las deferencias entre el campo y la ciudad perjudican sobre todo a la población campesina. Asimismo, en la ciudad, los barrios periféricos no tienen la infraestructura necesaria ni la atención docente adecuada.

En este contexto, a las deficiencias anteriores, en las escuelas rurales se suman los innumerables maltratos a que son sometidos permanentemente los profesores y los que aspiran a encontrar ocupación dentro del magisterio. Es común observar los chantajes económicos y con frecuencia se llega al acoso sexual de las profesoras.[205] Es frente a esta situación que surge "Aranway wayta", canción que narra la situación de postergación y maltrato en que vive fundamentalmente la maestra rural, describiéndola con realismo y también acudiendo a la simbología: "Pakpakakuna[206] maestrallayta/ mastaqarampaq apayta munan/ puestullantaqa rantillanraqtaq/ aysakachayta munankuraqtaq" (Los *búhos* someten/ a mi pobre maestra/ quieren llevársela como su colchón/ la obligan a comprar su plaza/ todavía la quieren abusar).[207]

Ubicada en una coyuntura de violencia, la denuncia adquiere mayor importancia porque a la burocracia que usufructuó de dichas relaciones indignantes se suman los agentes que incrementan la afrenta, a quien el autor identifica bajo la figura del ave mal agüero: *pakpakakuna* (lechuza).

En la siguiente estrofa cuestiona la injusta relación con el poder: "*Qaykapkamataq kaynari kasun/ sarutawasun, maqallawasun/ yanqa purispa ichikachaspa/ aranway wayta loco Siñurman/ llakillaykuta willaykamullay*".

[205] Entre los tipos de corrupción encontrados en el sector Educación en Ayacucho están: cobros indebidos, nepotismo, negociado de plazas docentes, chantajes, sobornos, acoso laboral y sexual, entre otros (PER-A, 2007: 93).

[206] *Pakpaka*, es el nombre quechua de la lechuza, ave que anuncia tragedias. En el texto de la canción señala a los funcionarios corruptos del Ministerio de Educación.

[207] En algunas ocasiones, como en ésta, hago mi propia traducción, que a veces difiere de la realizada por el autor.

La interrogación formulada "¿hasta cuándo vamos a seguir así?", no tiene respuesta precisa, aunque el compositor define una ruta para cuestionar la naturaleza arbitraria de quienes juegan el papel de "autoridades", a quienes señala por sus actos: "caminan en vano" (*ichikachaspa*), designando esta palabra quechua el despliegue "etológico" que realizan los burócratas, quienes en el imaginario popular aparecen como inútiles y aprovechadores ("*yanqa purispa*").[208] Utilizando un elemento de la naturaleza, exige la cancelación del sufrimiento, cuya condición, precisa, se encuentra en la unidad de los iguales: "para que vivamos solo entre nosotros/ para que se vayan las lechuzas/ para que nunca más retornen ("ñuqanchik pura kawsakunapaq... pakpakakuna pasakunampaq/ manaña masta kutimunanpaq").

Acudiendo al mecanismo de la metáfora que transforma un símbolo, asocia a uno de los agresores con "*pakpaka*" en alusión al canto del ave mal agüero, premonitor del infortunio, que en este caso se percibe como estructural. Finalmente, el destinatario de las denuncias ("penas") ya no es la "autoridad competente", sino el "Loco señor",[209] y la mensajera es una flor: *Aranway wayta*.

La actitividad creativa de Carlos Falconí constituye un hito en la historia cultural de la región. Las condiciones en las que vivió y creó fueron transfiguradas en un discurso de versos e imágenes que modularon los fenómenos y hechos que desbordan lo cotidiano y lo regional. En este libro analizamos y contextuamos su trabajo artístico, porque él es la continuación de un proceso de la historia cultural de Ayacucho y del Perú.

Por otro lado, si conceptuamos que el arte no puede reducirse a su interpretación, este libro propone algunas líneas de comprensión de su obra y no pretende sino posibilitar la apertura de otras *interpretaciones* que muestren la realidad compleja del arte y de la realidad misma.

[208] Es ilustrativa la expresión "*puriq*" (el que camina), con que se denominaba a los senderistas que en términos significativos señalaba también la visión campesina de inutilidad del desplazamiento de las huestes de Sendero, que también señala su desarraigo y su falta de responsabilidad social.

[209] Hay una cierta ambivalencia en este término, pues si bien remite a la figura del presidente peruano Alan García, a quien apodaban "Caballo loco", la significación parace dirigirse a esa actitud inesperada y sorprendente que podía desplegar en sus actos en sus primeros momentos de su mandato.

Una *tertulia.*

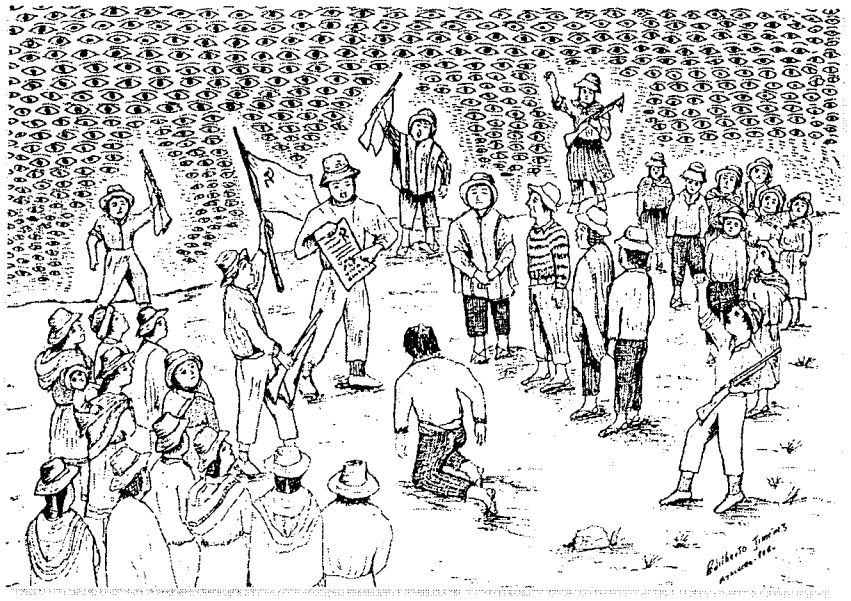
Una excursión permite compartir, comunicarse, improvisar...

Con Edwin Montoya en la Plaza Sucre.

Con *Manuelcha* Prado.

Con el arpista chunguino Otoniel Ccayanchira.

Con Oscar Figueroa, guitarrista huantino.



"El Partido tiene mil ojos y mil oídos". Dibujo de Edilberto Jiménez.

El Trío Ayacucho con Amílcar Gamarra en la primera guitarra.

Bibliografía, hemerografía y discografía citada

ALAYZA Y PAZ SOLDÁN, LUÍS, *Mi país: Dos viajeros en el Ande Peruano*, en Morote, 1974, pp. 331-354.

ANDERSON, BENEDICT, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

ANSIÓN, JUAN, *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*, Grades, Lima, 1987.

———, (Editor) *Pishtacos de verdugos a sacaojos*, Tarea, Lima, 1989.

APPADURAI, ARJUN, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Trilce, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

———, *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*, Tusquets, Barcelona, 2007.

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA, "Mitos quechuas poshispánicos" (1967), en *Julio Ortega (selección y notas). Realidad Nacional*, tomo I, INIDE, Retablo de Papel Ediciones, Lima, 1974, pp. 182-193.

———, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Siglo XXI Editores, México, 1987.

———, *Canto kechua. Un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*, Editorial Horizonte, Lima, 1989.

AUGÉ, MARC, *Los "no lugares", espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1993.

BACHELARD, GASTON, *El agua y los sueños* (1942), Fondo de Cultura Económica, México, 1997a.

_____, *El aire y los sueños* (1943), Fondo de Cultura Económica, México, 1997b.

_____, *La tierra y los ensueños de la voluntad* (1947), Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

_____, *Poética del espacio* (1957), Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

BAJTIN, MIJAIL, *Estética de la creación verbal (1979)*, Siglo XXI, México, 1998.

BERISTÁIN, HELENA, *Diccionario de Retórica y Poética*, Editorial Porrúa, México, 1992.

BOURDIEU, PIERRE, "Sur le pouvoir symbolique", *Annales*, Economies, Sociétés, Civilisations, núm. 3 mai juin, 1977.

CALVINO, ÍTALO, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 2001.

CAVERO, RANULFO, *Los Dioses Vencidos. Una lectura antropológica del Taki Onqoy*, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, Ayacucho, 2001.

_____, "¡Ayacucho!: ¿'Rincón de los muertos' (campo santo) o 'morada del alma'?", en *Mirada antropológica*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2006, pp. 109-133.

COHEN, JEAN, "Teoría de la figura", en *Investigaciones retóricas*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974, pp. 11-43.

COMISEDH, *Memoria para los ausentes. Desaparecidos en el Perú, 1982-1996*, Lima, 2001.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN, *Hatun Willakuy, Versión abreviada del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*, CVR, Lima, Perú, 2004.

CORONEL AGUIRRE, JOSÉ, y otros, "Análisis de canciones nuevas del carnaval ayacuchano, 1986", en *Carnaval en Ayacucho*, CEDIFA-Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, Ayacucho, 1986, pp. 7-25.

CORONEL AGUIRRE, JOSÉ, "Violencia política y respuestas campesinas en Huanta", en Degregori, Coronel, del Pino y Stern, *Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso*, Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, Lima, 1996, pp. 29-116.

CORONEL, JOSÉ, "Tawa Ñawi un caso de sanción ideológica del campesinado a los terratenientes (Huanta-Acobamba) Ayacucho-Huancavelica", ponencia presentada al V Congreso del Hombre y la Cultura Andina, Huancayo, 1981.

CUETO CÁRDENAS, MARIO, *Ayacucho: prensa y violencia*, DSG Vargas, Ayacucho, 2009.

DAVIDSON, DONALD, "Qué significan las metáforas", en *De la verdad y de la interpretación*, Gedisa, Barcelona, 1990, pp. 245-262.

DEGREGORI, CARLOS IVÁN, *Ayacucho 1969-1979. El surgimiento de Sendero Luminoso*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1990.

_____, "Del mito de Inkarri al mito del progreso. Poblaciones andinas, cultura e identidad nacional", en *Socialismo y Participación*, CEDEP, Lima, 1986 (reproducido por el Instituto CONSTRUCTOR, Lima, a julio del 2007).

_____, "Edilberto Jiménez. Una temporada en el infierno", prólogo, en *Edilberto Jiménez, Chungui. Violencia y trazos de memoria*, IEP, COMISEDH, DED-ZFD, Lima, 2009, pp. 18-35.

DE LA RIVA AGÜERO, JOSÉ, *Paisajes peruanos*, Ediciones Peisa, Lima, 1974.

DUBET, FRANÇOIS, "De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto", en *Estudios Sociológicos*, núm. 21, Colegio de México, México, 1989.

DUPRÉ, LOUIS, *Simbolismo religioso*, Herder, Barcelona, 1999.

DURAND, GILBERT, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

ELIADE, MIRCEA, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama-Punto Omega, Barcelona, 1981.

_____, *Imágenes y símbolos*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1994.

FEBVRE, LUCIEN, *Honor y Patria*, Siglo XXI Editores, México, 1999.

FEIXA, CARLES, *De jóvenes, bandas y tribus*, Ariel, Barcelona, 1999.

FELDMAN, ALLEN, *Formations of Violence: the narrative of the Body and Political Terror in Northerm Irelan*, University of Chicago Press, Chicago, 1991.

FERIA MACIZO, ELOY, *Ayacucho Halcón corazón*, Lluvia Editores, Lima, 1990.

FLORES, JUAN JOSÉ, "Relatos en tiempos de violencia", en *Ideología*, núm. 13, Instituto "José María Arguedas", Ayacucho, 1993, pp. 106-129.

FORD, ANÍBAL, "Rodar tierra. Rodar sentido. Entradas para una etnografía del sentido (en movimiento)", en *Versión No. 3*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, abril 1993.

FUENTES ROJAS, RANULFO, *El cantar de Ranulfo*, Lluvia Editores, Lima, 1994.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Culturas híbridas*, Grijalbo, Conaculta, México, 1990.

GARCÍA MIRANDA, JUAN JOSÉ, *Huamanga en los cantos de arrieros y viajantes*, Lluvia Editores, Lima, 1991.

GARCÍA MIRANDA, JUAN JOSÉ, LÍA FIGUEROA URBINA, LUÍS EYZAGUIRRE Y WALTER MEDINA, *Ayacucho canta y baila*, Instituto Nacional de Cultura, Club Departamental Ayacucho, Lima, 1999.

GARCÍA MIRANDA, JULIO, *Cultura e identidad en el wayno ayacuchano (La migración cultural)*, Tesis de maestría en Antropología social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1996.

GEERTZ, CLIFFORD, *La interpretación de las culturas (1973)*, Gedisa, Barcelona, 2000.

GIRARD, RENÉ, *El chivo expiatorio*, Anagrama, Barcelona, 2002.

_____, *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona, 2005.

GIROUX, ROBERT, "Poésie et chanson: des liens arbitraires", en Robert Giroux (sous la direction de), *En avant la chanson !*, Triptyque, Montréal, 1993, pp. 11-15.

GOFFMAN, ERVING, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrotu, Buenos Aires, 1989.

GONZÁLEZ PRADA, MANUEL, *Horas de lucha*, Editorial Universo, Lima, 1977.

GONZÁLEZ CARRÉ, ENRIQUE, YURI GUTIERREZ Y JAIME URRUTIA, *Huamanga: Espacio, historia y cultura*, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, Concejo Provincial de Huamanga y Centro Peruano de Estudios Sociales, Lima, 1995.

GONZÁLEZ CARRÉ, ENRIQUE; TERESA CARRASCO CAVERO; VIRGILIO GALDO GUTIERREZ Y ALINA CAVERO CARRASCO, *Fiestas y ceremonias tradicionales en Ayacucho*, ORDE-Ayacucho, INC, Ayacucho, Perú, 1980.

HARVEY, DAVID, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrotu, Buenos Aires, 1998.

HUAMÁN, CARLOS, *Yana ñawi. Cultura popular y memoria histórica en el huayno ayacuchano (1970-2000)*, tesis de doctorado en Antropología social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2005.

IMBERT, GERARD, *Los escenarios de la violencia*, Ikaria, Barcelona, 1992.

JIMÉNEZ, EDILBERTO, *Chungui. Violencia y trazos de memoria*, IEP, COMISEDH, DED-ZFD, Lima, 2009.

KROTZ, ESTEBAN, "Viajeros y antropólogos: aspectos históricos y epistemológicos de la producción de conocimientos", en *Nueva Antropología*, Vol. IX, núm. 33, México, 1988, pp. 17-52.

_____, "Viaje, trabajo de campo y conocimiento antropológico", en *Alteridades*, núm. 1, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1991, pp. 50-57.

LAKOFF, GEORGE Y JOHNSON, MARK, *Metáforas de la vida cotidiana (1980)*, Cátedra, Madrid, 1991.

LEACH, EDMUND, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos (1976)*, Siglo XXI, Madrid, 1989.

LE GUERN, MICHEL, *La metáfora y la metonimia (1973)*, Cátedra, Madrid, 1990.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, "La eficacia simbólica", en *Antropología estructural*, Buenos Aires, 1980, pp. 168-185.

LOTMAN, IURI, "El símbolo en el sistema de la cultura" (1987), en *Escritos No 9*, Revista del Centro de Estudios del Lenguaje, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1993, pp. 47-60.

LUMBRERAS, LUÍS GUILLERMO, *Las fundaciones de Huamanga. Hacia una prehistoria de Ayacucho*, Editorial Nueva Educación, Lima, 1974.

_____, "La UNSCH y el cambio social en Ayacucho", en *Libro Jubilar UNSCH*, Ayacucho, 1977, pp. 261-263.

MACERA, PABLO, *Las furias y las penas*, Mosca Azul, Lima, 1983.

MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS, *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella*, Editorial Amauta, Lima, 1979.

MENESES, PORFIRIO; TEODORO MENESES y VÍCTOR RONDINEL, *Huanta en la cultura peruana. Antología de literatura quechua*, Nueva Educación, Lima, 1974.

MILLAN, JOSÉ A. y SUSANA NAROTZKY, "Introducción", en Lakoff y Johnson,1991, pp. 9-25.

MIRÓ QUESADA, AURELIO, "Ayacucho", en Morote, 1974, pp. 397-429.

MONTOYA, RODRIGO, EDWIN Y LUÍS, *La sangre de los cerros. Urqukunapa yawarnin*, CEPES, Mosca Azul, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1987.

MOROTE, EFRAÍN, *Huamanga. Una larga historia*, CONUP, Lima, 1974.

_____, *Libro Jubilar UNSCH*, 1977.

_____, *El degollador. Historia de un libro desafortunado, Sociedad Científica Andina de Folklore*, presentación y notas de Juan José García Miranda, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, Ayacucho-Perú, 1998.

NOEL MORAL, CLEMENTE, *Ayacucho: testimonio de un soldado*, Lima, CONCYTEC, Publinor, 1989.

ONOFRE, OTILIA, "Asentamientos periféricos de la ciudad de Ayacucho", en *Investigaciones*, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, Ayacucho, 1979, pp. 223-242.

PALMER, GARY B., *Lingüística cultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

PER-A, *Proyecto Educativo Regional Ayacucho*, Ministerio de Educación, Dirección Regional de Educación Ayacucho, 2007.

PEREYRA, NELSON, "Historia, memoria, identidad y performance en una fiesta: la Semana Santa de Ayacucho", en *Dialogía*, núm. 4, 2009 (en prensa).

PÉREZ ISLAS, JOSÉ A. y MARITZA URTEAGA (Coord.), *Historias de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX*, SEP, IMJ, AGN, México, 2004.

PÉREZ ISLAS, JOSÉ A., MÓNICA VALDEZ y MARÍA SUÁREZ (Coord.), *Teorías sobre la juventud. La mirada de los clásicos*, Porrúa, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.

PIERINI, MARGARITA, *Viajar para (des)conocer. Isidore Löwenstern en el México de 1838*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1990.

POZO, MANUEL JESÚS, "Ayacucho ¿principia ya a tener vida económica?", en Morote, 1974, pp. 357-396.

RHYS, JEAN, *Viaje a la oscuridad*, Grijalbo, México, 1991.

RIVA AGÜERO, JOSÉ DE LA, *Paisajes peruanos*, Ediciones Peisa, Lima, 1974.

ROJAS, CLAUDIO, "Las mentalidades en la toponimia de las calles de la ciudad de Huamanga", en *Mirada Antropológica*, núm. 5, Nueva época, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2006, pp. 93-108.

ROSALDO, RENATO, *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*, Grijalbo, CNCA, México, 1991.

RUIZ DE CASTILLA, MARIO, *Poemaciones*, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho, 1985.

SÁBATO, ERNESTO, *Antes del fin*, Seix Barral, 1999.

SIMMEL, GEORG, "La metrópolis y la vida mental", en Mario Bassols y otros, *Antología de Sociología urbana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, pp. 47-61.

———, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Península, Barcelona, 1998.

———, *Cuestiones fundamentales de sociología*, Gedisa, Barcelona, 2002.

———, "Digressions sur l'étranger", en Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (traduits et présentés par), *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Flammarion, pp. 53-59.

Souriau, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*, Akal, Madrid, 1998.

Steiner, George, *La idea de Europa*, Siruela, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

Sulca Effio, José Antonio, *Cantipoemas ayacuchanos*, Lluvia editores, Lima, 1991.

Taipe Campos, Néstor Godofredo, *Dos soles y lluvia de fuego en los Andes: estudio de los valores sociales en los mitos andinos*, tesis de doctorado en Antropología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2000.

Talens, Jenaro, "Teoría y técnica del análisis poético", en *Varios, Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 63-109.

Teves Rubina, Nirza, *Relaciones de género en el asentamiento Covadonga*, Informe de práctica pre-profesional, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, Ayacucho, 2004.

Theidon, Kimberly, *Entre prójimos*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2004.

Thompson, John B., *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993.

Trevi, Mario, *Metáforas del símbolo*, Anthropos, Barcelona, 1996.

Turner, Víctor, *La Selva de los símbolos (1967)*, Siglo XXI, Madrid, 1999.

Urrutia, Jaime, "Los Pokras o el mito de los huamanguinos", en Abilio Vergara, *Metodología de investigación*, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, Ayacucho, 1986, pp. 88-95.

———, "Las comunidades en la región de Huamanga. 1824-1968", en *Perú, el problema agrario en debate* (Eguren y otros, editores), SEPIA II, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, SEPIA, Lima, 1988.

Vargas Llosa, Mario, "Sangre y mugre de Uchuraccay", en *Contra viento y marea III*, Seix Barral, México, 1990, pp. 85-226.

Vásquez, Chalena, Abilio Vergara, *Chayraq. Carnaval ayacuchano*, CEDAP, TAREA, Lima, 1988.

———, *Ranulfo, el Hombre*, CEDAP, Lima, 1990.

Vergara, Abilio, Juan Arguedas y Genaro Zaga, "Culluchaca: Algunos elementos sobre la ideología comunal", en *Comunidades campesinas de Ayacucho, economía, ideología y organización social*, IER "José María Arguedas"/CCTA, Ayacucho, 1985, pp. 107-156.

Vergara Figueroa, Abilio y Fredy Ferrúa, "Ayacucho, de nuevo los degolladores", en *Ansión*, 1989, pp. 123-134.

Vergara, Abilio y Carlos Condori (coords.), *Pandillas y pandilleros. Juventud, violencia y cultura*, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga, AMARES, Comisionado para la Paz y el Desarrollo, Ayacucho, 2007, 200 pp.

Vergara Figueroa, Abilio (selección y notas), *Canto a Ayacucho*, Ediciones Enargraf, Ayacucho, 1995.

Vergara Figueroa, Abilio (coordinador), *Yo no creo, pero una vez... Ensayos sobre aparecidos y espantos*, CNCA-JGH Editores, México, 1997a.

Vergara Figueroa, Abilio, "La subregión de Huanta: apuntes para su comprensión", en *González Vigil, Libro Jubilar 1933-1983*, González Vigil/UNSCH editores, Huanta, 1983, pp. 125-177.

———, *Canción folklórica-popular. Del fatalismo, los amores, la sexualidad y la rabia social*, CEDIFA-UNSCH, Ayacucho, 1986.

———, "El trabajo, lo lícito y la educación en un relato oral", en *Folklore Americano*, IPGH, México, 1991, pp. 109-121.

_____, "Construcción de lo público y lo privado en la música popular masiva", en *Alteridades No. 11*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1996, pp. 43-52.

_____, "Condenados: retóricas de la alteridad", en Abilio Vergara (coordinador), *Había una vez... Ensayos sobre aparecidos y espantos*, JGH Editores, Culturas Populares-Conaculta, Colectivo Memoria y Vida Cotidiana, México, 1997a, pp. 111-126.

_____, *Apodos, la reconstrucción de identidades. Estética del cuerpo, deseo, poder y psicología popular*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1997b.

_____, "Introducción: el lugar antropológico", en Aguilar, Sevilla y Vergara (coordinadores), *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, Porrúa, Universidad Autónoma Metropolitana, Conaculta, México, 2001, pp. 5-33.

_____, *Identidades, imaginarios y símbolos del espacio urbano: Québec, La Capitale*, ENAH, AIEQ, CCNQ, UNSCH, México, 2003.

_____, "Nakaq: una historia del miedo. Del mito al rumor y del rumor al mito", en *Versión*, núm. 23, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2009, pp. 131-156.

Vergara Romaní, Kony, "El quechua ayacuchano: origen, diversificación lingüística y vitalidad actual", en César Vergara, *Vigil. Bodas de Diamante. 1933-2008*, Graficam, Ayacucho, 2008, pp. 107-126.

Vila, Pablo, "El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina", en Néstor García Canclini (compilador), Conaculta, México, 1995, pp. 231-271.

Vivanco Guerra, Alejandro, *150 temas de folklore con música, canciones y partituras*, Ediciones Folclore, Lima, 1977.

_____, *Cien temas del folklore peruano*, Editorial Lima, Lima, 1988.

Yúdice, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002.

Zapata, Antonio; Rolando Rojas y Nelson Pereyra, *Historia y cultura de Ayacucho*, Unicef, IEP, Lima, 2008.

Hemerografía

Arguedas, José María, "No soy un aculturado", en *Tarea. La cultura popular en José María Arguedas*, núm. 26-27, Lima, 1978, pp. 2-3.

Cortázar, Julio, "¿Ves? Existo: ahí tienes la prueba", en *La Jornada Semanal*, 1981, pp. 21-22.

González, Raúl, "Ayacucho: La espera del Gaucho", en *Quehacer*, DESCO, Lima, 1982.

_____, "Ayacucho en el año de Noel", en *QueHacer*, núm. 27, DESCO, Lima, febrero de 1984, pp. 16-37.

Rivera Pineda, Fermín, "Adiós pueblo de Ayacucho", en *Folklore y etnología. La Gaceta*, Comité Permanente de Conceptualización del Folklore, núm. 7, Huancayo, 1998.

Internet

Ricardo Dolorier, entrevista: www.monografías.com/trabajos22/rebelion-huanta.shtml (12-07-09)

Urrutia, Jaime, "La diversidad huamanguina: tres momentos en sus orígenes", Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1994. http://www.iep.org.pe (23-11-09)

Carlos Falconí: entrevista de Abraham Taipe: http://www.elcomercio.com.pe/EdicionImpresa/HTML/Contra/2006-03-29/Contra0399335.html (leído el 11-10-08)

Carlos Falconí, entrevista: http://www.larepublica.pe/archive/all/larepublica/20060323/pasadas/13/76106

Rowe, William y Janett Vengoa de Zúñiga, "Migración y violencia: Las trazas de la memoria en la canción poética ayacuchana de los últimos años", en *Société suisse des Américanistes*, Bulletin 59-60, 1995-1996, pp. 99-105, http://www.ssa-sag.ch/bssa/pdf/bssa59-6017pdf (leido el 11-12-09)

http://www.ssa-sag.ch/bssa/pdf/bssa59-60_17.pdf (leído el 12-12-09)

Instituto de Estudios Peruanos: http://www.iep.org.pe

ONG Chirapa: http://www.chirapaq.org.pe/htm/cendocset.htm

Instituto Nacional de Estadística e Informática: http://www.inei.gob.pe

Constructores Perú: www.constructoresperu.org.html.pdf

Discografía

"Ofrenda", Carlos Falconí y Otoniel Ccayanchira.
"Romance de guitarrero", Carlos Falconí y Manuelcha Prado.
"Testimonio ayacuchano", Carlos Falconí y Manuelcha Prado.
"Ofrenda", Nelly Munguía.
"Recordar es volver a vivir...", Trío Ayacucho.
"Kanto Real", Trío Ayacucho.
"Retorno eterno...", Voces de Huamanga.
"De canto a canto", Nelly Munguía y Oscar Figueroa.
"Memorias", Ángel Bedrillana.
"Adiós pueblo de Ayacucho", Ángel Bedrillana.
"Éxitos", volumen I, Raúl García Zárate.
"Concierto en vivo", Raúl García Zárate.
"Huérfano pajarillo", Margot Palomino.
"Ayacucho en el corazón de todos", 5 CDs.
"Mis éxitos eternos", Edwin Montoya.
"Lo mejor de Damaris", Damaris.
"En Vivo", Martina Portocarrero.
"El cielo para un amor", Grupo Trébol.
"Cristos indios", Miguel Mancilla Guevara.
"Antología Musical", Tuna Universitaria San Cristóbal de Huamanga, 3 CDs.
"Dulzura y sentimiento", Cristian Sinche y Oscar Figueroa.
"Homenaje a Ranulfo Fuentes", Trío Hermanos Jorge León.
"Amor en huayno", Julia y Sila Illanes.
"Sentimiento juvenil ayacuchano", Varios.
"Selección del Dúo J.M. Arguedas", Dúo Arguedas.
"Eternamente...", Kiko Revatta.
"Duele amar", Max Castro.
"Pun pin", recopilación de Uriel Salcedo.