

Mujeres en el huayno social

y sus composiciones
antes, durante y después
del conflicto armado
(1980-2000) en Perú

Women in Social Huayno

and his Compositions
Before, During and After
Armed Conflict (1980-
2000) in Peru

Gysella Jessica Ayre Orellana*

Universidad Nacional Federico Villarreal, Perú

DOI: <http://dx.doi.org/cl.23.2016.6>

* Lic. en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. Estudios de Postgrado en Política & Gestión Pública, Universidad Nacional Federico Villarreal, Perú.
Correo electrónico: jessicaayre@gmail.com



Recibido: 12 de agosto de 2015 * Aprobado: 30 de octubre de 2015

Resumen

El propósito de este trabajo empírico es acercarse a la relación entre el Estado y las cantantes y compositoras de huayno, género musical de raíz y matriz indígena. Se sugieren tanto la existencia de un régimen de subordinación de género, racial y de clase, como un proceso de control estatal para el caso del huayno hasta antes del conflicto armado que deviene durante el período de violencia política en censura mediática, policíaca, paraestatal y criminalización del huayno social y las mujeres cantantes y compositoras. Censuras que decaen en estigmatización mediática, intentos de marginalización y autocensura después del mismo período.

Palabras clave

Conflicto armado, Censura, Huayno, Género, Población indígena.

Abstract

The aim of this empirical work is to give an approach to the relationship between the state and women singers and songwriters of huayno, music genre of indigenous roots and matrix. This paper suggests the existence of a regime of gender, class and racial subordination as well as a process of state control of the huayno before the armed conflict that became in media, policial and parastatal censorship and criminalization of social huayno and her singers and songwriters meanwhile the political armed violence period. Censorships turned into media stigmatization, attempts of marginalization and autocensorship after the same period.

Keywords

Armed conflict, Censorship, Huayno, Gender, Indigenous population.

Antecedentes. El huayno para consumo regulado por el Estado hacia los años ochenta

Transcurriendo el siglo XX lógicas competitivas, territoriales y de consumo desde instituciones estatales se aplicaban al arte musical producido por población clasificada como india y mestiza. Al respecto, a propósito de lo que acontecía en la capital de Perú en la década del veinte con la Fiesta de San Juan en las pampas de Amancaes (1927-1963) se puede leer de un extracto del Decreto Supremo expedido en 1930¹ estableciendo el 24 de junio como Día del Indio,

...Que la población *aborigen* necesita para acabar de remediarse del letargo en el que ha vivido, el aliento moral i la atención preferente de los Poderes Públicos;

Que la fiesta... ha llegado a convertirse en una *glorificación del temperamento artístico del indio*, por la *índole peculiar* de los Concursos de Música i Bailes *Nacionales*, que desde hace años, se celebra a iniciativa del Alcalde del Rímac. (Énfasis propio)

Paralelamente al transcurrir del huayno de mestizos² (“huainos tristes y huainos alegres”³) para entretenimiento de las élites en recintos exclusivos en Lima como el Teatro Forero⁴, espectáculo turístico o evento sociocultural en la centralizada capital; se aplicaba sobre población indígena en la zona Andina una Política y un Programa Indigenista que aparte de la educación, la higienización, el antialcoholismo, entre otros, también tenía en consideración la música, la danza y el arte en pos de promover prácticas e identidades colectivas de población clasificada por el Estado peruano con base en un criterio racial y a su ubicación territorial y espacial (Comunidades indígenas⁵). Las Brigadas Culturalistas a finales de los años treinta aseguraban entonces “despertar el espíritu artístico de los indios, ensayando danzas de la región” durante las jornadas de culturalización que incluían las “horas de descanso... para ejercitar danzas típicas”. De una publicación estatal, es posible observar:

1 Año en el que culmina su gobierno (Oncenio).

2 Se diferencia entre el huayno de mestizos y como señalan Montoya y Montoya (1987) el “huayno de indios”.

3 Se observa la especificación en un cartel de un programa de la presentación artística de la época.

4 Luego Teatro Municipal.

5 El 24/06/1969 la Reforma Agraria establece el cambio de su denominación a Comunidades campesinas y renombra el Día del Indio por el Día del Campesino.



Las Brigadas deoperetas también el espíritu artístico de los indios, en
aprovechando danzas de la región.



Las horas de descanso se aprovechan para ejecutar danzas típicas,
bajo la dirección de la Brigada o con música transmitida por los altoparlantes,
después de una afluencia anticomunista.

Fuente: Publicación estatal de 1940 (Archivo personal de Jessica Ayre)

En Lima, el huayno como espectáculo, composición no colectiva ni anónima se continuará afianzando, en los cincuenta surgirán solistas conocidos-as. Transcurriendo las siguientes décadas el huayno mestizado como la cumbia peruana o chicha se desarrollarán confrontados en circuitos comerciales paralelos; mas con la diferencia de que el huayno como folclor, además, de por la condición de objeto histórico cultural que el discurso de especialista le asignará se hace objeto de promoción, salvaguarda patrimonial y certificación desde instituciones estatales como la Casa de la Cultura y el INC-Instituto Nacional de Cultura⁶. La constitución del huayno y otros géneros musicales folclóricos como fuente de trabajo privado y remunerado en determinados espacios públicos y privados –como los famosos coliseos– para cantantes requiere de una acreditación estatal que funciona a modo de “cierre social”. En la memoria⁷ de una cantante nikkei⁸ de huayno sobre su acreditación estatal y denominación:

Para poner mi seudónimo yo tenía que dar un *examen* en el *Instituto Nacional de Cultura (INC)*... Para actuar en los coliseos teníamos que tener *nuestro carné*, un permiso del INC... Y *si íbamos a provincia* teníamos que tener permiso del concejo de la provincia, nos llenábamos de carnés... (Para el examen) nos pedían *cuatro seudónimos*, 16 canciones, eran 12 jurados. (Higa, 2010, p.15)

6 Funcionó de 1971 al 2010, precede a la institución estatal la Casa de la Cultura (1962-1971).

7 Extracto de reportaje publicado en el Diario oficial *El Peruano*.

8 Extracto de entrevista dada a un medio nikkei.

Tanto la identidad como artista individual junto al huayno como creación artística resultan inconcebibles para los expertos estatales en cultura de esa época, predomina en gran parte el criterio antropológico del huayno como producción de alguna colectividad particular permitiéndose –en el contexto sociocultural dominante– su adecuada representación metafísica:

“De los cuatro seudónimos, me dijeron ¿qué tal si te llamas “Huandoy”. Obligaban a ponerse un seudónimo representando su provincia o departamento... Yo quise cantar con mi propio nombre... no me aceptaron” (Higa, 2010, p.15; énfasis propio)

Con base en una promoción institucional estatal de la diferenciación limeño-andino/migrante se asigna a los-as cantantes certificados la función de representar a alguna demarcación territorial nacional conocida (provincia, departamento, región), la autoidentificación y la preferencia por la comunidad local permanece ignorada, como recuerda Harada (2005) en su autobiografía: “Shacsha^{9,10} sonaba bonito, para mí, como nombre artístico, pero nadie parecía entenderme, nadie conocía aquel lugar lleno de encanto de mi infancia... el Dr. ... preguntó: ¿de dónde ha salido esta niña?, parece una princesa” (p.67). Sobre lo mismo en una entrevista:

ellos me pusieron Princesa de Huandoy. Dije: “no, yo quiero representar a mi provincia, Yungay”. Entonces me acerqué a hablar con el doctor..., era el capitán del jurado... Le dije: “Huandoy es de Caraz, yo quiero ser de Yungay”. “Ah ya pues, entonces serás Princesita de Yungay”. (Higa, 2010, p.16; énfasis propio)

El proceso de denominación de las mujeres cantantes de huayno como flores de algún departamento o provincia, nombres de aves (golondrina, torcacita), representantes de determinados oficios u actividades (peregrina, pastorita) permite reconocer además del tipo de relaciones de género y de clase entre hombres de la élite académica criolla y mujeres cantantes de procedencia social humilde de

9 Demarcado como Centro poblado, pequeña unidad territorial-administrativa, arrasado por un alud en 1962.

10 Lugar donde transcurrió sus primeros años de vida, en su autobiografía Harada (2005) hace mención a las expresiones artísticas de población indígena que lo prehabitó, además recuerda, entre otros, haber sido testigo en su infancia de los castigos físicos de un hacendado español aplicados contra sus peones “indios” “que solo ganaban “coca, papas y semillas como si fuera aún la época colonial” (p.30) y el compromiso que asumió en contra de las injusticias a partir de ese hecho.

origen urbano o rural, una clasificación de ellas por los primeros basada en criterios estéticos y racialistas. Al respecto se encuentra solo una denominación como princesa, subdistinción concedida a “una japonesita cantando huayno” (Higa, 2010, p.16).

De una revisión de pseudónimos asignados a mujeres cantantes se encuentra que para un porcentaje de ellas estos no corresponden con su lugar exacto de origen sean provincias o ciudades, evidenciándose la ocurrencia de “territorios invisibilizados”, sugiriéndose como causa la realidad económica y ambiental (asentamientos mineros poco prósperos económicamente, agricultura de subsistencia, escasez de agua, acceso geográfico) en el caso de provincias como Huarochiri, Oyón o Yauyos en la sierra de Lima lugares de origen de, entre otros-as, Peregrina del Rímac, Amanda del Mantaro y Flor Huanca. Se encuentra además la preferencia por nombres de localidades en la sierra central por su prosperidad económica aunque basada en la minería contaminante o por su producción musical de carácter menos “doliente o triste”, como señala la cantante Flor de Oroya en una entrevista a un diario en 2015.

A la función mencionada se agrega la de conservación de “la identidad cultural” y del patrimonio cultural local, aunque esta encuentra parcialmente resistencia en la preferencia de algunos-as cantantes por promover una “identidad nacional”:

Pastorita Huaracina¹¹ había confeccionado una falda con bordados de los *símbolos patrios*, con el propósito de incentivar a los espectadores el *amor a la tierra*¹²... Arguedas se mostró en desacuerdo. La polémica fue tan intensa... ella continuó usando el traje en sus presentaciones. (Taípe, 2011, p.3)

Hacia los años sesenta del siglo XX, como señalan los hermanos Montoya (1988), si bien tanto al “huayno de indios” como al “huayno señorial” les seguía correspondiendo en parte el anonimato, la improvisación así como la adaptación local, ya “el mercado de la música [había creado] las condiciones para el surgimiento de los compositores”. También su regularización legal contribuye a la individualización del autor, asignándole derechos y permitiéndole la apropiación de la

11 Huaraz: provincia capital de uno de los 24 departamentos de Perú.

12 En este caso Tierra alude a Perú.

composición musical colectiva anónima para su adecuada comercialización. En la misma década los y las cantantes de huayno más populares y politizados¹³ conforman como artistas populares, sindicatos y federaciones para intentar confrontar o negociar con el Estado, prestan su fama e imagen para exigir mediante leyes la concretización de demandas sociales históricas (creación de universidades) hechas desde provincias y se deciden por la participación política electoral. Será un cantante de huayno el seleccionado para colaborar en un registro folclórico –como representante del “género andino”– en la creación de la *Ley del artista y del intérprete* y como Congresista constituyente será responsable de dos artículos de la Constitución de 1979, en uno se obtiene:

“El Estado preserva y estimula las manifestaciones de las culturas nativas, así como las peculiares y genuinas del folclore nacional, el arte popular y la artesanía (art. 34º)”

Hacia las últimas décadas del siglo XX en Lima, el huayno se ha ido consolidando como parte del folclor nacional no costeño portando el estigma de ser consumido por población clasificada como andina y migrante. En Lima los coliseos¹⁴ ubicados en distritos marginalizados, populares y de estrato medio continuaron siendo los lugares de iniciación y de trabajo asignados a los-as artistas de reciente y reconocida trayectoria, como se evidencia de las memorias¹⁵ de la hija de una conocida cantante. La predominancia de relaciones clientelares¹⁶ que priman en determinadas sociedades incluso más que las instituciones existentes y las organizaciones de la sociedad civil posibilitan el acceso desde fines de los años setenta de cantantes de huayno a espacios públicos de prestigio y de triunfo simbólico como los grandes teatros de Lima de administración estatal, desde inicio de los años ochenta estos serán de acceso por promoción empresarial o por propia inversión para autohomenajes. Permanece entonces la segregación espacial y territorial del huayno en la ciudad y su reclusión al espacio doméstico privado además de su jerarquización temporal en celebraciones públicas y privadas correspondientes a diferentes niveles socioeconómicos por ser causal

13 Entre ellos-as María Alvarado Trujillo, trabajadora del hogar desde la edad de ocho años, colaboró con el Sindicato de empleadas del hogar fundado en 1983. Su nombre artístico se modificó de Torcacita Huaracina, Pastorita Huaracina a Pastorcita Huaracina. Fue candidata a Constituyente en 1978.

14 Desaparecen a mediados de la década de los 80.

15 Ella quiso celebrar sus bodas de plata artísticas en el Teatro Municipal. “Presentó su carta, pero no le respondían. Cuando fue a hablar con el responsable, se indignó porque su carta ni siquiera había sido abierta y le dijo que no había fecha para ella y que *el folclor era para los coliseos*”, recuerda su hija (Táipe, 2011, p.4).

16 En la memoria de la hija de una conocida cantante: “ante la negativa, recurrió a la hermana del presidente, a quien conocía porque *ella siempre la había convocado para participar en los espectáculos que se organizaban con el fin de recaudar fondos para los más necesitados del país*” (Táipe, 2011, p.3; énfasis propio).

de discriminación y marginalización social en potencia, como se lee en un testimonio de la misma cantante nikkei, cuyo caso ejemplifica además un proceso de autorracialización sugerido:

Ha habido mucho sufrimiento, para entonces el *folclore* no era tan bien visto... decían: “*los cholos*, los serranos que cantan.” En las fiestas nos tenían que poner al último, cuando la gente ya se estaba yendo o estaba con sus traguitos. (Higa, 2010, p.16; énfasis propio)

Mujeres en el huayno social hacia el pre-conflicto

En la época republicana las mujeres autoras son una excepción, a finales del siglo XIX se encuentra la composición “Cholo Montonero” de Josefina Lazón escrita en homenaje al hermano coronel criollo “acusado de instigar a los indios” ubicados en comunidades indígenas en la puna de rebelarse junto a los campesinos en Huanta en contra del impuesto a la sal (Vergara, 2010, p.148). En la canción bilingüe en la que la hermana da la voz principal al hermano, se reconocen tres voces: la de la autoridad militar estatal, el indígena y el militar de alto rango sublevado que también habla quechua:

- Cholo montonero
¿dónde está Lazón?
- Manam yachanichu
ñuqallayqa señor.
Huanta-chakallata
yaykuykullaptiyqa
llaqa wasikunam
kunununuchkasqa

Yo no sé nada, señor.

Cuando entré
por el puente de Huanta,
todas las casas
estaban ardiendo.

No se halla presente hacia los ochenta en general, de una revisión de grabaciones en CD y casete y en recopilaciones impresas de composiciones colectivas e individuales, alguna temática sobre la mujer que problematice sus condiciones de vida particulares en el entorno intra- o extra familiar y/o intra- y extra comunal. Cabe hacer mención, sin embargo, de los contenidos del huayno social que habían venido circulando; en registros en CD y casete se encuentran en canciones interpretadas por mujeres como “Cárcel punku”¹⁷ (puerta de la cárcel) la añoran-

17 Carcelero republicano/Rejallaykita kichaykamullaway/Warmayanaysi presuchachimuwan/Mala justicia mala defensa.

za de la pareja sentimental por su encarcelamiento y una mención breve al encarcelamiento injusto y a la falta de acceso a la justicia. Se reconocen en “Hermano campesino” grabada por Eleonor Chávez (Flor Pucarina) el llamado al campesinado a la participación política de base, mientras en “Señor diputado” interpretada por diferentes cantantes mujeres la exigencia al intermediario político a que cumpla sus promesas electorales como la construcción de una carretera o vías de acceso y salida para comunidades o “pueblos” altoandinos. Tomando como fuente una publicación sobre antología de 333 canciones¹⁸ de huayno basadas en mayor parte en composiciones colectivas registradas hasta los años ochenta; se obtiene que las problemáticas descritas en primera persona singular a modo de sufrimiento continuo, prolongado y resignado debido al abuso de poder estatal y de las élites criollas a escala local dentro o fuera de las comunidades indígenas/campesinas empobrecidas, sin tierra productiva o despojadas son: la servidumbre doméstica indígena¹⁹ y servidumbre de tierra (Marmakilla²⁰), la encarcelación injusta (Carcil de Puquio, Carcil de Urcos), las condiciones laborales precarias en las minas (en las minas de sal de Wankaray), la explotación laboral (Marmakilla), la percepción de la pobreza (Liyiyta yachanichu), una dinámica de despojo de tierra agrícola para la actividad minera con el consecuente impacto negativo en el medioambiente y en la salud (Utec Pampa Utec Pampita²¹), el analfabetismo (Liyiyta yachanichu), y el consumo forzado por la carencia antes que cultural de la hoja de coca para determinada población indígena trabajadora en las minas de sal, oro y plata (en las minas de sal de Wankaray, Utec Pampa Utec Pampita). La esperanza en el cambio de las condiciones de vida expresada en términos de carencia material (tierras, alimentación), la denuncia de la explotación, la desatención por parte de la justicia y abuso de poder contrapuestas al deseo de acceder a algún conocimiento mediante la lectura o la educación en español como idioma restringido o prohibido, la propuesta y acción en el presente con la proyección de transformación individual a futuro, se reconoce en un “huayno indio” en quechua (Liyiyta yachanichu²²) de los años setenta.

18 Antología de la Poesía Quechua que se Canta en el Perú de los hermanos Montoya (1987).

19 Considerada ilegal sin efecto, proyectos de ley y leyes abolicionistas corresponden a escrituras silenciadas y secretas. En el texto de la Ley de Reforma Agraria de 1969 no se especifica su permanencia y prohibición como sí ocurre con las modalidades de servidumbre de tierra.

20 Canción escuchada en los cincuenta como refieren los autores de la recopilación.

21 Composición individual de dirigente minero.

22 No sé leer / No sé leer / no sé escribir / de mis cabellos / haré un lápiz / y de mis lágrimas de sangre / haré la tinta. / ¿Que irá a pasar en mi vida de pobreza? / No tengo chacras / ni qué comer. / Si voy a quejarme / los que hacen lo que quieren / me botan. / Hacen lo que quieren / porque soy pobre. / Ya tengo la tinta, / también el lápiz / y podré ver, ver. / Entonces sí podré cambiar (Montoya, E., Montoya, L. & Montoya, R., 1987; énfasis propio).

Una composición de una mujer destaca por su circulación ininterrumpida desde la década del setenta, la canción “Sangre obrera” de la también cantante Rosa Cordero²³ (Peregrina del Rímac) dedicada al “obrero minero” apareció poco después de la Reforma Agraria (1969) efectuada por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1975).

Sangre obrera (transcripción inédita de casete)

“Casapalca¹ asiento minero... Millotingo² labran el progreso del Perú con su
asiento minero donde voy yo a terminar sangre
mi vida... las plantitas de esta tierra fría Muchachos ¡Que Viva la revolución!
son regadas con sangre de obrero... ¡Que viva!
¡Que viva Velasco³!... dos⁴ más...
(fin de la voz masculina)

(voz masculina)

este huayno va dedicado a toda la mi vida fue terminando
masa trabajadora que con su sudor y con el polvo de la mina
esfuerzo cotidiano mi juventud se termina.

1. Origen se remonta a fines del siglo XIX.
2. Antes mina San Juan (1933), cerro a fines de los años noventa.
3. Presidencia por golpe de Estado correspondiente al primer período del denominado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1975).
4. Botellas de cerveza.

Como señala en nuestra entrevista en marzo de 2016 la cantante originaria de un distrito minero en la sierra de Lima ubicado en una ladera del río Rímac, la composición surge por la exigencia de la empresa de grabaciones; la adolescente se inspiró en la vida de su hermano. En contra de lo manifestado por Krujit (1983) en *Estado, clase obrera y empresa transnacional: el caso de la minería peruana, 1900-1980* (1983) que reconoce de la lectura de unas estrofas de la canción mencionada “la naturaleza prepolítica del folklore”, es posible plantear que esta no es integralmente de denuncia sobre “el trabajo de la mina y sus peligros” ni de “la vida del minero, su sufrimiento y morir”, como señala Krujit. Se sugiere por el contrario en esta un intento de denuncia y problematización –sobre el impacto ambiental y en la salud de los mineros de la actividad minera–, frustrado por la inclusión de una voz masculina en una estrofa de la composición que modifica el ritmo a festivo yailable.

23 Integrante de Los engreídos de San Mateo (hasta 1975) y luego reagrupados en Los engreídos del Perú “(trabajan) en las zonas del sur... en Bolivia, Chile” (entrevista televisiva, 2015).

“Sangre obrera”²⁴ permite reconocer en parte un trabajo histórico racializado – *la configuración del minero indígena en Perú*– ejercido principalmente por población proveniente de Comunidades campesinas/indígenas²⁵ y un pensamiento minero-campesino que en un registro patriótico –como en “Minero soy” de Savia andina (Bolivia)– sigue una particular secuencia: ubicación geográfica y territorial, resignación, reconocimiento de las condiciones de vida, opción por el auto-sacrificio, idea de progreso nacional, celebración/rememoración²⁶ y resignación final.

El tratamiento estatal al huayno durante la primera década del conflicto armado

Hacia los años ochenta se reconocen la discontinuación de la acreditación y la certificación obligatoria para los-las cantantes de huayno así como la aplicación al arte musical –producido en/desde la capital– de la lógica geográfica de las tres regiones (costa, andes, amazonia) junto a las lógicas territoriales y competitivas. El surgimiento de los festivales concurso estatales a nivel nacional de autoría y composición de música popular ocurre un año después de iniciado el conflicto armado; la municipalidad de Lima organizará el concurso musical denominado Festival Nacional de la Canción Peruana delimitando los géneros andino y costeño; destaca la premiación de canciones que tematizan la pobreza en tercera persona.

En la misma línea y en el siguiente gobierno nacional de turno (1985-1990) otro acontecimiento permite sugerir la existencia de un tratamiento estatal y un nivel de reconocimiento que diferencia y da preferencia a otro género musical denominado costeño que engloba lo que se conoce como música criolla, misma que incluye, entre otros, diferentes ritmos afros. A mediados de 1987 esta será objeto de reconocimiento internacional (OEA) por gestión estatal y mediación presidencial; para el huayno por el contrario transcurrirían 21 años para su esperado reconocimiento a nivel nacional, en el 2008 se instauró el Día de la Canción Andina. En el mismo año, en el denominado *1er. Festival de autores y compositores andinos* a la delimitación geográfica del concurso nacional y la inclusión de dife-

24 Durante 40 años la circulación ininterrumpida de la canción original así como otras reinterpretaciones a nivel nacional en casetes, CD, conciertos y su masiva recepción en las redes sociales de internet (Youtube, Facebook) la ha convertido en una canción popular que permanece ignorada o marginada por algún canon intelectual dedicado al estudio del “mundo andino” en Perú.

25 Demarcadas jurídicamente con la denominación hasta 1969 de Comunidades indígenas. Después de implementada la Reforma Agraria se crearon nuevas comunidades campesinas.

26 El Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas bajo el mando del general Juan Velasco (1968-1975).

rentes géneros musicales (huayno, muliza, marinera serrana, pasacalle, yaraví y carnaval) se agregan el nivel de reconocimiento y de difusión mediática estatal a un evento celebrado al año siguiente de las matanzas de los penales El Frontón, Lurigancho y Santa Bárbara y en otro año más marcado por el avance y la expansión del conflicto armado interno; a partir de 1983 se sucedieron declaratorias de Estado de Emergencia en numerosas provincias que incluían a Lima desde 1986. El evento que parece dar al huayno además de mayor estatus y reconocimiento social otro tratamiento estatal por la amplia convocatoria y transmisión a nivel nacional por la única televisora pública (Canal 7) fue organizado por la Asesoría Cultural de la Presidencia de la República con la colaboración del Instituto Nacional de Cultura (hoy Ministerio de Cultura), avalado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología²⁷ y auspiciado por bancos y empresas estatales como Petroperú.

En el contexto de violencia política ocurre la premiación con la Urpicha (paloma en quechua) de oro de la canción de huayno “La tierra que duele” de autoría y composición masculina, compuesta en un registro indígena, cantada en castellano y en mayor parte en una variedad regional del quechua e inspirada en el conocido mito colonial del Inkarrí con su adaptación local en el contexto social de entonces a las provincias (Huanta, La Mar, Huamanga) de Ayacucho, el departamento de origen del PCP-SL. La escasa cobertura mediática en la prensa escrita sobre el concurso en sus dos ediciones no afectó la amplia recepción de este en determinado público televidente que registra en la memoria el “concurso de la Urpicha”²⁸, como se lee de testimonios escritos en redes sociales.

Como justificación a la realización de la primera edición del festival (1987) se apeló por parte de los organizadores a la revalorización de las “manifestaciones culturales” del “Perú andino”; es factible sugerir que en el contexto del conflicto armado se efectuó un encauzamiento estatal del carácter político del huayno que se apreciaría en parte de los testimonios y posicionamientos sociopolíticos contenidos en los textos de las canciones concursantes. La premiación de composiciones de carácter patriótico y reivindicativo de lo andino que se comprendieron y elogiaron como “gritos de protesta” y de “crítica social” por los presentadores ante la presencia en el teatro del presidente de la República, estuvo acorde con la percepción en la época de la necesidad de un cambio radical –que no significase el alzamiento armado– por determinado sector de la sociedad peruana identifica-

27 Institución estatal que promueve la ciencia y la tecnología, también otorga desde 1980 un premio a la investigación en Música e Identidad Nacional.

28 Vendedora en tienda de música ubicada en el mercado central.

do con las propuestas de la izquierda institucional, la postura política del gobierno de la época –con un presidente que en esos años se declaraba públicamente en oposición a “la derecha y a la oligarquía”– y el nivel de conflictividad social. En contextos de subversión, contrasubversión, despliegue de las fuerzas del orden con la consecuente represión y vigilancia masiva la momentánea atención estatal y distinción concedida a la “música andina”, en un medio de comunicación de masas como la televisión, contribuyen con el objetivo pedagógico de enseñar a los cantantes, autores y compositores cuáles son los contenidos de huayno social a ser permitidos y cuáles pueden ser premiados, es decir, se asienta un límite y licencia temática que permite incluso la crítica social enmarcada explícitamente en parámetros patrióticos. Sin embargo, lo más trascendente de sugerir es la aplicación de una *pedagogía de la no participación política de las mujeres cantantes o autoras*, las tres de las veinticuatro canciones premiadas que destacaran por sus contenidos en referencia directa al conflicto armado no corresponden ni a la interpretación ni autoría, ni composición de mujeres.

La segunda edición del mismo festival estatal se presenta en menos referencia directa al período de violencia política armada y permite reconocer literalmente una disputa de género en la confrontación de dos canciones por la representación prescriptiva del “huayno peruano”. La primera titulada “Yo soy el huayno peruano” compuesta por un autor²⁹ desconocido e interpretada por una cantante proveniente de una comunidad campesina/indígena³⁰ no alcanza a figurar entre las diez finalistas del concurso; la misma compuesta en un registro de deseada proletarización social del campesinado³¹, hace corresponder el huayno a “pueblos progresistas” de la sierra y transmite tanto la memoria de la “madre proletaria” y su sufrimiento pasado, como el mito de la superación de la pobreza intergeneracional a través de la educación escolar o la fama artística vigente en localidades empobrecidas ubicadas en la sierra rural y para población desplazada en Lima y encargada de mantener a la mujer. La prescripción de la función descriptiva del huayno sobre determinadas temáticas se presenta en concordancia con su promoción patrimonialización estatal, de líneas de la canción:

*Yo soy el huayno peruano que vengo desde la sierra
por el día de la tierra del hombre cordillerano*

29 Compuesta por un autor que usó el pseudónimo ‘Choclito verde’ y prefirió no dar a conocer su nombre real.

30 Fundada en 1880, ubicada en la sierra de Lima.

31 Es posible plantear que la Reforma Agraria (1969) instaura un proceso de campesinización capitalista de población indígena.

en mí transmite *el* artista sus vivencias, sus mensajes...
 los paisajes, las costumbres de sus pueblos progresistas...
 Escuelita solitaria de mi pueblito serrano
 donde llegué de la mano de mi *madre proletaria*
 quería que yo no sea *oscuro* y sufra como ella
 quería que sea estrella en sus noches
 cuando lea...
 Que viva el huayno primero, nuestro patrimonio
 como testimonio de amarlo cantemos, bailemos. (Énfasis propio)

Sobre la cuestión de género, la interpretación de la canción sin adaptación gramatical al género femenino permite reconocer la autoinvisibilización de las mujeres y las relaciones de poder entre el autor y la mujer cantante seleccionada para su interpretación.

Será la composición “Canto Serrano”³² interpretada por un cantante la que obtenga el premio mayor. En la composición elaborada en un registro geográfico y nacionalista se le atribuye al huayno una masculinidad a la que le corresponde la fuerza indómita de la naturaleza, como se lee:

Yo soy el salvaje puma, dueño de monte y praderas...
yo soy el huayno peruano que desde los andes llega
yo soy el canto serrano que ha de vencer al de afuera...

Se le asigna también al huayno la función de defender su “identidad andina” en contra de la “alienación” cultural amenazante en concordancia con la visión de los organizadores del festival, como se lee en la presentación de este en una publicación oficial impresa.

Hacia finales de los ochenta se observa otro tratamiento estatal tanto a las mujeres intérpretes de música andina como al huayno en una especie de diferenciación entre “huayno de indios” y “huayno mestizo”. En primer lugar, en la segunda edición del festival y concurso estatal la incorporación de premios a mejor “intérprete femenina” y mejor “composición en idioma nativo” no convocó a mujeres que se autoidentificasen como indias o indígenas en la época. En segundo lugar, una ceremonia de homenaje en el Palacio de Gobierno a Valeriana Willka

32 Su autor y compositor dedica el triunfo “al magisterio nacional, por tan sacrificada labor que realizan en recónditos lugares de la patria” (Diario *El Popular*, 1988).

—mujer proveniente de una comunidad indígena/campesina en Cusco— por ser la inspiradora de la popular canción “Valicha”³³ aparecida a fines de la década de los cincuenta y la declaración pública de esta como “himno de Cusco” por el jefe de Estado de ese entonces puede permitir comenzar a comprender los niveles de humillación (Lindner) y violencia simbólica (Bourdieu) confrontados en especial por mujeres de determinada población racializada y clase en Perú. En el texto de la canción inspirado en Valeriana Huillca, joven mujer indígena en la época, su autor no indígena perteneciente a una familia de terratenientes se la imagina en su nueva etapa como desplazada marginal en la ciudad de Cusco asumiendo trabajos racializados menos deseados y llevando una conducta promiscua condenable socialmente. Sobre la historia de la canción se reconoce el silenciamiento de las mujeres clasificadas indígenas en las publicaciones de estudiosos y periodistas, recién en 2014 y meses antes de fallecer a los 87 años en una entrevista televisiva de un programa musical dedicado a la música andina se escucha a la propia Valeriana Huillca relatar en quechua³⁴ parte de la historia de la canción y de su relación con el autor. Su versión contradice la versión oficial de enamoramiento platónico y machismo antiguo para justificar la burla y la ofensa en la letra de la canción y visibilizaría las prácticas naturalizadas (“robo”, entre otras) en la época de abuso emocional y/o sexual de mujeres indígenas. Según refiere Valeriana, el autor de la canción la “robó” cuando ella tenía 16 años y habrían trabajado juntos en una difundida canción anterior cuya melodía es la misma que “Valicha”. Su letra tampoco es percibida o exteriorizada como denigrante para su persona.

Volviendo a la premiación de la canción por la máxima investidura del gobierno nacional en Perú, resulta posible apelar al desconocimiento del idioma o de la letra traducida de la canción por el mandatario de turno y sus colaboradores. De una revisión de archivo se encuentra que la única crítica³⁵ al hecho humillante se efectuó desde el suplemento de un diario de tendencia conservadora cuyo autor prefirió firmar con iniciales.

y finalmente, en ese rodar cuesta abajo [se convertirá] en una “cachaquera”, prostituta, víctima de los “fusilicos” —abuso sexual colectivo de los soldados en los muladares del Cusco a las indi-

33 La canción hasta la actualidad ha sido interpretada en quechua por diferentes cantantes de huayno y otros géneros musicales, un tenor de ópera peruano agrega la línea en castellano “Valicha hermosa flor de la sierra”.

34 Sin la traducción simultánea completa ni subtítulo de la entrevista.

35 Llama la atención la ausencia de algún pronunciamiento por alguna organización indígena, cuzqueña o nacional u otra de la sociedad civil de la época.

tas solas y abandonadas. (H.V, Estampa, 1990, p.12)

Terminando la década de concursos estatales de música andina y reconocimientos estatales (Palmas artísticas, homenajes estatales) fueron posicionando otro modo ya no de carácter obligatorio sino necesario de control estatal del huayno, la patrimonialización como máxima aspiración artística; mientras se observa un modo voluntario de aprobación y acreditación estatal, las certificaciones como Formadores pedagógicos permitieron el ejercicio como trabajadores del magisterio público a autores-as y cantantes individualizados-as y folclorizados-as.

La continuadora del huayno social durante el conflicto armado: censura y autoexilio

Se reconoce durante el período del conflicto armado interno la irrupción de una mujer cantando, componiendo e interpretando huaynos de contenido social, interrumpiendo en el circuito comercial la tradición en Perú de compositores masculinos³⁶ que desde el huayno brindan una apreciación, interpretación, crónica, testimonio o denuncia social de su tiempo. La pedagoga musical originaria de la sierra sur en Perú transgrediendo las relaciones de género y la división de género en el trabajo musical, componiendo y recreando composiciones y melodías de colegas masculinos³⁷, incorpora en el circuito comercial la herencia del huayno social y realista de composición personal y colectiva existente en reducido volumen en comparación al huayno de temática festiva, costumbrista, romántica y otras.

La producción de Portocarrero se encuentra presente desde los primeros años del conflicto armado, “Flor de Retama”, una de las canciones representativas de ese período es interpretada desde su creación por diferentes cantantes; se encuentra a inicios de los ochenta en su disco titulado “Huaynos bien pegaditos” perteneciente a su primera agrupación musical Los Heraldos. Será desde su primera producción como solista titulada Canto a la vida (1983) que se comenzará a relacionarla con el PCP-SL sin ser acusada directamente de su pertenencia; en el álbum en el que predominan canciones festivas y de corte sentimental romántico, se encuentran tres canciones que pueden ser consideradas como politizadas: “El Hombre”, “Flor de Retama” de autores masculinos y “Yerba silvestre” de su coautoría. “Yerba silvestre” es una composición de Portocarrero que musicaliza

36 En otra corriente de huayno también se reconoce como excepciones a las compositoras Leonor Chávez (Flor Pucarina), María Nina, Julia Illanes, entre otras.

37 Hasta los dos primeros álbumes aportan la mayoría de composiciones a su repertorio discográfico.

y amplía un poema corto escrito por Edith Lagos³⁸ (1962-1982) joven integrante del PCP-SL muerta en combate y convertida en icono popular.

En 1984³⁹ se inicia también el etiquetamiento como cantante vinculada al PCP-SL con el señalamiento periodístico de que sus canciones son de la preferencia de miembros-as del PCP-SL residentes en Europa, hecho que origina su autoexilio forzado en el continente como recuerda en una entrevista⁴⁰ en el 2008:

mostró un afiche mío [en televisión] y dijo que mis canciones las cantaban los senderistas en Europa.

A mediados de 1986, la censura militar o autocensura por la prensa escrita al informar sobre atentados subversivos es alertada y denunciada por un semanario político advirtiendo sobre la desinformación, la violación de Derechos Humanos y el terrorismo de Estado. Como también mencionaron pocos medios de la época se aplicó la estrategia militar internacional de no conceder publicidad⁴¹ a acciones subversivas mediante pronunciamientos oficiales o la prensa. En ese mismo año la censura comienza a recaer sobre diferentes géneros musicales, el caso de dos cantantes de rock y un grupo folclórico vetados simultáneamente por la autoridad militar por “alentar a la subversión” es difundido por parte reducida de la prensa⁴².

Se observa en el caso de la cantautora la aplicación de una censura no oficial, no se publicitan sus presentaciones en la prensa escrita con la excepción de dos diarios de la misma casa editorial: uno de tendencia progresista y otro de corte popular. En 1987 se reconocen también atisbos de otra forma de censura a su arte musical, la cantante ya relacionada mediáticamente con el PCP-SL ve vetada su participación en el primer concurso festival estatal a nivel nacional de

38 Su multitudinario entierro en Huamanga-Ayacucho convocó a representantes de partidos tradicionales y personalidades de la época.

39 Año en que se reconoce de un testimonio de un exmilitar, canciones de huayno se emplean en algunas sesiones de tortura en zonas de emergencia (CVR, 2002, p.120). En el mismo informe se encuentra un testimonio sobre un procedimiento igual durante el gobierno de Fujimori.

40 Entrevista hecha en 2008, publicada en www.martinaportocarrero.com

41 Oxígeno del terrorismo según Margaret Thatcher.

42 De una revisión de los diarios y revistas hasta ese año se obtiene que en la mayoría de columnas de opinión y editoriales se reconoce que la guerra es sucia o hipersucia mientras se condena frontalmente al terrorismo. Las demandas de la prensa escrita de cuarto poder hacia el gobierno de turno y a los militares variaron e iban desde “aplantar la rebelión que es guerra” “al margen del contenido social histórico que esta rebelión pueda tener” e implantar un “Tribunal militar” (1984) a no ceder en alguna propuesta de diálogo por parte de SL (1983) ni en alguna propuesta de amnistía (1986) para quienes cierta prensa de masiva circulación señala como “criminales” o “delincuentes comunes”.

música andina previamente mencionado, como da testimonio en una entrevista años después⁴³. Sin embargo, un mes después del festival concurso, la presentación de Portocarrero en el Teatro Municipal de Lima no resultó afectada por la escasa difusión mediática; la masiva concurrencia de un público emocionado y participativo a la “noche de encuentro, amor y esperanza”⁴⁴ sirvió para que su interpretación y *performance* de otros huaynos en su mayoría de corte sentimental se conserven en la memoria del público, se registre el multitudinario concierto en CD y, como señala Urbizagástegui (2012), en casete para su amplia y fluida circulación y consumo cultural masivo en circuitos comerciales formales e informales.

Sobre su transgresión de las relaciones de género y de poder entre compositores y mujeres cantantes de huayno, en el caso del huayno social los principales representantes de la denominada canción ayacuchana permiten a diferentes cantantes hombres y mujeres incluida Portocarrero interpretar sus canciones, como es el caso, entre otras, de “Maíz”, “El Hombre”, “Flor de Retama”, “De Canto a Canto”, “Paloma desmemoriada”. La otra mirada, postura, estética y estilo de Portocarrero de interpretar canciones de colegas compositores y propias, la transgresión del ordenamiento social en la zona andina representado en el vestuario^{45,46} obtendrá mayor aceptación, como indica la asistencia multitudinaria a sus conciertos debiendo reprogramarse y agregarse fechas incluso ante el riesgo de un atentado contra su vida atribuido al PCP-SL. Contradictoriamente una acusación verbal de apología al terrorismo e intento de detención policial se produce poco tiempo después, es de suponer basado en el hecho de la apropiación por algunos presos del PCP-SL de “Flor de Retama” y la desobediencia a la prohibición policial informal de no interpretarla en sus conciertos, como da cuenta a la prensa escrita en años recientes.

En su segundo álbum correspondiente al repertorio de un concierto grabado en el Teatro Municipal en 1987 se destacan tres por su contenido de realidad social y referencia al conflicto armado, de su propia autoría “Mamacha de las Mercedes”,

43 Entrevista hecha en 2008, publicada en www.martinaportocarrero.com

44 Palabras de la cantante al presentar el concierto.

45 Ordenamiento que se observa en la actualidad no es invertido en algunos carnavales municipales a nivel departamental en la sierra sur y en los realizados en Lima por comunidades migrantes o desplazadas agrupadas por distritos o provincias. Al respecto porcentaje de pobladores clasificados estatalmente como indígenas, como menciona Escobar en su estudio sobre Sicaya (sierra central), se apropiaron de la vestimenta mestiza en la década del cuarenta incluso soportando agresiones físicas.

46 En una presentación lleva un poncho; en otra, el vestuario que se asigna a una mujer de alguna comunidad indígena y otra, a una mujer mestiza de alguna provincia.

“Javier Heraud”^{47,48} (poema musicalizado) y “Mártires de Uchuraccay”⁴⁹ (*adaptación local*). Es Portocarrero quien aporta el mayor número de composiciones de huayno social realizado por mujeres durante el conflicto armado, corresponde en referencia directa a este su composición individual “Mamacha de las Mercedes”.

Después de una escucha atenta de todas sus canciones compuestas⁵⁰ o interpretadas durante el conflicto armado y de conocer una selección de canciones de diferentes géneros musicales propia del PCP-SL denominada “Canciones de la Guerra Popular” –que no incluyen ninguna canción compuesta por Portocarrero ni “Flor de Retama” e incluyen adaptaciones de huaynos en quechua y castellano resulta posible afirmar que el señalamiento público, académico, intelectual, colegial, político o periodístico como simpatizante o militante del PCP-SL se basó o continúa basándose en la falta de escucha de toda su discografía producida durante el período de violencia política o en la escucha de todas y la anteposición del prejuicio, estigma, especulación y el señalamiento mediático y policial.

La circulación en CD, DVD y Youtube hasta la actualidad de un concierto de Portocarrero realizado a mediados de la década del noventa durante el segundo gobierno de Fujimori permite observar un acrecentado grado de emotividad en la interpretación de sus canciones –incluidas las más emblemáticas (“Maíz”, “Mamacha de las Mercedes”, “Flor de Retama”)– compartida con el público asistente en una muestra de canto colectivo; la intensidad de las emociones se corresponde con los peores años del conflicto armado que fueron los primeros años de esa década –como se afirma en el informe de la CVR– debido al nivel de violencia y violación de los Derechos Humanos⁵¹. Un testimonio sobre la memoria del evento:

esta canción la vimos y escuchamos juntos en el Teatro Municipal de Lima. Se me quedó grabado en mi memoria los rostros y las lágrimas de toda esa gente que acudió a ese apoteósico concierto. (Testimonio en perfil de Facebook, Docente de 50 años, mayo, 2015)

47 Asesinado en 1963 como guerrillero del ELN, guerrilla de breve existencia en Perú.

48 Escrito por Daniel Corcuera, Premio Nacional de Poesía 1963.

49 En referencia a la Matanza de Uchuraccay, matanza de periodistas en la comunidad campesina/indígena ubicada en la puna de la sierra sur. La comisión investigadora la presidió Mario Vargas Llosa por encargo del gobierno de turno.

50 En sus demás composiciones colectivas de huayno y otros géneros destacan las referencias geográficas, el homenaje a la patria, a la “tierra querida” (identificación con el departamento o provincia de nacimiento) del compositor y la suya, la mención de la pobreza, la advertencia al poder y la posibilidad de vislumbrar un futuro colectivo.

51 Predominó la acusación pública a las organizaciones de DDHH de defender terroristas hecha por autoridades políticas y políticos del gobierno de turno.

Durante el conflicto armado el premio, la condecoración, el halago verbal en la prensa (“ser una dama”) a las cantantes, autoras y compositoras son establecidos como sanción positiva mientras que el encarcelamiento por la comisión del delito de apología al terrorismo, la sospecha colegal, el acoso, el escudriñamiento en la biografía, la invención rayando con la difamación, la calumnia y la injuria sirven como sanciones negativas para encauzar la conducta descarriada. Al respecto se encuentra en una publicación⁵² reciente sobre huayno que cuenta como autor a un cantante y compositor de “huayno ayacuchano” que la sospecha y acusación vaga permanece, según esta integrante de la escena musical en Ayacucho sabrían quiénes fueron los cantantes y autores que simpatizaron con el PCP-SL y fueron considerados y felicitados como artistas populares y colaboradores en su publicación clandestina.

Durante el conflicto armado la presión para autocensurarse por parte de las Fuerzas del orden la lleva al autoexilio aunque ofrece conciertos esporádicamente durante el período de violencia política, la preferencia por su música y arte causaron sin conocerlo la cantante detenciones, desapariciones y asesinatos por parte de agentes estatales y paraestatales, crímenes que ocurrieron como se obtiene del informe de la CVR (2002) en el espacio doméstico, intracomunitario y público; en una comunidad campesina (detención militar por tenencia de casete), en una universidad estatal (desapariciones de dirigentes estudiantiles organizadores de un concierto en la Universidad del Centro y de estudiantes asistentes) y en el espacio común de una vivienda multifamiliar en Lima (matanza de asistentes a una reunión festiva de autogestión).

“Flor de Retama”, la canción en versión de Portocarrero en disputa en el Postconflicto

“Flor de Retama” –varias veces mencionada académicamente– continuó siendo interpretada por Portocarrero públicamente durante el conflicto armado incluso como ya se mencionó en contra del señalamiento mediático de su apología al terrorismo, al respecto es posible sugerir la existencia de un dilema para la cantante entre satisfacer las expectativas de su público y el riesgo de ser acusada de “instigamiento a los estudiantes en contra de los militares”⁵³ o de los delitos de

52 Auspiciada por, entre otros, una fundación internacional, presentada en una institución estatal de promoción de la literatura nacional en 2013.

53 Acusación policial que bastaba para detener para su investigación a grupos de música. Gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000).

instigación o de apología al terrorismo⁵⁴. No se conoce públicamente durante el período del conflicto armado la conformación de un órgano de cultura oficial encargado de la revisión de la producción artística o elaborado un *index* de canciones prohibidas se reconoce con base en escasas publicaciones de la época y de testimonios recogidos de entrevistas y reportajes hechos por la prensa escrita luego de ese período de violencia a cantantes y autores de la época –incluido el autor y compositor de la canción– de la existencia de una política de vigilancia estatal⁵⁵. En el caso de la canción, una implicación de esta vigilancia es la autocensura deseada por parte del autor y compositor de la canción para la cantante, específicamente de determinada emotividad. Como se lee al respecto en una entrevista dada a un diario en Perú en 2009 en la que manifiesta su insatisfacción con la interpretación de Portocarrero:

Martina fue muy importante para la difusión de “Flor de retama,” pero *su temperamento* va en contra de la melodía. Josefina Ñahui es al revés, la melodía se impone al temperamento de la canción. A mi modesto juicio, quien la canta bien es Edwin Montoya⁵⁶. (Énfasis propio)

Como se mencionó previamente “Flor de Retama” como “Maíz” fueron y son cantadas con diferentes grados de emotividad por diferentes cantantes pero es la versión de Portocarrero la que es censurada aun cuando en la categorización de canciones incómodas para los regímenes que realiza Stern⁵⁷ (1976), “Flor de Retama” no calificaría como revolucionaria y como se señaló el PCP-SL no la considera entre su selección de himnos en huayno, sin embargo hasta la actualidad continúa siendo instrumentalizada para descalificar mediáticamente y políticamente a quienes la entonen en versión de Portocarrero o la escuchen en un ámbito público o privado. De unos titulares y reportes de prensa de 2013, se puede reconocer que la acusación⁵⁸ indirecta y fácil de ser simpatizante del PCP-SL por

54 Tipificados en un Decreto legislativo expedido en 1992 Gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000).

55 Que incluyó el seguimiento a cantantes y autores bajo sospecha, la inspección domiciliaria, el monitoreo de sus opiniones y la revisión *in situ* de sus repertorios musicales, produciéndose arrestos o detenciones para investigación de artistas nacionales y extranjeros al término de sus conciertos.

56 Cantante ganador en el II Concurso de Autores y Compositores Andinos (1988) e intérprete de Canto serrano (“Yo soy el huayno peruano”).

57 Autora de la compilación sobre 500 años de canciones políticas en Alemania (desde el I Reich).

58 “Susana Villarán entonó canción usada por Sendero Luminoso” (América TV). “Villarán responde críticas tras entonar “canción senderista”” (Terra). “En una de las actividades del Colectivo por el No a la revocatoria, la alcaldesa Susana Villarán entonó la canción ‘Flor de Retama’, que fue usada por Sendero Luminoso como si se tratara de un himno en la peor época del terrorismo” (América TV).

entonar o escuchar la canción llega a todo nivel incluidas autoridades políticas además de la designación inequívoca de la canción como “himno senderista”.

En defensa de la entonación de la canción y de su uso predomina la recurrencia a la narración repetitiva de la historia de la canción y a su reivindicación como canción emblemática de la protesta social que no debe ser cedida al PCP-SL. Los medios de comunicación que estigmatizan la canción censuran su publicación, no publican el texto de la canción, ni el video completo, ni permiten conocer a su público receptor las diferentes versiones de la canción no condenadas.

“Mamacha de las Mercedes”. En contra de su prohibición y hoy

Se encuentra que a pesar de los intentos de un par de ONG al convocar a nivel provincial en los últimos años concursos de canto y composición de huayno sobre el período del conflicto armado en quechua y castellano o promover cantautoras de ascendencia indígena, la canción de Portocarrero permanece siendo la única composición representativa y en referencia directa al conflicto armado compuesta por una mujer. Según un diario en la época se estrenó en Europa, su circulación real en Perú comenzó en 1987 –siete años después de iniciado el conflicto armado y tres años después de su autoexilio– directamente ante su público en una gira por provincias del sur y luego en la ciudad capital.

Del saludo y presentación de la canción al público se reconoce la apelación a alguna colectividad social, histórica y politizada en la que la cantautora se incluye, como es posible escuchar del concierto de 1987 ofrecido en el Teatro Municipal y registrado en CD:

“Ha inspirado mi canto vuestra vida,
nuestra vida, vuestro sentimiento,
nuestro sentimiento

vuestra historia, *nuestra* historia
Mamacha de las Mercedes como un
homenaje al *compañero* Jovaldo”.
(*Énfasis propio*)

La composición es dedicada a José Valdivia Domínguez^{59,60} (1951-1986), poeta

59 En 1986 dos de sus poemas “Como Balas en mi pecho” y “Piensa Compañera” son musicalizados en huayno por la agrupación Estudiantina Cordillerana autodenominada de arte popular.

60 Es posible leer un llamado a las mujeres a la militancia en “Piensa Compañera” y en el poema experimental titulado No te avergüences hermana porque cercano está el día de tu total redención, No te avergüences hermana de tu humilde condición.

asesinado en la matanza del penal El Frontón en junio de 1986, integrante del PCP y luego del PCP-SL⁶¹. Sobre la dedicatoria de Portocarrero, se especifica que la izquierda legal e institucional empleaba el término “compañero” tanto para quienes pertenecían a las agrupaciones legales de izquierda como no, para más especificación algunos de sus principales representantes se referían a los “compañeros equivocados” (CVR, 2002, pp.175-191).

La canción continúa exponiendo la incomprensión, confusión y el dolor experimentado por la población que se ubica en una guerra como parte neutral y se siente afectada:

Canto de una madre
penas que arrastran mi alma me están matando,
Mamacha de las Mercedes, ¿qué es lo que pasa aquí?
unos a otros se matan, sin compasión.

La canción de Portocarrero da la voz a “una madre de ascendencia indígena” para dejar escucharla relatando llorosa a una divinidad religiosa sincretizada –como la Mamacha de las Mercedes, advocación de la Virgen María– el horror vivido y alcanzando a formularle repetidamente una pregunta:

Al hijo de mis entrañas me lo han matado
Mamacha de las Mercedes, ¿qué es lo que pasa aquí?

Antes que el desmoronamiento, completa resignación y una actitud expectante, la misma voz se alza señalando un límite a la prolongación del sufrimiento:

en el telar de la vida quién no ha tenido un dolor pero para sufrir
tanto, ¡eso sí que no y no!

De una modificación de la composición para su interpretación en vivo en 1997 se podría identificar el surgimiento posterior de algún sentimiento de esperanza en un nuevo renacer o una secuencia inversa de negación del duelo. De la escucha de las otras canciones⁶² de ese concierto es plausible plantear lo primero.

61 De la entrevista a su madre hecha por una revista política en Estados Unidos, es posible plantear que se integra al PCP-SL durante su encarcelamiento de una revisión cronológica de su poesía sería posible distinguir también la correspondencia con ambas militancias.

62 “remando en nuestro ataúd volveremos, volveremos” (“Maíz”, composición de Carlos Huamán).

“¡Ay! Jovaldo, Jovaldicho,
¡Ay! Manuelcha, Manuelito como la
pajita te volaste
como el vientecito *te has ido*” (1987)

“¡Ay! Jovaldo, Jovaldito,
¡Ay! Manuelcha, Manuelito
como la pajita te volaste
con el vientecito *volverás*” (1997)

La canción como ya se mencionó resultó incómoda para los órganos estatales de vigilancia de entonces como se da cuenta en los años del postconflicto en una entrevista⁶³ a un medio:

Mis canciones fueron prohibidas: “Flor de retama” y “Mamacha de las Mercedes”. *Se me prohibió cantar*. (Énfasis propio)

Al respecto es posible sugerir que la canción interpretada años después en los últimos años del conflicto armado una autocensura por parte de la cantante, en el disco del concierto grabado en 1997 y en los siguientes se excluyen las siguientes líneas:

“Como homenaje al compañero Jovaldo”
“Unos son hierbas del bosque
Otros quién diablos serán”

De una revisión de los testimonios en las redes sociales y del análisis de las publicaciones⁶⁴ en Facebook se encuentra que en la actualidad la canción cuenta con recepción en público de diferentes edades (entre los 20 y los 60 años), géneros, filiación política declarada o no y residentes en diferentes localidades en Perú. La canción en la actualidad cumple diferentes funciones, la primera es la función social de *mediación reflexiva* durante períodos de conflictos socioambientales en Perú, como se lee:

En este día de la madre una melodía para la reflexión, en este mundo cada vez más violento, mi solidaridad con el Pueblo de Islay-Arequipa y otros pueblos que buscan preservar su ecosistema. (Testimonio en perfil de Facebook, mayo, 2015)

Finalmente se identifica también la función de evocación de la memoria de sentimientos y eventos colectivos a propósito del período de violencia armada:

63 Entrevista a Martina Portocarrero hecha por Erick Gonzalo Tejada Sánchez, publicada en www.martinaportocarrero.com

64 En las que se publica la canción con el enlace a Youtube incluyendo reflexiones y comentarios personales.

oyéndola evoqué el dolor, la tristeza, el terror y la impotencia de aquellos desdichados años... tampoco olvidaré a las personas que ya no están con nosotros en especial a mi primo hermano Miguel. Víctimas de una absurda, violenta y perturbada guerra. (Testimonio en perfil de Facebook, septiembre, 2012)

Conclusiones

La regulación estatal del huayno para consumo hasta antes del conflicto armado en Perú consistiría en un procedimiento justificado en la revaloración de la “cultura indígena” y basado en la intervención antropológica que devino en otro de subordinación social y geográfica de población clasificada como indígena o mestiza y de subordinación de género en el trabajo musical. El mismo procedimiento aportó a la capitalización, folclorización y patrimonialización del huayno amestizado y de parte de sus cantantes y compositores-as.

En el mercado del huayno, desde mediados del siglo XX, es posible reconocer una autocensura por parte de varias cantantes de huayno folclórico de corte romántico al encontrarse en sus amplias discografías la inclusión de una que otra canción de huayno social de algún compositor profesional.

Hasta después de la Reforma Agraria (1969) que discontinuó la clasificación de población indígena y su tratamiento legal particular es posible reconocer la existencia del huayno social y pre-político de raíz indígena en mayor volumen de composición colectiva en quechua y en reducido volumen de composición individual.

Se percibe en el huayno social hecho por mujeres individualmente hasta antes del conflicto armado la autoinvisibilización de las mismas, no alcanzan a hablar por ellas sino por terceras personas masculinas específicamente hermanos, la primera compositora a finales del siglo XIX deja un testimonio en terceras personas en un contexto de sublevación militar a escala local, mientras la segunda cantautora un siglo después intentó problematizar las condiciones de vida del hermano y de colegas mineros como la realidad medioambiental de territorios de minería en Perú.

Desde el período del conflicto armado cantantes y compositores-as de huayno social han confrontado la censura ilegal, en el caso de las mujeres la principal representante y promotora como cantante y compositora de este género musical fue un ejemplo de la aplicación de mecanismos particulares de censura mediática y policiaca. Mientras se reconoce la censura paraestatal ejercida mediante la detención, desaparición y asesinato en el espacio público y privado de su público

receptor durante el período de violencia política como causal de la ausencia o reducido volumen de canto y composición colectiva e individual en particular de huayno social.

Se encuentra que la censura de la emotividad que se demanda a todo nivel a las mujeres cantantes y compositoras de huayno social como se reconocen tanto en las nuevas versiones de “Sangre obrera”, como en una grabación de CD de mediados de 1980 en la que una voz masculina ordena amablemente “canta, canta sin llorar” al inicio de una canción de huayno religioso bilingüe y sobre todo en los intentos de censura de una versión de una canción del período de violencia política por el temperamento de quien la interpreta, la misma que cede a la auto-censura en su composición “Mamacha de las Mercedes”.

Referencias bibliográficas

- Camassi, E. (2007). *Historia del wayno huamanguino*. Lima: Altazor.
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. *Informe final*. Recuperado de: <http://www.cverdad.org.pe>
- H.V. (1990). Estampa. Suplemento del diario *Expreso*.
- Harada, A. (2005). *Mi vida: el mundo que conocí*. Lima: Publigraf.
- Higa, E. (2010). Angélica Harada, la Princesita del Perú. *Kaikan*, 15(50), 15-19.
- Krujit (1983). *Estado, clase obrera y empresa transnacional: el caso de la minería peruana, 1900-1980*.
- Montoya, E., Montoya, L. & Montoya, R. (1987). *La sangre de los cerros, Urqumapa Yawarnin*. Lima: Mosca Azul.
- Stern, A. (1972). *Lieder gegen den Tritt. Politische Lieder aus fünf Jahrhunderten*. Oberhausen: Asso Verlag.
- Taipe, R. (2011). Pastorita Huaracina. Canto y compromisos eternos. *Varietades Semanario del diario Oficial El Peruano*, 104(226), 2-4.
- Tejada, E. (2008). “El Huayno es mi Sinfonía”. Entrevista exclusiva con Martina Portocarrero. Recuperado de: <http://www.martinaportocarrero.com/biografia.htm>
- Vergara, A. (2010). *La tierra que duele, cultura, música, identidad y violencia en Ayacucho*. Ayacucho: Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
- Urbizagástegui, F. & Urbizagástegui, R. (2012). *Martina Portocarrero: un acercamiento bibliométrico*. Lima: Hipocampo Editores.

Cómo citar este artículo: Ayre Orellana, G. J. (2016). Mujeres en el huayno social y sus composiciones antes, durante y después del Conflicto Armado (1980-2000) en Perú. *Cuadernos de Literatura*, (23), 117-142. DOI: <http://dx.doi.org/cl.23.2016.6>