



La representación de la violencia durante el conflicto armado interno en tres géneros musicales de la región de Ayacucho en el siglo xx

Representation of violence during the internal armed conflict in three musical genres of the Ayacucho region in the 20th century

La représentation de la violence pendant le conflit armé interne dans trois genres musicaux de la région d'Ayacucho au XXe siècle

Espino Relucé, Gonzalo; Mamani Macedo, Mauro

 **Gonzalo Espino Relucé**
gespino@unmsm.edu.pe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

 **Mauro Mamani Macedo**
mmamanim@unmsm.edu.pe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Boletín de la Academia Peruana de la Lengua

Academia Peruana de la Lengua, Perú
ISSN: 0567-6002
ISSN-e: 2708-2644
Periodicidad: Semestral
vol. 74, núm. 74, 2023
boletin@apl.org.pe

Recepción: 11 Agosto 2023
Aprobación: 18 Septiembre 2023
Publicación: 22 Diciembre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/497/4974826004/>

DOI: <https://doi.org/10.46744/bapl.202302.004>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Resumen: En este artículo, nos propusimos analizar la representación del conflicto armado interno (CAI) en las expresiones musicales y líricas de los pueblos de Ayacucho, así como explicar su representación de la actitud poética y musical quechua frente a los sucesos que vivieron. Para ello, utilizamos categorías culturales andinas, como *yawar mayu* 'río de sangre', además de nociones de la lírica quechua como el paralelismo semántico. Tras una contextualización histórico-cultural, nos centramos en el huayno y los subgéneros de carnaval y *llaqta maqta*; la lírica infantil-juvenil y los poemas-canción, en los que advertimos la tensión entre la voz y la letra, entre lo popular oral y lo escrito. Asimismo, observamos que la poesía que llega a la escritura representa la ternura y el arraigo popular; el silencio de los campesinos respecto a lo que está ocurriendo entre los letrados, y el desarrollo de un nuevo género o la incidencia de la canción ayacuchana.

Palabras clave: poesía quechua, huayno, literatura infantil y juvenil, conflicto armado interno, Ayacucho.

Abstract: In this paper, we decided to analyze the representation of the internal armed conflict (IAC) in the musical and lyrical expressions of the peoples of Ayacucho, as well as to explain their representation of the Quechua poetic and musical attitude towards the events that these towns experienced. For this purpose, we use Andean cultural categories, such as *yawar mayu* 'river of blood', as well as Quechua lyric notions as semantic parallelism. Following a historical-cultural contextualization, we focus on the huayno and the subgenres of carnival and *llaqta maqta*; children's and young people's lyrics and song-poems, in which we note the tension between voice and lyrics, between the popular oral and the written. Likewise, we observe that the poetry that reaches the writing represents the tenderness and the popular roots; the silence of the peasants towards what is

happening among the literate, the development of a new genre or the incidence of the Ayacuchan song.

Keywords: Quechua poetry, huayno, children's and young people's literature, internal armed conflict, Ayacucho.

Résumé: Nous avons voulu dans cet article étudier la représentation du conflit armé interne (CAI) dans les expressions musicales et lyriques de villages d'Ayacucho, ainsi qu'expliquer leur représentation de l'attitude poétique et musicale quechua face aux événements qu'ils ont vécus. Pour ce faire, nous utilisons des catégories culturelles andines, telles que *yawar mayu* 'fleuve de sang', en plus de notions de la lyrique quechua telles que le parallélisme sémantique. Après une mise en contexte historique et culturelle, nous abordons le *huayno* et les sous-genres de *carnaval* et *llaqta maqta*; la lyrique infanto-juvénile et les poèmes-chanson, où nous notons la tension entre la voix et le texte, entre le populaire oral et l'écrit. Nous observons aussi que la poésie qui parvient à l'écriture représente la tendresse et l'enracinement populaire; le silence des paysans sur ce qui se passe entre les lettrés, le développement d'un nouveau genre ou l'incidence de la chanson d'Ayacucho.

Mots clés: poésie quechua, *huayno*, littérature infanto-juvénile, conflit armé interne, Ayacucho.

1. INTRODUCCIÓN

El tiempo difícil que pasó el Perú en la década de 1980 ha sido estudiado desde distintos horizontes. Por ejemplo, en el periodismo, se divulgaron artículos en las revistas *Caretas* y *Marka*, que han sido estudiados por Vallejo Moreno (2019); del mismo modo encontramos estudios de los testimonios recogidos por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) (Johansson, 2023). En el ámbito literario, existe una abundante producción y reflexión al respecto; no obstante, también existen proyectos creativos frustrados, como el de Hildebrando Pérez Huaranca, *Los ilegítimos* (1980). Durante el conflicto armado interno (CAI) (CVR, 2003; De Lima, 2017; Degregori, 1998; Jiménez, 2005, 2009; Huamán López, 2015;

Theidon, 2004), se registran dos frentes que reclamaban lealtad: Sendero Luminoso y las fuerzas del orden; estas últimas prometían una resolución de igualdad y la llegada de beneficios del Estado. En los primeros años de su accionar, Sendero goza de la simpatía de la población ayacuchana —el masivo funeral de Edith Lagos es un ejemplo de ello—; sin embargo, este aprecio termina cuando el accionar de uno o ambos frentes desemboca en los arrasamientos de comunidades campesinas (Theidon, 2004).

En términos globales, nos centramos en cómo el «estar triste» se expresa en las poéticas del CAI. El clima de violencia y escenario de guerra que se vivió en los ochenta se recrudeció y provocó que las diversas expresiones artísticas se autocensurasen. Enfrentaron las prohibiciones impuestas por ambos lados, o bien porque podían ser consignadas como representantes del imperialismo, o bien porque se consideraban manifestaciones terroristas. El legado poético de Antonio Sulca (2017) muestra que, no obstante, los malos tiempos generaron espacios para la circulación de la poesía mediante recitales.

El concepto de vida se alteró: «Esta vida ya no es vida para los ayacuchanos» (Vásquez y Vergara, 1988, p. 346), se canta en «Muyubamba Campesino»; se sufre hambre y muerte. Además, se vive en zozobra por los desaparecidos: «Chinkaqnillankuta manaña tarispa / Familiankuna manaña tarispa, manaña tarispa» («Sin poder hallar a sus desaparecidos / Sin hallar a sus familiares, sin encontrarlos») (p. 336), como se escucha en «Huamanguino qala». Se produjeron desapariciones de comunidades campesinas y desplazamientos

forzados como «la retirada» —en algunos casos, a espacios desconocidos—, o sistemas esclavistas impuestos —como ocurrió con los asháninkas— por parte de Sendero Luminoso.

La población fue obligada a dejar el pueblo, porque la violencia política complica las condiciones de vida. En los ochenta no se vive solo la ferocidad de la agresión: se está al borde de aniquilar la condición humana de los runas: «Estar triste es la forma más inmediata de sentir, comunicar y expresar los sentimientos por alguna pérdida» (Jiménez, 2009, p. 63). El «estar triste» es la manera inmediata como se procesa la confrontación que se vive en el Perú; la vida cotidiana estaba inmersa en la violencia:

La violencia se constituyó —durante más de una década— en un modo de vida para la población campesina de la región. Esta nueva condición de la cotidianeidad eliminó uno de sus más caracterizados componentes: la rutina que se hace hábito, repetición, aquello que se hace sin pensar, mecánicamente, y que, por tanto, otorga tranquilidad. Lo único seguro que la nueva situación ofrecía era la incertidumbre, el estado permanente de alerta, que son cualidades que precisamente niegan lo cotidiano. (Vergara, 2009, p. 59)

Surge un sujeto afectado, que vive el caos y se descentra. Una comunidad desintegrada y sin horizonte, era difícil imaginar la alegría pese a los guiños de resistencia que se percibe en la poesía de entonces. Asistimos a una doble situación del sujeto colectivo: la comunidad y el sujeto individual por el CAI lo vive como víctima. Esto se vincula con las formas como el sujeto percibe y como el cuerpo vive las formas de la violencia: *llaki* (sufrimiento) y el *ñakariy* (dolor de muerte); que traducen el luto, un proceso postraumático para Theidon (2004).

Si, para la tradición oral andina, la noche era el día del *runa* (Ansión, 1982), en los poemas se percibe la noche como el tiempo temido. El terror y el localismo de las acciones del grupo radical, así como las intervenciones de las fuerzas del orden, provocaron que se iniciara un desplazamiento de los pueblos del interior hacia la capital huamanguina y de esta a otras ciudades, especialmente Lima. Aunque los 30 millares de muertos del CAI que registra la CVR (2003) y la intensidad con que se vivió este periodo expresan un mismo sentir, el terror de la violencia, los números impresos del registro no se igualan a los trazos que Ediberto Jiménez (2009) dibuja mientras los senderistas asesinan a los campesinos o los militares quemar a los modestos pobladores. La expresión del dolor y urgente necesidad de vencerlo está expresada, también, en la poesía quechua escrita, por ejemplo, en la poesía de José María Arguedas (Mamani, 2022).

Consideramos que el artefacto quechua pasó a formar parte de una estrategia discursiva aparentemente inofensiva, de allí que el desplazamiento metafórico sirviera como un artificio para circular los poemas. El silencio quechua de la poesía ayacuchana se inscribe en un programa que despojará al idioma quechua del estigma que circula por entonces: su hablante era considerado un sospechoso, un terrorista, aun cuando los estrategias militares también se comunicaban en este idioma y se habían apropiado de los símbolos utilizados por Sendero Luminoso. La poesía quechua no circula como escritura, sino como canción vernácula popular, como traducciones de la poesía infantil y juvenil en español. Con seguridad, fue la mayor expresión escrita de entonces, pues no solo hay creación popular, sino un corpus que en forma escrita se publica en castellano y quechua. En este contexto de creación, el huayno ayacuchano, de raigambre quechua y de ritmo singular, fue el más difundido en el Perú; por estos años se forma la tradición musical contemporánea: la canción ayacuchana resulta el poema quechua hecho canto. A partir de este contexto, estructuramos el artículo en tres partes: primero, la tradición oral quechua, en la que estudiamos el carnaval ayacuchano y el *llaqta maqta*; luego, la poesía infantil y juvenil; finalmente, el poema-canción y el huayno ayacuchano.

2. TRADICIÓN ORAL QUECHUA: CARNAVAL AYACUCHANO Y LLAQTA MAQTA

José María Arguedas, en sus «Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga» (1951), identificaba a los pokra-chankas (rukankas y chankas) como un extenso conglomerado indígena anterior a los incas, el cual traspasó el tiempo de la colonia y, en la «unidad cultural, aparecen

evidenciados en la unidad de lengua y del folklore, especialmente del folklore musical» (Arguedas, 2013, pp. 30-31). Fusiona lengua y cultura vernácula en una continuidad que se manifiesta en la música tradicional quechua, en la que expresa los contornos y vivencias que el campesinado ayacuchano vivió durante la década de 1980, especialmente aquellas manifestaciones vinculadas a las tradiciones culturales de los pueblos andinos o asociadas a los rituales cotidianos, patronales y religiosos.

Estudiamos el cancionero vernáculo, de arraigo popular, en el que se registra lo que ocurre durante la violencia política. Contiene referencias a la cruda guerra que viven los pobladores de Ayacucho, ya sea por las fuerzas del orden o por los senderistas; a los despojos y masacres; así como al desconcierto, la alegría y las penurias que viven en los nuevos escenarios de migración forzada. Para este trabajo, tomamos como referencia dos manifestaciones de raigambre tradicional: el carnaval ayacuchano y el *llaqta maqta*, especialmente, las Chungui (Ayacucho). El huayno o la canción-poema en quechua expresa mejor las percepciones de la época (Espino, 2015; Huamán, 2015; Vásquez y Vergara, 1988; Vergara, 2010) no solo como registro, sino como referente sensible; y expresa, sobre todo, desconcierto y caos, porque la vida se resquebraja.

En la década de los ochenta, Chalena Vásquez y Abilio Vergara publican ¡Chayraq! (1988), en la que registran una documentación importante sobre la violencia en el marco de las expresiones tradicionales. De ese modo, encontramos canciones como «Huamanguino» [1], en el que la pregunta «¿maypitaq?» hace fluir la intensidad del sufrimiento y desconcierto que deja de ser un asunto individual y pasa a ser uno colectivo. Precisamente, se expresa una desaparición que perturba la vida huamanguina; no se sabe el destino: «Killapas, watapas pasanñam / ¿maypiñaraq? / Ranrapa ukunpinñachu / Kichkapa chawpinpiñachu / Qurayachkan, qurayachkan» («Meses y años han pasado / ¿dónde estará? / Acaso adentro de los pedregales / Volviéndose tierra, / O en medio de las espinas / Ya brotando como las hierbas») (Vásquez y Vergara, 1988, p. 182); esta secuencia metafórica de la naturaleza representa a la gente que se pierde o que ingresa a la larga lista de desaparecidos. A pesar de la burla en el puklla, vemos cómo el mestizo se aprovecha de la pobreza y comercializa sus productos en «Huamanguino qala»; sin embargo, lo que queda es una angustiante confirmación: «Chinkaqnillankuta manaña tarispa» («Sin poder hallar a sus desaparecidos») (p. 336).

Las alegrías del carnaval se vuelven también escenarios para demandar y evidenciar la guerra cruenta. Esta alegría y desplazamiento hacia el pueblo o la ciudad retorna con motivos tradicionales presentes en el trayecto del carnaval: los cerros, las aves y los objetos recuerdan la tristeza y el abandono. Así, en «Lindos carnavales» se vuelve sobre la «poética hermanada», es decir, hablar desde o partir de una animal, planta o cosa —en este caso, de *puku puku*—: «Chuchaw cruz patanpis pukuysito waqan / Chuchaw cruz patanpis pukuysito waqan / Llaqtanpa vidanta yupa yuparispan mana consueloyuq / Llaqtanpa vidanta yupa yuparispan mana consueloyuq» («En la cima de Chuchaucruz canta el pucuycito / En la cima de Chuchaucruz llora el pucuycito / Contando la vida de su pueblo, sin ningún consuelo / Recordando la vida de su pueblo, sin ningún consuelo») (Vásquez y Vergara, 1988, p. 340).

En otros textos resulta más explícito, como en la canción popular ayacuchana «Muyubamba Campesino» (Vásquez y Vergara, 1988). En esta se representa el despojo, el olvido y la violencia, cuya cotidianidad se rompe; muchos lloran, sufren, se angustian, aun cuando se habla en castellano. En la «Tragedia de Umaro», referida a los hechos del 14 de agosto de 1985 en el paraje Umaro (Acomarca), no solo se registran la muerte (69 personas asesinadas) y la desaparición del pueblo, sino la política de arrasamiento que tanto Sendero como las fuerzas del orden practicaron por entonces. Así, nos encontramos con una expresión dura: «Yawar mayus puririchkan, Umarullay llaqtallapi» («dicen que corre un río de sangre en el pueblo de Umaro») (p. 358)^[2]. Resquebraja al sujeto que camina por precarios lares de la migración forzada, tal como se lee en esta canción, en la que está desconcertado, sin raíces: «Umarullaway runallaqa piensasqachu / Umarullaway runallaqa piensasqachu / Huamangallay llaqtallapi, wasin wasin purillayta / Limallaway llaqtallapi, callin callin purillayta» («No había pensado el poblador de Umaro / No había pensado el poblador de Umaro / Andar de casa en casa en la ciudad de Huamanga / Andar de calle en calle en la ciudad de Lima») (p. 358). Esto refleja un permanente estado de migración.

Siguen la línea advertida Vásquez y Vergara: «En la canción popular se viene forjando respuesta que trasciende la queja para construir la fe» (1988, p. 127), que expresará un tiempo de espera que será retorno, semilla (fruto, gente) y lluvia (agua). La tragedia ha sido dolorosa: ya no será *unu, yaku* (agua) transparente, sino convulsión, dolor; no es la naturaleza, sino lo humano violentado y su sangre, que convertida en *mayu* (río) despliega su camino. Pero esta fe implica retorno como semilla, como *yawar mayu*, que fertiliza la vida. Esta imagen de un tiempo nuevo, de la renovación de la vida, aparece en la *qawachan* (fuga) del estribillo final, en «Huamanguino»: «Kutirqamunqañam, chayaraqamunqañam / tarpuy para hina muqullay wiñarichiq / akichiriq inti hina / sisalla, sisarichiq / rurulla panchirichiq» («Ya volverá, ya llegará / Como lluvia para el cultivo / Para hacer germinar la semilla / Como el sol del amanecer / Que hará florecer a las flores») (p. 128).

Se identifica al *llaqta maqta* (Jiménez, 2009) como un género del ámbito musical tradicional de Chungui, escenario de las más trágicas violencias (si no por el ejército, por los senderistas). Esto se representa en los dibujos de Edilberto Jiménez, así como en enunciados que delatan su desconcierto: «No podías dormir tranquilo con tu familia, todo era muy diferente y triste» (p. 292). El *llaqta maqta* es un género que pertenece a la comunidad; sus letras anónimas expresan mejor los sentimientos de los jóvenes, la alegría y el encuentro: «Las letras son anónimas, pero es una dulzura en que ahí está[n] expuestas sus vivencias y sus esperanzas, acompañados de lágrimas y sonrisas» (p. 128). Transforma esa «dulzura» —su canto y baile— en referente para los encuentros de jóvenes en los meses de helada, siembra y fiestas patronales. El *llaqta maqta*:

Es un género musical tradicional, propio del distrito de Chungui. Se canta sobre todo de noche, con gran vigor y entusiasmo, por jóvenes de ambos sexos, durante la preparación del chuño. Según los comuneros, el *Llaqta maqta* permite a muchachos y muchachas conocerse mientras cantan y bailan, enamorarse y casarse. Pero el *Llaqta maqta* también alegra a todos en festividades tales como el safacasa, los bautizos, las fiestas patronales y los cumpleaños. (Jiménez, 2009, p. 316)

El desconcierto, el caos y la represión llevaron a muchos a transitar por las aras del silencio represivo o a trasladarse a otros espacios tras la migración forzosa. El rasgo principal del *llaqta maqta* será la sensación de tristeza.

Este tipo de poema-canción forma parte de la fiesta del encuentro; simultáneamente, se construye como un sentimiento de pertenencia o, mejor dicho, un sentido de comunidad. No se ha limitado a Ayacucho, sino que se ha extendido a Cusco y Apurímac. Más aún, en medio del proceso de violencia, se expandió de su formato ritual —pues es de arraigo en diversas ceremonias— a espacios de preservación cultural, donde los migrantes forzados vuelven típicamente a cantar, recrear o recordar. Como testimonio una campesina:

El *llaqta maqta* es sentimental, otras veces hace sentir en los quehaceres del campo en la sierra y selva, en el cultivo de papa, maíz, los animales, los cerros que recorremos, la fiesta patronal de la Virgen del Rosario, en estas fechas recibimos en mi casa en Chungui muchas visitas de los anexos, esas cosas recuerdo y siento pena (residente no músico mujer, 77 años). (La Rosa et al., 2017, p. 29)

El repositorio referido al periodo que focaliza nuestro estudio evidencia la continuidad de la tradición andina y la lengua quechua empezando por la imagen burlona que los propios lugareños de Chungui se hacen de sí: «Llaqtachallanqa allin llaqtas, / Llaqtachallanqa sumaq llaqtas, / Runachallansi malay runa, / Runachallansi malay qinyu» («Dice su pueblo es tan bueno, / Dice su pueblo es tan hermoso, / Dice sólo su poblador es mala persona, / Dice sólo su poblador es de mal genio»), se escucha en «Chungui llaqta» (Jiménez, 2009, p. 69).

Huamán López señala, sobre los poemas-canciones —o huaynospoemas, como anota—, que en los «ochenta se buscó seguridad que garantice la sobrevivencia. El *wayno* de este periodo, describe justamente ese escenario incierto» (2015, p. 191). Precisa que el «*wayno*, como vehículo de censura y crítica a las angustiosas condiciones, traduce la condición de la mayoría de los sectores populares desposeídos y víctimas de la violencia política en los Andes» (p. 195). Los *llaqta maqta* expresan un desconcertante sentimiento de los años de terror; formalmente, tienen una estructura quechua en la que identificamos dos tipos de formas retóricas

tradicionales: la intensificación del sentido (duplicación de la palabra, dísticos o paralelismo semántico) y la «mediación poética». A partir de estos mecanismos, la poesía quechua popular construye su armazón poético; transmite las sensaciones de existencia y los sentimientos en medio de ese lugar caótico vivido en los años de la violencia política. Y no solo se quedan en sentimientos, sino que se expresan como testimonio, queja o demanda respecto al abandono.

La mediación poética se produce cuando, en las poéticas andinas, el sujeto hablante no suele dirigirse directamente a la persona amada o la situación que quiere referir. De esta suerte, el *llaqta maqta* vuelve sobre la hermandad que existe entre la gente y las cosas (animales, plantas, objetos): yerba santa, picaflor, vaso de tierra, garúa, chirimoya, etc. De esta manera, en «Yerbay santa», se expresa que con la hierba se podría sanar al gobierno central, el cual ha abandonado a los pueblos: «Santu rimidyu kaspaykiqa, / santu rimidyu kaspaykiqa, / gobirnullata remidyakuy, / campesinulla yuyarinampaq» («Si eres santo remedio, / si eres santo remedio, / pues cúrale al Gobierno, / para que se recuerde del campesino») (Jiménez, 2009, p. 128).

En «Yerbay santa» se observa un caso de dístico semántico, pues se reitera el verso para producir intensificación rítmica y hacer burla del gobierno por el olvido y abandono. Esto mismo también se aprecia en «Chungui llaqta», ya que *llaqta-* se reitera en versos consecutivos, donde se produce la ampliación de *allin* respecto a *sumaq* (tan bueno-tan bonito) (p. 69). Igualmente ocurre en «Allpa Vaso» (vaso para tomar), en el cual el desamparo se expresa en los actos de corrupción; los señores gobierno, congresista e ingeniero no han hecho nada para el progreso del pueblo, nomás miran pasar el tiempo: «Maymi mejora ruwasayki, / Maymi chunguipa meqoranqa» («Dónde está la mejora que hiciste, / dónde está su mejora de Chungui») (p. 129). En «Sirwayaycha», mediante esta poética el pueblo pide a las tiernas aves (al picaflor) que lo lleven a Palacio para conversar con el peor gobierno que tuvo el Perú por esos años: «Alachaykita pristaykuway siwarwaychay, / alaykita pristawaptiki, alaykita pristawaptiki, / palasyullata yaykuykuymán siwarwaychay, / Lima llaqtata yaykuykuymán siwarwaychay. // Lima llaqtata yaykuykuspay, / palasyullata yaykuykuspán, / doctor Alanwan parlaykamuyman siwarwaychay, / doctor Alanwan parlaykamuyman siwarwaychay» («Tu alita préstame, mi picaflorcito, / si me prestas tu alita, si me prestas tu alita, / al palacio puedo entrar mi picaflorcito, / al pueblo de Lima puedo entrar mi picaflorcito. // Entrando al pueblo de Lima, / entrando al Palacio, / puedo conversar con el doctor Alan, picaflorcito, / puedo conversar con el doctor Alan, picaflorcito») (Jiménez, 2009, p. 129); la repetición del segmento lexical «alaykita pristawaptiki» intensifica su ruego.

Las expresiones de la guerra interna^[3] se ven en los temores que se imponen; por ejemplo, cuando se le pide a la chirimoya que ya no florezca, que no sea fruto: «Chirimuyapa cisachan, / amaña masta sisaychu, / ñuqallay qinan waqawaq, / ñuqallay qinan llakiwaq» («Florecita de chimoya, / más ya no florescas, / igual que mi persona puedes llorar, / igual que mi persona puedes sufrir») (p. 70).

Los poemas-canciones integran en toda esa dimensión la tristeza, el desarraigo, el pueblo, su vocación religiosa, su aspiración de progreso, el abandono del gobierno. Dejan ver las dolorosas huellas de la guerra sucia que han vivido los chunguinos. Así lo leemos en *llaqta maqta* «Virgen del Rosario» (Jiménez, 2009), que muestra el total desarraigo e, incluso, la memoria quizá condicional, que podríamos especular que ni la madre ni el padre acaso pregunten ya por su hijo —y si lo hicieran, es uno de los «retirados», que viven en las afueras de la comunidad, sin vínculos—. Por eso, en la configuración de la poesía, se alude una vez más a las relaciones de sujeto andino con los animales.

Virgen del Rosario

Canta: Ana Huaraca Lizana

1 Mamallay Rosario patrona de Chungui,

qanllam yachachkanki ñuqapa vidayta,

Chunguipa suertinta.

Chungui iglesiape señor Santo Domingo,

5 qanllam yacharqanki ñuqapa vidayta,

kaypi purisqayta.

Mamay maskawaptin, tayatay maskawaptin,
 Bombilo urqutan qawaykachillanki,
 añaspa yupintan rikuykachillanki.
 10 Ingiñirullatach wachallawarkarqa,
 muchkaqatallapi tupumunallampaq,
 lluygucha yachachkan ripukunallanta,
 pasakunallanta.
 Qinaya ripuchun, qinaya pasachun,
 15 carretirallata tukurachispaqa,
 Qanchi llaqtallaman chayarachispaqa.
 Qawachan
 Ay way ripuchkaninan,
 ay way pasachakaniñan,
 qanñama vidallay kuyasqanchikta,
 20 qanñama vidallay wayllusqanchikta.
 Carretiralla chayamuchunqa,
 automovilla chayamuchunqa,
 qanñama vidallay kuyasqanchikta,
 qanñama vidallay wayllusqanchikta.
 Lugar: Comunidad de Chungui.
 Virgen del Rosario
 1 [Madrecita Rosario patrona de Chungui,
 tú sola sabes mi vida,
 la suerte de Chungui.
 En la iglesia de Chungui señor Santo Domingo,
 5 tú solo sabes mi vida,
 lo que estoy caminando.
 Si mi madre me busca, si me padre me busca,
 al cerro de Bombilo le haces ver,
 las huellas del zorrino le haces ver.
 10 Hubieras dado luz a un ingeniero,
 para que en ladera de Muchka haga mediciones,
 seguramente ya sabe cuándo retirarse,
 regresarse.
 No importa se retire, no importa se regrese,
 15 se hace terminar la carretera,
 se hace llegar al pueblo de Qanchi.
 Fuga
 Qué dolor ya me estoy retirando,
 qué dolor ya me estoy yendo,
 tú ya pues mi vida lo que hemos querido,
 20 tú ya pues mi vida lo que hemos amado.
 Solo la carretera que llegue,
 solo el automóvil que llegue,
 tú ya pues mi vida lo que hemos querido,
 tú ya pues mi vida lo que hemos amado].
 (Jiménez, 2009, p. 318)

El poema expresa la honda tristeza y el dolor que padecen los interlocutores del poema; el hablante se dirige a la virgen del Rosario, la invoca para que le diga dónde los pueden encontrar. «Virgen del Rosario» coloca en primer plano a la voz individual, *ñuqa*; sin embargo, hay que observar que el hecho afecta a la comunidad. La voz de un sujeto desarraigado de la comunidad, a través de la mediación poética de la Virgen del Rosario y Santo Domingo, busca consuelo y respuestas. Los propios versos dan cuenta del paralelismo semántico que se produce entre los versos 1-3 y 4-6. Expresan la memoria de la comunidad, se habla de la persona: «qanllam yachachkanki ñuqapa vidayta» (vv. 2 y 5). Pero esta voz poética necesita expresar su filiación comunal; por

eso, hablará en primer lugar de la comunidad: «Chunguipa suertinta» (v. 3). Y la expresión del sufrimiento será la misma de los comuneros desarraigados por la subversión: «kaypi purisqayta» (v. 6).

En efecto, la destrucción de la condición humana que la confina a vivir en cavernas aparece como segundo tema y tiene que ver con el abandono del Estado. La voz se trastoca en representación colectiva. Sendero arrinconaba a los pobladores en lo que llamaba «la retirada», tal como expresa E. J. en su testimonio recogido de 1984:

Nos obligaron a todos los del pueblo a realizar la retirada, a abandonar nuestras casas, dejar nuestras cosas, dejar nuestro pueblo y teníamos que irnos a vivir a los montes, cuevas, cerros y huaicos para no recibir a los militares. Nos obligaron a vivir ocultos como animales en el monte, con hambre, con sed y muertos de frío. No pudimos llevar nuestras cosas, solamente con nuestra familia, cargamos lo poco que pudimos junto con nuestros hijos, algunas frazaditas, pellejos, ollitas, papitas y maicitos. La mayoría se fue a los montes (bosques de selva alta) y pocos a los cerros. Los compañeros dijeron que el que no hacía la retirada era un traidor al Partido y al pueblo, un miserable que merecía la muerte. (Jiménez, 2009, p. 147)

En efecto, «la retirada» constituyó una práctica coercitiva senderista según la cual se forzaba a la población a dejar sus pueblos. Si ya el abandono forzado de la casa implicaba quedarse con lo mínimo que se posee, la orden de Sendero Luminoso, en la experiencia de Chungui, incluía matar a los animales domésticos (perros, gallinas, cuyes, etc.) que poseían los pobladores; con «la retirada», Sendero convierte al campesino en un sujeto que ha perdido su condición humana al ser desarraigado. No solo lo sume en la pobreza, sino que lo vuelve rehén o prisionero. Lo convierte en un *wakcha*: un sujeto desarraigado, que no tiene nada, ni relaciones de filiación, y que vive en cuevas o laderas escondidas; un sujeto animalizado, que ha perdido las posibilidades de comunicarse con sus paisanos.

El segundo asunto es el comportamiento del Estado con las poblaciones más distantes de la capital. Tanto el gobierno de Fernando Belaúnde como el de Alan García no desarrollaron políticas que atendieran las demandas respecto a carretera, luz eléctrica, mejoras de los sistemas sanitarios del país y de la escuela para las comunidades distantes. *Ñuqa* se pregunta por el oficio (vv. 10-13), por esas posibilidades que no alcanzó; no tiene ventajas; si fuera ingeniero, sabría cómo salir de los enredos de «la retirada». Esta imagen será duplicada. A la par, el forastero llega y se va, como símbolo del progreso que no se afinsa en el pueblo. Lo que importa es que exista la carretera: «Qinaya ripuchun, qinaya pasachun, / carretirallata tukurachispaqa, / Qanchi llaqtallaman chayarachispaqa» (vv. 14-16).

La búsqueda de los padres o parientes fue uno de los episodios más dolorosos de las familias en el periodo de la guerra interna: «Mamay maskawaptin, tayatay maskawaptin, / Bombilo urqutan qawaykachillanki, / añaspa yupintan rikuykachillanki» (vv. 7-9). En el poema, la madre y el padre preguntan por su hijo. El espacio referido es una retirada, está localizado en el cerro Bombilo. El sujeto hablante pide a la Virgen del Rosario que les muestre el camino, que sea la mediadora. Esto se asocia al ritual de la muerte, para que el hermano o el paisano no sea un condenado penante; hay que enterrarlo para celebrar el duelo. Esto se percibe como un abandono a los pueblos de Ayacucho, olvidados o víctimas de las prácticas de un sistema perverso y corrupto.

Finalmente, mientras se reclama por la carretera, la fuga reitera ese sentimiento de despojo y la situación del nuevo *wakcha*. La poesíacanción, la del carnaval ayacuchano y el *llaqta maqta* son expresiones que actualizan y afirman la tradición oral. Su esquema básico se halla en la forma poética tradicional, en las relaciones que establece la voz poética con los elementos de la naturaleza y con los versos preferentes que reiteran la intensidad semántica propia del poema. Será testimonio y memoria de un periodo luctuoso, y, simultáneamente, protesta y posibilidad de volver a vivir un tiempo mejor.

3. POESÍA INFANTIL Y JUVENIL

Huamanga, la preferente plaza de las artes, empieza a vivir cada vez con mayor intensidad la tragedia del CAI, que termina por intimidar o por cercar la libertad creadora. En consecuencia, deviene en esta suerte

de escritura poética que enfrenta la censura —o la autocensura— que impone el autor, ya que sus escritos podrían significar la cárcel o la muerte, según sea su receptor. La lengua quechua continuó siendo parte de la vida cotidiana de los hombres y mujeres de Ayacucho. En el campo se seguía hablando, se continuaba enriqueciendo en las diversas manifestaciones de tradición oral, especialmente, en el cancionero vernáculo. En cambio, en la aldea letrada, en el circuito de la escritura, son escasas las publicaciones en quechua. El castellano será asumido como la lengua de la ciudad, como expresión aristocrática que vive de espaldas a la realidad quechua que se vive en los alrededores de Huamanga (Millones, 2015). El quechua letrado era dominado por la elite ilustrada y de escasa divulgación. La práctica poética esquiva la violencia; por entonces, en Ayacucho, no aparecen poemarios quechuas. La poesía escrita en español privilegia una temática que no tiene contenido social abierto: asume un matiz elusivo, explora abiertamente un tono paródico o se expresa con inocencia, alegría y ternura. Aparece un tipo de literatura que no se compromete con la realidad inmediata: un proceso que identificamos como *desplazamiento metafórico*. Se trata de una expresión poética que no quiere comprometerse con su referente inmediato y explora las posibilidades de la infancia y la juventud, las cuales coinciden con la institucionalización de sus protagonistas.

Los escritores por entonces participan de la escritura en castellano y escasamente escriben en runasimi. Se instala la Asociación Ayacuchana de Escritores de Literatura Infantil (13 de julio de 1985) —que agrupará a la mayoría de los autores de Ayacucho—, la cual se vincula a la Asociación Peruana de Literatura Infantil y Juvenil (APLIJ, 1971), que convoca anualmente el Encuentro Nacional de Escritores de Literatura Infantil y Juvenil. En ese contexto se observa una recuperación parcial del quechua. Aquiles Hinostroza Ayala (Ayacucho, 1940) aparece por entonces como promotor y creador de poesía infantil y juvenil; toda su actividad la realiza como docente universitario, cuyas indagaciones resultan claves para la reconstrucción de la memoria y tradición oral de los territorios chanka. Empieza su compilación de poemas para niños y jóvenes; Hinostroza Ayala publica antologías como *Florilouquio. Poemas cortos* (1981); *La luciérnaga. Cuentos infantiles* (1982); *Joyas infantiles. Antología poética para niños* (1983); *Rocío de amor. Poemas para niños* (1986); *Florilegio. Antología poética ayacuchana* (1989); *Waqan kitusha. Cancionero infantil* (1990), y *Wayta qantu* (1991).

Los poemas que aparecen en *Wayta qantu* son breves, casi siempre de arte menor; muestran la situación del niño en extrema pobreza, orfandad, soledad, así como situaciones educativas vinculadas al juego de palabras. El programa de este proyecto consiste en presentar la producción poética local (Ayacucho) junto con la poesía nacional y universal. El libro se divide en tres partes. Interesa poner atención a la primera sección, en la cual se presentan los poemas que Hinostroza traduce al quechua. El ciclo incluye una selección de textos del siglo xx, entre los cuales se hallan dos de los más reconocidos poetas quechuas de la primera mitad del siglo pasado (Moisés Caveró Caso y José Salvador Caveró); también incluye a escritores que a fines de los noventa se consagran como creadores quechua: Antonio Sulca Effio, Ranulfo Fuentes, Víctor Tenorio, además de otros poetas ayacuchanos. La violencia del CAI aparece como elemento fragmentario.

Wayta qantu, de Aquiles Hinostroza, se puede leer como el intento de recoger la poesía de la región; de su trazo se desprende que, pese a la escasa data que ofrece de cada autor, la producción poética de entonces se enmarca en los años 30 y 40. De los 33 escritores ayacuchanos, se advierte que solo siete escriben en la lengua andina (Moisés Caveró, José Salvador Caveró; José Antonio Sulca, Aquiles Hinostroza, Ranulfo Fuentes y Abilio Soto). La obra incluye canciones y poemas que aparecieron en diversas revistas, incluso, un poema de Edith Lagos, mando senderista, que escribía poesía inserta en tradición china —más precisamente, maoísta—. El aporte de Hinostroza (Espino, 2022) será la producción de poesía quechua que recrea y traduce poemas escritos en la lengua de la ciudad, el castellano; se trata de un ejercicio, en estricto, de traducción poética, abocado a los 33 autores seleccionados. Así ocurre con el poema de «Ponchito», de Alida Castañeda Guerra (Tambopampa, Apurímac, 1948), una intelectual y creadora quechua que ha publicado *Voces alzadas* (1994), *Ausencias y esperanzas* (2001), *Kayani: astilla de luz - Qayani: kanchay qillpa* (2008) y *Mayuñan* (2022). He aquí el poema:

Ponchito

1 Prum...prum...
 ¿Será la lluvia?
 ¿Será el viento?
 Ponchito no te vuelvas pequeñito
 5 necesitaré que me abrigues mucho.
 Prum...prum...
 No es la lluvia
 no es el viento
 Ponchito...
 10 Ponchito...
 Mira allá abajo
 Vienen sobre los carros grandes
 Esos hombres que se llevaron a papá.
 Ponchito no te vuelvas pequeñito,
 15 Ponchito crece conmigo.
 Necesitaré que me abrigues
 Ponchito, ponchito
 Ponchitoooooooo
 No te vuelvas pequeñito.
 Puchitu
 1 Prum...prum...
 ¿Parachu kanman?
 ¿Wayrachu kanman?
 Puchitu ama chintipakuychu
 5 Munasaqmi ancha maytuykuwanaykita.
 Prum...prum...
 Mana parachu
 Manataqmi wayrachu
 Puchitu...
 10 Puchitu...
 Qaway wak urayta.
 Hatun karupa hawanpi hamuchkan
 Chay taytanchik apaq runakuna.
 Puchuchallay ama chintipakuychu
 15 Wiñay ñuqawan kуска puchuchallay.
 Munasaqmi maytuykuwanaykita
 Puchitu, puchitu
 Puchuchallayyyyyy...
 Ama chintipakuychu puchuchallay.
 (Hinostraza, 1991, p. 14; Espino, 2022, pp. 637-638)

El poema pone en escena un poncho, cuya reminiscencia tiene que ver con aquello que tejen las manos filiales, y con los tiempos de guerra interna y prohibición. La voz poética propone una situación que tiene visos de la violencia vivida. En efecto, emana ternura; su sencillez le da transparencia y, al mismo tiempo, memoria de violencia. Elige la oscilación de dos metáforas que sugiere una suerte de juego y desciframiento. Lo hace a través de dos términos que designan objetos que entrañan diferencias radicales y contradictorias: *ponchito* (abrigo, protección) y *carro(s) grande(s)* (traslado, secuestro); involucra, además, la presencia de un niño en la ficción poética. El abrigo y protección que alude el primer lexema incluye un elemento nuevo respecto al sujeto del que se habla y que lo usa; un dato adicional: este estaría creciendo. Esto se aprecia en el tratamiento del tiempo: se alude al presente («mira», «vienen»), a lo que viene y, al mismo tiempo, a lo que ocurrió («llevaron»). Con la presencia del «carro(s) grande(s)», confirma que se ha llevado a su padre y que eventualmente podría llevarlo a él, con lo que se configura una escena trágica.

La intensidad poética queda refrendada en la transcreación de Hinostroza. El poema apela a la tradición quechua; es a partir de la cosa (*ponch-ito*, *punchucha*) que se construye el acto lírico donde todo cobra vida; el poema insiste, al mismo tiempo, a los ancestros de los *watuchis*, las adivinanzas (vv. 6-11). Los elementos a los que se les pregunta crean un clima adverso, *para* 'lluvia' y *wayra* 'viento', que representan desprotección y frío. A la respuesta, deviene una nueva pregunta: «Qaway wak urayta», lo que viene de abajo. Este sería el verso nodal. El juego desaparece porque la respuesta es la negación del sujeto. El verso 12 se intensifica por el hecho de que «a ese nuestro padre» se lo llevaron, lo secuestraron. «Chay tayta-nchik apaq», la voz poética termina solidarizándose con el personaje del poema. Aquí ya apareció el poncho con características de cercanía, como objeto amable, al que se lo quiere y se lo evoca para que le ampare.

Un clima adverso anuncia lo que ocurrirá. Así, lo que se estará configurando en el texto es la doble imagen del *wakcha*, *para* y *wayra*; pero esto es resultado de la guerra interna, que interroga en relación con el actante del poema, el «niño». Por ello, resulta un sorprendente dístico: «Punchitu ama chintipakuychu / Munasaqmi ancha maytuykuwanaykita». Abriga frente al viento y la lluvia; pero hay otro asunto: el tiempo; el transcurrir del tiempo presupuestado en el camión que llevó al padre. Por abrigar y no achicar, aparece como elemento de protección y necesidad. Dos elementos entran en juego. Uno es el poncho, que se vuelve despojo; la ropa va quedando diminuta mientras que el pequeño continúa creciendo. El otro elemento es el «hatun karrupa», aquel que secuestró a su padre, o, mejor dicho, aquel que se llevó a nuestros padres («taytanchik»), como queda dicho en los versos: «Hatun karupa hawanpi hamuchkan / Chay taytanchik apaq runakuna».

El *punchitu* se «achica», va quedando pequeño para el niño. Con ello, el poema instala la condición de *wakcha*: el despojado ya no será solo el que tiene un ponchito que cada vez le queda más pequeño, sino aquel que ha perdido a su padre y está afincado por traslado forzoso en la ciudad. El símbolo sin duda es de desamparo; por eso, el niño le ruega a esta prenda cercana, próxima y casi íntima, que no lo abandone: «Punchuchallayyyyyy... / Ama chintipakuychu punchuchallay».

Las fuerzas del orden impusieron la prohibición del uso del poncho como prenda de vestir (Huamán, 2015; Vásquez y Vergara, 1988). Alida Castañeda toma un objeto prohibido y lo asocia a la orfandad del pequeño, como acto de ternura; así, en esa característica de la poesía ayacuchana de entonces, se inserta su «carácter testimonial». El juego se empaña por ese cambio que provee terror: ese «camión» es el que se ha llevado a su padre y acaso podría llevarse a él. Si el poema ya revela la situación de violencia que se vive en Huamanga, cuando este poema se traslada al quechua, el texto deja entrever la siguiente situación: 1) niño abandonado que juega; 2) aparece el camión (signo de la violencia); y 3) la transcreación convierte al sujeto del poema en una entidad que va disminuyendo. Ya no solo es pequeño, sino que, visual y sensorialmente, se hace más pequeño: se deshumaniza. El sentido en castellano tiene todas las características de la poesía infantil y juvenil; pero, cuando se traduce, el texto alcanza una tonalidad andina inusitada.

En *Wayta qantu* hallamos poemas que parcialmente registran el proceso vivido en los ochenta. Los contextos tienen esa inocencia y ese registro de la violencia, pero la lengua quechua las dota de un ritmo y sentido inusitados por su intensidad, tal como se aprecia ya en «Ponchito» («Punchito»). En el tejido quechua de Hinostroza, nos hallamos con un ritmo que encadena la tristeza, el sollozo, pese a que se trata de «Kawsayniyqa hatun ñakakuymi / sapallaymi yachani llakisqa / ñakayman qukuspa» (Cisneros, citado en Hinostroza, 1991, p. 18). Se expresa el tratamiento de ternura en el diminutivo *-cha*, y de respeto en *-lla*: «Uchuychalla panichallay / taksachalla turichallay» (Molina, citado en Hinostroza, 1991, p. 27). O se expresa la guerra sucia, sin reglas, aun cuando el texto de Mario Ruíz de Castilla no es poéticamente exitoso: «Antes fueron las metrallas / Armas dignas de batallas / ¡No de asaltos a traición!» («Ñawpaqa karqa mitrallapas / maqanakuyipi allin maqanakunam / ¡Manan qunqaymanta maqanachu!») («Himno a Pokra», 1984; Hinostroza, 1991, p. 34). Dicho de otro modo, los poemas en quechua dejan ver también los pliegues de la violencia. Marcial Molina, en su poema, apela al juguete para retornar alegría porque «En nuestra tierra de lágrimas / está campeando la miseria» (p. 27); Nancy Cisneros vuelve sobre la ausencia de

los seres queridos, donde ya queda nada, «porque la muerte va rondando / a los hombres y mujeres» (p. 18). De esta suerte, las traducciones de Hinostrza Ayala vuelven a los poemas textos inusitados, intensos, que imitan el dolor, la tragedia y la imposibilidad de vivir.

4. POEMA-CANCIÓN Y HUAYNO AYACUCHANO

La poesía oral quechua construye con mayor claridad la imagen de la situación de violencia que se vive en Ayacucho y el país. La música es una práctica popular en Ayacucho, espacio de enunciación donde, junto a la letra y danza, establece relaciones entre el referente y lo que el texto enuncia. Los que crean desde la tradición popular son sujetos letrados. La canción andina contemporánea concentra vivencias; goce del ritmo y brillo de la palabra ancestral; el descontento y el abandono; la persecución y desarraigo; el horror que produce la muerte en los años de la violencia política.

Proponemos explorar la poesía oral quechua desde la categoría operativa *yawar mayu* (Mamani, 2013; Huamán, 2015). El concepto *yaku* ‘agua’ trasladó su sentido fecundador a *yawar* ‘sangre’; es decir, *yawar mayu*, el agua fecundadora del nuevo tiempo, y no el territorio incierto de la muerte. Ya no son la sequía ni las heladas las que encarnan el terror, sino Sendero Luminoso y las fuerzas del orden. A propósito de la matanza senderista del 16 de julio de 1984, Joselo Carbajal escribe el huayno «Yawar mayu»: «Soras llaqtay callillantas / yawar mayu llullarichkan / Consejo wasi ukullapis / almakuna ñakarichkan», que traduce como «Por las calles de Soras / ríos de sangre recorren / En la casa municipal / las almas están pensando» (Tumbalobos, 2015, pp. 98-99). Este grupo de canciones-poemas expresa descontento, apela a la identidad *pokra-chanka* y al tiempo del sueño, premonición que leemos como utopía. Por ello, centramos nuestra atención en la canción como poema. Este se desplaza sobre dos elementos estructurales: de un lado, el par *ñuqanchik-ñuqa*, la voz poética que habla desde el *ñuqanchik*, la pluralidad que cierra como *ñuqa*, la individualidad; de otro, la «estructura mixturada», donde el quechua o el castellano ocupan un enunciado central para el texto poético.

El huayno, «además de cumplir con su función estética [...], denuncia, cuestiona, propone y critica desde diversos ángulos el problema regional y nacional» (Huamán, 2015, p. 149). El arraigo en la memoria colectiva del huayno ayacuchano se acentúa en dos elementos de su composición: el sentido de protesta y la dignidad huamanguina. La historia local refiere cómo el huayno ayacuchano siempre ha protestado. Hay registros tempranos, por ejemplo, las matanzas de campesinos en 1880. La lucha por la gratuidad escolar de 1969 motivó la creación de «Flor de Retama», compuesta por Ricardo Dolorier. «El hombre», de Ranulfo Fuentes, escrita en 1970, se desplaza de un yo *-ñuqa-* a un nosotros *-ñuqanchik*; poblada de metáforas andinas, expresa con nitidez la condición de la humanidad del ser: «Yo solo quiero ser el hombre». Luego, vuelve sobre la fortaleza del huamanguino, su dignidad: «Yo no quiero ser el hombre / que se ahoga en su llanto, / de rodillas hechas llagas / que se postra al tirano, / de rodillas hechas llagas / que se postra al tirano / La imagen del tirano» (Huamán, 2015, p. 165). Serán huaynos que, en los ochenta, instrumentalizan Sendero Luminoso y las fuerzas del orden.

La canción ayacuchana contemporánea ofrece un mosaico completo de lo que ocurre en el periodo y puede explorarse en tres canciones emblemáticas («Nostalgia huamanguina», «Ofrenda», «Maíz»). Así lo escuchamos en uno de los primeros huaynos que circulan en ella; la expresión es directa e interpela sobre lo que está sucediendo; habla del luto general que está empezando. «Silencio señores / llora un huamanguino / respeten mi llanto / son lágrimas de hombre / por niño sin padres / por madres viudas / por mi Ayacucho / que ya nada queda», testimonia en la voz de Nelly Muguía (1989)^[4]. Dicha situación cuestiona a los poetas, compositores y músicos en cuanto a la posibilidad de hablar sobre esta realidad. Carlos Falconí deja escuchar: «Takishum takisqay, / wiqichum wiqillay, warmachakunapa ñawichallampi, chiqnikuy quntaptin». Pone en tensión el goce de la palabra y lo que la realidad demanda al creador, como se traduce aquí: «Si ¿Puede

seguir siendo canto mi canción? / ¿puede seguir siendo llanto mi llanto / cuando los ojos de los niños, / se llenan de odio?» («Viva la patria», Tumbalobos, 2015, pp. 90-91). El poema-canción representa el descontento, el dolor y la necesidad de acabar con esa situación de violencia, de allí su tono de denuncia. Es testimonio y queja; una poesía que se teje desde clave quechua.

En «Maíz»^[5], de Carlos Huamán (1958), el maíz se construye sobre la base filial como una representación andina popular y como sustento básico. No es directo, pero sí contundente; no describe asesinatos, masacres o violaciones, sino su condición de alimento, que llega a la mesa del tirano: «Aunque el tirano te muerda, / siempre serás maíz maíz, / aunque te arranquen los ojos / siempre serás maíz maíz». Siempre «serás maíz», con lo que aparece la dignidad huamanguina; pero esta se desplaza a una textualidad mixtura: el huayno está escrito en castellano, pero incluye versos en quechua. La lectura inmediata es lo que el canto hace saber a los campesinos que escuchan y gozan del huayno-poema: «Waqchapapcallpan wañupti kawsachiqmichinki / Rumita cheqtarimuspay chinkastiyky maskamuyki / Allpa mamachis waqaptin / Parallas mayuntin hamun» («Que revives la moribunda fuerza del pobre / Al desaparecer tú, como deseando las piedras te he buscado. / Cuando la Madre tierra llora / Cuando viene la lluvia como río»).

Tras el tramado de la lengua, vuelve el hermano maíz como fruto, como alimento para el *wakcha*, el desposeído. En la trama, se asocian piedra, madre tierra y lluvia; es decir, se hace un enorme esfuerzo para retornar a la existencia. Luego será la utopía; el hacer vivir; la muerte en vida; la sangre en algo fecundo, en el nuevo renacer: «Remando en nuestro ataúd volveremos / Romperemos crueles sables mi amor, / serán panal nuestros labios / Despertara ya el cadáver mi amor». La utopía de la vida retorna, aparece con el *yawar mayu* como esquema. Así, se retorna desde la muerte, y se deja atrás esa sensación continua que producía y que se vivió en Ayacucho.

En «Ofrenda», poema-canción de Carlos Falconí Aramburú (1937-2022), se ciñe sobre el periodo. En ella, no solo se recupera el quechua, sino también se expresa toda la tonalidad que aquí hemos examinado. Falconí nació en San Miguel (La Mar, Ayacucho) en 1937, en un escenario de violencia. Con una temprana formación musical, estudió Lengua y Literatura en Huamanga; fue parte del grupo musical Trío Ayacucho. Como creador y músico, desarrolló los mayores registros poéticos, los más intensos de todo el ciclo que estamos analizando. Destacan su «Ofrenda» (1982), «Viva la patria» (1986), «Tanto amor, tanto infortunio» (1987) y «Tierra que duele» (1987). Luego vendría una serie posguerra: «Aurora» (1994), «Lejanía» (2000) y «Justicia punkupi suya» (2002). «Ofrenda» oscila entre el estatuto de su condición colectiva y la situación individual. La canción tradicional se instala en el formato de la poesía y la tonada tradicional. Testimonia y describe la situación de violencia (balas, bombas, hombres en la cárcel, mujeres que se prostituyen, la injusta cárcel, etc.); además, configura una situación colectiva, registrada por la voz del enunciador, y reclama ese amor que no se puede marchitar. El esquema es insuficiente; por eso, a la inversa de lo mixturado, el dominio quechua explosiona con la presencia del castellano para hacer patente el papel de huamanguino: fiel luchador. La metáfora del *yawar mayu* aparece en el poema:

Ofrenda^[6]

1 Huamanga llaqtaypi hatu
hatun llaki
Huamanga llaqtaypi
sinchi sinchi llaki
5 muru pacha runa
Wirayakullachkan
Kantinakunapi
warmita rantichkan.
Tukuy pas imapas
10 qullqipa qmi kasqa
warmipas qaripas
rantillam kasqa

Sólo el huamanguino
él no tiene precio
15 sólo el ayacuchano
cuando hay peligro
presenta el pecho
ofrenda la vida.
Huamanga plasapi
20 bumbacha tuqyachkan
Huamanga kallipi
balalla parachkan
karsil wasichapi
inusinti llakichkan
25 Huamangallay barriu
yawarta waqachkan.
Wasiki punkuti
retama tarpusqay
wasiki punkupi
30 kuyallawptikim
qallalla llanqa
yuyallawptikim
waytaylla waytanqa
qunqallawptikim
35 chakiylla chakinqa
Qunqallawptikim
kumuykachallanqa.
Qunqallawptikim
kumuykachallamqa.
1 [En Huamanga hay enormes,
enormes penas
hombre con vestidos
moteados están engordando
5 mientras en las cantinas
muchachas están comprando
mujeres y hombres,
comprar se podía.
Solo el huamanguino,
10 él no tiene precio.
Cuando hay peligro
ofrenda la vida.
El ayacuchano, él no tiene precio
cuando hay peligro
15 presenta el pecho.
En el pueblo de Huamanga,
balitas están lloviendo;
en el pueblo de Huamanga,
bombas están reventando
20 Mientras que en la cárcel,
inocentes están penando
en el pueblo de Huamanga
se está llorando sangre.
En la puerta de tu casa,
25 planté una retama
Si tú me olvidases,
se marchitará, se marchitará
Si me olvidases,
ella estará mustia, se secará.
Si aún me quiere,

30 florecerá y florecerá...
 Si es que ya no me olvidas,
 se morirá, también morirá.®#093;
 (Vásquez, 2008; Vergara, 2010, pp. 173-175)

El poema canción oscila en dos planos y modula su textualidad como escritura de la comunidad. Por un lado, está la postura de la voz poética por el registro de aquello que perturba la comunidad, la perspectiva *ñuqanchik* (nosotros), porque testimonia cómo se está viviendo la violencia; por otro lado, muestra el empeño de una voz que se individualiza, *ñuqa*, el tono personal sobre la amada. Se apela a lo mixturado, ya que el poema está en quechua; pero la declaración identitaria está en castellano, es decir, para el foráneo, para el militar, para el político. Abilio Vergara precisa que este huayno se escribe «en medio de la guerra», y remarca que Falconí «compone una de las canciones más significativas y populares» (2010, p. 173). «Ofrenda» será testimonio y memoria, porque la descripción se asemeja a un recuento de la naturaleza, donde se observa que, a pesar de la hora oscura, todo se compra. El huayno-canción es intenso y lo conforma a partir de un activo (gente, objetos y espacio). Ayacucho será un cuerpo violentado: lo escribe desde la sublevante letra de la tradición quechua que humaniza; es la síntesis poética del periodo. Así, Huamanga será un cuerpo doliente: «Hatun hatun llaki», poblado del dolor. Este dolor será descrito como registro deshumanizante, porque los *sinchis* son *wirayakullachka* (los que engordan); al extraño se le ubica como un sujeto poderoso que puede comprar voluntades. Este paisaje se completa con la tecnología de la guerra, lo que significa que esta aparece como descripción —testimonio—, como las primeras canciones que se escuchan y que tienen como tema la captura a inocentes. Huamanga será espacio que se poetiza en paralelo; es pueblo (*plazapi*) y calle (*kalli*), que construye el escenario de violencia: bombas, balas y cárcel. Ambos segmentos nos llevan a una doble conclusión, los efectos de la guerra (vv. 25-26): «Huamangallay barriu / yawarta waqachkan». El poema revela el sufrimiento, lo incorpora como parte de un clima intenso, pues está la «enorme pena»: «Huamanga llaqtaypi / hatun hatun llaki» (vv. 1-2) se transformará en llanto de sangre por efecto del presupuesto de Huamanga, «yawarta waqachkan» («llorando sangre»), que en realidad corresponde a *yawar mayu*. En el plano de la lengua, pasa del quechua al castellano para trazar la memoria huamanguina de la dignidad (vv. 20-24). La fuerza identitaria del huamanguino aparece en el huayno; un verso mixturado lo evidencia como memoria, resistencia, porque «sólo el huamanguino / él no tiene precio», que se extiende al gentilicio *ayacuchano*. La elección de adverbio aquí fija el sentido y caracteriza al *chanka-pokra*, la mención identitaria.

La escena de guerra se traslada a una que disuade el dolor, para luego llegar al amor traumático que reclama, que pide a la amada cuidar la «retama». Este tránsito caracteriza la canción andina, en la que se asocia lo colectivo e individual; además, se recupera una imagen vinculada a la función fundadora del *yawar mayu* y la ternura. Muestra a la voz poética suplicando cuidado a la flor de retama. Asimismo, apela a la dignidad histórica del ayacuchano como *pokra-chanka*: descontento y defensor de su territorio. Si esto ocurre a nivel de la lengua, en otro apartado ocurrirá un movimiento que pasa de lo social a lo individual: ya no devela el nosotros, sino el yo, que no olvida, que aun así siente que es tiempo de amar.

5. CONCLUSIONES

En Huamanga fluye la poesía popular y letrada, pese al tiempo deshumanizador que vivió durante el conflicto armado interno de la década de los 80 del siglo xx. Los campesinos continuaron expresándose en sus comunidades y en distintas ciudades a las que fueron forzados a desplazarse, aun con las limitaciones que las represiones de Sendero Luminoso y las fuerzas del orden imponían. En esos espacios campesinos alterados por la violencia, donde se expresa el descontento y la protesta, géneros como el carnaval ayacuchano y *llaqta maqta* se estructuran a partir de la vivencia de la violencia acontecida y su procesamiento estético en los cantos. El huayno tradicional, la poesía oral quechua, fue una de las expresiones mediante las cuales se testimonia y reclama, ya que la nueva realidad llevó a las comunidades letradas a la (auto)censura; por ello, prefirió un

tipo de poesía no explícita, aunque heredera del cancionero vernacular tradicional. Entre sus compositores alcanza una tonada que logra afirmar su vigencia. La experiencia de la violencia se configura como una retórica que desplaza los hechos, y que repercute en el «desplazamiento poético». A esta experiencia agregamos dos componentes: el «tono testimonial» que deja entrever en sus líneas, no siempre explícito; y la «resistencia cultural», como hecho de dignidad y actuación que moviliza el *yawar mayu*, un río de sangre (vivir la violencia) que dará lugar a un tiempo mejor.

Paralelamente, en los espacios letrados, se producen dos tipos de expresiones: la literatura infantil y juvenil, y el poema-canción. La poesía escrita en español evita hablar de la violenta realidad que se vive por entonces; no obstante, desarrolla la poesía infantil y juvenil que trae consigo dos elementos que la caracterizan, empieza a divulgarse en quechua y, en medio de ella, se trazan los rastros de la violencia. De otro lado, el poema-canción combina música y poesía, expresa su rabia y descontento; en esta actitud musical surge la canción ayacuchana. En todas estas manifestaciones emerge la metáfora de la violencia de *yawar mayu*, en un sentido renovador; por ello, será memoria, protesta y orgullo huamanguino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónimo. (2004). *Siete veces siete. Selección de huaynos*. Editorial Altazor.
- Arguedas, J. M. (2013). *Obra antropológica* (Vol. 5). Comisión Centenario del Natalio de José María Arguedas; Editorial Horizonte.
- Aroni, R. (2015). Coreografía de una matanza: memoria y performance de la masacre de Accomarca en el carnaval ayacuchano en Lima, Perú. *Anthropologica*, 33(34), 119-146. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.201501.006>
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe Final*. Comisión de la Verdad y Reconciliación. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal>
- De Lima, P. (2013). *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992). A study of poets an civil war in Peru*. The Edwin Mellen Press.
- Degregori, C. I. (2009). Ediberto Jiménez: una temporada en el infierno. En E. Jiménez Quispe, *Chunqui. Violencia y trazos de memoria* (pp. 17-36). Instituto de Estudios Peruanos; Comisión de Derechos Humanos; DED.
- Espino Relucé, G. (2022). *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea (1904-2021)*. Pakarina Ediciones.
- Fuentes Rojas, R. A. (2003). *Llaqtaypa harawin* (Poesía de mi pueblo). En R. A. Fuentes Rojas y V. A. Tenorio García, *Obras premiadas. Poesía 2002* (pp. 9-89). Editorial Universitaria de la Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Huamán, C. (2015). *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el huayno*. Ediciones Altazor; UNAM-CIALC; FLCH-UNMSM.
- Huamán López, C. (2006). El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (42), 79-106.
- Jiménez Quispe, E. (2009). *Chunqui, violencia y trazos de memoria* (2.ª ed.). Instituto de Estudios Peruanos; Comisión de Derechos Humanos; DED. (Obra original publicada en 2005)
- Johansson, M. T. (2023). Testimonio peruano de víctimas mujeres quechuhablantes: pueblos, lenguas y maternidad. *Letras*, 94(139), 33-45. <https://doi.org/10.30920/letras.94.139.3>
- La Rosa Roca, S., Quispe Mendoza, M. G., y Ventura Yupanqui, M. A. (2017). *Llaqta maqta, manifestación cultural y sentido de comunidad de residentes chunquinos en Ayacucho* [Tesis magistral, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12053>
- Lienhard, M. (2005). La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionales. *Acta poética*, 26(1-2), 485-513. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822005000100022
- Mamani, M. (2013). Sumak Kawsay: la poética del movimiento y de la vida en José María Arguedas. En C. Esparza, M. Giusti, G. Nuñez, C. M. Pinilla, G. Portocarrero, C. Rivera, E. Rizo-Patrón y C. Sagástegui (Eds.), *Arguedas:*

la dinámica de los encuentros culturales editores (Vol. 2, pp. 33-48). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Mamani, M. (2022). Kaparikuy-pacha: grito para desterrar el dolor del espacio-tiempo en la poesía quechua de José María Arguedas. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 11(26), 186-197.
- Millones, L. (2015, 5 de setiembre). Huamanga, 1964. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/opinion/columnistas/huamanga-1964-luis-millones-208001-noticia/>
- Theidon, K. (2004) *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Tumbalobos Cabrera, M.J. (2015). *El discurso del huayno ayacuchano durante el proceso de violencia política en Ayacucho* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga]. Repositorio Institucional UNSCH. <http://repositorio.unsch.edu.pe/handle/UNSCH/762>
- Vallejo Moreno, J. A. (2019). Narrativa fotográfica de la época del terrorismo en el Perú: Comparativa de la exposición fotográfica «Yuyanapaq. Para recordar» con *El Diario de Marka* y la revista *Caretas*. Casos Uchuraccay (1983). *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 66(66), 141-162. <https://doi.org/10.46744/bapl.201902.006>
- Vásquez Rodríguez, C., y Vergara Figueroa, A. (1988). *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano*. Centro de Desarrollo Agropecuario; Tarea Asociación de Publicaciones Educativas.
- Vergara, A. (2009). La memoria de la barbarie en imágenes, una introducción. En E. Jiménez Quispe, *Chunqui, violencia y trazos de memoria* (pp. 37-67). Instituto de Estudios Peruanos; Comisión de Derechos Humanos; DED.
- Vergara, A. (2010). *La tierra que duele de Carlos Falconí: Cultura, música, identidad y violencia en Ayacucho*. Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

NOTAS

- [1] La letra y música corresponden al Taller de Música y Arte de la Estudiantina Típica de Ayacucho, con traducción de Ranulfo Fuentes.
- [2] Letra y música de T. Oriol Chuchón; traducción de Clodoaldo Soto.
- [3] «Los cantos subversivos de Sendero Luminoso no pudieron reemplazarlo, sólo incorporaron frases haciendo cambios en algunas composiciones ya conocidas del género Llaqta Maqta» (Jiménez, 2009, pp. 127-128).
- [4] Aparece en su álbum Plegaria (Lima, El Virrey, 1989). Puede escucharse «Nelly Munguía, Nostalgia Huamanguina»: <https://www.youtube.com/watch?v=QomLENkvKKg>
- [5] Puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=IzfXyhEQNHQ>. Interpretado por Hermanos Alvado, con texto y video de Chalena Vásquez, la traducción quechua fue realizada por Cesar Riveros (2014).
- [6] Abilio Vergara fecha la canción en 1983. Escribe «Carlos Falconí, huayno, 1983» (2010, p. 173).