

Julio Mendivil

Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición¹

Más allá de las evidentes connotaciones intertextuales del título, que a falta de mejor idea he elegido, debo advertir que este escrito se halla irremediablemente condicionado por el flujo de las palabras y por los vericuetos a que recurren estas para denotar las cosas. En ese sentido, para usar una imagen bastante manida en los conciertos de música andina, quiero emprender un pequeño recorrido por la historia del huayno peruano, pero no para ver en esa ruta abstracta los rastros de un sino condescendiente con la idea de que todo va de lo simple a lo complejo, sino, muy por el contrario, para reflexionar sobre la forma como hemos venido observando el huayno, es decir, para analizar a través de las palabras –y los sonidos, por supuesto–, cómo se ha ido transformando en nuestra mente y fuera de ella lo que entendemos por huayno.

1 Mi sincero agradecimiento a mi amigo y colega Marino Martínez, que leyó y comentó el manuscrito, y muy especialmente por su apoyo en las transcripciones.

Como lo indica el título, voy a referirme a la tradición del huayno. No quiero emprender dicho análisis sin antes intentar de alguna forma definir tan escurridizo término. ¿Qué entendemos por tradición? ¿Cómo se fundan o se establecen los límites de una tradición y cómo se reconocen sus rupturas, si es que las hubiera? Para ventilar tan intrincadas interrogantes, voy a permitirme exponer los significados recogidos por el *Diccionario de la lengua española*, el cual nos brinda hasta cinco acepciones:

Tradición. 1. Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación. 2. Noticia de un hecho antiguo transmitida de este modo. 3. Doctrina, costumbre, etc., conservada por un pueblo por transmisión de padres a hijos. 4. Entrega a uno de una cosa. 5. Elaboración literaria, en prosa o verso, de un suceso transmitido por tradición oral (Real Academia de la Lengua Española, 1992: 2004).

Puede concluirse entonces, siguiendo a la Academia, que una tradición –si dejamos de lado los matices literarios mencionados en el Diccionario–, se caracteriza por establecer un vínculo entre dos temporalidades disjuntas, es decir, el ayer y el presente, en cuanto introduce un momento de enlace entre el segundo y el primero. Esta definición, que bien puede ser útil para los estudiantes de lengua española en una escuela de idiomas, peca de insuficiente para el trabajo etnológico. Por eso los etnólogos de hoy día –que somos muy amigos de redefinir las cosas– nos hemos visto en la necesidad de modificarla un poco y ajustarla a las necesidades de nuestra disciplina. Así, en la jerga etnológica “tradición” es “la adquisición y la transmisión de experiencias y conocimiento acumulados” (Hirschberg, 1988: 484). Esta definición incluye todos los elementos culturales que se suceden en un grupo y no excluye

ni las renovaciones ni las confrontaciones que experimentan. Desde este punto de vista la tradición –a diferencia de la concepción del *Diccionario de la lengua española*– no tiene solo como fin la transmisión de conocimientos y experiencias para extender el pasado hasta el presente, sino que resulta ser, al mismo tiempo, en cuanto engarza adquisiciones del saber en procesos anteriores, una estrategia concreta para la construcción de identidades actuales. Creo que muchos científicos sociales de principios del siglo XX entendieron la tradición de forma algo radical y por ese motivo redujeron su capacidad a establecer continuidades desde un remoto origen. En el fondo no diferían de la definición de la Real Academia, solo que ellos la usaban en un sentido más amplio que involucraba la producción cultural, aunque desde una perspectiva igual de conservadora. Para ellos la tradición era también el nexo del presente con el pasado y por ello trataban de protegerla de posibles “contaminaciones” contemporáneas. En verdad, lo que intentaban esos guardianes de la tradición era otorgarse una identidad valiéndose del concepto de “tradición”, que es una de las mejores formas de inventarse un “pasado inmemorial” y asegurarse un “futuro ilimitado”.² Mariátegui llamaba a estos señores “tradicionalistas” y los tildaba de verdaderos

2 Anderson ha observado que las tradiciones nacionalistas se fundan precisamente en esa propensión a inventarse “un pasado inmemorial” y a otorgarse el derecho a un “futuro ilimitado” (Anderson, 2000: 29). Evidentemente, dice Anderson, existe para el historiador un contraste entre la modernidad objetiva de las naciones que estudia y la antigüedad subjetiva que le adjudican los nacionalistas a estas (Anderson, 2000: 22). Algo similar ocurre, como veremos más adelante, con la tradición del huayno. Este, a pesar de que su primer registro histórico no le daría una antigüedad mayor de 400 años, suele ser presentado en canciones, en conciertos y hasta en ponencias, como “milenario”. Este nexo entre tradicionalistas y nacionalistas, en mi opinión, es revelador, más aún en

enemigos de la tradición. “[L]a tradición –decía el Amauta– es, contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil. La crean los que la niegan para renovarla y enriquecerla. La matan los que la quieren muerta y fija...” (Mariátegui, 1979: 117).

Las ciencias sociales actuales ven también en la tradición algo más que un mero nexo con los tiempos idos. El historiador Eric Hobsbawm, por ejemplo, ha referido la existencia de “tradiciones inventadas”, para designar estrategias rituales legitimadoras creadas en períodos recientes, como en el caso del nacionalismo suizo o de la tradición monárquica inglesa. Como Hobsbawm anota, estas tradiciones inventadas, que implican siempre un grupo de prácticas gobernadas por reglas abiertas o tácitamente aceptadas por la comunidad aunque provengan a menudo de los grupos hegemónicos, se fundan en una referencia histórica en gran parte ficticia y su función es siempre ideológica (Hobsbawm, 1983: 1-3). En ese sentido dichas tradiciones o bien buscan establecer una cohesión social, legitimar instituciones, relaciones de autoridad, o bien pretenden inculcar creencias y sistemas de valores determinados en la sociedad (Hobsbawm, 1983: 9). Puede decirse entonces que estas tradiciones no se inscriben en una continuidad que fluye inalterable y poderosa desde tiempos remotos hasta nuestros días; por el contrario, éstas insertan un pasado artificioso en el momento vigente para mostrarse como un proceso natural y legítimo.

Existe cierta analogía entre esta idea de tradición y aquello que Steven Feld ha llamado “la dialéctica del proceso comunicativo de la música”. Para Feld raras veces nos enfrentamos a sonidos completamente nuevos, siendo así que cada ejercicio

cuanto se haya presente tanto en el discurso purista de los “arcádicos”, en la definición de Vargas Llosa (1996), cuanto en el de “resistencia cultural” que propugna la izquierda ortodoxa.

auditivo que experimentamos encierra necesariamente nexos con usos pasados y contemporáneos y sienta una base para experiencias futuras (Feld, 1994: 83). De este modo, y en oposición a cierto determinismo psicológico, Feld pone especial énfasis en la experiencia social y personal del oyente como portador de una tradición:

Antes de colocar exclusivamente constantes psicológicas como las fuentes profundas que permiten a la música expresar emociones, debemos aceptar la experiencia social, y personal, la habilidad, el deseo y la necesidad como construcciones centrales y complementarias que forman las sensaciones preceptuales dentro de la realidad conceptual. Hacerlo así es reconocer el carácter social del proceso de comunicación musical: el oyente aparece comprendido como un ente situado social e históricamente, no solamente como el poseedor de órganos que percibe y responde a estímulos (Feld, 1994: 84).

Según Feld, a menudo olvidamos que las estructuras musicales existen como una construcción social y que, por tanto, adquieren significado solamente a través de la interpretación social que se desprende de toda recepción auditiva:

Cuando escuchamos algo de repente –dice Feld– empezamos a “comprender” y “activamos” nuestra atención, de manera que los sonidos se dirigen momentánea, pero fluidamente, hacia asociaciones estructurales o históricas en nuestra mente. El reconocimiento inmediato es que los sonidos son contextuales y contextualizantes y así sucesivamente. Nosotros prestamos atención a los cambios, a los desarrollos, repeticiones [...] pero siempre prestamos atención a la forma en términos de familiaridad o extrañeza, de rasgos que están constituidos socialmente a través de las experiencias sonoras como estructuras enraizadas en nuestra historia auditiva (Feld, 1994: 85).

Esto que a primera vista parece un tanto abstracto y difícil de entender, puede esclarecerse un tanto con un ejemplo puntual. No es precisamente el anuncio del intérprete lo que nos indica que estamos escuchando tal o cual género en un concierto, sino el tener una idea previa de lo que tal género es. Esa idea misma es la que nos permite reconocer las innovaciones de ese intérprete o sus permanencias de estilo, nos permiten asimismo asimilar y aceptar como parte del sistema elementos musicales que antes de dicha audición no habíamos asociado con él y darlos como válidos para futuras audiciones. Esto quiere decir que, en tanto proceso dialéctico temporal, tanto las tradiciones como los géneros no son entidades míticas inalterables sino construcciones sociales que se están sucediendo constantemente. En el caso de las “tradiciones inventadas” las prácticas supuestamente arcaicas se revelan como creaciones recientes interesadas en introducirse en una continuidad histórica; en el caso del proceso dialéctico de la comunicación musical, en cambio, la tradición muestra su carácter voluble y no estático en un proceso de inserción en el pasado. La tradición, nos dicen ambos autores, parece establecer, efectivamente, un vínculo entre dos temporalidades diferentes, pero en ambas direcciones, pues desde aquí y ahora estamos también reinventando nuestra idea del pasado. Es así como entiendo el término “tradicición” y es así como habré de usarlo en este artículo.

Evidentemente existe una tradición del huayno, aunque esta sea tan variopinta como la geografía social peruana; pero tradición, desde el punto de vista etnológico, en cuanto ésta no ha cesado de adquirir y transmitir experiencias acumuladas desde tiempos remotos, en cuanto, como diría la Real Academia de la Lengua Española, no ha dejado de divulgar de generación en generación formas determinadas de concebir melodías, secuencias armónicas, afinaciones, técnicas de imposita-

ción y un repertorio musical con ciertas características. Se trata, como todas las tradiciones, de un proceso considerablemente cambiante y dinámico, de ninguna manera estático, aunque siempre, de alguna forma, termine por volverse normativo. En ese sentido, la preocupación que viene quitándole el sueño a muchos defensores de la “tradición ancestral” de la música andina en cuanto al futuro del género –me refiero a la inquietud que han generado los enormes cambios que ha sufrido el huayno a lo largo del siglo XX y especialmente en los últimos treinta años, que aunque se han expresado en distintos niveles, resultan tan visibles o, mejor dicho, audibles, que algunos pesimistas no han dudado en anunciar la muerte del género–, es infundada. Sospecho que el huayno seguirá existiendo, aunque lo que signifique hoy este término no sea más lo que se entendía en años pasados, ni mucho menos lo que se entienda en unos años o décadas.

Creo que fue Arguedas quien inició de manera inconsciente toda esa secuela de recalcitrantes defensores de la tradición que hoy se rasga las vestiduras frente a los nuevos elementos del huayno. Sería realmente injusto tildar a Arguedas de conservador –aunque ciertamente lo fue en algunos aspectos– y menos aún de tradicionalista. De hecho, como etnólogo, Arguedas tenía claro que la tradición no necesitaba de gendarmes y se declaró racio a las injerencias del Estado en la producción cultural (Arguedas, 1986: 70), pero en más de una ocasión mostró cierta intolerancia frente a algunas transformaciones de la música andina, como se desprende del furibundo artículo que escribió contra Ima Sumac porque ésta no compartía ni su ideal de cultura andina ni su concepción artística (Arguedas, 1977: 19-20). Para quien, como él, entendía su obra como parte de un proyecto mayor de defensa de lo andino como cultura marginal frente a un Estado intransigente y discriminador

como el peruano, debe haber sido muy difícil conciliar la tolerancia con la vehemencia defensora y no colmar, por ende, sus escritos –los etnológicos y los literarios– de un fuerte contenido ideológico. Por cierto, muchas de las verdades proclamadas por Arguedas, como su apreciación del huayno, eran proposiciones ideológicas. Pues bien, éstas, interpretadas como tales, me permiten ahora aventurar una hipótesis un tanto provocadora a primera vista, pero bastante admisible a mi juicio: Arguedas fue el inventor del huayno como “figura histórica”, en el sentido que Michel Foucault da a esa definición (Foucault, 1998: 8); es con él que se inicia la invención de lo que bien podríamos llamar una “historia del huayno marcha atrás”. Cito:

El wayno es como la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y de creación que ha seguido. En el wayno ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, y todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores y rendir como los mejores (Arguedas, 1977: 7).

Una mirada estrictamente musicológica encontrará en este párrafo de Arguedas apenas una cháchara poética, mas sólo si se pasa por alto la aguda carga simbólica que contiene. No es casual que Arguedas, quien como escritor seleccionaba concienzudamente su léxico, eligiera la imagen de una huella para referirse al huayno. La huella, nos dice Derrida, es el símbolo perfecto para representar el vínculo entre presencia y ausencia; la huella es una presencia, mas sólo en cuanto evidencia una ausencia; es, por decirlo de algún modo, una no-presencia presente (Derrida, 1990: 107). Y es justamente el huayno la huella donde reposa el pie del pasado prehispánico, donde yacen solidificados el dolor, la alegría y la lucha del hombre andino para observarlos hoy tal “como en los fósiles

que han quedado incrustados en las capas geológicas –dice Arguedas con poético ímpetu– se estudia y se reconoce la edad de la tierra” (Arguedas, 1977: 8).

Pero esa huella no es solo la evidencia de una presencia pasada, quiere también ser el pie mismo que la origina:

Y en la historia del huayno, que es la historia del pueblo andino hay algo que es fundamental: la música del wayno ha sido poco alterada, mientras que la letra ha evolucionado con rapidez y ha tomado formas infinitamente diversas, casi una forma para cada hombre. El indio y el mestizo de hoy, como hace cien años, sigue encontrando en esta música la expresión entera de su espíritu y todas sus emociones. Son los mismos waynos antiguos los que hoy canta el mestizo, y mientras que sólo quedan vestigios de la letra antigua de los cantos, la música ha sufrido cambios apenas perceptibles, como reacción del mestizo sobre la música antigua. Y los waynos nuevos, que empiezan a aparecer como obras de compositores populares conocidos, son en verdad variaciones de los temas clásicos (Arguedas, 1977: 7-8).

El huayno ahora no solo se presenta como el nexo con un pasado, sino, gracias a los “cambios imperceptibles” en su estructura musical, como la presencia concreta de ese pasado, como el sonido arcaico infiltrado en el mundo presente. Dudo mucho que Arguedas o cualquier otro estudioso estuviera en condiciones de verificar empíricamente tal afirmación. Los conquistadores y las autoridades coloniales, posteriormente, no supieron, no quisieron o no pudieron entender las prácticas musicales de nuestros antepasados y optaron por condenarlas o ignorarlas. Las cosas no cambiaron con la República y el desarrollo de la música andina, en consecuencia, no fue registrado en ninguno de ambos períodos sino en contadas ocasiones. ¿Cómo medir entonces el grado de volubilidad del huayno a través de

la historia si no sabemos de sus pasos? No es aventurado en absoluto afirmar que la presunción de un huayno milenario se alimentó más de supuestos ideológicos que de la verificación de datos empíricos o históricos, pues se carecía de éstos. Por ende una de las constantes en los escritos de Arguedas será crear lo que Hobsbawm ha denominado una “red de convenciones” (Hobsbawm, 1983: 3). Pues bien, dicha red será la que hará del huayno una supervivencia directa del pasado prehispánico.

La idea de una presencia de supervivencias musicales remotas en las sociedades llamadas “primitivas” no provenía de Arguedas; era una idea bastante extendida en la musicología comparada, que suponía dinamismo solo en la música occidental académica europea (Sachs, 1929: 3). Esta corriente que estuvo en boga hasta finales de la primera mitad del siglo XX, parece haber influido indirectamente en Arguedas, aunque con ciertos matices, pues si para aquella la periferia representaba una garantía de primitivismo, de detenimiento en el desarrollo lineal de la música como ente universal, para Arguedas lo rural representaba más bien el estado originario por excelencia, lo íntegro e incontaminado. Por ello el huayno indígena es para él “puro”, mientras que el mestizo, “más suave y melódico”, le resulta ya un producto de la enajenación del hombre andino (Arguedas, 1986: 57). Quiero imaginarme que Arguedas no advirtió jamás la vena común que lo unía a la musicología comparada, pues, aunque con intenciones opuestas, en ambas concepciones lo indígena resulta –de un modo o de otro– lo estático, lo desprendido del tiempo, lo pretérito perennizado en la forma presente.

Bastante han cambiado las cosas desde que Arguedas decidiera abandonarnos y hoy contamos con suficientes razones para creer que sus afirmaciones referentes al huayno carecen, en muchos aspectos, de fundamento. Lo primero que quiero

traer a colación para cuestionar las apreciaciones de Arguedas es el hecho de que los etnomusicólogos actualmente estamos empeñados en observar la música como un fenómeno social y no solo como una pieza musical con determinados patrones melódicos o rítmicos, como era el caso en décadas pasadas. Ello nos lleva a reinterpretar las pocas informaciones históricas que tenemos sobre el huayno y a descubrir cuánto ha cambiado a lo largo del tiempo.

Contrariamente a lo que se pueda pensar, el huayno fue un género menor en tiempos incaicos. Ningún cronista lo menciona y solo aparece en algunos diccionarios antiguos como un baile de carácter profano. González Holguín lo define en 1608 de forma escueta como “Baylar de dos en dos pareados de las manos” (González Holguín, 1989: 194) y Bertonio, cuatro años más tarde, se refiere a él como “baylar dos en medio de vna rueda de mugeres solas, o solos [sic] hombres” (Bertonio, 1985: II, 157). No vale la pena abundar en las otras entradas que mencionan ambos diccionarios, pero sí remarcar que todas ellas repiten la alusión al baile de pareja en contraposición a las descripciones de bailes colectivos que abundan en los escritos de los cronistas. Aunque no existía ningún motivo para ello, se ha tratado tan insistentemente de rastrear los pasos de un huayno prehispánico magnífico que se ha terminado por inventarlo y ello en detrimento de las noticias que ofrecían una historia más “banal”. Un ejemplo de ello puede verse en los intentos de explicar el nombre mismo del género. Según Guaman Poma, en tiempos incaicos “[a]l conpadre del bautismo le llamauan uayno” (Guaman Poma, 1988: II, 792). Si entendemos el compadrazgo como la realización de una alianza, el huayno bien puede deber su nombre a la alianza momentánea que resulta del baile en pareja. Ello me parece más adecuado que buscar alguna posible ligazón entre él y las ceremonias de bautismo (Roel

Pineda, 1990: 66; Villarreal Lara, 1959: 104) o con las ceremonias mortuorias (véase Cúneo Vidal, citado en D'Harcourt, 1990: 175), como se ha pretendido para darle algún tipo de carácter ritual en los tiempos anteriores a la invasión española. Esta interpretación que propongo, que por supuesto también requiere ser indagada más detenidamente, parece haber sido poco digna para los rastreadores del “huayno” propuesto por Arguedas.

Mientras que géneros como el harawi, el haylli o la cachua conformaban el ciclo ritual andino en los espacios abiertos, el huayno fue un género más bien minúsculo en tiempos incaicos (Roel Pineda, 1990: 67). Ello no merma su importancia, es cierto, pero nos da una clara idea de los contextos en los se hallaba inmerso. Roel Pineda ha sugerido que fue precisamente ese contexto privado, carente de todo carácter ritual, lo que salvó al huayno de la persecución extirpadora y le permitió posteriormente, ya fortalecido, introducirse en las ciudades como una forma musical importante:

Nosotros creemos que el wayno se mantuvo celosamente protegido de la severa vigilancia de los extirpadores de idolatrías, confinado en las intimidades de las fiestas familiares, puesto que desde antaño es el baile que más sabe del recinto del hogar (Roel Pineda, 1990: 66).

Salvaguardado de la mano destructora del perseguidor español y al desplazarse de los espacios rurales a los urbanos –nos dice Roel Pineda–, el huayno, libre de toda traba ritual, habría sido capaz de establecerse rápidamente como un género musical con “una antigüedad de centurias” (ibídem). Mas me temo que aquí ya encontramos los primeros síntomas de esa historia “inventada” del huayno propiciada por Arguedas. Sin lugar a dudas en el huayno se conservan muchos elementos musicales de origen no europeo, pero ¿no son acaso los

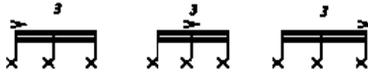
otros géneros aún existentes como el harawi o la cachua tan centenarios, tan herederos del legado incaico como el huayno? ¿Por qué entonces el huayno representa más fidedignamente que cualquier otro género la historia del pueblo andino? ¿Por sus permanencias prehispánicas? ¿No fue acaso precisamente su predisposición al cambio, su permeabilidad frente a las nuevas condiciones con que se iba enfrentando musical y extramusicalmente lo que le permitió sobrevivir hasta rebasar hoy la trascendencia local de otros géneros también antiguos como los arriba citados? No creo que el huayno se mantuviera intacto musicalmente; por el contrario, como el propio Roel Pineda sugiere, este supo adecuarse rápidamente a los nuevos vientos llegados de Europa, tal como lo demostraría una rápida mirada retrospectiva: incorporó nuevos instrumentos como el arpa y el violín y otros de cuerda pulsada; cambió pronto su carácter monódico por elementos polifónicos de la música modal religiosa e insertó así la armonía europea a su estructura musical; incorporó posteriormente la escala menor melódica que “corregía” la segunda aumentada entre los grados sexto y séptimo de la escala armónica —este desarrollo tardío en la Europa del siglo XVIII, y por consiguiente más tardío aun en los Andes, sustenta actualmente los tan característicos intermedios de dominante y tónica de muchos tipos de huaynos—; supo además domar el español y ajustar sus frases musicales a una nueva métrica, además de insertarse en formas de producción capitalistas al llegar la modernización con el siglo XX e introducirse en el estudio de grabación para luego venderse como cualquier mercancía en el Mercado Central o en La Parada. Esto que a primera vista parece no tener repercusión ninguna sobre el *corpus* musical, determinó en mucho la estructura actual de los huaynos que redujeron sus secuencias a tres minutos de duración para caber en el formato

de 45 revoluciones por minuto (rpm), que fue el más comercial durante mucho tiempo.³ Pero de toda esta versatilidad del huayno lo que más resalta al seguir retrospectivamente sus huellas, lo que más llama la atención, es la manera como supo, desde los albores de la Colonia hasta los tiempos actuales, dialogar ininterrumpidamente con otras formas musicales, incluidas las foráneas. Por irónico que parezca, esos diálogos están registrados incluso en los escritos de Arguedas: “la música que ha venido de fuera –nos dice–: el jazz, el vals, la marinera... tienden, cada vez más, en la sierra, a tomar el ritmo y el tono del wayno” (Arguedas, 1977: 8). Aunque Arguedas –para salvar la paradoja– coloca al huayno local como el elemento dinámico, se trataba en el fondo de un diálogo en el cual ambas partes se condicionaban mutuamente.

El huayno no ha sido ni es un género con características musicales petrificadas desde un tiempo mítico. Extendido por todo el país y condicionado a regionalismos, anidado en las alturas de países vecinos, solo mediante una abstracción reductora de diferencias ha sido posible que albergue bajo su techo formas musicales que difieren notablemente entre sí y se coloque como un producto cultural unitario y panandino. Es

3 La estructura del huayno de tres estrofas, un interludio instrumental y una fuga, que se estableció con los miniplays, cambió en la década de los ochenta cuando el casete la liberó de la dictadura del acetato. Un buen ejemplo de dicha transformación radical puede verse en huaynos ayacuchanos de ese tiempo como *El hombre*, *Hermano* o *Inti sol*, del compositor Ranulfo Fuentes o en el huayno *Olvido que nunca llega* del compositor coracoreño Walter Humala que impusieron un nuevo esquema de cuatro o cinco estrofas y fuga (Vásquez y Vergara, 1990: 115-162). Posteriormente, con el arribo de los discos compactos, este proceso de extensión en el huayno se ha radicalizado más aún.

Ejemplo musical 1



cierto que existen coordenadas de género, como, por citar algunas, una cierta predisposición al uso de los modos denominados B menor y Bb menor por los D'Harcourt (D'Harcourt 1990: 132-133 y 141) o una tendencia a una base rítmica común,⁴ pero me temo que todas esas coincidencias no basten para opacar las enormes diferencias que existen entre los diversos estilos locales.⁵ No se trata de abogar ahora por el particularismo en el huayno, como podría suponerse; muy por el contrario, lo que quiero decir es que cuando hablamos del huayno como un ente surgido desde las más profundas grietas de la naturaleza andina, en verdad estamos hablando de un conjunto de formas y tradiciones muy diversificadas entre

4 Incluso esa base rítmica es materia de discusión. Mientras que algunos investigadores la caracterizan como un pie de una corchea y dos semicorcheas (D'Harcourt, 1990: 160; Romero, 1985: 244), Chalena Vásquez ha advertido que los valores de dicho patrón nunca son exactos. Según Vásquez, la forma de representación que más se acerca al efecto sonoro tal vez sea el tresillo de semicorcheas, siendo la acentuación de una u otra semicorchea, de acuerdo con la acentuación de la sílaba pronunciada, la que determina la prolongación de uno de los valores. (ejemplo musical 1). De ese modo, el golpe acentuado adquiere un valor mayor, un valor casi equivalente al de una corchea (Vásquez y Vergara, 1990: 149-150).

5 Existe poco material musicológico sobre las variedades del huayno peruano. Roel Pineda publicó en 1959 un largo ensayo sobre el huayno cusqueño en la revista *Folklore Americano* (Roel Pineda, 1990). El mismo año Villarreal Lara nos entregó en la misma revista un artículo

sí, todas ellas producto de procesos históricos, de procesos de cambio constante, los cuales se influyeron mutuamente. Así consta en este párrafo de *Los ríos profundos*, donde se representa claramente las interferencias regionales del huayno:

Pero ocurría, a veces, que el parroquiano venía de tierras muy lejanas y distintas; de Huaraz, de Cajamarca, de Huanavelica o de las provincias del Collao, y pedía que tocaran un huayno completamente desconocido. Entonces los ojos del arpista brillaban de alegría; llamaba al forastero y le pedía que cantara en voz baja. Una sola vez era suficiente. El violinista lo aprendía y tocaba; el arpa acompañaba. Casi siempre el forastero rectificaba varias veces: “¡No; no es así! ¡No es así su genio!” Y cantaba en voz alta, tratando de imponer la verdadera melodía. Era imposible. El tema era idéntico, pero los músicos convertían el canto en huayno apurimeño, de ritmo vivo y tierno (Arguedas, 1995: 209).

Todos conocemos el rol de los arrieros en la difusión de textos y melodías en los Andes en los siglos XIX y XX.⁶ Las grandes transformaciones que dicho peregrinaje estampó a la música no han sido motivo de numerosas investigaciones, pero aquellas resultan obvias para cualquiera que conozca diversos estilos regionales. Así como con los arrieros, nuevos procesos extramusicales influyeron en la concepción musical y en

sobre el huayno de Jesús, en Huánuco (Villarreal, 1959). Debemos igualmente a Elizabeth Den Otter (1985) y a Chalena Vásquez y Abilio Vergara (1990), sendos análisis sobre el huayno ancashino y ayacuchano, respectivamente. No se necesita de dicha literatura, sin embargo, para reconocer las diferencias entre un huayno cajamarquino de Chota y uno señorial de Huamanga, por ejemplo.

6 Al respecto puede verse García Miranda (1991).

los repertorios locales. Es conocida por todos la incorporación tardía de saxos en la música del valle del Mantaro, así que no abundaré en ello; solo referiré que dicho fenómeno no hubiese sido posible sin la importación, en los años cuarenta, de instrumentos que el jazz había popularizado. Estos, al esparcirse por los Andes, desplazaron al pincullo y al violín y dieron nacimiento a las hoy tan “tradicionales” orquestas de vientos metálicos del Centro. La apertura de mercado que trajo el regreso a la democracia a principios de los ochenta también tuvo repercusión en el repertorio musical andino. Ella facilitó enormemente la adquisición de teclados electrónicos a bajos precios y produjo la incorporación de estos en la música chicha, y a través de ella, en géneros muy antiguos de la sierra central como el huaylas o el santiago.

No solo los nuevos instrumentos cambiaron el rostro del huayno. En la segunda mitad del siglo XX, con la apertura de las carreteras y con la expansión de los medios masivos, el huayno asumió numerosos elementos musicales foráneos y surgieron mixturas como los huaynos “acumbiados” de Manuel Baquerizo, los huaynos “con un poquito de rocanroles” del Jilguero del Huascarán, o los huaynos modernos del Trovador Kututo. Actualmente son muchos los huaynos que recurren a elementos musicales provenientes de la balada en su estructura melódica. Del mismo modo, los huaylas y los huaynos del valle del Mantaro han empezado a incorporar elementos de géneros tropicales, como la salsa, en el acompañamiento rítmico de percusiones y hasta en su coreografía. Como puede verse, el huayno ha estado siempre en transformación musical constante y los cambios recientes, aunque nos parezcan muy radicales, son parte de esa permanencia en el cambio que se viene realizando desde la llegada de los españoles a tierras andinas (Mendivil, 2000: 74). Así lo entienden también los Escobar, dos compiladores de los ochenta, cuando afirman:

Si bien estos temas en los waynos son siempre constantes, hay muchas diferencias de un wayno a otro por la música que acompaña a la canción y por la forma en que son presentados los temas. Así el wayno como canción, no siempre busca la originalidad en los versos, sino que recurre a motivos probadamente tradicionales, muchas veces estereotipados, presentados en nuevas combinaciones. La pauta de la novedad y la originalidad la da muchas veces la música, y el verso en muchos casos es secundario (Escobar y Escobar, 1981: VIII).

Como se ve claramente, aquí la música es el factor más tornadizo del huayno, mientras que la innovación del texto se repliega a un nivel secundario. Sorprendentemente los Escobar remiten sus conocimientos sobre el huayno a los estudios de Arguedas, quien afirmaba lo opuesto. ¿No resulta ello contradictorio? Como bien ha subrayado Rowe, el principal propósito de Arguedas era mostrar con el huayno “un mapa de las complejidades tempo-espaciales [sic] de una cultura heterogénea en la que se cruzan condiciones, memorias y subjetividades no-modernas y modernas” (Rowe, 1996: 40). En ese sentido la crítica que aquí ejerzo no va contra la idea de Arguedas, bastante acertada para mí, de que en la realidad peruana conviven diversas temporalidades. Todo lo contrario. Lo que me interesa es desplegar aún más esta idea: Mientras que para Arguedas la temporalidad no moderna en el huayno se concentra en la música y la moderna en el texto, para mí, dichas temporalidades conviven armoniosamente tanto en lo musical como en lo textual. Quiero proponer que, antes de invertir los extremos, de lo que se trata es de entender este constante proceso de cambios como uno dialécticamente enarrazado en temporalidades diversas; que tanto la música como el texto del huayno no han sido –como Arguedas o los Escobar lo sugieren–, una especie de bricolaje, atrapados irreme-

diablemente en el número finito de sus variantes, sino que, para decirlo con otra imagen de Levi-Strauss, ambos se construyeron “apoyándose en la distinción de lo contingente” (Levi-Strauss, 1984: 42). Al no encajar dentro de su proyecto reivindicativo, creo que Arguedas se vio obligado a invertir este proceso y hacer del huayno el género tal vez más mudadizo musicalmente en los Andes, el más persistente.

Taylor ha sugerido que si los conceptos se desarrollan, es revelador explorar los detalles de su peregrinaje conceptual (Taylor, 1980: 19). Es ciertamente interesante atender a las transformaciones connotativas del vocablo “huayno” en cuanto demuestran cómo fue cambiando paulatinamente en la cabeza de los intelectuales que se ocupaban de él. Así, por ejemplo, leemos en una monografía de principios del siglo XX que:

El Huaino es la expresión de la alegría y de la expansión del espíritu, exteriorizado en forma musical y poética. Tiene dos partes: la primera cantable con letrillas desde cinco sílabas hasta doce; y la segunda solo de ejecución instrumental, especie de glosa, llena de adornos y bordoncillos que aplicado al baile se llama Ttacıte; la primera parte es de movimiento mesurado, la segunda de compás más rápido y más movido (Alviña, 1919: 12).

Puede verse en este pequeño párrafo de Alviña que nos encontramos con una estructura compuesta de dos partes: la primera cantable con letrillas desde cinco sílabas hasta doce, y la segunda solo de ejecución instrumental, especie de glosa, llena de adornos y bordoncillos muy diferente de la que hoy conocemos. No solo eso. Para el músico cusqueño, el huayno aparece apenas como un “baile en fiestas familiares y en círculos íntimos” (Alviña, 1919: 12-13) y no como un portador de la historia del pueblo andino. Dice:

El Huaino tiene la alegría embriagadora de las bacantes que han recorrido la campiña, desnudas, ebrias, con la risa en los labios, la inspiración centellante en los ojos, el tirao de oro en la mano, la corona de yedra y pámpanos en las sienes, la embriaguez de la vida exuberante en todo el cuerpo... (Alviña, 1919: 15).

La alusión a las bacantes es más que elocuente: este huayno se opone diametralmente a lo que la historia representa; mientras que esta inserta el presente en una cadena de hechos como una ligazón que lo sujeta al pasado, aquel es el fruto de la espontaneidad y de la expresión inmediata, la voz ingenua del cuerpo, de lo natural, y por tanto, del mundo bucólico no civilizado. Apenas unos años más tarde, en su libro *La música de los Incas y sus supervivencias* (1925) los D'Harcourt clasificarían el huayno como una danza cantada, diferente de la música íntima y amorosa del harawi, "si bien el carácter que ahora se le reconoce al *harawi* y al *wayno* no es muy antiguo" (D'Harcourt, 1990: 166). En la misma obra leemos: "Los peruanos han formado los diminutivos *waynito* y *San Juanito* para designar las piezas de corte más ligero" (D'Harcourt, 1990: 175). Si las informaciones de los D'Harcourt no se deben a malentendido ninguno, esta frase no solo demostraría que la valoración social del huayno era tan diferente entre los mestizos de los Andes que estos le reservaban un diminutivo para referirlo, sino que incluso un género totalmente independiente en la actualidad como el sanjuanito de Ecuador, era antiguamente considerado como una variedad del huayno.⁷

7 "Como las dos precedentes –escriben los franceses al comentar una pieza de Cotocollao–, esta danza es un *waynito*. Los *waynitos*, a menudo ejecutados en Ecuador en honor de San Juan, toman su nombre de su santo patrón. Se dice comúnmente los '*San Juanito*'. Forman una categoría especial dentro del género de las danzas religiosas" (D'Harcourt, 1990: 398).

A diferencia de este huayno natural, el huayno posterior a Arguedas será siempre portador de un mensaje ancestral o cultural que se revierte en un postulado reivindicativo: ya sea como legado inca (Villarreal Lara, 1959: 103), como “expresión poética” (Escobar, 1981: II) o como “modo de pensar del campesino actual” (Vergara, 1981: 148), el huayno deja de ser un fenómeno específico para convertirse en lo que Barthes ha llamado un mito: la naturalización de un proceso histórico mediante el desplazamiento de un primer proceso de significación a un segundo (Barthes, 2003: 113-115). En otras palabras, a partir de entonces el huayno deja de significarse a sí mismo como una expresión musical concreta, en tiempos y espacios diferenciadamente determinados, para pasar a connotar el mito del huayno tradicional e inmemorial. Cito un ejemplo:

El Huayno, expresión de alegría del espíritu exteriorizado en forma musical poética, constituyó el baile más conocido en todo el imperio de los Incas, siendo hasta ahora el más tradicional en todo [sic] los pueblos de la serranía... (Carrasco Segovia, 2003: 1).

Aun cuando el autor no lo confiese explícitamente en ningún momento, este párrafo desempeña un rol normativo que hace del huayno un símbolo excepcional, y por tanto inmutable, de la cultura andina. Más allá del uso de la mayúscula, lo que este texto propone en un sustrato profundo es el reconocimiento del huayno como una herencia valiosa de lo inca (“constituyó el baile más conocido en todo el imperio”) y como la subsistencia prodigiosa e inalterable de ese tiempo en el presente (“el más tradicional en todos los pueblos”).⁸ Poco me

8 Si bien es cierto que este texto de Carrasco Segovia no pertenece al discurso académico musicológico, he querido introducirlo, pues representa

ocuparía esta arremetida del huayno tradicionalista si no fuese porque, contrario a las intenciones de Arguedas, esa instancia de resistencia contra la discriminación oligarca que él ideó en su momento, hoy amenaza con someter expresiones más recientes y convertirse en un monstruo represivo semejante al que años atrás el escritor apurimeño combatiera. En ese sentido, lo que quiero dejar en evidencia es que las tradiciones que tan corajudamente defendemos actualmente, son también el producto de un proceso histórico, que se han formado en algún momento, de manera concreta, que no provienen de la nada y que, por ende, quienes defienden la tradición del huayno de nuevas tendencias, obedecen a intereses de hegemonía cultural o a otros políticos o económicos, pero nunca a los valores intrínsecos del género, pues estos no existen.

Llegado a este punto quisiera ahora cuestionar algunas tipologías populares del huayno. Llamamos “huayno tradicional” al que se compone, canta y escucha en las sociedades andinas llamadas tradicionales. Por añadidura, llamamos “huayno tradicional” o “auténtico” al que se ajusta en alguna medida a las características formales en lo musical de lo que los entendidos han propuesto como el prototipo de este, entendiéndolo, además, como una expresión cultural heroica que resiste los embates de lo foráneo y moderno.⁹ Por el contrario, llamamos “huaynos

muy bien la idea del huayno que folcloristas y otras personas relacionadas con la cultura de esta zona han propagado en los medios de comunicación y en muchos centros de enseñanza de música andina. No quiero mostrar con ello que la pluma de Carrasco Segovia obedezca a los planes secretos de una conspiración sino, como el análisis discursivo lo propone, mostrar cómo el discurso determina al sujeto muchas veces y, de manera independiente a la voluntad enunciativa de este, provee su reproducción.

9 Esta idea de lo auténtico, que se encuentra muy claramente en el discurso de corrientes localistas en la investigación musical (Domínguez Con-

modernos” o “híbridos” a los que, “al sucumbir frente a la cultura de masas del imperialismo” recogen elementos foráneos y por tanto rompen abiertamente con la tradición musical, entendida esta como la repetición de formas melódicas o rítmicas inalterables. Pero estas tipologías son un artificio. Los huaynos tradicionales que se componen en la actualidad son tan modernos como aquellos que pretenden ser innovadores, si nos atenemos al significado original de dicho adjetivo temporal. Del mismo modo los huaynos que llamamos tradicionales están enormemente marcados por la presencia de elementos foráneos desde antaño y obedecen muchas veces a formas de producción y distribución capitalistas. ¿Cómo definir entonces a unos y otros? Me parece más sensato hablar de dos tipos concretos de composiciones: aquellas que conscientemente se inscriben en la “tradición oficial”, y que yo llamaría “huaynos híbridos de estructura fundamentalmente cerrada”; y de huaynos que se alejan conscientemente de las formas aceptadas por la “tradición” y que yo llamaría “híbridos de estructura fundamentalmente abierta”. Aun estos últimos, contra lo que podría pensarse, también muestran una preocupación muy nítida para insertarse en la tradición y reforzarse en ella.

Sin afán de sentar una tipificación de los diversificados esquemas que presentan los “huaynos híbridos de estructura fundamentalmente abierta” en la actualidad, quiero recoger ahora tres canciones que muestran claramente que muchas de las es-

dezo, 2003: 20), halla correspondencia en, como Klenke manifiesta, cierta debilidad por la gerontología por parte de algunos etnomusicólogos, quienes ven al anciano como portavoz de una tradición “pura” mientras que el joven aparece, injustamente, como poseedor de una tradición contaminada. Klenke ha resumido con suficiente perspicacia y humor esa falsa paradoja al afirmar que el etnomusicólogo se enfrenta a la disyuntiva de estudiar “híbridos” o estudiar “híbridos” (Klenke, 1999: s/n).

Ejemplo musical 2
Plegaria
Huayno ayacuchano

Compositor: Carlos Flores

Versión: Margot Palomino

Transcripción: Mario Martínez Espinoza

$\text{♩} = 90 \text{ ca.}$

Pre-gun-to_al-vien-to de don-de vie - nos tal vez en su ca - mi -

ner ha - ya_en - con - tra...do a u-na ma - dre llo-ro-sa y tris - ta

bus-can-do en-tra los I - chus que - ri wa - wen - ta tam-bien-do co-mo las

ho-jas en - vuel-ta_en lla - to Sur-gen mil re...yos tra-nan-do sor -

das rom-pien-do en mil pa - da - zos co-poe de san - gre rom - pien-do cris-ta -

les de fri-as bur-bu - jas ta-ñi-das de san-gre In-dia por - su jus - ti - cia

en-vue-to en su vi - ta-la de lu-che_hu - mi-il - da Ya na-da que...da

to-do es el-len - cio has-ta los be-llos te - jue - los es au-sen - ta - ron

44
Só-lo se sien - ta que - ji - dos tris - tes de_a - que - los que po - re -

49
cie - ron lu - chan - do so - los car - gan - do GóI - go - ta_a - ri - ba su tak - lla_a -

53
mi - ga car - gan - do GóI - go - ta_a - ri - ba su tak - lla_a mi - ga - s.

trategias que son usadas para componer alternativamente desde la década de los ochenta, a pesar de ser denostadas comúnmente como formas “traidoras”, presentan una significativa alternancia entre formas “tradicionales” y “no tradicionales”.¹⁰ Así puede constatarse en el huayno *Plegaria* del compositor ayacuchano Carlos Flores. Mientras que la frase A, compuesta exclusivamente de pies de ritmo binarios, sale de los patrones tradicionales, incluso melódicamente al concluir la frase con una inversión de sexta, la frase B vuelve a un motivo rítmico clásico que combina pies binarios y terciarios y a una estructura melódica muy típica del huayno ayacuchano como puede verse en el ejemplo musical (ejemplo musical 2, *Plegaria*). Esta

10 El huayno ha sido tipificado por Roel (1990) y Vásquez y Vergara (1990), entre otros. Existe la idea de un período clásico, binario, compuesto de cuatro frases de igual extensión en un esquema A A B B', es decir de dos frases con repetición, variando la repetición de la frase B al concluir en el primer grado de la escala en vez de en el tercero. Los pies rítmicos de estas frases se caracterizarían por mostrar una tendencia a motivos compuestos por tresillos, dentro de una estructura melódica pentatónica. Chalena Vásquez –quien emprendió el análisis musi

estrategia puede ser localizada incluso en una misma frase musical. Tal es el caso en las subdivisiones a que son sometidas las frases del huayno “Trilce” del compositor también ayacuchano, Manuelcha Prado. Estas devienen así en una suerte de hemistiquios, uno de salida, que rompe abiertamente con los esquemas tradicionales al discurrir una secuencia de dos compases con pies de ritmo binarios –algo bastante inusual en el género–, y otro de reentrada que se apresura a retornar a los patrones rítmicos y melódicos del huayno: alternancia de motivos binarios y terciarios, grados sucesivos de la escala pentatónica, la cadencia con la cual acostumbra terminar la frase A, etc. (ejemplo musical 3, *Trilce*). Aún en los casos más radicales, cuando el período casi entero se vuelca hacia formas ajenas al huayno, el compositor innovador se ve obligado a insertar una o más frases musicales que le permitan inscribirse dentro de los parámetros del huayno y le aseguren por tanto un retorno. Es lo que se aprecia en el huayno *Piel de ángel* del compositor ocobambino Sixto Ayvar, que presenta una estrofa en forma de balada con una frase conclusiva de huayno, seguido de su repetición. La misma estrategia se encuentra en la elaboración armónica de la canción. Los arpeggios en el acompañamiento eran hasta hace poco algo casi inexistente en el huayno. Sixto Ayvar recurre –en este huayno– a un arpeggio binario, para seguir las frases del período correspondiente a la balada; vuelve, empero, en la frase de reinsertión al huayno, a los patrones de acom-

cal del huayno en el libro *El hombre*, publicado conjuntamente con el antropólogo ayacuchano Abilio Vergara– ha constatado que este esquema ha dado paso a nuevas formas desde los años ochenta (Vásquez y Vergara, 1990: 115).

Ejemplo musical 3
Trilce
Huayno ayacuchano

Compositor: Mamelcha Prada

Versión: Margot Palomino

Transcripción: Marino Martínez Espinoza

$\text{♩} = 280 \text{ ca.}$

U-na ni-fi-tris-ta y dul-ce lo-ra por la ma-dru-ga-da
ma-dru-ga-da de_a-gua-ce-ro y de al-len-cio_in-fi-ni-to
sien-ta_en su ser | - no - cen - ta la po-bra-za que_a-prim-eio - na
ay, a - za-res de la vi - da, gui - ta - rra a-com - pé - ña - me_a -
te llen - to (RECITADO) Nues-tra vi-da pe-re - gr - na y las an-gus-tias del
al - ma no son val - ve - res a - ber - nos los al - bo - res de_a - le - gr - a

29

pa-ra los po-bres del mun - do se anun-cian ya en mis a-cor - des gui - ta - ra

34

de-ja ya tus no - las iris - tes Te en-se-ña-ré a ver al mun - do

38

an-cho, ya no tan a - ja - no sus ma-ras, va-lles y de-ler - tes

42

pá-ja - ros de mil co - lo - res, tri - nos que en-vuel - ven la vi - de

46

y ver-tes que e-la - van al hom - bre y al fi - nal de mi e-xis - ten - cia

50

de-ja - te co-mo he - ren - cia u - na pa-tria lin - da y li - bre

54

da y li - bre gui - ta - ra a-com - pá-ña-me _es - ta cen - to gui - ta - ra

59

a - com - pá - ña - me _es - ta a nun - do.

Ejemplo musical 4 Piel de ángel

Compositor: Sixto Aguar
Transcripción: Julio Mendivil

pañamiento del género, es decir a la base rítmica mencionada líneas arriba (ejemplo musical 4, *Piel de ángel*).¹¹

Como hemos visto, todas estas salidas de la tradición son seguidas por nítidos reingresos que las devuelven a los márgenes convencionales del género.¹² No podría haber sido de otro modo, pues, como Feld anota, es solo mediante una historia auditiva que el oyente puede reconocer si tal canción se inscri-

11 Un tratamiento similar puede encontrarse en algunos huaynos de Sósimo Sacramento, Sonia Morales o Dina Páucar, y en otros del llamado “Norte chico”, que incluyen la melodía de alguna balada conocida como introducción.

12 La excepción la constituiría aquí Walter Humala, quien en sus trabajos *El odio de Dios* y *Rompiendo la noche* demuestra un interés radical por una ruptura sin retorno alguno con las formas del huayno. Es ese uso radical sin retorno lo que ha llevado a los detractores de Humala a afirmar que él está “matando al huayno”, cuando en verdad lo está transformando.

be o no dentro de un repertorio. Efectivamente, las salidas informan sobre las intenciones innovadoras del autor; pero el rol de las reentradas no es menos importante, pues son estas, en última instancia, las que permiten al oyente hacerse de un marco referencial para estipular una pertenencia. Así, lejos del carácter destructivo que los tradicionalistas le adjudican, las salidas de la tradición actuales contribuyen también a su conservación, no solo en tanto la renuevan sino que al perpetuar las formas convencionales también la refuerzan.

Esta serie de transformaciones musicales están, por supuesto, en estrecho vínculo con una nueva manera de entender el huayno, tocarlo y presentarlo. Grupos como los Gaitán Castro y el dúo Fortaleza, intérpretes como Sonia Morales o Dina Páucar y los megaeventos, que intentan darle un carácter más juvenil con la inclusión de instrumentos como el bajo y la batería, con coreografías propias de la tecnocumbia o con formas de representación propias de los géneros del *mainstream* americano, no solo están socavando la conformación instrumental y performativa tradicional del huayno, sino también están imponiendo una nueva manera de mostrarse al público y de entenderse a sí mismos como artistas. Como diría Stokes, están reorganizando jerarquías morales y políticas (Stokes, 1994: 3). Y es por eso que levantan tanto polvo.

Después de analizar las estrategias de las culturas populares para insertarse en la modernidad, García Canclini concluyó que no existe una dicotomía entre modernos y tradicionales, sino que éstos últimos están entrando y saliendo constantemente de la modernidad, así como los modernos precisan de lo tradicional para legitimarse.¹³ Siguiendo a García

13 “El conflicto entre tradición y modernidad no aparece como el aplastamiento ejercido por los modernizadores sobre los tradicionalistas, ni co-

Canclini, creo que la guerra entre huaynos tradicionales y modernos no existe, que si ambos parecen reñidos se debe a que comparten y disputan el mismo espacio cultural; es decir, que si ambos están entrando y saliendo respectivamente de los fueros supuestamente opuestos es debido a que los dos forman parte de una misma tradición y por tanto están estrechamente unidos y se alimentan mutuamente. Aunque a menudo lo olvidamos, las tradiciones de hoy fueron los engendros del pasado y muchas veces fueron también atacadas y criticadas (Mendívil, 2000: 74). Sospecho que en algunos años estas formas que ahora nos parecen tan ajenas y de las cuales desconocemos, serán defendidas a rajatabla por los tradicionalistas del futuro frente a estrategias de innovación más osadas. ¿Por qué denostarlas, vituperarlas y combatirlas entonces, si no existe motivo alguno para suponer que este proceso haya sido menor en tiempos pasados? La imagen del huayno incólume de Arguedas contrasta con una realidad llena de híbridos y de procesos que se revelan como más antiguos que la expansión de la cultura de masas. ¿Cómo explicar sino el saxo, el clarinete, el arpa y los violines que hoy apreciamos como auténticos?

Al momento de revisar estas líneas, para formular mis palabras finales, caigo en la cuenta de que he colocado al huayno en calidad de sujeto: craso error. El huayno no tiene vida por sí mismo, es objeto de estudio y no sujeto. Somos nosotros quienes otorgamos o denegamos significaciones a las cosas. Las

mo la resistencia directa y constante de sectores populares empeñados en hacer valer sus tradiciones. La interacción es más sinuosa y sutil: los movimientos populares también están interesados en modernizarse y los sectores hegemónicos en mantener lo tradicional, o parte de ello, como referente histórico y recurso simbólico contemporáneo” (García Canclini, 1995: 257).

palabras nos pertenecen y no viceversa. Por eso, si damos crédito a Arguedas y aceptamos que hemos inscrito en el huayno nuestros dolores, nuestras alegrías y la percepción de nuestro entorno, debemos consentir la volubilidad del huayno y aceptar que todos, tanto los híbridos de ahora cuanto los híbridos de antaño, son auténticos puesto que hemos cambiado a través de la historia. ¿Quién podría atreverse a afirmar lo contrario?

Hoy que el huayno ya ha sido llevado al “mundo grande” no necesitamos más de esa instancia metafísica que creó Arguedas como parte de una cruzada justiciera. Ahora ya podemos devolverle al huayno, como diría Foucault, ese orden mudo donde las cosas recuperan su condición de objeto y analizar, como he intentado en estas líneas, la forma como el lenguaje ha ido definiendo a ese objeto en diferentes mentes, en diferentes espacios y en diferentes tiempos.

Bibliografía

Alviña, Leandro
1919

La música incaica. Lo que es y su evolución desde la época de los incas hasta nuestros días. Cusco.

Anderson, Benedict
2000

Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. [1983]

Arguedas, José María
1995

Los ríos profundos. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas.

1986

Nosotros los maestros. Lima: Editorial Horizonte.

1977

Nuestra música popular y sus intérpretes. Lima: Mosca Azul/Horizonte Editores.

Barthes, Roland
2003

Mythen des Alltags. Frankfurt del Main: Suhrkamp.

Bertonio, Ludovico
1984

Vocabulario de la Lengua Aymara. Cochabamba: Ceres/Ifea/Musef. [1612]

- Carrasco Segovia, Rolando
2003 *Apuntes sobre el huayno en el Perú.*
[en línea] <http://www.vientoslatinoamericanos.com/archivos/articulos/huayno.html>
- Den Otter, Elisabeth
1985 *Music and Dance of Indians and Mestizos in an Andean Valley of Peru.* Delft: Eburon.
- Derrida, Jacques
1990 “Die Différance”, en *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart.* Stuttgart: Reclam, pp. 76-113.
- D’Harcourt, Raoul y Marguerite
1990 *La música de los Incas y sus super-
vivencias.* Lima: Oxy. [1925]
- Domínguez Condezo, Víctor
2003 *Danzas e identidad nacional.* Lima: Universidad de Huánuco/ Editorial San Marcos.
- Escobar Gloria y Gabriel
1981 *Huaynos del Cusco.* Cusco: Editorial Garcilaso.
- Feld, Steven
1994 “Communication, music, and speech about music”, en Feld, Stephen y Charles Keil. *Music grooves.* Chi-

- cago y Londres: University Chicago Press, pp. 77-95.
- Foucault, Michel
1998 *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor
1995 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- García Miranda, Juan José
1991 *Huamanga en los cantos de arrieros y viajantes*. Lima: Lluvia editores.
- González Holguín, Diego
1989 *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. [1608]
- Guaman Poma de Ayala, Felipe
1988 *Nueva Coronica y buen Gobierno*. Tomo II. Siglo XXI. México. [1613]
- Hirschberg, Walter
1988 *Neues Wörterbuch der Völkerkunde*. Verlag: Dietrich Reimer.
- Hobsbawm, Eric
1983 "Introduction: Inventing traditions", en Hobsbawm, Eric y Terence Ranger: *The Invention of Tradition*.

- Cambridge University Press. Cambridge, pp. 1-14.
- Klenke, Kerstin
1999 “Worlds apart: vom Umgang der Musikethnologie mit der World Music”. Ponencia presentada en el Taller der Fachgruppe Musikethnologie der Gesellschaft für Musikforschung. Gotinga. Manuscrito inédito.
- Levi-Strauss, Claude
1984 *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mariátegui, José Carlos
1979 *Peruanicemos el Perú*. Lima: Empresa Editora Amauta.
- Mendívil, Julio
2000 *Todas las voces: artículos sobre música popular*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú/Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Real Academia Española
1992 *Diccionario de la lengua española*. 21.^a edición. Madrid: Espasa Calpe.
- Roel Pineda, Josafat
1990 *El wayno del Cusco*. Cusco: Municipalidad del Qosqo.

- Romero, Raúl
1988 “La música tradicional y popular”, en *La música en el Perú*. Lima. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, pp. 215-283.
- Rowe, William
1996 “La música como espacio sonoro: La evolución de la reflexión de Arguedas sobre la música andina”, en *Ensayos arguedianos*. Lima: Sur. Casa de Estudios del Socialismo/ Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 35-57.
- Sachs, Curt
1929 *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlín: Verlag von Dietrich Reimer.
- Stokes, Martin
1994 “Introduction: Ethnicity, Identity and Music”, en Stokes, Martin (Hg.). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. (Berg Ethnic Identities Series). Oxford & Providence, pp. 1-27.
- Taylor, Roger L.
1979 *El arte, enemigo del pueblo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.

- Vargas Llosa, Mario
1996 *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vásquez, Chalena y Abilio Vergara Figueroa
1990 *Ranulfo, el hombre*. Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario. Lima.
- Vergara Figueroa, Abilio
1981 “‘Malaya, mi suerte’, la ideología determinista en el Huayno”. *América Indígena*. Vol. XLI. México, pp. 135-149.
- Villarreal Lara, Félix
1959 “El wayno de Jesús”. *Perú Indígena*. Vol. III, núm. 18-19. Lim, pp. 94-128.