

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**EL CANTO DEL ALLWAKUY HARAWI COMO EXPRESIÓN MUSICAL DE
REPARACIÓN PSICOLÓGICA DE EXPERIENCIAS TRAUMÁTICAS GENERADAS EN
CONTEXTOS DE CONFLICTO ARMADO INTERNO Y POSCONFLICTO EN EL PERÚ**

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN MUSICOLOGÍA

AUTORA

Liliana Zoraida Choza Carro De Diaz

ASESOR

Omar Percy Ponce Valdivia

Junio, 2021

RESUMEN

Esta tesis estudia el *allwakuy harawi* como canto vivencial de tradición narrativa entonado por pobladoras ayacuchanas durante el conflicto armado interno entre 1980-2000 y posconflicto. Esta expresión musical cantada está en la memoria melódica colectiva y tiene un significado cultural con un sentido emocional o *pathos*, relacionado con el sufrimiento y profundo dolor, por la pérdida intempestiva de seres queridos, como el que experimentan sus cantoras. El objetivo de la presente investigación consiste en analizar de qué manera el canto del *allwakuy harawi* se constituye en una expresión musical con una función equivalente a la reparación psicológica de experiencias traumáticas generadas en dichos contextos. El trabajo se basa en el estudio del canto de seis pobladoras ayacuchanas tanto en contexto de guerra interna como de posguerra, ya sea a partir de entrevistas, como de fuentes mediales brindadas por la Defensoría del Pueblo. Para lograr tales objetivos se realiza un abordaje interdisciplinario. Desde la musicología se aborda el harawi como cultura, así como sus usos y funciones, de acuerdo a los postulados de Merriam, Nettl, Cavero, Romero y Montoya, entre otros. En cuanto a lo musical el *allwakuy harawi* se sustenta en la noción de modelo desarrollada por Simha Arom y otros. Los conceptos psicológicos se fundamentan en la teoría psicoanalítica, de acuerdo a las ideas de Freud y Klein desarrolladas por Segal, y recogidas por Laplanche y Pontalis, entre otros. Para analizar cómo se da la reparación psicológica se relacionan las variaciones melódicas que las cantoras realizan en su performance con la representación psíquica del trauma; la narrativa con la representación-palabra; y el sentido emocional de la performance con la función adaptativa. En el campo de la musicología no se han encontrado estudios que hablen de un canto denominado *allwakuy* traducido como, aullar-se o lamentarse, o que atribuyan de manera explícita una función de reparación psicológica a prácticas musicales cantadas en contextos de guerra interna y posguerra. Por lo tanto, este trabajo se considera pionero en el tema y resulta relevante en cuanto busca descubrir, reconocer y valorar saberes más profundos de la cultura andina.

Palabras clave: *Allwakuy harawi, cultura andina, modelo, memoria melódica, representación, trauma, reparación*

ABSTRACT

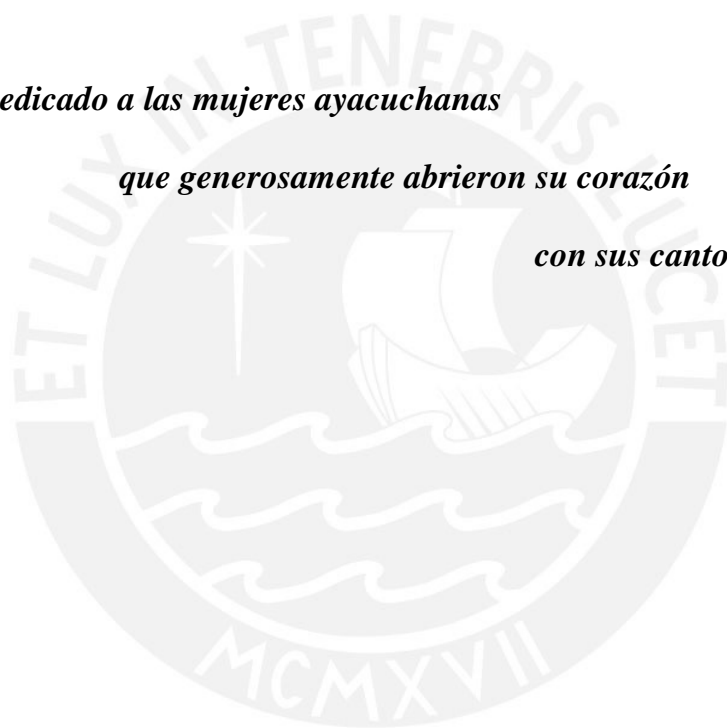
This thesis studies the *allwakuy harawi* as an experiential chant with a narrative tradition sung by women from Ayacucho, during the *conflicto armado interno 1980-2000* and *posconflicto*. This chant is in the collective melodic memory and has a cultural meaning with a *pathos*, or feeling of deep sorrow and suffering related to the sudden loss of beloved relatives such as the women from Ayacucho experienced. The aim of this research is to analyze the way in which the chant of the *allwakuy harawi* becomes a musical experience, with a function equivalent to the psychological repair of traumatic experiences in those contexts. This work is based on the study of six women's chants during internal war and postwar context, by means of interviews as well as audiovisual sources from the *Defensoría del Pueblo*. In musicology, the approach is to study the harawi as culture with its uses and functions, according to Merriam, Nettl, Cavero, Romero, Montoya and others. Concerning musical analysis, the *allwakuy harawi* is understood through the conceptual model developed by Simha Arom and others. The psychological concepts are based on the psychoanalytic theory by Freud and Klein, developed by Segal and collected by Laplanche y Pontalis and others. The main issue of this investigation is to analyze the psychological repair by relating the melodic variations made by the chanters with the psychic representation, the narrative with the word-representation and the emotional sense in the chanters' performance with the adaptive function. In musicology there are no studies of chants like the *allwakuy* (translated as howl or lament) nor are there references to psychological repair functions assigned to vocal musical practices in war and postwar contexts. Therefore, this thesis is a pioneer of that topic and contributes to the discovery, acknowledgement and valuing of Andean cultural wisdom.

Keywords: *Allwakuy harawi, Andean culture, model, melodic memory, representation, trauma, repair.*

Dedicado a las mujeres ayacuchanas

que generosamente abrieron su corazón

con sus cantos



AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer especialmente a mi asesor de tesis, Omar Ponce Valdivia, por su apoyo constante, sus importantes recomendaciones y la profundidad de sus análisis.

A los profesores de la maestría por sus aportes.

A Aurelio Tello por su estímulo y palabras de aliento.

A Julio Mendivil por su amabilidad y generosidad.

A mis compañeros de la maestría por todo su apoyo.

A Ricardo López Alca por su dedicado trabajo de transcripción y melografiado.

A Johanns Rodríguez Ramírez, del Centro de Información de la Defensoría del Pueblo, por la intensa búsqueda del valioso material que es parte fundamental de esta tesis.

A las mujeres del Consejo Directivo de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú-Anfasep, por su gentileza al recibimos en su sede en Ayacucho y compartir sus experiencias con nosotros.

A Ángela, Demetria y Ramona por compartir generosamente sus cantos.

A Ángela por su constante colaboración y valioso aporte.

A Tania Pariona Tarqui, quien de forma desinteresada, brindó su tiempo y conocimiento para esta investigación.

A Rocío Silva Santisteban por su gentil asesoría sobre fuentes.

Agradezco muy especialmente a mi profesor de quechua, Luis Páucar Tomaylla, por la transcripción de los textos de las canciones en quechua y su respectiva transliteración, así como por transmitirme el mundo afectivo, social y humano de la cultura andina.

A mi esposo, José Díaz Gaviño por apoyarme con su vasto conocimiento y experiencia.

Gracias, hijo Mateo Díaz Choza, por tus lecturas y precisas acotaciones sobre mi tesis.

Las familias lloraban así, con ese eco, con ese canto,

al perder a toda su familia.

Por decir, yo estoy llorando de mi familia, yo sola, así, otros cantaban otro.

Unos recordaban qué es lo que ha pasado,

cómo han vivido, cómo era esa persona. Bueno, ya no seleccionas cuál es cuál,

quién cantaba bien, todo era lágrima.

Iban contando,

daban pasos,

llevaban sus difuntos,

con esa pena,

con ese canto,

con ese harawi.

(Ángela, cantora del distrito de Socos).

ÍNDICE

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Índice.....	7
Lista de Figuras.....	9
Introducción.....	10
CAPÍTULO I:	
CONTEXTOS SOCIO HISTÓRICO Y CULTURA.....	36
1.1. El conflicto armado interno y el posconflicto 1980-2000.....	36
1.2. Contexto cultural: La expresión musical cantada en la cosmovisión andina.....	39
CAPÍTULO II	
EL CANTO DEL HARAWI: UN ENFOQUE INTERDISCIPLINARIO.....	44
2.1. Conceptos musicológicos.....	44
2.1.1. La música como cultura: La práctica del harawi.....	44
2.1.2. Usos y funciones de la música en la cultura andina.....	48
2.1.2.1. El harawi como género vocal y su función de comunicación.....	49
2.1.2.2. El <i>allwakuy harawi</i> como canto de recitación y su función de expresión emocional.....	52
2.2. El concepto de modelo en el análisis de música de tradición oral.....	57
2.3. Conceptos psicológicos.....	59
2.3.1. Trauma.....	59
2.3.2. Reparación.....	62
CAPÍTULO III	
EL ALLWAKUY HARAWI EN LA REPARACIÓN PSICOLÓGICA.....	65
3.1. La libertad melódica y la representación psíquica del trauma.....	65
3.2. El sentido narrativo y la representación-palabra.....	83

3.3. El sentido emocional en la performance y la función adaptativa.....	93
Conclusiones.....	101
Referencias.....	103
Anexos.....	111



LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Reiteración de notas principales.....	66
Figura 2. Reiteración con variaciones.....	67
Figura 3. Sonidos guturales.....	68
Figura 4. Secuencia descendente.....	68
Figura 5. Forma regular del harawi.....	69
Figura 6. Suspiros en medio del fragmento.....	73
Figura 7. Frase larga de un solo aliento.....	74
Figura 8. Secuencia ascendente y descendente.....	75
Figura 9. Cambio notable de tesitura vocal.....	78
Figura 10. Aceleración del <i>tempo</i>	80
Figura 11. Prolongación de la nota y <i>ritardando</i>	81

INTRODUCCIÓN

El tema de la voz y el canto, como formas de expresión emocional, es algo que conozco por mi propia experiencia como cantante y musicoterapeuta. Sin embargo, hay aspectos más profundos que se movilizan al interior de cada persona cuando uno escucha determinado tipo de música con la cual se identifica. Esto que ocurre a nivel personal también pasa a nivel colectivo en distintas comunidades y pueblos, cuyas músicas tienen un significado cultural reconocido por ellos mismos, tal como ocurre con el *allwakuy harawi*. Es paradójico que siendo peruana, este canto lo haya conocido por medio del cine, a través de la película “La Teta Asustada” (2009), de Claudia Llosa. En la primera escena se muestra a Perpetua, una campesina de edad avanzada en lecho de muerte, cantando y narrando las vejaciones perpetradas hacia ella y su familia, durante el conflicto armado interno entre 1980 y 2000. De acuerdo al etnomusicólogo Jonathan Ritter, el canto presentado en la película es musicalmente “una canción improvisada, con base melódicamente en el estilo de un *harawi* indígena, que rebotó antifonalmente entre la madre y la hija [...]” (Ritter 2019: 76).

El rol del arte es fundamental para mostrarnos lo que no se ve y no se representa porque es negado por la sociedad y a la vez, nos sensibiliza frente al sufrimiento del otro. El impacto doloroso y estético que me causó esa escena de la película me llevó a preguntarme si era sólo ficción o si ocurría en la realidad. Decidí que lo primero que debía hacer era averiguar si esas prácticas eran reales y si estaban vigentes, hecho que pude constatar meses después.

En el período del conflicto armado interno entre 1980 y 2000 diversas comunidades andinas, especialmente de Ayacucho, fueron víctimas de la violencia, lo que causó que el miedo se apodere de la gente, de tal forma, que aún después de terminada la guerra, el silencio parecía ser la mejor defensa. El sufrimiento de los pobladores fue tanto físico como psicológico, cuyas secuelas configuraron eventos traumáticos en los sobrevivientes y familiares, pero más allá de ello, se generó una situación traumática a nivel colectivo en la comunidad.

Durante el proceso de investigación se observó que tanto en contexto de guerra interna, como de posguerra, las pobladoras ayacuchanas tenían una forma particular de expresar y

narrar el profundo dolor que sentían a través de un canto, ya sea, ante la presencia de los cuerpos de sus seres queridos asesinados, en el transcurso de su búsqueda o ante el reconocimiento de sus restos durante las exhumaciones realizadas posteriormente. Esta expresión musical vocal, prevalentemente realizada por mujeres, consiste en cantar en el idioma nativo quechua de forma sollozada o llorada. A este canto sus cultoras lo llaman *allwakuy harawi*, que proviene del verbo *allway* que significa aullar o lamentarse, de modo figurativo. La ejecución de este canto, ya sea por la comunidad en su conjunto o de manera individual, plantea diversas preguntas a esta investigación: ¿Por qué las mujeres cantan en lugar de sólo narrar su experiencia traumática? ¿Qué predeterminantes culturales se manifiestan en este hecho? ¿Qué función cumple el canto en la expresión de ese fuerte contenido emocional?

Como psicóloga, puedo advertir que detrás de esos cantos transmitidos intergeneracionalmente existen motivaciones y sentidos subyacentes que forman parte de la sabiduría ancestral de la cultura andina y que se potencializan en contexto de guerra. En ese sentido, a fin de responder a las preguntas planteadas, se hace necesario un abordaje interdisciplinario que integre conceptos psicológicos y musicológicos que permitan comprender los procesos que se producen en el momento de la performance musical. En cuanto a los conceptos psicológicos, la aproximación teórica que más se adecúa a los objetivos planteados en esta tesis es la teoría psicoanalítica.

El tema de investigación trata sobre el *allwakuy harawi* como expresión musical vivencial de la cultura andina con una función equivalente a los inicios de la reparación psicológica de experiencias traumáticas, en contextos de guerra interna entre 1980 y 2000 y posguerra. Este planteamiento temático se fundamenta en la posibilidad que brinda dicho canto para procesar y poner en palabras contenidos traumáticos que sobrepasan la posibilidad psíquica de respuesta únicamente hablada. Es decir, la narración cantada de la experiencia traumática de las mujeres ha sido posible gracias al potencial emocional presente en la memoria melódica del *harawi*.

El hecho de cantar, poner en acto o performar el *allwakuy harawi* en el mismo momento de la ocurrencia de la experiencia traumática y aún décadas después, es en sí una acción de reparación psicológica. La reparación es un proceso dinámico que se da de manera

permanente y no presenta necesariamente una relación directa con lo curativo, entendido como el restablecimiento de un estado anterior de bienestar, y tampoco se rige por criterios de eficacia. Desde esa perspectiva, el concepto de reparación psicológica no es un proceso homologable al concepto de curación. Por consiguiente se prioriza el aspecto experiencial o la puesta en acto de la música como hecho de performance musical, sobre el concepto performativo de puesta en escena. Esta idea se basa en las afirmaciones de Tina Ramnarine quien sostiene que “la música existe en la performance” es decir, “Visualizar la música como un arte performática enfatiza la dimensión experiencial de la música” (Ramnarine 2009: 21). Al respecto, en el *allwakuy harawi* no se da la interpretación de un repertorio musical para una audiencia en un escenario artístico, sino que la cantora narra procesando sus propias vivencias dolorosas.

Desde el punto de vista etnomusicológico, la performance como ejecución musical ha sido teorizada por Bruno Nettl y Alan Lomax, quienes proponen el análisis de rasgos propios de la *performance practice*, como “rango y tensión vocal, glissando, trino de glotis, aspereza tímbrica, volumen, entre otros” (Nettl en Cámara de Landa 2004: 169), y por Gerard Béhague en su libro *Performance practice*, donde sostiene que aún en un sistema de notación subyace una dinámica de tradición oral de *performance*, que es “una de las fuentes más importantes para el estudio de los valores, la comunicación y los significados culturales” (Béhague en Cámara de Landa 2004: 169).

En cuanto al estado de la cuestión, en lo que se refiere a un harawi denominado específicamente *allwakuy*, no se ha encontrado bibliografía en el campo de la musicología o la etnografía musical del Perú. Sin embargo, la investigadora Gruszczynska-Ziółkowska, en su revisión de las crónicas coloniales sobre la música en el período prehispánico, muestra que existen referencias de los cronistas sobre expresiones sonoras de los indios, cuyos lamentos rituales eran denominados “lloros” y “llantos”, los cuales estaban relacionadas a la muerte y los funerales, como se observa a continuación: “La música que acompañaba a las ceremonias fúnebres y de luto, se basaba en ‘tonos tristes y funerales’ [...] Predominaban lamentos y llantos, se interpretaban elegías, en las canciones ‘dezían las grandezas’” (Garcilaso:1985,VI, cap.V, p.221, citado en Gruszczynska-Ziółkowska 1995: 41-42). Asimismo en el contexto de una ceremonia fúnebre el cronista Cieza de León

relata: “Con atambores y flautas salían con sones tristes cantando por aquellas partes por donde el señor solía festejarse más a menudo para provocar a llorar a sus oyentes [...] mientras mayor señores, más honra se le hace y mayor sentimientos muestran, llorando con grandes gemidos [...] diciendo en sus cantares todas las cosas que sucedieron al muerto siendo vivo. Y si fue valiente, llévanlo con estos lloros, cantando sus hazañas” (Cieza de León citado en Caballero 1988: 227).

Por otro lado, en las crónicas también se muestra otro tipo de expresiones como: gritos, alaridos, aullidos, clamores y bramidos, que eran emitidos en situaciones de guerra o ante la posibilidad de catástrofes naturales o enfermedades, en donde se buscaba evitar la desgracia. En consonancia con estas prácticas, Gruszczyńska- Ziółkowska hace referencia a que los perros eran instados a aullar, a fin de aumentar el ruido ante las súplicas y clamores a las divinidades (Garcilaso: 1985, II, cap. XXIII, p.82 citado en Gruszczyńska- Ziółkowska 1995: 28-34). En sus relatos sobre lamentos ceremoniales los cronistas cuentan cómo los indios imploraban al dios Trueno, frente a la amenaza de padecer hambre o de la proliferación de enfermedades; en donde los aullidos se confunden entre los gritos y llantos de la gente y no se logra discernir si sólo eran los perros los que aullaban o también los indios, tal como consta en la siguiente cita : “todos llorando y cubiertos de luto, ahollando y dando gemidos y bozes y haciendo llanto y diziendo” (Guaman Poma en 1980 citado en Gruszczyńska- Ziółkowska 1995: 35).

Esto sugiere que la expresión musical cantada con aullidos o *allwakuy* durante la colonia, estaba relacionada a la visión integral con los diferentes elementos de la naturaleza y el cosmos, propia de la cosmovisión andina, en donde los aullidos de los perros, y los gritos y llantos de los indios terminan siendo una voz colectiva que cumple una función expresiva y comunicativa. En este sentido, el hecho que actualmente las pobladoras andinas denominen *allwakuy* a su canto, es parte de una tradición antigua que está presente en la memoria sonora musical de la cultura andina.

Existen estudios sobre expresiones musicales de lamentos que perteneciendo a otro contexto cultural, social y geográfico presentan equivalencias con el *allwakuy harawi*. A

partir de las investigaciones del etnomusicólogo Steven Feld en Papúa, Nueva Guinea, se da cuenta de una tradición de cantar llorando entre los Kaluli, una sociedad de poca densidad poblacional cuya cultura está basada en la cooperación social y la reciprocidad, al igual que en la cultura andina (Feld 1995: 86-87). Estas prácticas son realizadas en contextos ceremoniales y de funerales en donde la temática está relacionada a la pérdida, abandono y separación de un ser querido.

En consonancia con el *allwakuy harawi*, en su artículo *Wept thoughts: The voicing of Kaluli memories*, Feld aborda el *Sa-yalab* como una de las diferentes formas de lamento cantado, que se da a través de la improvisación de los textos y las melodías sobre patrones melódicos estables, y que los Kaluli asocian con el llamado de los pájaros, la tristeza y el sonido expresivo de las personas (Feld 1995:87). De forma análoga, los cantos del harawi se asocian con el aullido de los perros, como la expresión de un dolor tan profundo que sobrepasa lo humano. El carácter individual y colectivo de dichos lamentos, en donde se integra la experiencia personal con la tradición, es otra de las afinidades con el *allwakuy harawi*.

La expresión de lamento en el *Sa-yalab* involucra en el canto los sonidos de la inhalación expresiva y variaciones de una voz centrada en la garganta, que se mezcla con sollozos de alto contenido emocional, de manera muy similar a la descripción del canto del *allwakuy harawi*. Sin embargo un elemento fundamental que identifica este tipo de lamento Kaluli es su relación con el concepto de Composición en performance, en donde a partir de la improvisación, se da un interjuego entre los elementos musicales y verbales basados en fórmulas memorizadas y prefijadas (Feld 1995: 86). De manera análoga el *allwakuy harawi* es un canto improvisatorio sobre un modelo rítmico melódico presente en la memoria cultural, al igual que su texto en quechua que siendo improvisatorio, narra la experiencia traumática personal de las cantoras.

Por otro lado, no se han encontrado investigaciones que relacionen el canto con la reparación psicológica de experiencias traumáticas, en contextos de guerra y posguerra de 1980 a 2000 en el Perú. Sin embargo, sí existen trabajos de antropólogos y

etnomusicólogos que dan cuenta del uso de la música en dichos contextos por parte de diferentes sectores de la población, cada uno de los cuales le atribuyen diferentes funciones, algunas de las cuales dialogan con los postulados planteados en este trabajo. El canto, y la música, en general, son prácticas que forman parte de las actividades de la vida cotidiana de las comunidades andinas, las cuales adquieren características particulares en situaciones de revuelta social y guerra interna.

El etnomusicólogo Jonathan Ritter, investigó el papel que cumplió la música tradicional de la provincia de Víctor Fajardo, en Ayacucho, a fines de la década de 1970, poco antes del brote del grupo subversivo Sendero luminoso, y durante los primeros años del terrorismo hasta 1982. Ritter da cuenta de cómo el *pumpin*, un género con características musicales particulares, fue transformándose debido a la penetración del grupo subversivo Sendero luminoso en sus espacios culturales: “Las viejas prácticas rituales, como las reuniones informales de cortejo y desafío musical en la altiplanicie de *Waswantú*, dieron paso al nuevo ritual comunal del concurso, donde ideas y discursos políticos emergentes eran representados y debatidos en el espacio dialógico de una *performance* formal” (Ritter 2013: 45).

El investigador explica cómo Sendero Luminoso se valió de la práctica tradicional del carnaval y los concursos para hacer proselitismo político, impulsando la creación de una letra afín a sus objetivos, realizando también cambios en cuanto a la performance musical del *pumpin*. Ritter relata también que durante la guerra interna se dejó de practicar los concursos hasta años después, en que los pobladores cambiaron la temática del *pumpin* hacia canciones testimoniales de protesta y “los concursos se convirtieron en el espacio principal para la conmemoración y la memoria social de los fajardinos durante y después de finalizar los años de violencia, un espacio para la conmemoración y la memoria social” (Ritter 2013: 146).

Es significativo que Sendero Luminoso haya invadido un espacio social en el cual la música y la danza eran prácticas protagonistas, dado que no se enfocaron en las prácticas rituales de la comunidad. El grupo subversivo, conformado por gente del lugar, sabía del importante rol de la música como medio de transmisión de significados dentro de los

rituales tradicionales de la población andina, así como de la capacidad de convocatoria que podían generar el *pumpin*, hecho que aprovecharon políticamente. En este trabajo se aprecia cómo el *pumpin* se recontextualiza de acuerdo a la situación socio política, observándose, inicialmente, un sometimiento cultural por parte de Sendero luminoso hacia los jóvenes cultores de dicha práctica musical y, posteriormente, una reapropiación del *pumpin* por parte de los pobladores, quienes lo recuperaron en los concursos para otorgarle su propio significado.

En la década de 1980 la temática del *pumpin* varió inicialmente hacia las canciones testimoniales que versaban sobre los sentimientos dramáticos vividos por el exilio, comentarios sobre injusticias con los desplazados y protestas contra el gobierno (Ritter 2018: 266-267). Posteriormente se presentaron temas que aludían más directamente al conflicto armado interno, como *El desaparecido*, del grupo “Voces de Colca” (Ritter 2019: 66), *Fosas clandestinas*, del grupo “Las estrellas de San José” y *Profesorapa llakin del grupo “Hijos de Colca”* (Ritter 2018: 247, 270).

En estas canciones se observa frases textuales coincidentes con algunas del *allwakuy harawi* entonado por las cantoras ayacuchanas y que Ritter denomina *léxico testimonial*, para referirse a: “nuevos temas y metáforas en este conjunto de frases ya hechas” y que según el investigador, “reflejan la búsqueda [...] de un idioma y un vocabulario común, capaz de expresar y de reflexionar sobre sus experiencias durante la guerra interna” (Ritter 2018: 280). Las frases intertextuales tienen que ver con menciones a los pueblos que están vacíos, en donde solo los búhos o los perros lloran o ladran, lo que alude tanto a la gran cantidad de muertos producto de la violencia, así como a la migración masiva en el contexto de la guerra interna. Textos referidos a la búsqueda de los seres queridos y el hecho de no encontrarlos, así como la mención a lugares geográficos significativos para los pobladores ayacuchanos, como barrancos y abismos, son encontrados en algunos *pumpin* y *allwakuy harawi*.

Un aspecto distintivo de varias de las canciones testimoniales *pumpin* “es la ausencia absoluta de una narración en primera persona. Casi sin excepción, la experiencia de la violencia política se tramita en términos colectivos o generales, al ofrecer pocos detalles o información específica sobre ninguna atrocidad o experiencia individual”, que Ritter

atribuye a una dificultad para narrar la experiencia traumática personal, aunque también una manera cultural de presentar una experiencia compartida en la comunidad (Ritter 2018: 281-282). En cuanto a la narrativa de los *allwakuy harawi*, esta se caracteriza por utilizar de manera libre, tanto la primera como la segunda y tercera persona y en donde los temas personales son tocados de manera directa y a veces con una narración directa no metaforizada.

En su texto *Complementary Discourses of Truth and Memory: The Peruvian Truth Commission and the Canción Social Ayacuchana*, Ritter da cuenta del surgimiento de las *canciones testimoniales* o *canción social ayacuchana*, en contexto de la guerra interna. Tal es el caso del huayno *Ofrenda* del compositor Carlos Falconí, cuya temática estaba relacionada a la muerte, devastación y abuso, a diferencia de los huaynos románticos y nostálgicos tradicionales. Al ser presentado por su autor en 2003, en la ciudad de Lima, el huayno adquiere un lenguaje poético que evoca una experiencia actual de la violencia del pasado, resistencia y deseo de reivindicación, en donde el espacio de la performance se reconfigura desde el lugar del trauma, al sitio de la memoria (Ritter 2012: 1-2).

El texto de Ritter muestra cómo en los ámbitos urbanos la guerra interna dio lugar a expresiones musicales testimoniales generando formas nuevas, como el huayno mestizo que cumplió un rol narrativo de las experiencias traumáticas en pleno conflicto armado interno. Esto permitió un proceso de identificación social y cultural, tanto con la música cantada en quechua, como con el contenido de la letra, adquiriendo también un carácter reivindicativo para la comunidad andina. Paralelamente al huayno mestizo, en el ámbito rural de las comunidades centro y sur andinas, el *allwakuy harawi* cumplió también una función narrativa y testimonial de la experiencia traumática en el contexto del conflicto armado interno.

En su artículo *El Perú después de 15 años de violencia (1980-1995)* el antropólogo Rodrigo Montoya da cuenta de la formación de una especialidad llamada *senderología* dedicada al estudio académico y político de la violencia. Montoya presenta de manera crítica la situación de las víctimas de la guerra interna, algunas de las cuales se vieron forzadas a emigrar desde 1983, señalando que: “[...] son abundantes los testimonios de los

desplazados hombres y mujeres, ancianos y niños, que cuentan en quechua y en castellano por qué se fueron y cuánto sufren ahí donde se encuentran” (Montoya 1997: 287-292).

El investigador hace mención del casete *Maytam Hamurqanki* que significa ¿A dónde has venido? que contiene dos canciones compuestas por los propios desplazados. Una de ellas es el *Qarawi Qasantam hamuni* traducido como “Vengo por los nevados”, y que es cantado por mujeres de la comunidad de Llamanniyuq. La letra en castellano de este harawi es la siguiente: Me he venido por los cerros y nevados halconcito, adornado con flores de Lima-Lima e ichu tierno de oro, porque mis enemigos me persiguen, halconcito. Escapé a escondidas, halconcito. Lluvia y granizo que siguen mis pasos, borren mis huellas, les pido. Desde que llegué a este pueblo, halconcito, sólo ando llorando y penando, halconcito (Montoya 1997: 292-293).

Este ejemplo evidencia la existencia de fuentes sonoras que confirman la tradición del canto del harawi en la narrativa y expresión de experiencias dolorosas en contexto de guerra interna. Asimismo responde a la pregunta enunciada por Montoya en la introducción de su artículo: “¿Qué reservas tienen las culturas indígenas para resistir el estado de *shock* producido por la violencia política?” (Montoya 1997: 288). El *Qarawi Qasantam Hamuni: Vengo por los nevados*, expresa de manera poética el sentir de los pobladores desplazados; frente al desarraigo y partida del terruño huyendo de la violencia de la guerra interna.

El trabajo de la antropóloga médica Kimberly Theidon (2004) que se presenta a continuación se enfoca en los efectos traumáticos de la guerra interna en diferentes comunidades de Ayacucho. En él se deja entrever las diversas formas de lidiar con las experiencias de violencia por parte de la comunidad al recurrir a sus propias creencias y cultura. Theidon realizó su investigación en Ayacucho durante los años 2002 y 2003 junto a un equipo de jóvenes investigadores ayacuchanos. Este estudio se basa en la hipótesis de que la guerra interna en dicha zona habría ocasionado una secuela psicológica por estrés post traumático en los deudos y las víctimas de la violencia. Sin embargo, a partir de sus primeras entrevistas con los comuneros, entre 1995 y 1996, la investigadora se cuestiona si este diagnóstico podría aplicarse a dichas poblaciones.

Desde una aproximación *emic* la antropóloga médica le da un lugar predominante a la cultura para entender y explicar las secuelas psicológicas en las víctimas de la guerra interna, en que concluye, refiriéndose al trastorno por estrés postraumático: “Creemos que el PTSD es una categoría diagnóstica que deja insuficiente espacio para las diferencias culturales, la producción socio histórica del malestar y el impacto del racismo y de la pobreza, tanto en la trayectoria de la recuperación posconflicto cuanto en la vida más amplia” (Theidon 2004: 42). Asimismo agrega que el hecho de que en el PTSD se priorice lo individual e intrapsíquico sobre el contexto social es un factor que impide que sea aplicado a otras culturas.

Durante su trabajo de campo la antropóloga médica recoge testimonios de miembros de una familia en Cayara que habían perdido a sus parientes, en los que narran su experiencia cantando letras de un carnaval, mientras lloraban, bailaban y se abrazaban acompañados por los guitarristas. La investigadora relata: “Adelina se volteó y nos dijo: ‘Así cantábamos, así llorábamos en esos tiempos, buscando a nuestros familiares que habían desaparecido’” (Theidon 2004: 78). El relato de Adelina coincide con la descripción del canto del *allwakuy harawi* hecho por las cantoras durante la búsqueda de los familiares desaparecidos en contexto de la guerra interna. Sin embargo, a partir del análisis del *allwakuy harawi*, se conoce que este es puramente vocal y no se acompaña de baile o instrumentos musicales, como en el texto de Theidon.

Por lo tanto, el comentario de Adelina permite deducir que el origen de este canto se dio en contexto de la guerra interna y luego se recontextualiza en contexto del carnaval. Asimismo la alusión a ese canto en el pasado por parte de Adelina, da cuenta que dicha práctica musical es parte de la memoria cultural y cumple una función dentro de la comunidad en contexto de guerra interna y posguerra. La antropóloga médica destaca también cómo en uno de los talleres que se hizo en Hualla, sus pobladores hablaron de sí mismos como un pueblo traumatado. Este hecho es relevante, pues el poder verbalizar de manera tan precisa cómo se sienten implica un proceso de insight o toma de conciencia del estado de su salud mental, conlleva un deseo de cambiar esa situación.

Theidon reconoce que diversos agentes contribuyeron en la recuperación de las personas afectadas por la guerra interna, tales como los curanderos y las iglesias evangélicas. Sin

embargo, la investigadora resalta la importancia de volver a realizar los rituales tradicionales que habían perdido durante la guerra interna, tales como enterrar a sus muertos y celebrar las fiestas, como parte sustancial en la recuperación de las comunidades “que permite una reelaboración de la identidad colectiva no sujeta exclusivamente a la guerra” (Theidon 2004: 149- 53).

La percepción de la antropóloga médica es significativa, ya que lejos de encasillar a las comunidades andinas dentro de una concepción occidental de la salud mental, muestra una apertura hacia la comprensión de su cosmovisión y el reconocimiento de los recursos psicológicos de las comunidades andinas para lidiar con las experiencias traumáticas generadas durante el conflicto armado interno entre 1980 y 2000. Asimismo Theidon resalta la importancia del tejido social y relacional en la vida de dichas comunidades y expresa: “Es justamente este aspecto colectivo el que explica, en gran parte, por qué tantos miembros de estos pueblos han logrado reencontrar la cordura” (Theidon 2004: 86).

Entender la música desde la cultura y su contexto social es un punto en común con esta investigación, así como reconocer el potencial elaborativo de las prácticas tradicionales en la comunidad. El recuerdo de la experiencia traumática por la que pasaron los pobladores de las comunidades andinas, durante el conflicto armado interno entre 1980 y 2000, persiste en el imaginario de quienes lo sufrieron, y es a través de sus prácticas culturales que ellos encontraron la forma de narrar y expresar lo que les ocurrió.

En su artículo *Coreografía de una matanza: memoria y performance de la masacre de Accomarca en el carnaval ayacuchano en Lima, Perú*, el historiador Renzo Aroni (2015) da cuenta de cómo los sobrevivientes y familiares de las víctimas de dicha matanza huyeron de su pueblo y se desplazaron hacia Lima, en donde crearon la *Asociación de familiares afectados por la violencia política del distrito de Accomarca - Afapvda*. A partir de 2011 dicha asociación empezó a escenificar anualmente la matanza de Accomarca, aún en el contexto del carnaval ayacuchano. Aroni resalta que a través de esta puesta en escena se da la transmisión intergeneracional de la memoria, en la cual los jóvenes que no vivieron la experiencia traumática: “imaginan y crean su propia memoria mediante la comunicación con los sobrevivientes y la participación en la producción cultural del evento”. Aroni destaca éstas como “otras formas de protestar, recordar y obtener justicia, como son las

canciones y la coreografía carnavalesca” [...] y que por su repetición, ensayo permanente e innovación, trae al presente la memoria eventos del pasado (Aroni 2015: 119-123).

El trabajo de Aroni se acerca al tema de esta tesis en cuanto estudia una práctica cultural que narra y expresa diversos sentimientos generados en la guerra interna y que al ser reescenificada anualmente dentro de un contexto de carnaval, puede ayudar en el procesamiento individual y colectivo de experiencias dolorosas.

Mientras la gente de las comunidades andinas y en especial de Ayacucho huía de sus pueblos debido a la violencia que las azotaba durante la guerra interna, entre 1980 y 2000, en la ciudad de Lima muchas familias empezaron a emigrar al extranjero. Esto ocurrió después que el terrorismo llegó también a la capital, específicamente a Miraflores, un barrio de clase media alta. Es así que focalizándose en otro sector de la población peruana, y en contexto de posguerra interna, la musicóloga Fiorella Montero realizó una investigación a partir de un grupo de músicos que ella clasificó como limeños, blancos, de clase alta, quienes estuvieron fuera del país desde 1995 hasta 2001 (Montero 2016: 195).

La musicóloga analiza cómo estos jóvenes músicos utilizaron la música fusión como modo de empatizar y buscar una integración con las clases populares, acercándola a los escenarios de las clases altas de Lima. Montero relata que los músicos expresaron haber tomado conciencia de su desconexión con la realidad social y política, especialmente con la de “los otros peruanos”, refiriéndose a las personas que representan a las mayorías. Asimismo reconocieron sentimientos de culpa por sus privilegios con relación a las clases menos favorecidas, mientras que surgía una necesidad de afirmar su propia identidad como peruanos (Montero 2016: 195). Al respecto Montero señala: “La música fusión facilita la crítica de la desigualdad a través de la reflexión sobre el yo privilegiado, así como una mayor apertura hacia la diversidad, tanto a nivel musical como social” (Montero 2016: 204).

Llevar la música chicha y la cumbia a las clases altas limeñas y agregarle contenidos políticos se puede entender como una búsqueda de reconciliación y reparación de sentimientos de culpa, por acciones u omisiones que los músicos pueden haber sentido como poco solidarias y empáticas. Es decir, por utilizar sus privilegios para huir del peligro

que representaba la guerra interna, mientras “los otros peruanos” sufrían los embates de la violencia, pero también podría interpretarse como una forma de compensación por lo que no hicieron en su momento. Dichos jóvenes músicos encontraron en la composición y performance de la música fusión, una manera de integrarse socialmente y de manejar sus sentimientos ambivalentes: por un lado eran conscientes de la propia desconexión con los “otros peruanos”, pero por el otro sentían la necesidad de reafirmarse como peruanos. Es probable que tras los seis años de estadía fuera del país, los jóvenes limeños también se hayan sentido como “los otros” en el extranjero, situación que puede haber generado un cuestionamiento personal, así como una identificación con los “otros peruanos”.

Montero da cuenta de cómo en contexto de posguerra la canción testimonial es también llevada al escenario de las clases altas limeñas por parte de artistas ayacuchanos (Montero 2016: 196). Este es el caso de del huayno *Flor de Retama*, compuesto por Ricardo Dolorier en 1970, inspirado y conmovido por la muerte de estudiantes en Huanta en 1969, durante una manifestación a favor de la gratuidad de la educación, durante el gobierno del general Velasco Alvarado. Montero relata el impacto emocional que tuvo este *huayno testimonial* en una familiar de una víctima del atentado en Tarata, una calle de Miraflores, quien al escuchar *Flor de retama* cantado por Magaly Solier, no pudo evitar llorar, pero que al escuchar la interjección ¡Carajo! desaparecieron sus lágrimas. Montero expresa cómo de esta manera la mujer empatiza con el sufrimiento de la gente del Ande a la vez que procesa su propio sufrimiento. A partir de sus observaciones, Montero concluye que para reconciliar a la gente en una sociedad dividida se necesita de un espacio social colectivo, donde todos los traumas puedan ser reconocidos sin distinción de clase (Montero 2016: 199).

Si bien la canción *Flor de retama* pertenece a otro contexto histórico y político tiene un profundo contenido emocional y *pathos* relacionado a la expresión de sentimientos de dolor, sufrimiento, reclamo y protesta frente a acciones injustas como el asesinato de inocentes ocurrido en Huanta en 1969, y la matanza de pobladores de las comunidades andinas durante la guerra interna entre 1980 y 2000. La performance de este huayno se realiza con la expresión de un llanto contenido que transmite mucha fuerza y un sentido reivindicativo más profundo de un pueblo relegado; que sin embargo alcanza también a las

clases altas, a través de un proceso de identificación, en donde no sólo es la experiencia musical, sino el espíritu colectivo de sufrimiento compartido lo que brinda contención emocional.

Por otro lado, fuera del contexto de guerra interna en el Perú y desde otro ámbito socio político y cultural, la psicóloga Daniela Banderas (2006) sustenta su tesis para obtener el grado de Magíster en Musicología por la Universidad de Chile, con base al estudio de cinco casos de mujeres que ella atendió en la comuna *El Bosque*, ubicada al sur de la ciudad de Santiago de Chile. Las mujeres fueron víctimas de abuso o violación sexual, por lo que la psicóloga se centró en trabajar los aspectos traumáticos desencadenados por tales experiencias. Como parte del proceso psicoterapéutico Banderas evaluó la importante función de la experiencia musical receptiva en la reparación de dichos traumas.

La psicóloga señala que las mujeres utilizaron música popular como: balada latinoamericana, pop en español y en inglés, o música para ser bailada, como: techno, reggaetón, salsa, merengue, cumbia, onda disco, y en un caso, *Nueva canción*. Estas canciones fueron vivenciadas en distintos espacios: discoteca, la peña, la fiesta y, el propio hogar, de acuerdo a la elección de cada paciente (Banderas 2006: 92-93). Basándose en la teoría de la recepción, Banderas expone su objetivo: “Poner en relieve el hecho que para ciertos individuos violentados sexualmente, la experiencia musical constituye uno de los elementos activos en la reparación, entendiendo por reparación el proceso transcurrido desde el aplacamiento de los síntomas, hasta el momento en que el trauma vivido se integra a la experiencia vital, pasando a constituir parte de la vida y la personalidad” (Banderas 2006: 7).

A través del estudio de caso, la psicóloga muestra cómo las diversas experiencias musicales de sus pacientes significaron un importante medio para poder hablar de sus traumas, en el contexto del trabajo terapéutico, observación que se acerca al planteamiento de esta tesis que considera la cualidad narrativa de la experiencia traumática del *allwakuy harawi* como un elemento fundamental en el inicio del proceso de reparación psicológica.

A modo de conclusión, se puede decir que desde la musicología y la antropología se presentan trabajos con distintos enfoques sobre los usos y funciones de la música en el

contexto del conflicto armado interno y posconflicto, en donde los actores pertenecen a distintos sectores de la población. Se reconoce el papel de las prácticas tradicionales y festivas como soporte emocional, como espacios para construcción de significados o como coadyuvantes en la recuperación de las comunidades andinas por las secuelas psicológicas generadas durante la guerra interna. Asimismo se muestra que la experiencia musical receptiva de canciones con un contenido emocional significativo para el oyente, permite procesar sentimientos y experiencias traumáticas por medio de la identificación colectiva.

Por lo tanto, al analizar el estado de la cuestión, se puede afirmar que esta tesis es pionera en el estudio de un canto vivencial propio de la cultura andina denominado *allwakuy harawi*, *aya waqay o*, *llaki harawi*, al que se le atribuye la función de reparación psicológica de experiencias traumáticas, en contextos de guerra interna 1980-2000 y posguerra. En el campo de la musicología este trabajo contribuye en visibilizar esta práctica musical, que al ser vivencial y no ritualizada dentro del calendario festivo o en la clasificación del ciclo vital del hombre, no ha sido registrada o sistematizada. Asimismo esta investigación amplía y profundiza el estudio de los usos y funciones del canto de las mujeres andinas, quienes guardan y transmiten la memoria melódica cultural. Esto es relevante por tratarse de una cultura en la que el canto y el uso libre y exploratorio de la voz es parte de su tradición cultural.

Diversas investigaciones dan cuenta de los textos en quechua de las canciones y los traducen al castellano, lo que brinda una importante información sobre sus funciones sociales dentro de la cultura andina. Asimismo se hacen transcripciones musicales que permiten conocer las particularidades de la música andina, la cual es muy variada y viene de una tradición antigua, en el caso del harawi. Sin embargo, hay un vacío en cuanto a trabajos que relacionen los elementos melódicos con la narrativa en quechua de los cantos que permita realizar un análisis metamusical o significativo (Gruszczynska- Ziółkowska 1995), que es el aporte de esta investigación.

Este trabajo toma en cuenta aspectos emocionales de la experiencia personal expresados por sus sus cultoras en el canto y que son transmitidos de manera intergeneracional a través de la memoria melódica colectiva. Se busca profundizar en los saberes que no son evidentes, pero que existen detrás de una cultura tan antigua como la andina, a fin de

explicar la importante función de reparación psicológica que cumple el canto del *allwakuy harawi* en el contexto específico de guerra interna y posguerra.

En el campo de la musicoterapia el aporte está en la investigación y valoración de las potencialidades elaborativas de músicas correspondientes a la identidad sonora cultural de los pueblos. Asimismo ayuda a entender cómo el sentido de pertenencia grupal y cultural que está tan arraigado en una cultura eminentemente colectiva como la andina, es un factor básico para su salud mental.

El objetivo general que se propone este trabajo es analizar cómo el canto del *allwakuy harawi* se constituye en una expresión musical de reparación psicológica de experiencias traumáticas generadas en contextos de guerra interna entre 1980 y 2000 y posguerra, en el Perú, en mujeres que perdieron a sus seres queridos en el ámbito rural de Ayacucho. El concepto de trauma se entiende como un “Acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por: su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente, y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica” (J. Laplanche y J. B. Pontalis 1977: 467).

La reparación psicológica es un proceso psicológico en el cual la cantora logra construir una representación psíquica del trauma al asociarlo con una experiencia previa, que en este caso es la memoria melódica con un *pathos* o un sentido emocional significativo. Al cantar y narrar se produce un proceso simbólico de pensamiento a través de la representación-palabra. Es allí que se cierra un círculo en el que la persona logra procesar el alto cúmulo emocional y tener una conducta adaptativa consciente hacia el exterior.

Para entender el *allwakuy harawi* como expresión musical cantada de tradición oral se pondrá énfasis en el testimonio de las mujeres entrevistadas desde una perspectiva *emic*, mientras que el diseño de investigación estará dentro del enfoque cualitativo, cuya característica principal es:

Acercarse al mundo de “allí afuera” [...] y entender, describir y algunas veces explicar fenómenos sociales “desde el interior” de varias maneras diferentes: Analizando las experiencias de los individuos o de los grupos [...], analizando las interacciones y comunicaciones mientras se producen. Esto se puede basar en la observación o el registro

de las prácticas [...] y el análisis de ese material; analizando documentos (textos, imágenes, películas o música) (Gibbs 2012: 12).

De acuerdo a Gibbs, se trata de entender cómo las personas construyen el mundo a través de experiencias significativas para ellas a fin de enriquecer el conocimiento del investigador. El objetivo es acercarse al fenómeno desde los propios cultores, no desde la perspectiva del investigador, quien, no obstante, tiene una participación activa, tal como señala la psicóloga Mariane Krause: “Uno de los aspectos más importantes de la investigación cualitativa es el hecho práctico que el investigador se constituye en el instrumento principal de recolección y análisis de datos” (Krause 1995: 27). Pero, ¿cómo se da esta recolección de datos cuando se trabaja directamente con otros seres humanos dentro de una comunidad?

Como un procedimiento sustancial en esta investigación se toma la metodología horizontal, siendo una vía básica para explicar este fenómeno: “En su lugar, la ética investigativa parte del ideal de llegar a un diálogo con el otro. De esta manera el intercambio horizontal y recíproco es el punto de partida para producir conocimientos, cuyas condiciones deben ser negociadas permanentemente con los otros en el campo” (Corona y Kaltmeier 2012: 12). Los investigadores agregan que esta metodología comprende también al diálogo como un fenómeno social, en el que los sujetos “se constituyen a través del lenguaje, que en un principio es de otro y que en el proceso se hace propio” (Corona y Kaltmeier 2012: 13).

La metodología horizontal está basada en el reconocimiento de la alteridad, de quien es diferente a uno, dándose una interacción que produce cambios en ambas partes. Asimismo en este procedimiento se genera una empatía y un deseo de conocer al otro. De esta manera, Corona y Kaltmeier consideran que el diálogo no sólo es verbal, sino que intervienen diferentes lenguajes tales como los afectivos, corporales o artísticos (Corona y Kaltmeier 2012: 15).

Como parte del proceso de esta investigación y de acuerdo a la metodología horizontal y dialógica, empecé el aprendizaje de la lengua quechua a fines del 2019. La intención fue de poder entablar un diálogo, tanto en quechua, como en castellano con las mujeres entrevistadas, y así poder acercarme a su cosmovisión; pues entender la información que

ellas brindan, constituye un pilar para la comprensión de la función psicológica que cumple el canto del *allwakuy harawi*.

Como acciones específicas para esta investigación, la recolección de datos fue un proceso largo, pues implicaba, en primer lugar, descubrir si es que la práctica de esos cantos existía, o si formaba parte de una recreación o fantasía de la cineasta, Claudia Llosa (2009). Otro tema importante era, que si existía material con cantos referidos a los abusos cometidos, tanto por Sendero Luminoso, como por las Fuerzas Armadas, durante el conflicto armado interno entre 1980 y 2000, muy probablemente estaría encriptado, por tratarse de un tema muy sensible y controversial a nivel político. El criterio de selección consistió básicamente en encontrar cantoras ayacuchanas de dicha práctica musical en contexto de guerra interna y posguerra.

Después de una búsqueda que duró alrededor de un año logré reunir una muestra heterogénea: por un lado se registró el canto en vivo de tres cantoras ayacuchanas, en 2019 y 2020, en Lima y Ayacucho; y por el otro, se recogió dos vídeos del Archivo Audiovisual de la Defensoría del Pueblo que corresponden a cantos realizados por mujeres durante el conflicto armado interno en 1989. La última muestra es el canto de una mujer durante las exhumaciones de los restos realizadas en 2008 que está disponible en internet. El hallazgo de estos dos tipos de fuentes permite observar la persistencia del canto del *allwakuy harawi* a través del tiempo, su presencia en la memoria melódica cultural y su relevancia social.

Cabe señalar que en el caso de las cantoras ayacuchanas registradas en vivo, su identidad se mantiene en reserva, consignando para este caso nombres ficticios. De la misma manera, se omiten referencias específicas sobre la identidad de los perpetradores indicada en los testimonios de las cantoras.

A fin de realizar grabaciones en vivo, el acercamiento a dos de las pobladoras ayacuchanas se dio a través de conversaciones en base a un tema predefinido. El desarrollo de estas se dio de manera flexible, incluyéndose la presencia de un familiar o amigo de la cantora. Este es el caso de Ángela, de 56 años, proveniente del distrito de Socos, y Demetria, de 52 años, del distrito de Vinchos. La reunión con Ángela se dio en mayo de 2019 en un parque de Chacarilla del Estanque, en Lima, a donde acudió en compañía de su hijo. A solicitud de la

autora ella cantó lo que había escuchado a una señora en la puerta de la iglesia de Socos, en 1981 (ver anexo 2).

En una conversación posterior, Ángela añade información relevante en cuanto al contexto y su participación en el momento que escuchó el canto en 1981, cuando tenía 19 años. Ella manifiesta que el lugar estaba rodeado de policías y militares, quienes estaban apoyando a los familiares de las víctimas, mientras se escuchaba el ruido de los helicópteros. Ángela continúa su relato diciendo que el fiscal estaba interrogando a una mujer, quien narraba en quechua lo que le había pasado a su hijo, y lo hacía cantando, mientras Ángela oficiaba de intérprete. En su canto la madre lamentaba diciendo que habían matado a su hijo, que estaba de novio y se iba a casar: “Ella lloraba calmada, maldiciendo”, agrega Ángela. Asimismo la mamá de Ángela estaba con ella y tenía miedo que algo le pase también a su hija, agregó (Ángela, conversación telefónica, 18 de septiembre de 2021).

En marzo de 2020 realicé un viaje a Ayacucho, en donde Ángela me presentó a su amiga Demetria, quien accedió a cantar un harawi que había escuchado a su tía en 1983, cuando vio el cuerpo de su hijo recientemente asesinado. La conversación con Demetria se dio en Huamanga. En este caso nos acompañó Ángela y el profesor Luis Páucar. En ese contexto ambas pobladoras ayacuchanas denominaron este canto como *allwakuy harawi* (ver anexo 4).

Ángela agrega importante información sobre hechos ocurridos en 1983, al relatar que Demetria escuchó el canto de su tía en el momento que ambas presenciaban cómo el hijo de esta se suicidó, tirándose del barranco, diciendo: “No voy a morir en manos de ustedes” e inmediatamente después fue abaleado (Ángela, conversación telefónica, 18 de septiembre de 2021).

El tercer registro realizado en marzo de 2020, en la *Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú-Anfasep*, se llevó a cabo en el marco de una conversación con las señoras integrantes del Consejo Directivo de dicha asociación, cuyos familiares fueron desaparecidos durante la guerra interna. En esta reunión que se pautó con anterioridad y se realizó en Huamanga, se incluyó mi participación y la de dos auxiliares: los psicólogos Luis Páucar Tomaylla y José Díaz Gaviño. Se inició con una

presentación personal en quechua, en donde les planteé el objetivo de mi visita que consistía en saber si ellas conocían un canto que las mujeres ayacuchanas realizaron en contexto de guerra interna ya que ése era el tema de mi investigación.

Asesorada por mi profesor de quechua, Luis Páucar, utilicé un lenguaje cercano y respetuoso, que además resultaba muy natural tratándose de mujeres que habían sufrido durante la guerra interna. De inmediato, la directora del Consejo Directivo de Anfasep se presentó y luego todas las demás integrantes hicieron lo mismo, hasta llegar a mis dos acompañantes auxiliares, quienes mencionaron que eran psicólogos.

A partir de ese momento, de manera espontánea, una a una las mujeres fueron contando sus experiencias dolorosas por la desaparición de sus familiares. Las señoras manifestaron que aún se acordaban de ese momento y de sus familiares desaparecidos, y la mayoría expresó que sentía constantes dolores de cabeza. Los psicólogos respondimos alternadamente y el profesor Luis Páucar intervino ocasionalmente para aclarar algunas expresiones en dicha lengua. Se generó un ambiente emocional de confianza, en donde se percibió la demanda explícita de ayuda.

Ello propició que de manera espontánea, una de las integrantes del Consejo Directivo de Anfasep pidiera que se ponga la grabación del canto que yo les había solicitado que escucharan inicialmente. Luego de la audición, lo reconocieron de inmediato llamándolo *allwakuy* y lo asociaron también con los vocablos *llaki o aya waqay*. Es en ese momento que Ramona, una señora de 53 años, proveniente del distrito de La Mar, se ofreció a cantar lo que escuchó a una familiar cuando desaparecieron a su hijo durante la guerra interna. Finalmente, a demanda de las señoras del Consejo Directivo de Anfasep, se dio un compromiso explícito de regresar con cierta regularidad para trabajar psicológicamente con grupos de mujeres pertenecientes a Anfasep (ver anexo 3).

Por nuestra parte asumimos el rol de inmediato, pues percibimos la necesidad de atención de aquellas mujeres que habían sufrido experiencias tan dolorosas, y que por más que hubieran pasado décadas desde el asesinato o desaparición de sus familiares, aún presentaban secuelas psicológicas. Tal como menciona Mendivil “Quienes estudiamos la música como cultura sabemos que es imposible hacerlo sin asumir una responsabilidad

social para con nuestros colaboradores” (Mendívil citado en Szeinfeld 2020: 4). Por otro lado, desde una perspectiva *emic*, se tomó en cuenta que el principio de reciprocidad es propio de la cultura andina. Sin embargo, el brote de la pandemia truncó temporalmente esta iniciativa.

Las fuentes mediales están conformadas por tres audiovisuales en los que se presenta a tres pobladoras ayacuchanas que cantaron un *allwakuy harawi*, tanto en el mismo contexto de guerra interna, como de posguerra. El documental *Víctimas- Para que no se repita*, pertenece al Archivo Audiovisual del Centro de Información de la Defensoría del Pueblo y fue realizado por el Instituto de Defensa Legal IDL. Este vídeo muestra a una mujer ayacuchana de avanzada edad cantando mientras tiembla de miedo ante la reciente matanza ocurrida en su pueblo. Cabe señalar que al recibir este material, la institución manifestó que no contaba con referencias del lugar o fecha del reportaje, solo el año de realización, en 2007.

A fin de obtener los datos faltantes, se buscó información por internet, en donde se encontró que el reportero principal, Bruno de Olazábal, había fallecido en 2003. Este dato y el estado de perturbación emocional expresado por la cantora, permitieron inferir que este registro fue realizado en el contexto mismo del conflicto armado interno, entre 1980 y 2000. Por otro lado, después de tener una conversación con la ex congresista Tania Pariona, ella pudo identificar el probable lugar de procedencia de la cantora, a partir de la observación de la forma en que están colocadas las flores en el sombrero. La lideresa quechua señaló que se trataría de una pobladora de la provincia de Víctor Fajardo, que es también su lugar de origen.

La segunda fuente medial es un material entregado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación a la Defensoría del Pueblo para su custodia, y forma parte del Archivo Audiovisual del Centro de Información de la Defensoría del Pueblo. Este vídeo consiste en un reportaje realizado en 1989 por un reportero del programa *Contrapunto*, de Latina Televisión, que muestra escenas ocurridas durante la masacre en la comunidad de Paccha, en Ayacucho. En este vídeo aparecen mujeres llorando y cantando frente a los cuerpos de sus esposos asesinados y el reportero registra a una mujer joven, de aproximadamente 28 años, quien canta y llora desconsoladamente. Asimismo la voz del reportero aparece en un

primer plano, simultáneamente al canto de la pobladora de Paccha. Este hecho generó cierta interferencia en el posterior proceso de transcripción musical y textual.

La tercera fuente medial consiste en un canto recogido de un material de vídeo que data de 2008 y que fue realizado durante la exhumación de los restos de las víctimas de la matanza del caserío de Putis, en 1984. En esta grabación un reportero del programa *Cuarto Poder*, de América Televisión, realiza una entrevista a una pobladora de aproximadamente 53 años, de la localidad de Putis, en el distrito de Santillana de la provincia de Huanta. La mujer da testimonio de los asesinatos que presenció a través de un canto con llanto. Este material, que está disponible en Internet, lo obtuve gracias a la recomendación de la escritora y política, Rocío Silva Santisteban (ver anexo 1).

El procedimiento de acercamiento y análisis del corpus consistió, en primer lugar, en la transcripción del texto de los cantos del *allwakuy harawi* en quechua, a cargo del profesor quechua hablante de la variante chanca, Luis Páucar Tomaylla. La transliteración al castellano fue realizada por el mismo profesor durante las clases de quechua en conversación con la autora, en donde se buscó, en la medida de lo posible, un acercamiento a la forma de hablar del castellano andino de las cantoras. Como dato adicional, a raíz de una conversación informal con el profesor Páucar, natural de Ayacucho, él manifestó que su madre le comentó que conocía sobre el *allwakuy harawi* (L. Páucar, comunicación personal, 02 de mayo de 2021).

Cabe mencionar que la transliteración del texto al español ha buscado respetar la sintaxis Sujeto/Objeto/Verbo, la presencia de sufijos de énfasis, así como la reduplicación característica de la lengua quechua que cumple una función mnemotécnica. La intención fue de poder captar de una manera más cercana el sentir de la persona que improvisaba ese texto, la parte vivencial y los afectos subyacentes en el canto. La conversación con el profesor versó también sobre el contenido semántico, el sentido cultural y emocional de la narrativa del canto en la cultura andina.

Como parte del análisis del corpus se seleccionó los registros de audio correspondientes a la ejecución de tres de las cantoras, cuya transcripción musical siendo de tipo diacrítico estuvo a cargo del músico Ricardo López Alca. El criterio de selección fue el de priorizar aquellos

cantos que evidenciaron mayores variaciones melódicas del modelo del *allwakuy harawi*, como expresión de emociones y afectos relacionados a la experiencia traumática. Cabe señalar que las transcripciones musicales de este género de la cultura andina son referenciales y tienen el fin de buscar una mejor comprensión de la expresión musical de las cantoras. Sin embargo, dado que este canto no se rige bajo los parámetros musicales de la tradición europea, hay aspectos sonoros que no necesariamente se pueden registrar con exactitud.

Tomando en cuenta que el *allwakuy harawi* es una práctica musical improvisatoria, para el análisis musicológico se recogen los aportes del musicoterapeuta Kenneth Bruscia, quien sostiene que los elementos musicales y los procesos en los cuales estos se despliegan e interactúan durante la improvisación musical, son representaciones simbólicas del inconsciente. De esta manera cada elemento musical representa simbólicamente un aspecto de la personalidad y cada proceso musical corresponde a procesos psicológicos (Bruscia 1987: 450).

Complementando el enfoque psicológico, se integra en el análisis el correlato orgánico de los aspectos emocionales expresados en la performance musical. Asimismo, en tanto sensación estética, el investigador analiza los procesos musicales en momentos significativos de la performance, de forma coherente con el contenido de la narrativa. El acercamiento al sentido de los textos en quechua es acorde con la cosmovisión andina, razón por la cual algunos puntos fueron conversados con Ángela, cantora ayacuchana y el profesor Luis Páucar, como parte de una edición dialógica. Al incorporar la sensación estética musical experimentada por el investigador en el análisis musicológico, se aporta información sobre procesos y estructuras musicales subyacentes más profundas, que no son necesariamente expresadas por los cultores (Grebe 1981: 56).

En cuanto a la forma de la presente tesis, su estructura consta de tres capítulos. El Capítulo I *Contextos socio histórico y cultural* en los que se sitúa el canto del *allwakuy harawi*. El primer subcapítulo describe el ambiente social durante el conflicto armado interno entre 1980 y 2000 y el posconflicto, así como las circunstancias políticas de la violencia en Ayacucho que generaron consecuencias y secuelas psicológicas en la población. Se documenta información de la *Comisión de la Verdad y Reconciliación CVR* y la formación

de diversas instituciones que trabajan a favor de los familiares de las víctimas. El segundo subcapítulo desarrolla el contexto cultural y la expresión musical cantada en la cosmovisión andina. Se describe la música dentro de una concepción integrada de la sociedad, la naturaleza y el cosmos, a partir de los relatos de los cronistas y la literatura de Arguedas, entre otros. Se da cuenta de la práctica de los diversos géneros cantados actualmente en diversas regiones andinas, así como la importante función que cumplen en las actividades comunales, según Romero (2017), Ulfe (2004) y Montoya (1987), entre otros.

Capítulo II *El canto del harawi: un enfoque interdisciplinario*. El primer subcapítulo aborda conceptos musicológicos. En el primer título se describe la música como cultura, según los conceptos de Alan Merriam (1964), Josep Martí (2000), Bruno Nettl (2010) y John Blacking (2001), entre otros. Seguidamente se explica el harawi como cultura dentro de sus contextos de trabajo y ciclo vital del hombre, de acuerdo a los estudios y/o etnografías realizados por Cavero (1985), Romero (1985, 1987 y 2017), Montoya (1987) y Ulfe (2004). El segundo título describe los conceptos de usos y funciones de la música con base en la clasificación realizada por Merriam (2001), en donde se ejemplifica y explica de qué manera el harawi, como género vocal, cumple la función de comunicación en diversas comunidades andinas en sus distintos contextos. En el último acápite referido al campo musicológico, se focaliza en el tema central de esta tesis: El *allwakuy harawi* como canto de recitación y su función de expresión emocional. Se presenta este canto como expresión musical tradicionalmente femenina y se lo describe desde lo musical, cultural y social, enfatizando su profundo sentido emocional y psicológico en la narración de experiencias traumáticas.

La segunda parte del Capítulo II aborda el concepto de modelo de Simha Arom (2001) en la música de tradición oral, que permite entender las particularidades musicales de la práctica del *allwakuy harawi*. Se trabaja también sobre los estudios de Anna Gruszczynska-Ziótkowska (1995), quien desarrolla el concepto de tono mencionado por los cronistas del siglo XVI y XVII, en el que está comprendido el harawi. Se considera que este concepto integra un aspecto musical conformado por modelos rítmicos-melódicos y otro metamusical que incluye los aspectos significativos de dicho tono. Asimismo se

recoge los aportes de Parry-Lord sobre su teoría de *composición en performance* basada en la tradición oral Homérica.

La tercera parte del Capítulo II define los conceptos psicoanalíticos de trauma y reparación, representación y adaptación, de acuerdo a las ideas de Freud, y Klein desarrolladas por Segal (1998) y recogidas por Laplanche y Pontalis (1977), Valls (1995) y Hinshelwood (1989), entre otros. Estos conceptos permiten sustentar teóricamente los eventos traumáticos vivenciados por las pobladoras de las comunidades andinas durante el conflicto armado interno entre 1980 y 2000 y posconflicto, así como la función de reparación psicológica que significó el canto del *allwakuy harawi* en dichos contextos.

El Capítulo III *El Allwakuy Harawi en la Reparación Psicológica* es la parte central de la tesis, en la cual se analiza el canto de seis pobladoras de diversas comunidades de Ayacucho. En el primer subcapítulo se analiza cómo la libertad melódica del *allwakuy harawi*, como modelo musical, viabiliza la representación psíquica de la experiencia traumática, al tener un sentido emocional acorde con las experiencias de pérdida y muerte interiorizado en la memoria melódica cultural de las cantoras. A partir de las variaciones musicales realizadas durante la performance se analiza la relación que hay entre la estructura musical y la sensación estética musical, de forma coherente con el contenido del texto en quechua.

Las variaciones musicales son ejemplificadas con transcripciones diacríticas de los fragmentos musicales seleccionados y que son delimitados de acuerdo a la respiración de la cantora o al sentido del texto. La mención de términos y conceptos musicales se hace desde una aproximación amplia relativa. El segundo subcapítulo relaciona el sentido narrativo del *allwakuy harawi* con la representación- palabra. Es decir, se explica cómo a través de la narrativa improvisada por las cantoras se expresan sentimientos propios del proceso de duelo que en algunos casos deja entrever elementos que pueden ser coherentes con el mecanismo psíquico de Negación de la pérdida, que luego va dando paso a sentimientos hostiles como rabia, pena, tristeza. Otro mecanismo defensivo que ocasionalmente puede observarse en la narrativa del canto es el de Idealización, definida como: “un proceso concerniente al objeto y en virtud del cual este es engrandecido y exaltado psíquicamente

sin que se cambie su naturaleza” (Laplanche y Pontalis 1977: 189). Cabe agregar que ambos mecanismos defensivos son una primera reacción natural ante una experiencia traumática que no implica desconexión con la realidad o patología alguna.

En el tercer subcapítulo se relaciona el sentido emocional de la performance con su función adaptativa. Esta se refiere a la capacidad de las personas de poder armonizar sus necesidades internas, que en este caso está referida al alto cúmulo afectivo, con una respuesta adecuada a la realidad y al medio externo a través del canto. Se analiza el tipo de emisión y timbre vocal como expresión de la propia emocionalidad de las cantoras. Asimismo se señala las formas particulares que tiene cada pobladora ayacuchana para expresar el profundo dolor ante la experiencia de pérdida o desaparición de sus seres queridos, a través del canto del *allwakuy harawi*.

En las Conclusiones se presenta una síntesis de los hallazgos de esta tesis a partir del análisis del objetivo general y los objetivos específicos. Centralmente la tesis revela la importante función de reparación psicológica que cumple el *allwakuy harawi* cantado en contexto de guerra interna y posguerra, por mujeres ayacuchanas que vivenciaron experiencias traumáticas.

Finalmente, elaborar esta tesis ha sido para mí una experiencia enriquecedora tanto a nivel humano como profesional, dado que me ha brindado la oportunidad de conocer de una manera más cercana, los valores y sabiduría de la cultura andina, a través de su canto, su lengua y su gente. Asimismo realizar este trabajo dentro de la Maestría en Musicología, me ha dado las bases fundamentales para entender que existen muchas músicas y que todas son importantes porque tienen un sentido otorgado por sus cultores. Por otro lado, este trabajo busca estimular la investigación de otras funciones que puede tener el canto en la cultura andina en contextos específicos, fuera del calendario de las festividades y ceremonias rituales. Pretende también incentivar el interés por el estudio de la voz como expresión pura, más allá de cualquier sentido de arte o de belleza.

CAPÍTULO I

CONTEXTOS SOCIO HISTÓRICO Y CULTURAL

1.1. El conflicto armado interno y posconflicto 1980 - 2000

El tema principal de esta tesis es indesligable del contexto político, pues el canto del *allwakuy harawi* potenció sus funciones terapéuticas en una situación de violencia por la que pasaron diversas comunidades del país. El conflicto armado interno que se realizó en la mayoría de comunidades andinas del Perú entre 1980 y 2000 fue iniciado por el grupo subversivo Sendero Luminoso contra el Estado peruano. Ante las dificultades del gobierno para contener la ofensiva de dicho grupo, delegó esta función a las Fuerzas Armadas, quienes incursionaron en la guerra a partir de 1983, de acuerdo al Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (Reátegui 2004: 65), desatándose un cruento escenario.

Esta guerra interna fue la de mayor duración en nuestro país, dejando un saldo muy alto de víctimas y pérdidas económicas. La *Comisión de la Verdad y Reconciliación - CVR* estima que solamente en Ayacucho se reportaron 26,259 personas entre muertos y desaparecidos durante el conflicto armado interno (Reátegui 2004: 15).

En el enfrentamiento entre el grupo subversivo Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas, el poblador rural se vio amenazado por ambas partes, pues si no ayudaba a los terroristas, su vida estaba en peligro, y si lo hacía, corría el riesgo de ser confundido, o acusado de pro senderista. Un ejemplo de esta situación se aprecia en el relato de Ramona, familiar de desaparecido, proveniente del distrito Luis Carranza de la localidad de La Mar, en Ayacucho, de 53 años de edad: “No se sabía si vas a amanecer para mañana, porque entra militar de noche, a cualquier hora te lleva ya, de día también había reclutamiento. Sales de viaje, también los senderistas igual hacen, así era, pues, conflicto armado. Eso hemos vivido nosotros, en carne propia” (Conversación, 13 de marzo 2020).

Como resultado de esta situación, hombres y mujeres tuvieron que huir de su localidad y los que se quedaron, sufrieron represalias de ambas partes. La violación sexual a mujeres y niñas fue unas de las agresiones más comunes y los asesinatos de la gente era algo

cotidiano. El antropólogo Rodrigo Montoya realizó un trabajo etnográfico con comunidades andinas durante los años de la guerra interna y dio cuenta de la emigración forzosa de pobladores huyendo de la violencia hacia otras ciudades (Montoya 1997: 292). En la época del conflicto armado interno entre 1980 y 2000, el miedo se apoderó de los pobladores del lugar y aún después de ello, el silencio era usado como forma de defensa. El dolor de lo acontecido, además del hecho de no poder enterrar a sus familiares, pues no se les devolvía sus cuerpos, impedía el procesamiento del duelo.

Montoya señala que existen testimonios de los pobladores desplazados que narran el motivo de su partida y la forma en que los afectó emocionalmente. El impacto emocional individual y colectivo suscitado por las experiencias traumáticas en la zona de guerra de Ayacucho, es ilustrado por el antropólogo a través de la pregunta que un niño de ocho años, refugiado en Lima, le hizo a su terapeuta: “¿De qué color son los cerros, doctor?” (Montoya 1997: 292-297). La pérdida perceptual de su entorno más cercano revela el alto grado de perturbación psicológica ocasionado por la experiencia traumática vivida, tal como expresa la fundadora de la Asociación Española de Musicoterapia, Serafina Poch: “Toda situación traumática desde el punto de vista psicológico, implica trastornos en todas las áreas del ser humano, pero en especial desórdenes de apreciación espacio-temporal, de pensamiento y de la afectividad.” (Poch 2002: 82).

En este contexto un grupo de familiares de desaparecidos logró formar una asociación con el fin de buscar a sus seres queridos, pues cuando reclamaban por ellos eran ignorados por las autoridades. La *Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú - Anfasep* se conformó en 1983 por un alto porcentaje de mujeres quechua-hablantes de zonas rurales (Museo de la memoria Anfasep s/f). El objetivo fue la búsqueda de los restos de sus familiares para enterrarlos y obtener justicia, hecho imprescindible para poder hacer el proceso de duelo. Por otro lado, el sufrimiento por no saber dónde se encontraban sus familiares y si es que estos estaban vivos, se incrementó por las amenazas que recibían.

En el año 2001, durante el mandato del ex-presidente Valentín Paniagua, se creó *La Comisión de la Verdad y Reconciliación - CVR* con el fin de hacer una investigación exhaustiva y esclarecer lo acontecido durante el conflicto armado interno entre 1980 y

2000. La realización de audiencias públicas significó una oportunidad para que los familiares de las víctimas pudieran decir y contar sus experiencias traumáticas, pero sobre todo, para sentirse escuchados por una institución conformada para tal fin. Entre los objetivos de la *Comisión de la Verdad y Reconciliación* está la elaboración del *Plan Integral de Reparaciones - PIR* que consta en su *Informe final*, de 2003 (Oelschlegel 2006: 1337).

Otro acontecimiento reivindicativo para las víctimas de la violencia fue la creación del *Museo de la Memoria de Anfasep “Para que no se repita,”* entre los años 2004 y 2005. Este contó con el apoyo de instituciones de la Cooperación Alemana y la Embajada de Alemania, así como de instituciones nacionales, como: la Consejería de Proyectos, la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, y el Ministerio de la Mujer y Desarrollo Social (Museo de la Memoria de Anfasep s/f). En este museo administrado por la Junta Directiva de la *Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú - Anfasep* se revelan las causas y consecuencias del conflicto armado interno entre 1980 y 2000 que representan la memoria y el reconocimiento de su sufrimiento.

Cabe señalar que como un acto simbólico de reparación, el museo tiene un espacio denominado Santuario de la memoria. Por otro lado, en 2004 se creó el Centro de Información de la Defensoría del Pueblo, a fin de “conservar el archivo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2001-2003), compuesto por material fotográfico, audiovisual, digital e impreso, haciéndolo uno de los más importantes espacios para el estudio de la historia y la situación de los derechos humanos en el Perú” (Centro de Información de la Defensoría del Pueblo).

Desde el año 2004 al 2008, el *Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer - Demus* realizó un trabajo psicoterapéutico con mujeres que fueron víctimas de violación sexual durante el guerra interna en la comunidad andina de Q’illimsanina, en la sierra central del Perú. A partir de este estudio se observó secuelas psicológicas en dichas pobladoras, tales como el susto y la desconfianza que se manifestaron de diversas formas, como muestra la siguiente cita: “Es importante reconocer que estas sociedades vivieron situaciones de coerción continúa, con su correlato de miedo permanente, que se expresan en

el mundo de los sueños o sintomatologías, como insomnio y otras somatizaciones incluidos dolores ‘sin causa aparente’ ” (Neyra y Escribens 2010: 36).

Asimismo los investigadores señalan que los comuneros de Q’illimsanina usaron categorías propias de la cultura como: *manchay*, *phiñay*, y *llakiy*, que en castellano significan: susto, cólera y tristeza o pena, respectivamente, para nombrar su estado de salud mental. Neyra y Escribens agregan que en términos de la cultura andina se afectó el *Allin Kawsay* o buen vivir, que ellos definen como: “Un cierto equilibrio entre los afectos o sentimientos, los pensamientos, las relaciones interpersonales, el trabajo y la posibilidad de sentirse y ser reconocida/o como una persona productiva, y de mantener una buena relación con la naturaleza y las divinidades” (Neyra y Escribens 2010: 34).

Por otro lado, las pérdidas materiales y económicas significaron también pérdidas simbólicas para las mujeres, que al quedarse sin tierras y sin ganado, no pudieron realizar su actividad pastoril, por lo que parte importante de su identidad y autoestima se vieron comprometidas (Neyra y Escribens 2010: 39). En este contexto sociopolítico que ocasionó dolencias físicas y emocionales en las comunidades andinas, las pobladoras ayacuchanas recurrieron a cantos vivenciales como una forma de expresar y procesar psicológicamente la dolorosa experiencia que les causó la guerra interna y que persiste aún después de ella.

1.2. Contexto cultural: La expresión musical cantada en la cosmovisión andina

En términos generales, la cultura andina es aquella que engloba “rasgos culturales distintivos (lengua, costumbres, cosmovisión, rituales, valores, conocimientos, cultivos, crianzas, música, danza, arte [...] e identidad cultural, etc.)” y está conformada por pobladores quechuas y aymaras que tienen un gran respeto por la tierra y se identifican plenamente con sus tradiciones, a pesar de interactuar también con el mundo occidental (Enríquez 2005: 83-84).

Para entender las expresiones musicales y el canto de dicha cultura es necesario introducirse en su cosmovisión, en la cual el mundo es percibido en términos de totalidad y en una relación mutua entre sus elementos: “Al interior de cada comunidad los

componentes no tienen una existencia autónoma, sino una existencia de diálogo, intercambio y reciprocidad donde prima el respeto, el cariño y el cuidado dentro del concepto andino de *uyway*, que significa criar la vida” (Enríquez 2005: 86). Ello está centrado en la noción de *t’inku* que representa el equilibrio en las relaciones hacia una armonía integradora.

Asimismo en la cultura andina la vida está íntimamente relacionada a lo comunitario y las interacciones se dan con todo el entorno que los rodea. Por ello todo desequilibrio de las interrelaciones daña esta triple armonía ecológica, social y ética, que en su cosmovisión ha de ser restaurada. Un aspecto representativo de la cosmovisión andina es que “La naturaleza tiene vida (panpsiquismo). Los dioses son seres reales y el hombre debe aprender a vivir en armonía con ellos y con la naturaleza” (Mejía Huamán 2005: 120).

El etnomusicólogo Julio Mendivil ilustra esta idea a partir de la obra del escritor y etnólogo, José María Arguedas: “Así como la naturaleza es música en *Los ríos profundos*, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, tanto las cascadas como los insectos, el canto de las aves y los árboles son música. Arguedas nos refiere la sonoridad de las cascadas que puede atravesar a los hombres e infundirles la fuerza de la naturaleza y unirlos con una dimensión cósmica” (Mendivil 2015: 355).

En la iconografía de Guamán Poma se puede apreciar que cantar o emitir sonidos como los animales era una práctica común durante la colonia. Al respecto Mendivil señala que en las crónicas de Guamán Poma se menciona una danza en la cual el inca imitaba el silbido de las llamas (Mendivil 1993: 23). Este diálogo musical con los animales se encuentra también en la mitología andina en el llanto de los hermanos Ayar, al morir su hermano Ayar Cachi. Cabello de Valboa afirma que “desde allí comenzó a tomar origen entre aquellas gentes el llorar los muertos imitando el sordo susurro de las palomas” (Cabello de Valboa citado en Mendivil 1993: 23-25).

Esta integración con la naturaleza forma parte de la concepción armónica de la cultura andina, en donde todos los elementos de la *Pachamama* interactúan, dialogan. La *Pachamama* es un vocablo en quechua que etimológicamente significa *Pacha*: espacio, tiempo, naturaleza y mundo y *mama*: madre (Mejía Huamán 2005: 146-147).

El carácter colectivo del hombre andino se entiende dentro de un sistema de relaciones múltiples dentro de una comunidad o ayllu (Enríquez 2005: 95), en donde las actividades comunales están siempre acompañadas de música y en las que hombres y mujeres cumplen diversas funciones de manera complementaria. Rama describe: “En *Los ríos profundos* los ríos aparecen, se expresan, lloran en la voz de los colonos y de las chicheras. Pero esta voz siempre es colectiva, como es colectivo el canto tradicional de los grupos indígenas andinos” (Rama citado en Mendívil 2015: 361).

Diversos investigadores dan cuenta de cómo la música forma parte de la vida comunal en la cultura andina. En su libro *La Sangre de los Cerros* (1987) los hermanos Montoya muestran una selección de 333 canciones quechuas contemporáneas recogidas de diversas fuentes, y a través del trabajo etnográfico, que contiene música de distintas zonas andinas como: Cusco, Puno, Arequipa, Apurímac, Ayacucho, Junín, Huancavelica, Lima, Cerro de Pasco, Ancash, San Martín y Cajamarca.

Los hallazgos evidencian la amplia utilización de la música en diversos contextos y que son clasificados de acuerdo a las siguientes áreas: producción agrícola, ganadera y minera, del ciclo vital, de amor, naturaleza, juego de toros, familia-orfandad, emigración, desarraigo, religión, instrumentos musicales, abigeato y prisión, humor, lo comunal y política. Entre los géneros musicales registrados se muestran: *harawi* y *wanka*, carnaval, huaynos, *puqllay*, *ayla*, chuscada, yaraví, santiago, *fox* incaico, entre otros (Montoya 1987: 7-13).

En la actualidad las manifestaciones musicales andinas han tenido un desarrollo más complejo y son definidas por Romero como: “recreaciones de géneros indígenas prehispánicos, desarrollos locales basados en modelos europeos, o bien configuraciones relativamente recientes derivadas del encuentro con formas musicales urbanas nacionales y transnacionales.” Entre los géneros prehispánicos cantados que subsisten, el etnomusicólogo menciona el *harawi* o *wanka*, así como “el *haylli* que se caracteriza por ser un canto de llamada y responso que se entona en el contexto del trabajo comunal del campo”, y la *walina* que se canta en Lima en la limpieza de acequias, la cual tiene la particularidad de ser entonada por hombres, mientras una chirimía hace un contracanto (Romero 2017: 88).

Romero expresa que hay otros cantos andinos relacionados a la danza, como el carnaval, que adquiere otras variantes regionales como el *wifala* y *el puqllay*, en Ayacucho, Puno y Cuzco. Entre otros géneros musicales cantados se encuentra el *pumpin* desarrollado en Ayacucho, siendo el huayno el género de canción y danza más popular en los Andes del sur. Esta última afirmación se condice con la investigación de los hermanos Montoya (1987) en cuanto al alto número de huaynos recopilados. Tal como sostiene Romero este canto tiene arraigo no sólo entre el campesinado del área rural, sino también en los pueblos mestizos y, además, tuvo difusión discográfica desde la década de los cincuenta llegando hasta escenarios internacionales (Romero 2017: 88-89).

Aparte de la música del trabajo y de fiestas descritas anteriormente, se hace referencia a la música del ciclo vital, en donde se incluye las ceremonias del bautizo, cortejo, matrimonio y funerales. Al respecto, el etnomusicólogo señala que: “La música de funerales es generalmente interpretada por personas especializadas en el velorio o entierro, así como en la festividad del Día de los Difuntos” (Romero 2017: 93). Dentro de los géneros y formas musicales andinos está también la música religiosa en donde hay himnos, villancicos y el *wakataki*, entre otros (Romero 2017: 87).

Otra investigación que aporta al conocimiento de la música andina contemporánea en sus diversos contextos es la de la antropóloga María Eugenia Ulfe, quien presenta una etnografía festiva del departamento de Ayacucho realizada entre Agosto de 1995 y 1998. En ella se documentan diversas prácticas y géneros musicales cantados, entre los cuales están: el *pumpin*, en el contexto de concurso durante los carnavales, en la provincia de Víctor Fajardo y el *toril*, en la marcación de ganado (Ulfe 2004: 21, 29, 58). La antropóloga reseña que en la preparación de la chicha en la fiesta de agua en Alcamenca: “Las mujeres entonan *harawis* y *qachuas*, mientras los varones tocan sus guitarras para acompañarlas y entonar *pum pines*, trayendo la idea de carnaval a la fiesta del agua” (Ulfe 2004: 80).

El *chimaycha*, popular en la provincia de Víctor Fajardo es interpretado exclusivamente por varones durante los carnavales. Este género musical se relaciona con el tema amoroso. Finalmente la antropóloga hace referencia a la ceremonia ritual del entierro en la

comunidad de Sarhua, en la provincia de Víctor Fajardo, en la cual se cantan los responsos funerarios o San Gregorio registrados en 1996 (Ulfe 2004: 100, 109).



CAPÍTULO II

EL CANTO DEL HARAWI: UN ENFOQUE INTERDISCIPLINARIO

2.1. Conceptos musicológicos

2.1.1. La música como cultura: La práctica del harawi

Esta investigación se focaliza en la música, no como una expresión artística o contemplativa sino en su relevancia social para una comunidad determinada dentro de su cultura, en un contexto específico. Los autores que mencionaremos a continuación profundizan en este sentido.

El concepto de cultura del antropólogo Edward B. Tylor indica que es: “Ese todo complejo que incluye conocimiento, creencia, arte, moral, leyes, costumbres y algunas otras capacidades o hábitos adquiridos por el hombre, como miembro de una sociedad” (Tylor citado en Nettl 2010: 238). El etnomusicólogo Bruno Nettl retoma la idea de ese todo complejo para explicar que ese concepto supone una interrelación entre los elementos que lo constituyen, lo que va a configurar una manera de ver el mundo. Un aspecto relevante es que esta cosmovisión es aprendida y aceptada por los integrantes de un grupo social (Nettl 2010: 238-239)

En la misma línea, el antropólogo Alan Merriam afirma que toda cultura debe ubicar la música en el contexto de la totalidad de sus creencias, experiencias y actividades, fuera de las cuales no podría existir la música (Merriam citado en Nettl 2010: 237). Otro aporte importante es el del etnomusicólogo John Blacking, quien a partir de un profundo conocimiento de la música de los Venda en el África, expresa: “Mi análisis constituye, por lo tanto, un intento de entender la significación formal e incidentalmente expresiva de la música, por medio de un análisis formal de la experiencia cultural más allá de la música” (Blacking 2001:200). Asimismo Nettl cuestiona los alcances de la etnomusicología en cuanto a sus posibilidades de hacer un trabajo comparativo que logre comprender adecuadamente un sistema musical fuera de su cultura (Nettl 2001: 118).

La perspectiva de los etnomusicólogos mencionados sostiene la necesidad de un conocimiento profundo de la cultura, en la cual se investiga la práctica musical desde una

aproximación *emic*. A través de sus investigaciones, el lingüista y antropólogo Kenneth Pike “distingue entre informes *etic* de la lengua y cultura, que estaban basados en las categorías de los observadores científicamente formados; y aspectos *emic*, que intentan entender las categorías y distinciones significativas de los hablantes nativos y habitantes de esa cultura (insiders)” (Pike citado en Herrero 1997: 62).

Esto implica adoptar un relativismo cultural que acepta y valora otras culturas, pero también supone discriminar entre los propios conceptos y los de los otros. Asimismo se da a entender que existen diferentes músicas y que cada una tiene sus propios sistemas, usos y significados. Cuando Pike se refiere a los hablantes nativos, como antropólogo y lingüista, alude a la propia lengua como aspecto cultural trascendental en la transmisión de sentidos y formas de conceptualizar el mundo. Así, cuando la música es cantada en la lengua originaria se hace necesario que el investigador tenga conocimiento de la misma. De acuerdo a la definición de Tylor, todos los elementos de la cultura se relacionan entre sí y la música no puede ser concebida fuera de ese todo complejo, es decir, del lenguaje.

La musicóloga y antropóloga chilena, María Ester Grebe de Vicuña, advierte que las concepciones *emic*, centradas en los portadores de la cultura aportan en el inicio de la investigación y la comprensión de la misma. Sin embargo, también considera que el enfoque *etic* se hace necesario, en cuanto el investigador, en su análisis, puede proporcionar información sobre procesos y estructuras musicales subyacentes más profundas, que no son necesariamente expresadas por los cultores (Grebe 1981: 56).

El harawi, en tanto género musical cantado, corresponde a la expresión de las comunidades centro y sur andinas del Perú. De acuerdo con el etnomusicólogo Josafat Roel Pineda, el harawi se ubica cronológicamente dentro de lo que él llama las grandes formas precolombinas (Roel citado en Romero 2017: 85). Asimismo el educador Jesús Cavero centra su trabajo en los espacios de prácticas contemporáneas del harawi en las comunidades andinas y expresa que “[...] los tonos agudos en que se canta y los intérpretes (dos mujeres de edad avanzada) hacen del *qarawi* algo muy peculiar [...]” (Cavero 1985: 233). A su vez Romero afirma que el harawi es una forma musical fija y lo define como “un género de canto monofónico que consiste en una frase musical repetida varias veces con pasajes melismáticos y largos *glissandos*” (Romero 2017: 88).

Por otra parte, en su trabajo de recopilación de canciones quechua, los hermanos Rodrigo, Edwin y Luis Montoya dan cuenta de la práctica musical del harawi en distintos contextos de la vida andina, y aún en tiempos que alcanzan los años del conflicto armado interno 1980-2000. Los Montoya mencionan un harawi agrícola, la *Canción de la trilla de alverjas de Tayacaja*, en Huancavelica y señalan que esta fue recogida por el folklorista huancavelicano, Teófilo Hinojosa, cuya versión les ofreció en Huancayo, en 1985. Asimismo los tres autores dan cuenta del harawi *Aporque de la papa*, escuchado en el distrito de Huancabamba, provincia de Andahuaylas, en Apurímac, cantado por dos mujeres o *harawiq*.

Ellos sostienen que esta información fue obtenida del folleto de Carlos Vivanco Flores “*Pueblo Chanka obra costumbrista de Andahuaylas*”, publicado en 1972 (Montoya 1987: 71-73). El harawi *Siembra de papas*, de la comunidad de Tocroyo, provincia de Espinar, en Cusco, tiene la particularidad de ser cantado por un hombre, el señor Maximiliano Cruz Ch’uktaya. Los hermanos Montoya señalan que este canto fue “recopilado por Leo Casas de CEPES Tierra [...] transcrita por Yaneth Oroz, del Cuzco y ofrecida [a ellos] por William Rowe, en diciembre de 1984” (Montoya 1987: 64).

A partir de su trabajo etnográfico en diversas comunidades de Ayacucho, la antropóloga María Eugenia Ulfe observa las prácticas y géneros musicales, señalando que el canto del harawi acompaña todas las etapas de la siembra de la chacra comunal del patrón San Juan en Alcamenca y es cantado por un grupo de mujeres mayores, en la provincia de Víctor Fajardo. Asimismo explica que en la misma provincia, como parte de la fiesta del agua se entona el harawi *Saray, saray* “para que la chicha salga rica, dulce, buena” (Ulfe 2004: 101,80).

Este género musical se asocia también a la ganadería, como es el caso del *Harawis [Harawi] en la fiesta del ganado* que se practica en la provincia de Víctor Fajardo, del departamento de Ayacucho, recopilado por María Alina Cavero, “ofrecido a [Rodrigo, Edwin y Luis Montoya] por Carlo Gutiérrez Vásquez, 1984” (Montoya 1987: 87). Asimismo los autores registraron los *wanka harawi* denominados *Canción para la casa en construcción* que fue cantado en la provincia de Cotabambas, en Apurímac, en marzo de

1985 y la *Canción para la casa nueva* entonada por una mujer de avanzada edad, Dionisia Quispe, también en Cotabambas (Montoya 1987: 208-209).

Ulfe refiere el canto de un harawi en el contexto de la celebración del Jueves de Compadres “que fue entonado por un grupo de mujeres en la puerta de la iglesia de Socos, provincia de Huamanga y que fue escuchado en la puerta de la iglesia de Socos el día 10 de febrero de 1996, en la provincia de Huamanga, con motivo de la celebración de los carnavales” (Ulfe 2004: 99-100).

Otro contexto en el que se entona el harawi es en las ceremonias de funeral, tal como se aprecia en el *Entierro de los niños* que se canta en Puquio, Lucanas, en el departamento de Ayacucho y que los hermanos Montoya describen como una “canción religiosa, como harawi”. Este canto es parte del casete Lucanas del Archivo CEPES Tierra fecunda, interpretado por los hermanos Chalco. Los autores presentan también el *Harawi de despedida*, del distrito de Pullo, de la provincia de Parinacochas, en Ayacucho, que fue cantado por la señora Clotilde Silva en 1985 (Montoya 1987: 218-219, 434-435).

Los Montoya registraron también un canto denominado *Lloro por el hijo que se va al ejército*, de los pobladores de la provincia de Lamas, en el departamento de San Martín. Ellos describen el lloro como “una oración cantada dicha entre lágrimas con gran ternura, como un harawi”. Este canto sin acompañamiento musical fue entonado por la señora Luisa López Rivas en 1984, quien aprendió el quechua de los lamistas, a pesar de no ser del lugar (Montoya 1987: 451).

En la actualidad el harawi se interpreta también como representación artística de concepción escénica, tal como se observa en el Concurso de Qarawis [Qarawi] realizado en 2015 y 2017, como parte de los concursos que organiza la Agrupación Folklórica Cultural *Sumaq Llaqta* en diferentes ciudades de Lima y provincias del Perú, y que se difunde a través de medios virtuales como youtube. Siendo un concurso local en que participan cantores nativos, se observa que las concursantes cantan a dúo, siguiendo la tradición, pero se ve también la participación de una solista, y de un dúo masculino tocando el pincullo y las chaellas, lo que implica cierta flexibilización en la tradición de dicho canto que tiene un rol prevalentemente femenino.

2.1.2. Usos y funciones de la música en la cultura andina

Los conceptos musicológicos de usos y funciones de la música que se presentan a continuación sustentan el rol social del harawi dentro de la cultura andina. Merriam afirma que en el estudio del comportamiento humano se debe buscar no sólo los aspectos descriptivos, sino los significados que considera como lo más importante. El antropólogo sostiene “Cuando hablamos de los usos de la música, nos referimos a las distintas formas en que la música es utilizada en la sociedad, a la práctica habitual o al ejercicio corriente de la música.” El investigador indica a su vez que al observar las funciones “intenta aumentar dicho conocimiento indirectamente a través de una comprensión más profunda del significado del fenómeno que estudia” (Merriam 1964: 276).

Para entender cómo actúa la música en la sociedad Merriam explica el caso de diez funciones que puede tener la música y basándose en un análisis *etic* toma en cuenta una perspectiva general de la sociedad. Por esta razón, algunos aspectos culturales distintivos de diversas sociedades pueden escapar a dicha clasificación. Su propuesta incluye: La función de expresión emocional, función de goce estético, función de entretenimiento, función de comunicación, función de representación simbólica, función de respuesta física, función de refuerzo de conformidad a las normas sociales, función de refuerzo de las instituciones sociales y ritos religiosos, función de contribución a la continuidad y estabilidad de la cultura y la función de contribución a la integración de la sociedad (Merriam 2001: 285-293).

Merriam señala que la función de comunicación de la música es un tópico de la musicología que facilita la comprensión del mundo. Asimismo distingue entre lo que es la música como dispositivo de comunicación y la idea de la música como lenguaje universal, sustentándose en la idea del antropólogo Charles Seeger, quien afirma que pensar que la música es un lenguaje universal sería una falacia, pues existen muchas comunidades musicales en el mundo, muchas de las cuales no se entienden entre sí (Seeger citado en Merriam 1964: 10). A partir de esta afirmación Merriam plantea que la música comunica dentro de una comunidad específica, de acuerdo con la investidura y el significado

simbólico que cada cultura le da a su música y que es compartido entre sus miembros (Merriam 1964: 10).

De esta manera se puede decir que para llegar a entender los significados que cada cultura otorga a su música, es necesario tener una aproximación *emic*; es decir, abordar las prácticas musicales de tradición oral sumergiéndose en la propia cosmovisión de sus cultores. El etnomusicólogo Josep Martí aporta en la misma línea al resaltar el papel de la sociedad como portadora de significados, afirmando que “dada una producción musical determinada, su relevancia social para un ámbito sociocultural concreto se pondrá de manifiesto a través de la interacción entre el significado, los usos que se le dan y sus implicaciones funcionales” (Martí 1995: 14-15).

2.1.2.1. El harawi como género vocal y su función de comunicación

La forma en que se da la función de comunicación de la música en la cultura andina está comprendida dentro de su propia concepción basada en la vida comunitaria de acuerdo a principios de reciprocidad y complementariedad, en donde las relaciones se dan a nivel social con los elementos de la naturaleza, la divinidad y el cosmos. Dentro de esta cosmovisión, el harawi como canto ancestral, porta un significado que es transmitido a través de generaciones y permanece en cada contexto en que se canta cumpliendo alguna función específica que es compartida por la comunidad.

Sobre el rol social que cumplen las mujeres como cantoras del harawi, Cavero señala que según los campesinos, “ellas simbolizan la vida, fecundidad, alegría, y dan los hijos para las actividades agrícolas, para los matrimonios [...]” (Cavero 1985: 237). El canto del harawi es primordial dentro de las actividades agrícolas, en las cuales, la emisión nasal y el canto muy agudo de las *harawiq* (Cavero, citado en Romero 2002: 39), facilita que la voz se escuche más claramente y el mensaje pueda llegar a los campesinos en los diferentes contextos de trabajo.

En la fiesta de la siembra realizada en la chacra comunal del patrón San Juan Bautista en Alcamenca, en la provincia de Víctor Fajardo, la antropóloga María Eugenia Ulfe registró a un grupo de mujeres mayores que cantaban el harawi el día de la siembra central, en 1997. En su canto ellas empiezan diciendo: “*Wawallallay wawa wawallallay, taytallaykuna,*

señorllaykuna, sumaqchallata araykuyanki [Hijo mío, hijo, hijo mío, padres míos, señores míos, aren bonito nomás]” (Ulfe 2004: 101). Las cantoras se dirigen a los agricultores a quienes le piden de manera afectuosa que trabajen la tierra con cuidado. La función de comunicación del harawi en ese contexto no sólo implica pedirles a los agricultores que cumplan con la tarea, sino que detrás de la narrativa subyace un mensaje en el que se les recuerda que hay que respetar la tierra y trabajarla con esmero.

En el mismo contexto agrícola los Montoya dan cuenta del harawi *Siembra de papas*, de la comunidad de Tocroyoq, en la provincia de Espinar, en Cuzco. La segunda estrofa del canto dice: “Le estoy preguntando a la papa que he sembrado, sólo por sus frutitos, sólo por sus raicitas” (Montoya 1987: 63-64). Por otro lado, en la fiesta del agua, en la provincia de Víctor Fajardo, Ulfe registra el harawi *Saray, saray* “para que la chicha salga rica, dulce, buena” (Ulfe 2004: 80).

En estos dos casos los campesinos se comunican respectivamente con la papa y con los granos de maíz, puesto que son los mayores cultivos y tienen un importante lugar en la cultura andina. La papa representa a la madre y es tratada con mucho respeto, al igual que el maíz, pues de acuerdo a la cosmovisión andina, la naturaleza tiene vida: “Se habla a la papa y al maíz con dulzura, como si fueran personas amadas” (Montoya 1987: 27). El harawi agrícola es un medio de comunicación con la naturaleza para conseguir los mejores beneficios en su trabajo con la tierra, que en la cultura quechua es una madre generosa a la cual se le debe respeto, consideración y permanente gratitud.

Los animales también son valorados y tratados como seres humanos sensibles a los cuales se les expresan diferentes sentimientos. El *Harawi en la fiesta del ganado* es un harawi de herranza de la provincia de Víctor Fajardo, en el departamento de Ayacucho, en donde las cantoras se dirigen primero al caporal y a la pastora diciendo: “Arrea, arrea padrecito caporal, no te molestes y arrea, no te molestes y arrea madrecita pastora. Cuéntalos y arrea pero sin robar. Recibe, recibe mi ofrenda, padre *Wamani*, Dios montaña, para que el ganado aumente”; finalmente, las *harawiq* le cantan a sus animales de la siguiente manera: “Mi vaquita, vaca, mi torito, toro, te recibirá el padre *Wamani*, te reproducirás como el *ichu*

tierno [...] ¿Crees tú que sus cuernitos son cuernos? Sus cuernitos son vasija de oro ¿Crees tú que su colita es una colita? Su colita es *ichu* de plata” (Montoya 1987: 88-89).

En la narrativa del *Harawi en la fiesta del ganado* se percibe claramente cómo en la cosmovisión andina se busca una relación armónica entre la comunidad, la naturaleza y los dioses tutelares. Esto se aprecia en la forma afectuosa que a través del harawi las cantoras se comunican tanto con los campesinos, como con los animales usando diminutivos y expresiones metafóricas.

Las ceremonias del ciclo vital del hombre, tales como el bautizo, matrimonio y funerales son eventos sociales en los que participan los miembros de la comunidad. Es un acontecimiento familiar que tiene un significado y carga simbólica compartida por los miembros del *ayllu*. Más aún, las actividades de trabajo y ceremonias rituales carecen de valor y sentido si no son compartidas dentro de la comunidad. En los funerales, el ayataki que es un harawi con el que se honra a los muertos, el familiar se comunica con el fallecido, le habla, llora, se despide.

En la comunidad de Puquio, en la provincia de Lucanas, en Ayacucho, Montoya da a conocer la canción *Entierro de los niños* que él describe como un *harawi*. La primera estrofa dice: “No hay que detener al niño que se va al cielo. Por el contrario, hay que despachar con la mayor herencia posible”. En la última estrofa se trae espiritualmente al niño fallecido y se le hace hablar: “Querido padrino, amada madrina si me entierran, entíerrenme en una tierra virgencita” (Montoya 1987: 218-219).

De esta manera, a través del canto se establece una comunicación simbólica con el niño, en la cual se siente su presencia y de alguna manera tranquiliza a los familiares, tomando en cuenta que en la cultura andina, la muerte de un niño pequeño también es motivo de alegría. Tal como expresan los hermanos Montoya: “El *wawa pampay* o entierro de los niños provoca dolor y alegría. Dolor por el hijo y el hermanito y alegría porque dicen los indios que las almas de los niños van directamente al cielo y no padecerán como los adultos en el mundo”. En estos entierros los músicos acompañan el cortejo con arpas y violines y “En

las casas, esquinas y cementerio los músicos tocan melodías tristes, huaynos y harawi [...]” (Montoya: 1987: 36).

Se observa que a pesar de ser un género musical ancestral, el harawi persiste como práctica musical cantada en algunas comunidades andinas debido a su relevancia social, al cumplir una importante función de comunicación en sus diversos contextos de práctica.

2.1.2.2. El *Allwakuy harawi* como canto de recitación y su función de expresión emocional

El *allwakuy harawi* es una expresión musical tradicionalmente femenina, que consiste en la narración de una experiencia traumática a través de un canto sin acompañamiento instrumental, ejecutado de manera libre o improvisatoria, dentro de un modelo melódico culturalmente establecido. Su expresión es recitativa y puede llegar a emplear el llanto como parte inherente del canto y se entona en situaciones específicas de pérdida o muerte intempestiva de seres queridos. Entonces, queda claro que el *allwakuy harawi* no es un estilo o una forma musical específica o diferida de otros harawi en su estructura musical, sino una forma de expresión vocal contextualizada en el dolor.

No existe un repertorio registrado en discos o presentado en festivales, pues no tiene que ver con la impostación vocal ni con prácticas artísticas presentadas para un público. Por lo tanto, el *allwakuy harawi* está lejos de ser una composición musical fija que se interpreta o reinterpreta; es más bien, una expresión musical y vocal, en la que la cantora mientras entona, está expresando directa, emocional y semánticamente sus propias vivencias, es decir, está siendo ella misma.

Aun siendo un canto improvisatorio, el *allwakuy harawi* se manifiesta dentro de un canon, cuyos giros melódicos se encuentran en la memoria cultural de las cantoras y sobre ellos se se recrea o improvisa los versos en quechua, particulares para el caso. Si bien el *allwakuy harawi* está regido por un modelo, que no implica una convención musical en el sentido formal del término, sí presenta un consenso en cuanto a la función social o emocional de su práctica en la cultura andina. Sus características musicales en cuanto a estructura se

condicen parcialmente con la siguiente definición del harawi hecha por Romero: “un género de canto monofónico que consiste en una frase musical repetida varias veces con pasajes melismáticos y largos *glissandos*” (Romero: 2002: 39).

Sin embargo, el *allwakuy harawi* carece de los largos *glissandos* mencionados por Romero y es entonado, por lo general, en los registros medio-grave, a diferencia de los tonos agudos descritos en el harawi. Asimismo en cuanto a la forma tímbrica, la emisión vocal en el *allwakuy harawi* tiende a ser gutural y con inflexiones de aspiración y exhalación de aire producidas por el llanto, a diferencia del timbre nasal propio del harawi tradicional.

De acuerdo al tratadista Joaquín Zamacois, respecto a la teorización de la forma recitada y libre de ejecutar un canto o fragmento de canción, en el universo de la música de arte europea occidental: “En el [canto] *Recitativo* no se observa obligación alguna en cuanto a proceso tonal: se modula a voluntad y se termina en la tonalidad que conviene. La división en frases, periodos, etc., característica de la melodía, no reza para el *Recitativo*” (Zamacois 1960: 247). Cabe señalar que, si bien esta definición de canto libre y recitado puede ser análoga a la definición de un *allwakuy harawi*, se debe tener en cuenta que las expresiones musicales andinas en este tipo de contextos, no se rigen de cánones musicales de la tradición europea en cuanto al sistema temperado, al sistema tonal o a la regularidad de estructuras métricas.

Por ello, el uso del término *recitativo* para referirse a una característica del *allwakuy harawi*, deberá ser comprendido de una manera amplia y relativa, significativamente adecuada a la comprensión del canto libre en la tradición musical andina. En esa misma línea, Blacking, advirtió que “Dentro de la etnomusicología se ha dado la práctica habitual de analizar y comparar estilos musicales a través de la ‘ponderación’ de escalas, el cálculo de intervalos y otras técnicas que asumen que, por ejemplo, los tipos de escalas pentatónicas, cuartas ascendentes y sextas descendentes tienen la misma significación dondequiera que se usen” (Blacking 2001: 197). Siguiendo los lineamientos de Blacking se concluye, entonces, que los significados que pudieran ser asignados a dichos parámetros musicales no son universales, tal como pudieron ser asumidos por la etnomusicología temprana, sino que van a ser construidos por los propios músicos dentro de su cultura.

En el *allwakuy harawi* la melodía y el ritmo pueden variar según las necesidades expresivas y narrativas de las cantoras y de acuerdo al contexto de performance específico; sin embargo, a su vez, en cada comunidad o zona geográfica, las cantoras presentan sus propias particularidades en cuanto a los elementos del canto. Esto se ajusta a lo señalado por Romero quien sostiene que: “La diversidad musical [...] es un rasgo cultural que tiene antecedentes precolombinos, una realidad que debería tomarse en consideración en cualquier estudio actual de la música andina” (Romero 2002: 20).

En términos musicológicos, el *allwakuy harawi* es una expresión musical comunicativa propia de la cultura andina que no forma parte de un ritual dentro del calendario festivo o ceremonial. Su significado está asociado a situaciones de profundo dolor emocional por la pérdida inesperada de seres queridos que alcanza también al lamento por la partida de familiares hacia otros rumbos. De la misma manera en las comunidades andinas también se ejecuta este canto cuando mueren sus animales de crianza, que dentro de su cosmovisión no sólo son parte de su sustento económico, sino que se forma un vínculo familiar (L. Páucar, comunicación personal, 02 de mayo de 2021).

El *allwakuy harawi* se canta en circunstancias de muerte intempestiva de seres queridos ya sea por accidente o enfermedad (Ángela y Demetria, conversación, 14 de marzo de 2020). Sin embargo en el contexto del conflicto armado interno las muertes fueron causadas por agentes externos, ya sea Sendero Luminoso o las Fuerzas Armadas, de acuerdo a la Comisión de la Verdad y Reconciliación CVR, lo que se configura en una experiencia más compleja y dolorosa a nivel psicológico constituyéndose en un evento traumático.

Esta expresión musical cantada es reconocida por sus cultoras como una tradición antigua vigente, tal como señala Ángela, cantora del *allwakuy harawi*, quien indica que este canto sirve para comunicar cuando alguien ha fallecido, en donde el que recibe la información va llamando de pueblo en pueblo, como explica a continuación: “Esto estamos llevando desde el Inca, se van pasando el canto, cuando los familiares se enteran que su familiar ha fallecido, agarra sus mantas y van cantando mientras corren al pueblo: “*mamallay, sobrinallay*”. De igual manera la cantora expresa que ese canto lo aprenden desde niñas y que cada pueblo, cada distrito, tiene su propia forma de cantar, de hablar y que esa es la costumbre. Ángela repite lo que había escuchado decir cuando alguien cantaba el *allwakuy*,

diciendo: *Allwakuchkan, piya wañurun*, “Está aullando, quién habrá muerto” y agrega que ese canto se da en el momento mismo de la muerte inesperada (Conversación, 14 de mayo 2019).

Se entiende que los cantos del *allwakuy harawi* son transmitidos intergeneracionalmente y que siguen vigentes en las voces de pobladoras de distintas localidades de Ayacucho, que cantaron tanto en contexto de guerra interna entre 1980 y 2000, como de posguerra. Las situaciones específicas en las que ellas expresaron su canto fueron: en el momento en que los familiares se enteraron de la muerte o desaparición inesperada de sus seres queridos, mientras caminaban en su búsqueda, cuando se encontraban ante el cuerpo de un familiar recientemente asesinado, o ante el trágico reconocimiento de sus restos durante las exhumaciones hechas posteriormente. Sin embargo, en memoria de estas situaciones traumáticas, los cantos también fueron entonados en contexto de posguerra.

En el análisis de las canciones se observó que dos de las cantoras entonaron sobre un modelo rítmico melódico que coincide con el del *ayataki* recogido por el antropólogo Juan Ossio, en la provincia de Lucanas, en Ayacucho, en 1974 (Ossio citado en Romero 2002: 83). Esta mención es relevante en cuanto permite reconocer que si bien el *allwakuy harawi* y el *ayataki* pueden ser afines tanto musicalmente, como en su función emocional relacionada a la expresión del dolor y la muerte; estos difieren en cuanto al contexto, ya que el *ayataki* se canta específicamente en los funerales o en el entierro de un difunto, como parte de las ceremonias del ciclo vital del hombre. Asimismo el *allwakuy harawi* se diferencia del *ayataki* en su carácter eminentemente improvisatorio.

El profundo contenido emocional que se transmite en el canto del *allwakuy harawi* en su contexto, hace notoria y significativa la alternancia de la narrativa con momentos de sollozo y de llanto, característica que se condice con el propio vocablo *allwakuy*, el cual proviene de la palabra quechua *allway* que significa aullar, figurativo lamentarse (Tenorio 2019: 71). Al agregar al verbo *allway* el sufijo quechua *ku*, que es reflexivo, *allwakuy* se traduce como: lamentarse con aullidos, tal como lo hacen algunos animales. El vocablo *aya waqay*, que en castellano se traduce como lloro de muerte, y el vocablo *llaki* que significa pena o tristeza, fueron otras formas de nombrar el *allwakuy harawi* por parte de las pobladoras ayacuchanas.

La función de expresión emocional desarrollada por Merriam se refiere a la posibilidad que tiene la música para “expresar variedad de emociones: la expresión de ideas y pensamientos que de otra manera no podrían transmitirse; la correlación entre una amplia variedad de emociones y la música; la oportunidad de servir como vía de escape y quizás de resolver conflictos sociales [...]; la expresión grupal de hostilidad” (Merriam 2001: 289). En este sentido, se puede entender que la música no sólo viabiliza la expresión de emociones socialmente transmisibles como la alegría o la pena, sino que canaliza sentimientos más profundos de grupos humanos ante situaciones complejas de conflicto social como fueron los eventos de violencia durante la guerra interna entre 1980 y 2000.

En la tradición andina las mujeres son, en gran medida, las encargadas de resguardar la memoria oral y narrar los hechos traumáticos, colectivizarlos y transmitirlos a nivel intergeneracional. Blacking aporta en este sentido al señalar que para crear una nueva música se hace uso de sonidos que están en la memoria, los cuales están asociados a emociones relacionadas con experiencias culturales (Blacking 2001: 200). Si bien el autor se refiere al trabajo que hacen los compositores, esta afirmación también es válida para la creación musical en la tradición oral como ocurre en las comunidades andinas, en donde la memoria melódica transmite sentidos a nivel intergeneracional, los que se reactualizan espontáneamente ante situaciones o contextos afines a aquellos que se dieron en el pasado.

Asimismo el *allwakuy harawi* guarda relación con otro canto registrado por los Montoya en la provincia de Lamas, en el departamento de San Martín y que describe de la siguiente manera: “Un lloro es como una oración cantada, dicha entre lágrimas, con gran ternura, como un harawi” (Montoya 1987: 451). El lloro o *waqay* en quechua, es otro de los denominativos que las cantoras asocian con el *allwakuy harawi*, que es mencionado por los cronistas para referirse a los lamentos rituales de los tonos indios relacionados a la muerte y ceremonias de funerales (Gruszczyńska-Ziółkowska 1995: 28).

El llorar musicalmente es una tradición antigua muy valorada como se aprecia en la sutileza con que se describe las más de quince formas distintas de llanto, en el diccionario quechua *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú, llamada Lengua Qquichua o del Inca* (1952 [1608]: 354) por el jesuita Diego González Holguín, entre las cuales figuran: “llorar lágrimas a hilo, llorar gimiendo o quedo, llorar hechos fuentes sus ojos [...] llorar sin cesar,

llorar por momentos o a rodadas [todas] horas, llorar sin consuelo amargamente [...] llorar, llorar muertos, llorar a gritos, etc.”.

Por su parte, Merriam expone que “[...] la música es, en cierto sentido, una actividad en la que se sintetiza la expresión de valores; un medio por el que lo más profundo de la psicología de una cultura es expuesto sin muchos de los mecanismos de defensa que rodean otras actividades” (Merriam 2001: 292). Aparte de la función de expresión emocional que tiene la música, a través de las experiencias musicales también se tramitan procesos psicológicos inconscientes. Es decir, al escuchar determinada música se generan funciones asociativas con experiencias previas e identificaciones tanto a nivel personal como cultural, las cuales involucran emocionalmente a las personas. De esta manera el canto de melodías significativas en la lengua originaria, tiene una importante función en situaciones de guerra y posguerra, como las vivenciadas por los pobladores de las comunidades andinas, especialmente de las localidades de Ayacucho, en el período de 1980 y 2000.

2.2. El concepto de modelo en el análisis en música de tradición oral

Para la presente investigación se utilizará la noción de modelo del etnomusicólogo Simha Arom (2001) que permitirá comprender y analizar el canto del *allwakuy harawi* dentro de su propio sistema, considerando que los paradigmas musicales que definen su identidad son reconocidos por los propios cultores en su praxis. Él define el modelo como:

El enunciado mínimo, la referencia última de cada entidad musical, sea esta estrictamente rítmica, melódica-rítmica o polifónica y está en el origen de todas las realizaciones culturalmente aceptadas [...]. Por modelo tenemos que entender *una representación sonora a la vez global y simplificada de una entidad musical*; el modelo remarca su singularidad *por el hecho de que condensa, en una depuración, el conjunto de sus rasgos pertinentes y solamente ellos*. El modelo equivale a la realización más simple de un fragmento mientras pueda ser identificada como tal por los detentores de la tradición a la que pertenece (Arom 2001: 211).

El investigador deberá despojarse de su propia concepción musical para tratar de introducirse en la música de una tradición específica y decodificar los parámetros musicales que conforman el modelo. Arom propone hacer un análisis estructural de la música para determinar cuáles son los patrones rítmicos, rítmico- melódicos, armónicos o polifónicos

característicos de dicho sistema. El autor se pregunta sobre el grado de variación o de variantes que puede tener un modelo para que pueda ser reconocido por sus cultores sin perder su identidad. Asimismo el etnomusicólogo sostiene que el modelo tiene la importante función de preservar la identidad en su transmisión social, basándose en sus estudios de la música centroafricana, en la cual encuentra un repertorio cultural con ciertas propiedades comunes que están unidas por su funcionalidad social o religiosa.

Un aporte importante sobre la noción de modelo que ayuda en la comprensión de la música andina, es la investigación historiográfica realizada por la etnomusicóloga, Anna Gruszczynska-Ziółkowska a partir de su trabajo de campo en San Salvador, localidad cerca de Pisac, entre los años 1987 y 1988. El objetivo de su trabajo es buscar coincidencias entre la música antigua y la actual a través de un estudio crítico de las fuentes históricas pero también ir más allá de lo musical en lo que se refiere a sus significados simbólicos.

La etnomusicóloga estudia el concepto de tono mencionado por los cronistas españoles de los siglos XVI y XVII, el cual está referido a la música en la época incaica, cuya particularidad era su vinculación con contextos específicos. Asimismo señala que el término “tono” se usa en el folklore andino contemporáneo con el mismo sentido dado por los cronistas, es decir: “cantando cantares apropiados a la materia, sin permitirse otra cosa” (Polo Onegardo citado en Gruszczynska-Ziółkowska 1995: 12-13). La etnomusicóloga expresa:

El tono puede ser definido como un modelo melódico rítmico que desempeña la función de un signo simbólico en la transmisión social de la información. Esta definición abarca dos aspectos básicos de la categoría del tono que se condicionan mutuamente: el aspecto musical (el modelo melódico rítmico) y el metamusical (significativo) (Gruszczynska-Ziółkowska 1995: 21).

El modelo melódico rítmico consiste en cortos esquemas básicos que comprenden múltiples repeticiones y transformaciones que son denominadas cambios de tono. Este hallazgo se condice con las observaciones de Simha Arom en cuanto a la variabilidad que permiten los modelos en la música de tradición oral. Gruszczynska-Ziółkowska agrega que el criterio principal de identificación de los tonos lo constituye la estructura melódica rítmica y no la tonalidad, aspecto principal de análisis de los cantos del *allwakuy harawi*.

En cuanto a los criterios de organización del repertorio musical, la etnomusicóloga realizó una clasificación de los géneros particulares del tono de acuerdo a su función. Ella los separó en dos grupos básicos: los tonos que acompañan las ceremonias y, por otro lado, los tonos presentados como música popular, en donde se ubica el harawi, como parte del repertorio común. La investigadora señala cómo se le otorgaba una relevancia especial a la melodía sobre el texto en el tono: “La idea profunda y carácter de la canción, contenidos en la música, eran factores que determinaban la letra, si la canción se realizaba de manera vocal, con el texto.” (Gruszczyńska-Ziółkowska 1995: 89).

Tal como afirma Gruszczyńska-Ziółkowska, el tono tiene en la actualidad el mismo sentido que en la antigüedad, afirmación que se condice con los postulados de esta tesis, en cuanto a la relevancia que se le da al aspecto metamusical o significativo de la memoria melódica del *allwakuy harawi* como posibilitadora de la narrativa y reparación de la experiencia traumática.

Un enfoque teórico que permite explicar el *allwakuy harawi*, como modelo musical que se distingue de otros harawi en cuanto a su carácter improvisatorio, es el de *composición en performance* desarrollado por Parry-Lord, a partir de sus estudios de la tradición oral Homérica. Los investigadores sostienen que la *composición en performance* se basa en expresiones formulaicas, o la construcción de un verso o parte de él sobre un modelo. No se trata de repetir fórmulas sino de componer y recomponer de acuerdo a la idea del momento, en donde cantar, performar y componer forman parte del mismo acto (Lord 1971: 3-13). Estos saberes que son transmitidos de forma oral e intergeneracional se encuentran en la memoria colectiva, de manera análoga a la memoria melódica del *allwakuy harawi* presente en sus cantoras.

2.3. Conceptos psicológicos

2.3.1. Trauma

Las experiencias de violencia caracterizadas por asesinatos, violaciones sexuales y desapariciones sufridas por los pobladores de diferentes distritos y provincias de Ayacucho durante el Conflicto Armado Interno entre 1980 y 2000, se ajustan a la denominación de eventos traumáticos. Con base al concepto psicoanalítico de trauma desarrollado por Freud

los psicoanalistas J. Laplanche y J.B. Pontalis lo definen como un: “Acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por: su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente, y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica” (Laplanche y Pontalis 1977: 467). El trauma es un acontecimiento en la historia de la persona que resulta subjetivamente importante por los afectos penosos que puede desencadenar. Asimismo los psicoanalistas recogen las ideas de Freud y Breuer para señalar que:

Lo que confiere al acontecimiento su valor traumático son determinadas circunstancias específicas: condiciones psicológicas especiales en las que se encuentra el sujeto en el momento del acontecimiento [...] situación efectiva (circunstancias sociales, exigencia de la tarea que se está efectuando) que dificulta o impide una reacción adecuada [...] y finalmente, sobretodo, según Freud, el conflicto psíquico que impide al sujeto integrar en su personalidad consciente la experiencia que le ha sobrevenido (Breuer y Freud citados en Laplanche y Pontalis 1977: 469).

¿Qué impide a la persona integrar la experiencia traumática? El psicoanalista José Luis Valls desarrolla el pensamiento de Freud para explicar que la estructura del aparato psíquico se construye en base a lo que en psicoanálisis se denomina representación. Es decir, las primeras experiencias de vida se van almacenando como huellas de memoria con base en el aparato perceptual que se denomina representación-cosa (Valls 1995: 526). Esta se constituye en el paso previo y fundamental para dar lugar al atravesamiento de la palabra, posibilitadora del pensamiento, lo que se conoce como representación-palabra. Valls enfatiza que: “Traumático resulta cualquier estímulo que supere las posibilidades del aparato psíquico de ligarlo con representaciones. En el mejor de los casos con representaciones-palabra. Si no, con representaciones-cosa [...]” (Valls 1995: 636).

La representación alude a un bagaje de experiencias anteriores, al cual la persona recurre para procesar los eventos nuevos en los cuales se ve inmerso. El evento traumático irrumpe dentro de un aparato psíquico que no encuentra cómo representar dicha situación. Es decir, no se tiene la posibilidad de simbolizar y de tramitar psicológicamente. El concepto de trauma describe psicológicamente la forma en que situaciones de violencia generadas por la guerra interna, afectan tanto individualmente como de manera colectiva a las personas que

han vivido la experiencia traumática de manera prolongada, en donde la dificultad para expresar verbalmente dicha experiencia es una de las secuelas más significativas.

Los efectos patógenos del trauma consisten en trastornos de ansiedad, trastornos del sueño, trastornos neurovegetativos como disnea, taquicardias, sudoración y cefaleas constantes. Asimismo se observan trastornos del estado de ánimo como labilidad afectiva, depresión y distimia. Las condiciones de las personas en el momento del evento traumático tales como, personalidad estable, relaciones sociales y familiares satisfactorias, son elementos importantes para sobrellevar el trauma. Sin embargo, en el caso de la violencia sufrida en las distintas comunidades y localidades de Ayacucho, la situación efectiva de temor y desconfianza, así como la prolongación de la guerra durante 20 años, fueron factores que no contribuyeron a que dichos eventos pudieran ser procesados.

Asimismo cabe distinguir entre lo que es procesar un duelo por el asesinato de un familiar en el contexto de la guerra interna, de lo que es la experiencia de los familiares de desaparecidos que aún no tienen un cuerpo que velar y enterrar. Al no poder realizar sus rituales funerarios que tienen un significado simbólico dentro de la cultura andina, no se puede cerrar el circuito del duelo, entendido como el proceso normal que realiza el aparato psíquico para tramitar una experiencia de pérdida.

Por otro lado, el evento traumático generado en el contexto del conflicto armado interno trasciende el drama personal, pues dentro de la cultura andina, el haber perdido a toda la familia significa ser un *waqcha* o huérfano. Theidon señala que esta condición tiene una connotación importante en la adultez porque se asocia también con la pobreza en donde: “Vivir sin familia es una destitución emocional y material y, en vez de ser una condición asociada estrictamente a la niñez, es un estatus que marca a la persona por toda la vida” (Theidon 2004: 79). Al perder a su familia la persona no tiene quien trabaje sus tierras o aporte dentro de las actividades comunales, generando implicancias sociales en una cultura basada en el principio de reciprocidad.

2.3.2. Reparación

“Reparar es un verbo que connota una acción de importancia fundamental en la evolución y conservación de la vida [...]. Reparamos todo el tiempo, consciente e inconscientemente. Le debemos mucho a esta disposición constructiva, restauradora, correctora, recuperadora [...]” Sin embargo, “Desde que el psicoanálisis se acercó a este concepto, la reparación dejó de ser vista solamente como aquel acto bueno, generoso, amoroso y simple. El concepto se desarrolló en diversos sentidos [...] aun así no perdió su sentido positivo, altruista” (Gastelumendi 1998: 129). Este concepto involucra también, como parte de su función elaborativa, sentimientos desagradables como el dolor, la rabia, la impotencia, el desvalimiento, la soledad y la culpa por haber sobrevivido al ser querido.

El psicoanalista Alberto Pédola plantea la pregunta que le da nombre a su artículo, “¿Qué reparamos cuando reparamos?” y responde: “Lo que perdimos”. Al preguntar, “¿Qué perdimos?”, el autor recoge los aportes de Freud, en su texto *Duelo y Melancolía*, para señalar que lo que se pierde es a una persona querida o algún objeto altamente investido (Freud citado en Pédola 1998: 107). El concepto de investidura, también llamado *catexia* o ligadura, se refiere al monto de energía psíquica con el que el Yo conecta sus representaciones más significativas. Así, en el proceso de duelo lo perdido está sobre investido y, por lo tanto, necesita un trabajo de reparación. La psicoanalista Hanna Segal define este concepto:

La reparación propiamente dicha apenas puede considerarse una defensa, ya que se basa en el reconocimiento de la realidad psíquica, en la vivencia del dolor que esta realidad causa, y en la adopción de una acción adecuada para remediar en la fantasía y en la realidad. En realidad, la reparación es justamente lo opuesto a una defensa; es un mecanismo de gran importancia para el desarrollo del yo y para su adaptación a la realidad (Segal 1998: 98).

Como señala el psicoanalista Hinshelwood: “la experiencia de reparación implica una tolerancia de la pérdida, la culpa y responsabilidad por la pérdida, al mismo tiempo que se tiene la sensación de que no todo está perdido” (Hinshelwood 1989: 194). Si bien el concepto de reparación se basa en estudios clínicos realizados en contextos occidentales, la práctica clínica actual en nuestro país y en el mundo, corrobora que existen procesos comunes que se dan en el trabajo de duelo en diferentes culturas, tales como Negación, sentimientos de culpa, pena, tristeza y rabia, etc.. Otro de los mecanismos de defensa que se

dan en la etapa de duelo es la Idealización que es definida como: “Un proceso concerniente al objeto y en virtud del cual este es engrandecido y exaltado psíquicamente sin que se cambie su naturaleza” (Freud citado en Laplanche y Pontalis 1977: 189). En el proceso de reparación poco a poco se van integrando estos elementos positivos y negativos, en donde la persona es reconocida y finalmente aceptada en sus diversos aspectos.

Estos conocimientos brindan una base teórica que es necesario contrastar y entender desde la idiosincrasia y cosmovisión de la propia cultura que se está investigando, en donde la experiencia de reparación psicológica alcanza tanto una dimensión individual como colectiva. Existen pérdidas que resultan traumáticas porque son inesperadas, se dan dentro de situaciones de violencia y escapan al ciclo vital del hombre. Ante circunstancias que exponen a las personas a situaciones límite, la capacidad reparativa implica un proceso psíquico que logra vencer tendencias destructivas: “El éxito de la reparación supone, según Klein, la victoria de las pulsiones de vida sobre las pulsiones de muerte” (Klein citado en Laplanche y Pontalis 1977: 381).

De acuerdo a la teoría de Freud, la vida anímica se rige por dos instintos básicos: el de Vida o Eros, que abarca no sólo lo sexual, sino también la autoconservación y todo aquello que inviste, une y crea; y el de Muerte o Tánatos, que desliga, desune, e implica el retorno a un estado anterior, inorgánico. Dentro de las características del instinto de Vida se ha mencionado la autoconservación que está íntimamente ligada al concepto de Adaptación que el psicoanalista Heinz Hartmann plantea de la siguiente manera:

La adaptación debe valorarse desde la perspectiva del funcionamiento interno y externo del individuo a quien se examina [...] Una persona estará tanto más adaptada cuanto mejor pueda armonizar sus propias necesidades pulsionales con la realidad [...]. Asimismo el concepto de adaptación se basa teóricamente en la biología que implica: una relación recíproca entre el organismo y el medio ambiente (Hartmann citado en Bleichmar y Lieberman de Bleichmar 2010: 49-50).

El proceso de reparación no sólo está vinculado a la capacidad adaptativa desde un punto de vista biológico, sino que implica un grado de elaboración psíquica a nivel de pensamiento, en el que las personas procesan la situación traumática por la que atraviesan.

En ese sentido la reparación se entiende como un mecanismo del Yo. El camino hacia la representación-palabra implica que la huella mnémica o el recuerdo pueden adquirir un índice de cualidad de significado, en lugar de aquello que no pudo ser representado. Es decir, la persona se maneja a nivel del pensamiento y conciencia, dentro de lo que Freud denomina proceso secundario.

El concepto de reparación psicológica comprende un proceso complejo en el que las personas intentan elaborar experiencias de pérdida vividas como traumáticas. Este proceso es de largo aliento pues las secuelas de dichas experiencias dejan huellas profundas en las personas. Theidon manifiesta que en la cultura andina la recuperación psicológica se sustenta en el tejido social y relacional en la vida de dichas comunidades, así como en la realización de sus rituales tradicionales que tuvieron que dejar durante el período de guerra interna entre 1980 a 2000.

El *allwakuy harawi*, como expresión musical cantada de la cultura andina, cumple una función equivalente a la reparación psicológica en contextos como el conflicto armado interno entre 1980 y 2000. En este sentido, la memoria melódica cultural, como portadora de sentido emocional significativo, viabiliza la elaboración del trauma en las pobladoras ayacuchanas que pasaron por experiencias de pérdida intempestiva de sus seres queridos.

CAPÍTULO III

EL ALLWAKUY HARAWI EN LA REPARACIÓN PSICOLÓGICA

Se presenta inicialmente un análisis de fragmentos músico-narrativos del *allwakuy harawi* que son portadores de emociones relacionadas a la experiencia traumática vivenciada por las cantoras, en contexto de guerra y posguerra. Se entiende que estos fragmentos no son parte de una pieza musical propiamente, pues el *allwakuy harawi* no es está compuesto por un repertorio de piezas, sino que es una expresión musical que va tomando forma en el mismo momento de la performance musical, en su contexto emocional, a partir de la improvisación sobre un modelo musical. Por ello, se ha escogido fragmentos músico-narrativos de momentos significativos en términos de la expresión emocional de las cantoras en su intento de procesar las vivencias dolorosas.

En el segundo subcapítulo se analiza la parte narrativa del canto de cada pobladora ayacuchana en cuanto a los contenidos afectivo, psicológico y cultural, así como las implicancias reparadoras que tiene el *allwakuy harawi* para representar con la palabra la experiencia traumática. En el tercer subcapítulo se analiza la forma en que cada cantora expresa su emocionalidad en la performance y logra una respuesta adaptativa hacia el medio, de acuerdo a su propias posibilidades y contextos.

3.1. La libertad melódica y la representación psíquica del trauma

- Ramona, cantora de la provincia de La Mar

Ramona es una pobladora ayacuchana de 53 años, proveniente del distrito de Luis Carranza, en la provincia de La Mar. Ella participó de una conversación en el local de Anfasep en Huamanga, en marzo de 2020, junto a las otras integrantes de la Junta Directiva de dicha asociación. En ese contexto Ramona se ofreció a entonar un canto que escuchó a su tía cuando desaparecieron a su hijo, durante el conflicto armado interno, entre 1980 y 2000 (ver anexo 3). Sin embargo, es pertinente señalar que la pobladora de La Mar tuvo

una experiencia análoga con la desaparición de un familiar cercano, cuyos restos fueron hallados veinte años después. De esta manera, la pobladora ayacuchana revive y también procesa su propia experiencia en la performance.

El canto narra:

<i>Qaqan qaqanmi maskamuyki</i>	De barranco en barranco te busco
<i>Wayqun wayqunmi maskamuyki</i>	De pendiente en pendiente te busco
<i>Papachallay Cesar</i>	Papito mío, César
<i>Muntin muntin purimuni</i>	De monte en monte camino
<i>Manam tarillaykichu</i>	No te encuentro
<i>Qayaykamuway</i>	Llámame
<i>Maypim kachkanki?</i>	¿En dónde estás?

Al cantar Ramona realiza variaciones musicales dentro de un perfil melódico, en donde deja sentir el potencial expresivo de su canto. En *Qaqan qaqanmi maskamuyki*, “De barranco en barranco te busco”; en el Fragmento 1, ella inicia con una melodía cuya nota más aguda es reiterada, desde la cual desciende hacia notas más graves, conformando un ámbito aproximado de quinta.

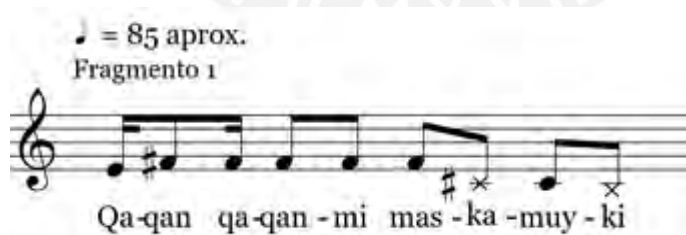


Figura 1. Reiteración de notas principales

Al cantar *wayqun wayqunmi maskamuyki*, “de pendiente en pendiente te busco” en el Fragmento 2, Ramona intensifica su canto y llega de manera portamentada a una nota más aguda, reiterando también la nota principal. El canto desciende mediante un giro melódico leve, generando una sensación de suspenso en el último intervalo del fragmento que evoca

la incertidumbre y el dolor de no saber dónde está su hijo, precisamente cuando dice *maskamuyki*, que involucra la acción de búsqueda “hacia allá”, refiriéndose a un lugar alejado de donde ella está en ese momento que es la pendiente. Esta experiencia Ramona la revive a través del canto.

La reiteración sobre la nota principal en las sílabas: *-qan qaqanmi mas-*, en el Fragmento 1 y *-qun wayqunmi maska* en el Fragmentos 2 y posteriormente en *Muntin muntin puri-*, en el Fragmento 4, recae principalmente al mencionar barrancos, pendientes y montes, que alude a terrenos de altura con peligro de deslizamientos y caída que son característicos de la sierra. Esto evoca psíquicamente el miedo y la sensación de riesgo que suscitan esos sitios recorridos en el trayecto de la búsqueda; pero sobretodo, porque cuando Ramona dice *qaqan* “barranco”, *wayqun* “pendiente” y *Muntin* “monte”, estos se asocian con lugares desde los cuales se arrojaban los cuerpos de las personas asesinadas durante la guerra interna, hecho que le genera mayor angustia y el presentimiento que no encontrará a su hijo con vida.

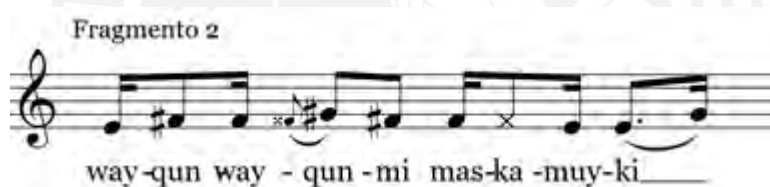


Figura 2. Reiteración con variaciones

Cuando Ramona canta *Papachallay César*, “papito mío, César”, en el Fragmento 3, se da un pasaje melódico descendente, en que resuelve la evocación al nombrar al hijo, haciéndolo presente. El marcado movimiento melódico de esa frase se condice con la conmoción emocional que le suscita el recuerdo de su hijo, al cual, en un ámbito social o familiar se le denomina papá o papito, como una manifestación afectiva, o también como una forma de ruego. Asimismo, al decir *Papachallay César*, se produce una ralentización del ritmo, lo que se interpreta como una intención de otorgar mayor tiempo y relevancia emocional a la mención del hijo desaparecido.

En esta misma frase al nombrar a su hijo diciendo: *Papachallay César*, se hace notorio un cambio de timbre, en donde la emisión vocal de Ramona se torna gutural, como un

correlato físico del dolor emocional, al cantar apoyando la voz en la garganta, en donde las cuerdas vocales pueden ser afectadas. Ramona no hace uso excesivo, pero sí expresivo de esta emisión gutural que cobra significado de acuerdo al momento del canto en que lo utiliza. Terminada esta frase, Ramona realiza una inhalación de aire que configura un sonido más y en donde ella suspira y se da un breve descanso ante la emotividad de lo narrado, pero también un impulso para seguir cantando.



Figura 3. Sonidos guturales

Al narrar: *Muntin muntin purimuni*, “De monte en monte camino” en el Fragmento 4, la cantora reitera también una nota principal ornamentada, en donde se percibe nuevamente una sensación suspendida en el último intervalo descendente con apoyaturas en *-muni* que es la parte final del vocablo *purimuni* “camino”, que deja una sensación de incertidumbre y miedo ante el presentimiento que algo malo le ha pasado a su hijo. Aquí cabe notar que el canto de Ramona presenta una altura más elevada respecto a los Fragmentos 1 y 2 en que narra *Qaqan qaqanmi maskamuyki* y *wayqun wayqunmi maskamuyki*. Esta subida de la nota principal expresa una carga emocional en aumento, al narrar en su canto que sigue buscando a su hijo en otros lugares y no lo encuentra, diciendo: *Muntin muntin purimuni*, “De monte en monte camino”.



Figura 4. Secuencia descendente

Cuando Ramona canta: *manam tarillaykichu* “no te encuentro”, en el Fragmento 5, su voz adquiere nuevamente un timbre gutural y a su vez ralentiza el ritmo de forma similar a

Papachallay Cesar, en el Fragmento 3. Al observar estas dos características: la disminución de velocidad y el parámetro tímbrico gutural, al decir *manam tarillaykichu*, “no te encuentro”, da la impresión que la cantora se detiene para reconocer con profundo dolor que su hijo ya no está y, en donde lo gutural de la voz expresa un dolor que se centra en el cuerpo. Al respecto, el filósofo y psicoanalista Mladen Dolar señala que la voz es el lugar de la verdadera expresión, en donde lo que no puede ser dicho, sí puede ser expresado y en donde la voz parece tener un significado primario que escapa a las palabras (Dolar 2005).

Es decir, a través de la emisión gutural la cantora contiene un llanto, como si la voz estuviera aferrada al cuerpo y no pudiera digerir que su hijo ya no esté, hablando en términos metafóricos. La voz tiene un registro diferente a la semántica de la palabra.

Al final de su canto, Ramona desciende hacia la misma nota final, la cual proporciona una base sonora constante, un punto de reposo desde la sensación estético-musical. Psíquicamente ello representa la búsqueda de seguridad que suscita el hecho de regresar a un mismo lugar, a un centro, en medio de la conmoción emocional, en donde lo que prima es, justamente, la incertidumbre y desesperación de no encontrar a su hijo. Esto se observa cuando dice: *manam tarillaykichu*, “no te encuentro”, *qayaykamuway* “llámame” y *maypim kachkanki* “¿En dónde estás?”, en los Fragmentos 5, 6 y 7.

Los últimos Fragmentos 5, 6 y 7 cuando Ramona canta *manam tarillaykichu*, *qayaykamuway*, *maypim kachkanki* son cortos y análogos, en donde la repetición y regularidad rítmica son coherentes con un lugar seguro y un marco emocionalmente estable para la cantora. Esto se aprecia en estos tres fragmentos, a pesar del *rallentando* observado en *manam tarillaykichu* que diluye levemente el pulso.

Fragmento 5 *rall.*

ma-nam ta-ri-lly - ki - chu



Figura 5. Forma regular del harawi

En cuanto al elemento rítmico, existe un modelo recurrente que deviene en variaciones en el canto de Ramona y está conformado por una sincopación y una subdivisión binaria. La presencia reiterada de este modelo rítmico al cantar: *Qaqan qaqanmi maskamuyki*, en el Fragmento 1, *wayqun wayqunmi maskamuyki*, en el Fragmento 2 y *Muntin muntin purimuni*, en el Fragmento 4, sugiere un movimiento rítmico continuo, como el caminar de la cantora mientras recorre barrancos, pendientes y montes en la búsqueda de su familiar.

Ya sea de manera consciente o inconsciente, la pobladora de La Mar atestigua que ella también recorrió esos lugares, y pasó por la experiencia traumática de emprender la búsqueda de sus familiares desaparecidos décadas atrás. Esto se puede interpretar a través de su narrativa en quechua a través del uso del sufijo validador en el idioma cuando Ramona dice: *qaqanmi* “barranco” en el Fragmento 1 y *wayqunmi* “pendiente”, en el Fragmento 2, durante su improvisación. En el quechua los validadores se representan con la letra *m*, o la sílaba *mi*, al final de la palabra que se quiere enfatizar, para dar testimonio de algo de lo que se es testigo.

La cantora de La Mar agrega una acción percutida de palmear durante su canto, enriqueciendo su experiencia vivencial, al no sólo utilizar la voz, sino otras formas de expresión corporal. Esto ocurre en los Fragmentos 4 y 6 en donde marca un tiempo momentáneamente definido o aleatorio, dentro de su ritmo interno. Esta acción expresa un impulso corporal, que le agrega intensidad al canto. El psicólogo, Thayer Gaston: “El ritmo

es el que organiza y proporciona la energía” (Gaston 1968: 37). En este sentido, al ejecutar la percusión con sus manos, la cantora busca darse fuerza para terminar su canto, pues está reviviendo eventos dolorosos y al mismo tiempo canaliza el alto cúmulo emocional que está experimentando en la performance.

De acuerdo al análisis de los parámetros musicales relacionados a la narrativa del canto de Ramona, se evoca la incertidumbre y angustia que siente durante la búsqueda de su hijo ante la evidencia que ya no está; pero a su vez, expresa una esperanza de vida, en la invocación que la cantora le hace al final del canto, al preguntarle: *maypim kachkanki?*, “¿dónde estás?”, en el Fragmento 7. La brevedad del canto, y especialmente de las frases finales, deja la sensación de la falta, que la narración debe continuar, quedando abierta la posibilidad y esperanza de la respuesta y aparición de su hijo.

- Cantora de la comunidad de Paccha

El canto de la pobladora ayacuchana está registrado en el vídeo del reportaje realizado por el programa *Contrapunto*, de Latina Televisión, en 1989. En él se muestran escenas que ocurrieron durante la masacre en la comunidad de Paccha, en Ayacucho. Este material fue entregado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación a la Defensoría del Pueblo para su custodia, y pertenece al Archivo Audiovisual del Centro de Información de la Defensoría del Pueblo (ver anexo 1).

El vídeo muestra el momento en que pobladoras de la comunidad de Paccha están con los cuerpos recientemente asesinados de sus esposos a los que están vistiendo y velando en lugares abiertos, mientras cantan y lloran de manera colectiva. En su canto las mujeres narran su historia y otras van siguiendo y completando con el mismo patrón melódico, en donde el grupo brinda un soporte emocional. El reportero registró a una mujer joven, de 28 años, aproximadamente, quien entona incesantemente:

Pachachallanta wawallaykuna

A sus ropitas nomás mis hijos

Qusallay qusallaytayá kaynata ruraykun -a Mi esposo, a mi esposo nomás pues, así le han hecho

<i>Ñuqallay waqalla waqallawaqchu?</i>	Yo nomás ¿no llorarías, no llorarías?
<i>Manay piniyuq dejaykullasqayki</i>	Sin nadie nomás has dejado,
<i>Ñuqallaypaqa manam mamallaypas papallaypas kanchu</i>	Para mí, mi mamá, y mi papá también no hay.
<i>Qusallay mamayuq qusallay taytayuqmi</i>	Con mi esposo como mi madre y padre
<i>Ñuqallayqa kallani sapallaymi</i>	Yo estoy sola nomás
<i>Imaynallamá wawallaykunata uywallasaq</i>	¡Cómo nomás pues a mis hijos los criaré!
<i>Imallatamá mikuchillasaq!</i>	¡Qué cosa nomás pues les haré comer!
<i>imallatamá pachachillasaqpas!</i>	¡Qué cosa nomás pues les haré poner!
<i>Manamá!</i>	¡No, pues!
<i>Imalla ñuqallay waqalla waqallawaqchu</i>	¿Qué cosa, yo nomás, no llorarías, no llorarías?
<i>Manay piniyuq dejaykullasqayki</i>	Sin nadie nomás has dejado
<i>ñuqallaypaqa manam mamallaypas taytytallaypas kanchu</i>	Para mí, mi mamá y mi papá también no hay
<i>Qusallay mamayuq qusallay taytayuqmi...</i>	Con mi esposo como mi madre y padre...

Al inicio se aprecia un canto colectivo, en donde la primera frase *Pachachallanta wawallaykuna* “A sus ropitas nomás mis hijos”, en el Fragmento 8, es cantada, por lo menos, por dos mujeres y luego se va distinguiendo una sola voz. La cantora de Paccha empieza aspirando aire para narrar: *Qusallay, qusallaytayá*, “Mi esposo, a mi esposo nomás” e inmediatamente después vuelve a inhalar en medio de un llanto, para luego proseguir su canto: *kaynata ruraykuna* “así le han hecho”, en el Fragmento 9, en donde aparentemente se corta la frase.

Sin embargo, en el canto del *allwakuy harawi*, la respiración adquiere la cualidad sonora musical al producir un sonido aspirado que a su vez es de nota indeterminada. Por otro lado, las respiraciones de la pobladora de Paccha durante su canto no se rigen bajo la sintaxis gramatical, sino por sus necesidades emocionales. Asimismo ella no deja de cantar

mientras está llorando o gimiendo, sino todo lo contrario, porque el llanto también es canto. Esto se da porque el *pathos* del perfil melódico del *allwakuy harawi* que entona la pobladora de Paccha, es afín al sufrimiento que experimenta en esa cruenta escena; de tal manera, que se siente libre de suspirar y llorar con sentimiento, pues sabe que ese canto es para expresar de esa manera su profundo dolor.

Fragmento 8
Con llanto ♩ = 60 aprox.

Pa-cha-cha-llan-ta wa-wa-llay - ku - na Qu_ sa -llay qu -sa-llay-ta - yá

Fragmento 9

Kay-na-ta ru-ray-ku - na ñu-qa-llay wa-qa-lla wa-qa-lla waq-chu

Figura 6. Suspiros en medio del fragmento

En medio del dolor y desesperación, la pobladora de Paccha entona una frase larga de un solo respiro, como ahogándose por la sobrecarga emocional que la invade ante la dramática situación que está vivenciando. Las palabras se siguen unas a otras de manera atropellada cuando narra: *Manay piniyuq dejaykullasqayki ñuqallaypaqa manam mamallaypas papallaypas kanchu*, “Sin nadie nomás has dejado, para mí, mi mamá y mi papá también no hay”, en el Fragmento 10. El hecho de decir estas palabras sin darse tregua, en sílabas cortas y seguidas, expresa el desasosiego y lamento porque no sólo han matado a su esposo, sino que tampoco están sus padres.

El musicoterapeuta Kenneth Bruscia señala que los componentes del ritmo son, por lo general, considerados: como [...] derivaciones simbólicas de cantidad, dirección y flujo de la energía instintual [...] (Bruscia 1987:450). De esta manera cuando la pobladora de Paccha canta *Manay piniyuq dejaykullasqayki ñuqallaypaqa manam mamallaypas*

papallaypas kanchu, en el Fragmento 10, las subdivisiones rítmicas que son cortas y están entonadas en una larga frase de un solo aliento, acumulan energía y carga emocional, generada por la experiencia traumática que está vivenciando la cantora y que corresponden a su narrativa en esa frase.

Fragmento 10

Ma-nay pi-ni-yuq de-jay-ku-llas-qay-ky ñu-qa-lly-pa-qa ma-nam ma-ma-lly-pas pa

Fragmento 11

Pa-pa-lly-pas kan- chu_ qu-sa-lly ma-ma-yuq

Figura 7. Frase larga de un solo aliento

Asimismo, al narrar: *Manay piniyuq dejaykullasqayki ñuqallaypaqa manam mamallaypas papallaypas kanchu*, en los Fragmentos 10 y 11, los acentos de las palabras recaen sobre las sílabas *ki*, *qa* y *pas*, independientemente de la acentuación natural del quechua. Musicalmente está representado por un *tenuto* repetido sobre notas cortas hacia el final de cada compás, en donde la pobladora de Paccha le da énfasis y fuerza expresiva a su canto. Esto da la sensación de estar expresando una queja insistente por el sentimiento de abandono cuando dice: “Sin nadie has dejado, para mí, mi mamá y mi papá, también no hay”.

Por otro lado, cuando la pobladora de Paccha canta: *papallaypas kanchu*, “Mi papá también no hay” y luego *qusallay mamayuq*, “con mi esposo como mi madre”, en el Fragmento 11, las últimas notas son prolongadas. Desde la sensación estético musical, da la impresión que al alargar la frase, la cantora le otorga mayor tiempo y relevancia emocional a la mención de su esposo muerto, y a su vez, genera un punto de reposo o descanso, después de la tensión de la frase larga y emotiva citada anteriormente en el Fragmento 10. Como señala la filósofa neoyorquina, Suzan Langer, quien ha descrito las semejanzas entre la música y el ritmo humano físico y mental: “[...] hay ciertos aspectos de la llamada vida interior -ya sea

física o mental- que tienen propiedades formales similares a las de la música: esquemas de movimiento y reposo, de tensión y de descanso [...]” (Langer citado en Alvin s/f: 127).

La cantora improvisa sobre el perfil melódico cultural utilizando elementos expresivos propios de la música andina, como se observa en dos preguntas que la cantora entona en diferentes momentos y cuyos patrones rítmico-melódicos son análogos. Estas son: *Ñuqalla waqalla waqallawaqchu*, “Yo nomás ¿No llorarías, no llorarías?”, en el Fragmento 12 e *Imalla waqalla waqallawaqchu*, “¿Qué cosa, yo nomás, no llorarías, no llorarías?”, en el Fragmento 13. En ambas frases que son interrogativas, la cantora usa apoyaturas que imitan las modulaciones de la voz para hacer preguntas en castellano.

Sin embargo, en el quechua, el sufijo *chu* ya indica una pregunta y cuando se habla, no se produce una inflexión vocal. Si bien utilizar apoyaturas es común y característico de la música andina, es importante observar el lugar donde la cantora las coloca y el sentido que les da. En la narración se dirige a un interlocutor, a quien parece increpar que se ponga en su lugar, en donde las apoyaturas se perciben como una queja en medio del dolor y el llanto.

Fragmento 12

Fragmento 13

Figura 8. Secuencia ascendente y descendente

En cuanto al timbre vocal de la pobladora de Paccha, este se ve afectado por el llanto y suspiros constantes. Sin embargo, este es un canto vivencial con función de expresión emocional, en donde no se pretende que haya impostación vocal o que exista belleza y perfección musical. Los matices sonoros de la voz cuando la cantora llora y suspira mientras canta, son la expresión más auténtica de los sentimientos que está experimentando

en ese momento, en donde a través de su improvisación musical busca procesar el trauma con el sostén emocional y el sentido de pertenencia grupal que le brinda la memoria melódica cultural.

- **Demetria, cantora del distrito de Vinchos**

Demetria es una mujer de aproximadamente 52 años. Ella fue entrevistada en marzo de 2020, en Ayacucho, recomendada y acompañada por Ángela, otra cantora y colaboradora de esta investigación. En el contexto de la guerra interna en 1983, Demetria escuchó el canto de su tía luego que ambas presenciaron cómo el hijo de esta se tiró del barranco, al tratar de escapar de quienes lo perseguían para matarlo, luego de lo cual fue acribillado. Al solicitarle que cante lo que escuchó, ella recitó el texto sin melodía, por lo que Ángela le pidió que lo haga exactamente como lo había escuchado (ver anexo 4). Demetria canta:

Wawallayta wañuykachirqaku kay qaqa sikipi

Maxicha, qatarillay!

Maxicha, maytataq rinki?

Pilla mayllamanraq saqiykullawanki, papalláy!

Mamalláy taytalláy! Wawallayta qurilláy qullqillay

Qawallarani wawallaytaqa

Hinatachu wawalláy saqiykullawanki piman maymantaq?

Pitaq maytaq uywallawanqa wañunay punchawkama papalláy!

Imay sunqullataq chinkakuykunki!

Haykay sunqullataq dejakuykunki!

Manay nuncalla rikurimun

Manay nuncalla kutirimun

Maxi Conga maytataq rinki?

Maxi Conga chaytataq rinki

A mi hijo nomás lo han hecho morir en esta base de la pendiente

¡Maxicito, comienza a levantarte nomás!

¿Maxicito, a dónde te vas?

¡A quién nomás, a dónde nomás todavía me vas a dejar, padre-hijo mío!

¡Madre mía, padre mío! A mi hijo, mi oro, mi plata

Lo vi nomás a mi hijo

¿Así, hijo mío, me vas a dejar, a quién, a dónde?

¡Quién, dónde me cuidará nomás hasta el día en que yo muera, padre-hijo mío!

¡Qué corazón para que tú te desaparezcas así nomás!

¡Cuánto corazón para que me dejes!

Lo que nunca más aparece

Lo que nunca más vuelve

¿Maxi Conga, a dónde te vas?

Maxi Conga, allí te vas.

Demetria inicia con una inspiración sonora un canto en estilo recitativo, en el que expone el motivo de su lamento diciendo: *Wawallayta wañuykachirqaku kay qaqa sikipi*, “A mi hijo nomás lo han hecho morir en esta base de la pendiente”, en el Fragmento 14, el cual se distingue melódicamente de los siguientes fragmentos. Aquí la cantora entona sobre una tonalidad menor, en un registro grave de carácter íntimo que evoca lo trágico de lo que está narrando. Este fragmento musical se caracteriza por un continuo movimiento interválico descendente que evoca la conmoción emocional que experimenta la cantora cuando testimonia que a su hijo lo han matado.

Llegar hasta notas tan graves para el registro vocal de una mujer expresa un sentimiento íntimo en este contexto, en donde la tristeza es muy profunda. Esto ocurre al narrar: *Wawallayta*, “A mi hijo, nomás”, en el Fragmento 14. Al pronunciar los sufijos *rqaku*, que indican la acción que otros le hicieron a su hijo, la cantora usa un portamento descendente

para llegar a la nota grave, lo que da la sensación de un triste lamento, desde la sensación estético musical. Igualmente cuando en su canto Demetria narra: *sikipi*, “en la base”, refiriéndose a la base de la pendiente, lugar donde ella misma estuvo, se produce un intervalo descendente más amplio que evoca la profundidad del lugar en donde halló a su hijo muerto, desde la sensación estético musical.

Como parte de la edición dialógica, Ángela escucha nuevamente el canto de Demetria, y al pedirle su opinión sobre el análisis realizado, coincide con la percepción de que el canto grave inicial de Demetria expresa un sentimiento de profunda tristeza. Asimismo manifiesta estar de acuerdo en que ese canto en voz baja remite al momento en que el joven cayó al abismo y se encuentra tendido en la base de la pendiente (Ángela, conversación telefónica, 18 de septiembre de 2021). En este fragmento músico-narrativo Demetria expresa sentimientos de dolor y lamento de una manera contenida e íntima, que luego va manifestar de una manera más explícita a través de un canto con llanto durante toda la performance.

Fragmento 14
♩ = 60 aprox

Oh wa-wa_ llay-ta wa-ñuy-ka-chir-qa-ku kay qa-qa si-ki - pi

Fragmento 15
Con llanto

Ma-xi - cha qa-ta - ri-llay Ma-xi-cha may-ta-ta-rin-ki

Figura 9. Cambio notable de tesitura vocal

Cuando Demetria narra: *Maxicha qatarillay!*, “¡Maxicito, empieza a levantarte nomás!”, *Maxicha maytataq rinki?*, “Maxicito, ¿adónde te vas?”, en el Fragmento 15, ella empieza la frase con un sonido notablemente más agudo que el anterior. Este salto melódico brusco asemeja un grito de dolor y se da en el momento que la cantora pasa, de narrar el hecho trágico, a invocar al hijo muerto. Siguiendo con la edición dialógica, después de volver a escuchar el canto de Demetria, Ángela expresa que en el momento que la cantora llama a su hijo en el canto es porque ya lo levantaron de ese precipicio y por eso canta con “voz eufórica, con pena, alza la voz porque ya se dio cuenta que su hijo está muerto” (Ángela, conversación telefónica, 18 de septiembre de 2021).

Este cambio marcado de registro vocal involucra una alta carga afectiva que implica esfuerzo físico, inspiración de mayor cantidad de aire y el logro de mayor intensidad de sonido. Juliette Alvin, afirma desde la musicoterapia: “Cualquiera sea la motivación emocional que lo acompañe, el canto [...] es un proceso físico” (Alvin s/f: 129). Alvin enfatiza el aspecto físico del canto más allá de lo emocional; sin embargo, en este contexto, es la emocionalidad la que motiva o lleva a la cantora a subir la altura de su canto, como una manera de canalizar su angustia.

Por otro lado, el musicoterapeuta Kenneth Bruscia señala que la intensidad se relaciona con el monto de energía que es dirigido a un propósito, o cuán intenso es un sentimiento con relación a un objeto (Bruscia 1987: 454). En este caso, el objeto es el hijo hacia quien la cantora manifiesta sus afectos, en la imploración que le hace al nombrarlo. Cuando Demetria dice: *Maxicha* o “Maxicito”, en el Fragmento 15, ella le da énfasis y prolonga el tiempo que corresponde al sufijo *cha*. En términos psicológicos se puede decir que la cantora le da mayor espacio emocional a la mención del nombre del hijo en diminutivo, al que envuelve sonora y afectivamente. Asimismo la intensidad del canto parece completar el vacío que deja el silencio del hijo ausente.

El sentido emocional en el canto de Demetria se aprecia en cada frase que empieza y se desarrolla con llantos y en la respiración que se une a sollozos y suspiros. La pobladora de Vinchos agrega su propia pena a la de la cantora original, entonando dentro del perfil melódico cultural que tiene el *pathos* correspondiente a tales expresiones de dolor. Demetria empieza con una aspiración al narrar: *Hinatachu wawalláy saqiykullawanki*

piman maymantaq?, “¿Así, hijo mío, me vas a dejar, a quién, a dónde?”, en el Fragmento 16. Esta inhalación de aire tiene un sonido que forma parte del canto y es coherente con el sentido emocional del *allwakuy harawi*.

El vocablo *Hinatachu* tiene el sufijo *chu* que indica una pregunta que interpela y requiere una respuesta, ya sea afirmativa o negativa. Sin embargo, en su canto, Demetria enfatiza esta pregunta con un sonido agudo, simultáneo a un gemido, que recae sobre la primera sílaba *Hi*, como si tuviera una intención inquisidora y de reproche al hijo por abandonarla. Las palmas que acompañan el canto agregan intensidad emocional a la performance.

Fragmento 16
♩ = 120 aprox.

Figura 10. Aceleración del *tempo*

En las cuatro últimas frases, la cantora se va despidiendo de su hijo cuando canta: *Manay nuncalla ricurimun*, “Lo que nunca más aparece”, en el Fragmento 17, *Manay nuncalla kutirimun*, “Lo que nunca más vuelve,” en el Fragmento 18, *Maxi Conga maytataq rinki?*, “¿Maxi Conga, a dónde te vas?”, en el Fragmento 19 y *Maxi Conga, chaytataq rinki*, “Maxi Conga, allí te vas”, en el Fragmento 20. En el primer segmento de estos cuatro fragmentos musicales, Demetria desciende prolongando la última nota. En ese descanso, la cantora se queda más tiempo, como un intento de asimilar lo que está diciendo, que su hijo no aparecerá ni volverá. Asimismo en el segundo segmento de los mismos Fragmentos 17, 18, 19 y 20, la cantora usa un portamento ascendente, en que prolonga y enfatiza la nota más aguda e inmediatamente va descendiendo hacia notas graves. La reiteración de este énfasis y prolongación de nota, así como el descenso en los cuatro últimos fragmentos, implican un doble esfuerzo, en un movimiento repetido de tensión y reposo, que emocionalmente sugiere la pugna entre el desasosiego y la resignación frente a la pérdida.

Fragmento 17

Ma-nay nun-ca - lla ri - ku-ri-mun

Fragmento 18

Ma-nay nun-ca - lla ku - ti -ri-mun

Fragmento 19

rit. . . . A tempo

Ma-xi Con-ga may - ta-taq rin - ki

Fragmento 20

rit. . . . A tempo

Ma-xi Con-ga chay - ta - taq rin - ki

Figura 11. Prolongación de notas y *ritardando*

En cuanto al *tempo*, la improvisación melódica de Demetria empieza a una velocidad media, la que se torna más rápida, casi duplicando el ritmo, a medida que avanza en su canto, generando de esta manera un cambio en la organización de las subdivisiones. Este contraste se observa entre el Fragmento 15, que sugiere ritmos binarios y los fragmentos de las Figuras 10 y 11, que insinúan ritmos ternarios. Estas variaciones de velocidad y pulso ocurren de manera paulatina, en donde se aprecia frases asimétricas de 4, 5, 6, 7 a más pulsos aproximadamente, en que la cantora es libre de variar sobre el modelo musical, de acuerdo a sus necesidades expresivas.

Es decir, la irregularidad rítmica en un canto con llantos y sollozos puede expresar la alta carga emocional que le suscita a la cantora estar frente a su hijo muerto, mientras se lamenta, llora y le implora. Al cantar lo que escuchó a su tía, Demetria expresa su propio sentir frente al recuerdo de la experiencia traumática que ella también vivió. A partir del modelo de interpretación psicológica de la improvisación musical, Bruscia (1987) sostiene que cuando la métrica cambia constantemente, esta tiene la función de acomodar impulsos y energías del momento. Esta se aprecia en los 4 últimos fragmentos 17, 18, 19, y 20 que adquieren una relativa regularidad métrica.

Durante la performance musical, la cantora va equilibrando el alto monto afectivo que ha experimentado, lo que puede apreciarse en su narrativa final, cuando Demetria se despide diciendo: *Manay nuncalla rikurimun*, “Lo que nunca más aparece”, *Manay nuncalla kutirimun*, “Lo que nunca más vuelve”, *Maxi Conga maytataq rinki*, “¿Maxi Conga, a dónde te vas?”, *Maxi Conga chaytataq rinki*, “Maxi Conga, allí te vas”. En esas frases finales parece haber cierta resignación y aceptación de que su hijo ya no volverá porque ha constatado que está muerto.

A modo de conclusión, se puede afirmar que las tres pobladoras ayacuchanas cantan con libertad sobre el perfil melódico cultural realizando variaciones rítmicas, melódicas, tímbricas, en la dinámica, el tempo, etc. que representan diferentes aspectos emocionales de la experiencia traumática generada en contexto de guerra interna y posguerra. Los llantos y gemidos, así como las respiraciones constantes durante todo el canto son parte inherente del *allwakuy harawi*.

Cabe señalar que no sólo se trata de la memoria melódica, sino que hay afectos ligados a ese canto que pueden ser representados psíquicamente debido a la libertad melódica del *allwakuy harawi* y al *pathos* que este posee.

3.2. El sentido narrativo y la representación-palabra

- Ángela, cantora del distrito de Socos

El harawi es caracterizado por los cronistas como “cantares de hechos de otros o memorias de los amados ausentes [...]” (González Holguín citado en Caverro 1985: 235). En este caso la cantora es narradora de la experiencia de otros, pero a la vez es testigo presencial de un canto que hace propio al recrearlo, en donde revive emocionalmente ese momento. Ángela es una mujer de 56 años, proveniente de la comunidad de Maucallacta, distrito de Socos, de la provincia de Huamanga, en Ayacucho. En una conversación realizada en Lima, en mayo de 2019, ella accede a cantar lo que escuchó a una mujer que estaba sentada en la puerta de la Iglesia de Socos, en 1981 (ver anexo 2). En este contexto, en medio de un patrullaje por tierra y por aire, tal como ella manifiesta, Ángela ofició de intérprete frente al fiscal, en donde traducía al castellano el dramático canto en quechua de una madre, mientras se lamentaba porque habían matado a su hijo. Ángela improvisa musicalmente sobre lo que recuerda, narrando:

<i>Mamalláy mama taytalláy tayta!</i>	¡Madre mía, padre mío!
<i>Wawallaytapas sipirullanku</i>	A mi hijo también lo acaban de matar
<i>Subrinullaypas manañam kanchu</i>	Mi sobrino también ya no hay
<i>Piwantaq kunan ñuqallay kasaq?</i>	¿Con quién ahora yo nomás estaré?
<i>Esposollaypas ripukullanña</i>	Mi esposo nomás también ya se fue
<i>Tayta-mamaypas dejarullawan</i>	Mi papá, también mi mamá recién nomás me han dejado
<i>Sapallaytamá saqiykullawan</i>	Sola nomás a mí, pues, me han dejado
<i>Kaylla llaqtapi waqallanaypa</i>	En este pueblo nomás para tener que llorar
<i>Ima runataq chay maldición runa!</i>	¡Qué persona esa maldita persona

<i>Runamasillan sipiykunanpaq</i>	A su semejante nomás para tener que matarlo!
<i>Manañam pipas kaypi kallanchu</i>	Ya nadie en aquí hay
<i>Allqkunallam anyaykullachkan</i>	Perros nomás están ladrando

Al entonar un canto que escuchó 40 años atrás y como portadora de los saberes de su pueblo, Ángela se apropia de él y completa el recuerdo sonoro basándose en un modelo musical propio de la cultura andina, al que ella le atribuye un significado para esa situación. La cantora se ajusta a lo convencional a fin de transmitir lo más fielmente posible la tradición del *allwakuy harawi*.

El texto cantado por Ángela empieza con una exclamación: *¡Mamalláy mama taytalláy tayta!*, “¡Madre mía, padre mío!”, que tiene un sentido de imploración a la propia madre y al padre que de acuerdo al texto ya no están, o también a la Virgen María o al Dios eterno, como relata la cantora, como parte de la edición dialógica. (Ángela, conversación telefónica, 21 de septiembre de 2021). A través de su canto Ángela se dirige a sus interlocutores a quienes les va a contar sus desgracias. Cabe notar que Ángela está narrando una a una las muertes de los seres queridos de otra pobladora y utiliza diferentes formas de decirlo, en donde respeta una estética narrativa del modelo cultural; pero a la vez, esa riqueza expresiva muestra los matices afectivos que envuelven su propio sentir frente al evento traumático que ella experimentó a los 19 años, al oír y traducir ese doloroso canto del quechua al castellano, en medio de un ambiente político convulsionado.

En el texto se habla de los jóvenes muertos: *Wawallaytapas sipirullanku*, “A mi hijo también lo acaban de matar”, *Subrinullaypas manañam kanchu*, “Mi sobrino también ya no hay”, *Piwantaq kunan ñuqallay kasaq?* “¿Con quién ahora yo nomás estaré?” La cantora se queja por quedarse sola, los jóvenes trabajan en la chacra, ayudan, son el futuro. Por otro lado, su propia generación y compañero de vida, y la generación anterior, sus padres, tampoco están. Cuando se refiere a su esposo y a sus padres en quechua: *Esposollaypas ripukullanña*, “Mi esposo nomás también ya se fue”, *Tayta-mamaypas dejarullawan*, “Mi papá, también mi mamá, recién nomás me han dejado”.

El sufijo *lla*, “nomás”, si bien es un elemento característico del quechua, en este contexto parece denotar un reclamo de abandono, como si su esposo, su padre y su madre se hubieran ido de manera voluntaria, sin importarles que ella se quede sola. En la cultura andina, quedarse sin familia es ser un *waqcha* que significa huérfano, que ha perdido los vínculos primarios con respecto a la comunidad.

¿Cómo es que la cantora original en 1981 puede construir una narrativa coherente que da cuenta de sus sentimientos y preocupaciones en el momento inmediato de tal experiencia traumática, en donde ha perdido a todos sus familiares? ¿Asimismo cómo construye Ángela el recuerdo de ese canto casi 40 años después? En la narrativa de Ángela, cuando ella dice: *Kaylla llaqtapi waqallanaypaq*, “En este pueblo nomás para tener que llorar”, ella despotrica contra su pueblo, en donde ha pasado esa tragedia. La cantora persiste en su protesta y reproche cuando narra: *¡Ima runataq chay maldición runa runamasillan sipiykunanpaq!*, ¡Qué persona esa maldita persona, a su semejante nomás para tener que matarlo! El sufijo *lla* que significa “nomás”, sugiere que esa persona mata sin tener ningún sentimiento de pena, sin humanidad y expresa su cólera e indignación.

Culturalmente el *allwakuy harawi* tiene un sentido que se condice también con la expresión de emociones desagradables, como quejas, reproches, maldiciones, etc., a través del canto, tal como se aprecia en la narrativa de Ángela. Estos sentimientos surgen con frecuencia en el inicio del proceso de duelo, como forma de tramitar el dolor y aceptar la realidad de la pérdida. En el texto de la cantora los sentimientos hostiles están dirigidos a diferentes personas, entidades e incluso lugares: a los padres por dejarla, al que asesinó a su hijo, a su pueblo donde sufre y hay una queja e invocación a figuras místico religiosas.

Asimismo, ¿A quién se refiere la cantora cuando habla de su semejante? ¿A seres humanos, al igual que ella y su familia? ¿A los senderistas o a los militares, ayacuchanos o peruanos, al igual que ella? Es incomprendible para una pobladora de la comunidad andina que se maten entre hermanos, pues así es como se llaman al saludarse o despedirse, en una cultura que entiende la vida dentro de la colectividad, en armonía. Una masacre rompe el equilibrio y el tejido social propio de la cultura andina. Más aún, si son sus semejantes y aún sus vecinos, quienes han delatado o matado a su familia; es algo que no se puede entender, es difícil de procesar y en donde se daña la confianza en el otro.

En el contexto de la violencia, tanto las autoridades representadas por los militares como los senderistas, sus semejantes, han fallado, han descompuesto las reglas sociales de la comunidad; por lo tanto, ya no son dignos de representar la ley. Ante esa desprotección y vulnerabilidad, la cantora se dirige a las deidades, en las únicas que puede confiar y a quienes invoca al empezar el canto: *Mamalláy mama, taytalláy tayta*. Dentro de la cosmovisión andina las divinidades tienen vida y es parte de la tradición comunicarse con ellos, aunque no haya respuesta, tal como señala Lienhard, refiriéndose a la poesía quechua del escritor, José María Arguedas: “La situación enunciativa -el diálogo con la divinidad muda- es típica de los himnos antiguos” (Lienhard 1988: 349).

Finaliza el canto *Manañam pipas kaypi kallanchu allqkunallam anyaykullachkan*, “Ya nadie en aquí hay, perros nomás están ladrando”. El pueblo está vacío y los únicos que quedan son los perros que están ladrando, de la misma manera que ella está “aullando- se” y lamentándose a través del *allwakuy harawi*. Es una manera de expresar su resignación y a la vez la soledad y el vacío interior que siente frente a la pérdida de su familia pero también el silencio del pueblo por el éxodo masivo y el alto número de víctimas.

Inmediatamente después de terminar su canto Ángela dice: “Lágrimas, con pena porque a varios de sus familias estaban enterrando por la matanza [...], inculcando a personas inocentes, sacaron de sus casas a las embarazadas, niños, ancianos, jóvenes lo mataron. Pena, las familias lloraban así, con ese eco, con ese canto al perder a toda su familia” (Conversación, 14 de mayo de 2019). La pobladora de Socos recuerda y revive lo que escuchó a la cantora, 40 años después: “Recuerdo con pena, duele lo que se siente en ese momento que estás perdiendo familiares. Pasaban helicópteros, policías, militares, daba miedo” (Ángela, conversación telefónica, 18 de septiembre de 2021).

Ángela hace suyo el canto al completar con los saberes de su cultura, pues tal como ella señala, esos cantos los escuchan, los repiten siempre, por eso ellos los saben. Sin embargo, de acuerdo al relato de la cantora, el *allwakuy harawi* que ella escuchó en 1981 era mucho más largo y doloroso. Es así que Ángela canta lo que recuerda, o lo que escoge narrar y puede tolerar emocionalmente, buscando reparar su propia experiencia traumática generada en ese contexto.

- Cantora de la comunidad de Paccha

La cantora fue registrada por un reportero del programa *Contrapunto*, de Latina Televisión, en 1989, como parte de un reportaje sobre la matanza ocurrida en la comunidad de Paccha, en el distrito de Vinchos. Este es un material en custodia de la Defensoría del Pueblo (ver anexo 1).

En el vídeo se muestra a varias mujeres llorando y cantando ante los cuerpos recientemente asesinados de sus familiares. El reportero registra a una mujer joven de 28 años, aproximadamente, que canta y relata sus vivencias mientras está siendo filmada, lo que parece un testimonio frente a cámaras; pero en realidad, la pobladora está concentrada en su canto, mientras lucha internamente para poder contener el alto cúmulo emocional que le suscita la dramática situación que está viviendo.

El canto empieza, mientras se oye simultáneamente la voz del reportero.

<i>Pachachallanta wawallaykuna</i>	A sus ropitas nomás mis hijos
<i>Qusallay qusallaytayá kaynata ruraykun -a</i>	Mi esposo, a mi esposo nomás pues, así le han hecho
<i>Ñuqallay waqalla waqallawaqchu?</i>	Yo nomás ¿no llorarías, no llorarías?
<i>Manay piniyuq dejaykullasqayki</i>	Sin nadie nomás has dejado,
<i>ñuqallaypaqa manam mamallaypas</i>	Para mí, mi mamá
<i>papallaypas kanchu</i>	y mi papá, también no hay
<i>Qusallay mamayuq qusallay taytayuqmi</i>	Con mi esposo, como mi madre y padre
<i>Ñuqallayqa kallani sapallaymi</i>	Yo estoy sola nomás
<i>Imaynallamá wawallaykunata uywallasaq!</i>	¡Cómo nomás pues, a mis hijos los criaré!
<i>Imallatamá mikuchillasaq!</i>	¡Qué cosa nomás pues les haré comer!
<i>imallatamá pachachillasaqpas!</i>	¡Qué cosa nomás pues les haré poner!
<i>Manamá!</i>	¡No, pues!
<i>Imalla ñuqallay waqalla waqallawaqchu</i>	¿Qué cosa nomás, yo nomás, no llorarías, no llorarías?

<i>Manay piniyuq dejaykullasqayki</i>	Sin nadie nomás has dejado
<i>ñuqallaypaqa manam mamallaypas</i>	Para mí, mi mamá
<i>taytytallaypas kanchu</i>	y mi papá también no hay.
<i>Qusallay mamayuq qusallay taytayuqmi...</i>	Con mi esposo, como mi madre y padre...

En su canto la pobladora de Paccha relata lo que le acaba de acontecer: han matado a su esposo. A continuación va narrando sus sentimientos de soledad por las pérdidas que ha tenido, en donde también menciona la ausencia de sus padres. De esta manera les va dando un significado, un lugar y una voz a sus vivencias. El texto es recitado casi sin parar, en donde la cantora respira en el momento en que se le acaba el aire. Ello da cuenta de la fuerte carga emocional que la invade, en donde se superponen el dolor por el asesinato de su esposo, la ausencia de sus padres, la preocupación por la crianza de sus hijos y sus sentimientos de indefensión y orfandad.

En su canto la pobladora de Paccha pregunta: *Ñuqallay waqallaywaqallawaqchu?*, “Yo nomás, ¿no llorarías, no llorarías?” En este momento la pobladora interpela, pide ponerse en su lugar, busca empatía de los otros en una cultura eminentemente relacional y colectiva, donde eso es lo esperable. Es de notar que la cantora omite el vocablo *mana* antes del verbo y que quiere decir, “no”, lo que corresponde al sentido de la frase. La traducción al castellano completa esta falta. Se asume que esto se debe a una intención de respetar un modelo, en donde una palabra más no se ajustaría rítmicamente.

La cantora dice: *Manay piniyuq dejaykullasqayki*, “Sin nadie nomás has dejado, pues”. Ella parece increpar a un interlocutor, que puede aludir tanto a su esposo muerto por haber dejado a sus hijos, como se puede dirigir al propio perpetrador como causante de la desgracia. El sentido del texto es otorgado por la propia cantora, quien transita por diversos modos expresivos: narra en primera, segunda y tercera persona, como parte de la libertad y la tradición de la narrativa del *harawi*, mientras que el *pathos* de dicha práctica se condice con la expresión de sentimientos íntimos y personales.

Una frase que se repite en el canto es: *Qusallay mamayuq qusallay taytayuqmi*, “Con mi esposo como mi madre y mi padre”. Dentro de los mecanismos defensivos propios del proceso de duelo se encuentra la Idealización del objeto perdido, el cual es sobre investido afectivamente, de acuerdo a la teoría psicoanalítica. Esto se puede apreciar cuando en su canto la cantora de Paccha atribuye funciones materna y paterna a su esposo muerto, hacia el cual se asume una relación de dependencia primaria. La cantora da a entender lo mucho que significa para ella su esposo, y que en ese contexto es como si hubiera perdido a sus padres dos veces. Un elemento agravante es que en la cultura andina, quedarse sin familia es ser un *waqcha* o huérfano, lo que coloca a la persona en una situación de desvalimiento emocional y material frente a la comunidad.

Cuando una persona está vivenciando una experiencia traumática como la de la pobladora de Paccha, el impacto emocional puede ser tan fuerte como para producir un bloqueo en el que no se encuentran palabras que puedan expresar la situación. Es decir, la experiencia no puede ser integrada al Yo consciente. Esto se explica a través de la paradoja del escritor Primo Levi: “según la cual el testigo integral, el testigo absoluto, es justamente el que no puede testimoniar porque obró sobre él hasta la muerte, la maquinaria mortífera de la que cabría dar cuenta” (Primo Levi citado en De Vivanco 2013: 15).

Sin embargo, en el caso de la pobladora de Paccha esto no ocurre, pues ella no se paraliza, sino que canta y narra con fluidez lo que está viviendo en ese mismo momento, buscando procesar esa cruenta experiencia. En medio del llanto ella expone su sentir en el canto, donde afloran reacciones emocionales propias de los primeros momentos del proceso de duelo. Se da un reconocimiento de la realidad en donde la cantora experimenta el dolor que esta experiencia le causa y al cantar adopta una acción adaptativa al medio. Estos son elementos propios del inicio de la reparación psicológica.

En este sentido, la pobladora de Paccha es sostenida emocionalmente por los saberes de su cultura. Ella canta el *allwakuy harawi*, pues tiene interiorizada la memoria melódica con un *pathos* que se condice con la dolorosa experiencia que está vivenciando, lo que le permite expresar de manera libre diciendo todo lo que siente, pues sabe que ese canto tiene esa tradición.

- **Demetria, cantora del distrito de Vinchos**

Demetria es una cantora de aproximadamente 52 años, que accedió a cantar lo que escuchó a su tía cuando vio, al igual que ella, cómo su hijo se lanzó hacia el barranco para luego ser acribillado, hecho que ocurrió en 1983. Este canto fue registrado en Huamanga, Ayacucho, en marzo de 2020 (ver Anexo 4). A continuación se presenta el texto en quechua y su transliteración al castellano:

Wawallayta wañuykachirqaku kay qaqa sikipi

Maxicha, qatarillay!

Maxicha, maytataq rinki?

Pilla mayllamanraq saqiykullawanki, papalláy!

Mamalláy taytalláy! Wawallayta qurilláy qullqillay

Qawallarani wawallaytaqa

Hinatachu wawalláy saqiykullawanki piman maymantaq?

Pitaq maytaq uywallawanqa wañunay punchawkama papalláy!

Imay sunqullataq chinkakuykunki!

Haykay sunqullataq dejakuykunki!

Manay nuncalla rikurimun

Manay nuncalla kutirimun

Maxi Conga maytataq rinki?

Maxi Conga chaytataq rinki

A mi hijo nomás lo han hecho morir en esta base de la pendiente

¡Maxicito, comienza a levantarte nomás!

¿Maxicito, a dónde te vas?

¡A quién nomás, a dónde nomás todavía me vas a dejar, padre-hijo mío!

¡Madre mía, padre mío! A mi hijo, mi oro, mi plata

Lo vi nomás a mi hijo

¿Así, hijo mío, me vas a dejar, a quién, a dónde?

¡Quién, dónde, me cuidará nomás hasta el día en que yo muera, padre-hijo mío!

¡Qué corazón para que tú desaparezcas así nomás!

¡Cuánto corazón para que me dejes!

Lo que nunca más aparece

Lo que nunca más vuelve

¿Maxi Conga, a dónde te vas?

Maxi Conga, allí te vas.

Demetria empieza recitando una frase en que relata un acontecimiento dramático: han matado a su hijo. Luego se da un cambio de modo expresivo, en donde la cantora se dirige al hijo muerto, en forma exclamativa e interrogativa diciéndole: *Maxicha, qatarillay!*, “Maxicito, comienza a levantarte nomás!”, *Maxicha, maytataq rinki?*, “¿Maxicito, a dónde te vas?”, *Pilla mayllamanraq saqiykullawanki, papalláy!*, “¡A quién nomás, a dónde nomás todavía me vas a dejar, papá-hijo mío!” En esta narración la cantora es consciente que su hijo está muerto, pero le habla como si pudiera escucharla, pidiéndole que se levante, increpándole con dolor por haberla dejado. En ese momento la cantora niega temporalmente la pérdida de su hijo, como mecanismo de defensa frente a la trágica situación que está experimentando y que es propio de la primera etapa del duelo. Una parte del Yo no puede aceptar la realidad, sobre todo, porque el hecho se ha dado de manera inesperada y violenta.

Demetria utiliza el vocablo *papalláy* o papá-hijo mío, como una forma cariñosa usual en la cultura andina, para referirse al hijo. En el canto del *allwakuy harawi* se usa el lenguaje de forma coloquial, cercana, íntima, para expresar de la manera más auténtica el sentir de las pobladoras. Cantar a los ausentes o hacerlos hablar es una costumbre de la cultura andina. En la narrativa del *allwakuy harawi* de Demetria hay alternancia entre el uso de la tercera

persona para describir los hechos y la segunda persona para dirigirse, ya sea al hijo muerto, o para establecer un diálogo con la “divinidad muda”, como señala el investigador Martin Lienhard.

Cuando la cantora dice: *Mamalláy taytalláy!*, la invocación, la imploración puede ser hacia la Virgen o Jesús. El vocablo *taytalláy* o padre mío, sugiere un padre rural o la comunicación con un ser superior, a diferencia del vocablo *papallay* que remite a un padre más urbano, ciudadano o a un apelativo de cariño hacia el hijo, en donde el castellano es asimilado al quechua, práctica que es usual en el habla de dicha lengua (L. Páucar, conversación personal, 28 de mayo de 2021).

Dentro del fuerte impacto emocional durante la búsqueda y posterior hallazgo del cuerpo, la cantora es capaz de organizar un texto de manera coherente, en donde usa metáforas cuando se refiere a su hijo muerto: *qurilláy* y *qullqillay*, “mi oro, mi plata”. Estos dos vocablos son de uso común en la cultura andina y expresan el gran cariño hacia los seres queridos, pero en este contexto también muestran la alta investidura afectiva que se le otorga al ser fallecido, en donde se lo sobredimensiona psíquicamente.

En las cuatro últimas frases del canto se observa un juego de repeticiones, lo que hace llamar la atención sobre el componente sonoro, en donde sobresale el elemento rítmico en el uso de anáforas, o repetición de las primeras palabras del verso que producen rimas. Sin embargo, este elemento estético, si bien forma parte de la tradición narrativa del harawi, expresa con dramatismo el sentimiento de Demetria, como se lee a continuación:

Manay nuncalla rikurimun Lo que ya nunca aparece

Manay nuncalla kutirimun Lo que ya nunca vuelve

Maxi Conga, maytataq rinki Maxi Conga, dónde te vas

Maxi Conga, chaytataq rinki Maxi Conga, allí te vas

Después de una comunicación de mucha intensidad emocional con el hijo muerto, en donde la cantora lo llama, le pide que vuelva, le increpa su abandono y se queja, ella va aceptando la triste realidad. En las dos frases finales hay un elemento significativo, en que la cantora

ya no nombre a su hijo en diminutivo, de la manera más cercana; sino que esta vez, lo llama con nombre y apellido, remitiéndose a su grupo de referencia, la familia. La madre sabe que su hijo ya no estará más, pero le da un lugar y al nombrarlo lo integra como miembro de un colectivo, con un significado y un lugar de pertenencia. Como parte de la edición dialógica, Ángela manifiesta estar de acuerdo con esta apreciación sobre la mención del hijo con nombre y apellido en el canto de Demetria (Conversación telefónica, 18 de septiembre de 2021).

En estas frases finales la cantora transita de la Negación de la pérdida a la resignación frente a ella. Asimismo en su expresión musical la pobladora de Vinchos recrea e improvisa sobre el canto escuchado en 1983, que ya no es el mismo, pues ella le imprime sus propias vivencias como testigo presencial de la cruenta escena. De esta manera, al cantar, Demetria repara su propia experiencia traumática.

A modo de conclusión, se observa que las tres cantoras narran detalladamente la experiencia dolorosa y traumática frente a la pérdida del ser querido; es decir, se logra la representación-palabra como parte del inicio del proceso de reparación psicológica. Las pobladoras ayacuchanas expresan una variada gama de sentimientos que son propios del proceso de duelo. Asimismo a través de la narrativa se dejan entrever los mecanismos de defensa: la Negación de la pérdida y la Idealización del familiar muerto, como procesos psicológicos que suelen darse en el proceso de duelo, en donde se espera que paulatinamente se vaya aceptando la pérdida y se integre tanto los aspectos positivos como negativos de la persona.

3.3. El sentido emocional en la performance musical y la función adaptativa

- Ángela, cantora del distrito de Socos

Ángela es una pobladora de Socos, de 56 años que canta lo que escuchó a una mujer en la puerta de la iglesia de Socos en 1981, quien se lamentaba porque habían matado a su hijo y en donde Ángela hizo de intérprete del quechua frente al fiscal. El canto de la pobladora de Socos fue registrado en Lima, en mayo de 2019 (ver anexo 2). Al solicitarle que entone lo

que escuchó, Ángela lo hace de manera fluida, tratando de seguir lo más fielmente posible la melodía, sin variar mayormente el modelo musical. La cantora busca una correcta performance porque probablemente teme no hacerlo bien, pues inicialmente manifestó que ella no sabía cantar harawi.

El timbre vocal de Ángela es rugoso y su emisión es de intensidad suave, en donde la voz es colocada con precisión y cuidado. Esto contrasta con el fuerte contenido emocional de la narrativa del canto que relata su soledad por el asesinato de cada familiar en donde hay también reclamo, protesta, e incluso se maldice. Dolar (2005) manifiesta que la voz es el lugar de la verdadera expresión, en donde lo que no se habla puede ser expresado. La suavidad del canto del canto de Ángela y la ausencia de llanto presente en otras cantoras sugiere que ella necesita tomar distancia emocional en la performance, pues lo que está narrando la afecta emocionalmente.

Ella puede expresar esa tristeza a través de su rostro y la suave modulación de su voz, pero no así los sentimientos de reclamo y protesta que narra en el canto. La propia Ángela manifiesta cómo la madre que escuchó cantar en 1981, “estaba llorando calmada, maldiciendo” (Ángela, conversación telefónica, 18 de septiembre de 2021). Probablemente ella quiso cantar lo más fielmente el canto que escuchó, tanto a nivel melódico, como expresivo.

Cuando Ángela canta lo hace de manera fluida, sin titubear, evidenciando que maneja los saberes de su cultura, pero también que hay una identificación con lo que está narrando, como narradora intérprete de la experiencia traumática de una mujer de su pueblo en un contexto convulsionado a nivel político cuando ella contaba tan solo con 19 años. El *allwakuy harawi* es una expresión musical compartida por la comunidad pero, a su vez, en el ámbito individual, cuando Ángela canta ella procesa y repara su propia vivencia de la guerra.

- **Ramona, cantora de la provincia de La Mar**

Ramona es una pobladora ayacuchana de 53 años, que como anteriormente se explicó, canta lo que recuerda haber escuchado a un familiar cuando desaparecieron a su hijo, aunque ella también pasó por esa experiencia. Cabe señalar que en la conversación realizada con las señoras del Consejo Directivo de la *Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú - Anfasep*, en marzo de 2020, ella fue la única que se ofreció a cantar el *allwakuy harawi* (ver anexo 3). Este interés personal muestra lo significativo de ese canto para Ramona, en que décadas después, cumple aún una función de reparación psicológica.

En la performance Ramona se apropia del canto y le imprime su propio sentir. Esto se percibe en su emisión gutural que contiene un llanto, en las variaciones de afinación y en la brevedad de su performance. Su canto está precedido de una explicación verbal, y al terminar, habla nuevamente, como si necesitara llenar el espacio con palabras para evitar el llanto, o como si no pudiera tolerar revivir por más tiempo la experiencia dolorosa que contiene ese canto. Cabe señalar que el *allwakuy harawi* que canta Ramona, narra la misma experiencia que ella tuvo en la búsqueda de su familiar desaparecido. Al entonar años después, revive el sentimiento de dolor, pero al pertenecer a otra cantora, le permite tomar cierta distancia emocional para improvisar sobre la melodía y el texto de manera fluida.

- **Cantora de la comunidad de Paccha**

La pobladora de la comunidad de Paccha canta el *allwakuy harawi*, en 1989, en plena guerra interna, en el mismo momento que está con el cuerpo de su esposo asesinado y un reportero del programa *Contrapunto*, de Latina Televisión, la está filmando. La performance está muy cargada emocionalmente con llantos y gemidos, aspiración de aire, antes, o en medio de una frase y en donde ella se lamenta por el asesinato de su esposo, la preocupación por la crianza de sus hijos y su sentimiento de soledad e indefensión.

Cuando la pobladora de Paccha canta, la respiración agitada que irrumpe en cualquier momento del canto nos revela que hay una elevada carga emocional, en donde el aire no es

dosificado adecuadamente y produce una sensación de ahogo, como correlato físico del sufrimiento. En su canto con llantos y respiraciones sonoras la cantora expresa activamente la crudeza de su dolor y su propia forma de sentir. La psicoanalista Adriana Cavarero señala que la emisión sonora a través del canto, la voz que se envía a sí misma en el aire, y que hace vibrar la garganta, revela y comunica las características de la individualidad de quien la emite (Cavarero 2005: 5). La cualidad tímbrica aguda de la voz de la cantora de Paccha permite distinguir que se trata de una mujer joven.

Sin embargo, hay particularidades en su canto que comunican a un nivel más profundo. No sólo es el timbre agudo de la cantora, sino su forma de cantar en llanto que se parece al lamento de una niña desconsolada. Es decir, en su canto se puede percibir que la situación traumática que está viviendo la cantora la hace sentirse indefensa como una niña, por la pérdida de su esposo, que como ella señala, era como su madre y su padre. Sin embargo, a pesar del profundo dolor frente al cuerpo sin vida de su esposo, la cantora de Paccha canta incesantemente, improvisa letra y música entre canto y llanto. La fortaleza de la mujer se aprecia en su canto del *allwakuy harawi*, en que instrumentaliza de manera solvente los saberes de su cultura, buscando procesar y reparar la experiencia traumática que está vivenciando.

- **Demetria, cantora del distrito de Vinchos**

Demetria es una pobladora del distrito de Vinchos, de aproximadamente 52 años que fue entrevistada en marzo del 2020, en Ayacucho. Ella escuchó cantar a un familiar cuando presencié cómo su hijo se arrojó del barranco y luego fue acribillado. Este hecho ocurrió en 1983 y Demetria fue testigo presencial. Un aspecto relevante es que al ser solicitada para que cante, Demetria comienza a recitar verbalmente todo el *allwakuy harawi*. Por ello, Ángela, amiga de Demetria y colaboradora de esta investigación, le pide que lo haga exactamente como lo había escuchado. Ello es significativo, pues la cantora omite, ya sea de manera consciente o inconsciente, todo lo concerniente a la melodía, o más precisamente, al perfil melódico que contiene un profundo significado emocional dentro de la comunidad andina. Esta actitud podría entenderse como una manera de evitar un mayor

compromiso emocional frente a la dolorosa y traumática experiencia que ella también experimentó.

Una vez que empieza, Demetria expresa una fuerte carga emocional que se evidencia en el contraste al iniciar su canto en un registro grave, para pasar de manera abrupta a un registro agudo, en donde la voz es emitida de forma casi gritada, aumentando la intensidad de su canto. La cantora agrega su propio sentir con gemidos, llantos y respiraciones agitadas durante todo la performance. Asimismo Mendivil sostiene, basándose en autores como Merriam, Small y Bohlman, que “se debe estudiar la música más allá de las estructuras sonoras y considerar también el comportamiento físico y performático de quienes los producen [...]” (Mendivil citado en Szeinfeld 2020: 2).

La cantora percute con las palmas durante la mayor parte del canto, mientras realiza movimientos de adelante hacia atrás, en donde es todo el cuerpo el que se involucra en la performance. Esto muestra un notable compromiso emocional en donde la voz reposa en el cuerpo y el cuerpo reposa en la voz, como señala Barthes, refiriéndose al grano de la voz (Barthes en Cavarero 2005:15). Es así que en el canto de Demetria la voz gana energía e intensidad con el movimiento y las palmas, y el movimiento a su vez proporciona la energía para narrar la dolorosa experiencia. De esta manera la cantora encuentra la forma de canalizar y equilibrar el alto cúmulo emocional que la embarga.

La cantora de Vinchos expresa sus propias vivencias a partir de su improvisación musical, identificándose con la experiencia traumática de sus familiares que ella también vivió. Al cantar Demetria asume no sólo el sufrimiento que le suscita dicho recuerdo, sino también, la capacidad reparadora del *allwakuy harawi*.

- Cantora del caserío de Putis

Este canto es parte de un material de vídeo que data de 2008 y que fue realizado durante la exhumación de los restos de las víctimas de la matanza del caserío de Putis, en 1984. En este vídeo un reportero del programa *Cuarto Poder*, de América Televisión, realiza una entrevista a una pobladora de aproximadamente 53 años, de la localidad de Putis, en el

distrito de Santillana de la provincia de Huanta, en momentos que acaban de exhumar los restos de sus familiares desaparecidos.

Durante la entrevista la pobladora de Putis describe verbalmente la forma en que uno de sus parientes fue cruelmente asesinado en su propia casa. En esta parte hablada, la mujer solloza, por momentos, hasta terminar el relato. Luego se aprecia que la pobladora de Putis está muy afectada emocionalmente y empieza a narrar y a llorar con un esbozo de canto sobre una sola nota, en donde los ritmos se rigen por las palabras y cuyo final de frase va descendiendo hacia intervalo descendente.

Esto se da cuando narra: *Chay cuñadaytapas wawachanta llullu wawachanta quitaykuspanmi*, “A esa mi cuñada, también a su bebito, a su tierno bebito, quitándole”, en la parte del relato que afecta más directamente a la cantora de Putis porque ella fue testigo presencial del hecho. Seguidamente continúa detallando los hechos violentos: *Pampaman laqaykuspam matankallanpi baliarun* “tirándola al suelo en su nuca le han baleado”, *ñawpaqniypi* “en mi delante”, *Hinaptinmi locahina kani* “Entonces como loca estoy”.

La performance de la pobladora del caserío de Putis es claramente un lloro cantado que se apoya en la memoria melódica, para tratar de organizar su narrativa de la experiencia traumática que está reviviendo, al presenciar la exhumación de los restos de sus familiares. Esa frase musical monótona sostiene emocionalmente a la cantora en la narración del recuerdo de cómo mataron a su cuñada delante de su bebito. Ella hace un esfuerzo para contener el llanto que suelta al final de cada frase con un gemido, en donde pasa de un nivel de tensión a otro de descarga emocional. Esto ocurre cuando narra cómo tiraron al suelo a su cuñada y la balearon en la nuca, en que gime nuevamente para decir que lo hicieron delante de ella.

Es decir, en este contexto, para poder narrar esta violenta escena de la que ella fue testigo presencial, la cantora de Putis recurre a la memoria melódica cultural del *allwakuy harawi* con un *pathos* y significado cultural asociado al sufrimiento y la muerte. A través de su canto la pobladora de Putis logra equilibrar cierto monto de carga emocional que le permite seguir con el relato que no pudo continuar de forma únicamente hablada. De esta manera, a pesar del recuerdo de lo vivido, ella logra conciliar sus necesidades internas con los

requerimientos externos, al poder articular verbalmente de manera coherente y describiendo con detalle, la experiencia violenta de la que fue testigo.

- **Cantora de la provincia de Víctor Fajardo**

El canto de la pobladora de Víctor Fajardo es parte del documental “Víctimas” - *Para que no se repita* realizado en 2003 por el Instituto de Defensa Legal IDL. La versión emitida en 2007 pertenece al Archivo Audiovisual del Centro de Información de la Defensoría del Pueblo. En él se presenta a una mujer de avanzada edad, de aproximadamente 80 años, que está siendo entrevistada por un reportero en momentos que se encuentra muy asustada debido a la matanza que acaba de ocurrir en su pueblo.

En este contexto de guerra interna ella intenta narrar la fuerte experiencia por la que está pasando en ese momento, a través de un canto con gemidos. Este consiste en una sola frase monotónica que termina en un intervalo descendente, similar al de la cantora del caserío de Putis descrito anteriormente. Sin embargo, a diferencia de esta, la cantora de Víctor Fajardo no logra articular palabras inteligibles, sino sonidos pre-verbales o balbuceos.

Al final de la frase la cantora logra pronunciar un rudimento de palabra que parece decir *taytayku* traducido como: nuestro Padre, lo que podría referirse a Dios o una divinidad. El sufijo *-yku* corresponde a la conjugación de la primera persona plural, nosotros exclusivo de la lengua quechua. Sin embargo, cuando se usa el vocablo *Tayyta*, haciendo referencia a una divinidad de Padre occidental, se usa el sufijo *-nchik*, que alude al nosotros inclusivo, pues se asume que el padre divino es de todos, no solo de un grupo. Por ello es probable que la cantora se refiera a alguna persona de su propio entorno.

En el vídeo se aprecia que durante la entrevista la cantora de Víctor Fajardo se encuentra en una situación límite, en donde el terror ante la inminente amenaza de muerte a la que está expuesta, la sobrepasa emocionalmente. En la frase musical, la cantora manifiesta una expresión física de dolor, miedo y pánico que se evidencia en el excesivo temblor de la voz y el cuerpo. El estado de conmoción emocional en el cual se encuentra la pobladora de

Víctor Fajardo, le obstaculiza la organización del relato verbal y la hace regresar a estadios anteriores a la adquisición del lenguaje, al emitir balbuceos o rudimentos de palabras.

Con base a la experiencia peruana de la guerra interna y al *Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*, la académica Lucero de Vivanco reflexiona sobre la narrativa de temas de violencia en la literatura y se pregunta: “¿Se puede acceder en palabras a las experiencias que por su intensidad y su crueldad ponen en jaque la capacidad de simbolización?” (De Vivanco 2013: 14-15).

Esta pregunta es coherente y pertinente para explicar por qué la pobladora de Víctor Fajardo no puede simbolizar a través de la palabra, pues la experiencia que está vivenciando la sobrepasa emocionalmente. Por eso, en medio de la conmoción emocional, la pobladora ayacuchana sólo tiene un referente con sentido para ella, que es la memoria melódica con un *pathos* sonoro que representa psíquicamente la experiencia traumática que está viviendo. De esta manera, el cantar dicha frase melódica es la única forma que encuentra la cantora para resistir el dolor y el terror que está experimentando ante el peligro y amenaza de muerte.

A partir del análisis de la performance musical se aprecia que el sentido emocional se da en la emisión vocal asociada a llantos, gemidos y respiraciones agitadas que dan lugar a sonidos que sus cultoras asocian al gruñido o al aullido de un animal o *allway*. Otro elemento expresivo que se observa es la expresión emocional del rostro, el movimiento corporal y el acompañamiento con palmas que agrega intensidad e impulso para proseguir con el canto y narración de la dolorosa experiencia por la que pasaron las pobladoras ayacuchanas.

Las cantoras ayacuchanas logran, en mayor o menor medida, un equilibrio del alto cúmulo emocional a través del canto del *allwakuy harawi*, como respuesta adaptativa y organizada frente a los requerimientos del medio externo.

CONCLUSIONES

El *allwakuy harawi*, como expresión musical cantada propia de la cultura andina, se constituye en una instancia expresiva que, inherente a lo musical, asume una función de reparación psicológica de experiencias traumáticas en sus cantoras. El potencial emocional y el sentido metamusical o significativo están profundamente vinculados con el perfil melódico del canto. Este perfil está presente en la memoria cultural transmitida intergeneracionalmente en el que sus cantoras, pobladoras ayacuchanas narraron sus experiencias en su canto, tanto en el mismo momento del conflicto armado interno 1980-2000, como en contextos de posconflicto.

Las variaciones musicales del *allwakuy harawi* se presentan dentro de un modelo rítmico y melódico. Su presencia indica una intencionalidad sonoro-musical que es inherente al plano emocional de lo narrado. La gama de variaciones se corresponde con las vivencias en el contexto de violencia. De esta manera aspectos propiamente melódicos tales como, el mayor o menor movimiento melódico, la amplitud de los intervalos cantados, el ascenso o descenso de altura en el transcurrir del canto, expresan matices emocionales de la cantora, en su expresión de hechos dolorosos relacionados con la pérdida de sus seres queridos. Por otra parte el nivel de esfuerzo físico desplegado en la ejecución de inflexiones vocales y frases de gran énfasis textual, es coherente con la expresión de dolor. Así, la expresión sonoro musical del *allwakuy harawi* es en sí misma una expresión emocional, estética y narrativa.

En el plano musical del *allwakuy harawi*, las variaciones en los aspectos rítmicos como la no regularidad simétrica de las frases, la prolongación en las duraciones de ciertas sílabas, el tipo de subdivisiones en el *tempo*, y la variación o fluctuación de este, se relacionan psíquicamente con funciones de acomodación de impulsos y energías del momento. El otorgamiento de mayor tiempo en un punto específico del canto brinda un espacio emocional significativo a la mención del ser querido. Los puntos de tensión o de descanso durante la improvisación musical de las cantoras, constituyen igualmente espacios emocionales inherentes a lo narrado. Estas características musicales, propias del *allwakuy harawi* de estilo recitativo, son instrumentalizadas improvisatoriamente por las cantoras en función a sus necesidades expresivas.

El contenido narrativo en el canto fluctúa entre: sentimientos de soledad, abandono, preocupación por la crianza de sus hijos, angustia y desesperación por la pérdida o desaparición de familiares. Se observa también el uso de exclamaciones de protesta, reclamo y maldiciones como reacciones emocionales a través de las cuales las cantoras tramitan las experiencias de pérdida. Asimismo en algunas narrativas de los cantos se deja entrever mecanismos defensivos propios de la primera etapa del duelo, tales como la Negación de la pérdida del ser querido y la Idealización que se da al sobrevalorar al familiar muerto o desaparecido. Al narrar la experiencia traumática mediante el canto del *allwakuy harawi*, la cantora ha logrado equilibrar cierto monto afectivo y acceder a un nivel simbólico de pensamiento a través de la representación-palabra.

Asimismo el sentido emocional en la performance musical del *allwakuy harawi* está dado por diversas formas que tiene cada cantora para expresarse. El canto está generalmente consustanciado con el llanto, la emisión de suspiros y la ejecución de respiraciones agitadas; asimismo con acciones como el batimiento de palmas o mediante el movimiento corporal. Esto se produce con mayor o menor intensidad en relación a los sentimientos de dolor o angustia del momento, o por el recuerdo de la experiencia traumática que la cantora está narrando. La emocionalidad del canto no solo está en la letra y el perfil melódico, sino en la propia voz de las cantoras y en el timbre vocal utilizado en el momento de la performance. En la performance musical las cantoras procesan un alto cúmulo emocional en donde armonizan sus necesidades internas con los requerimientos de la realidad.

Por lo tanto, de acuerdo a las ideas planteadas se concluye que la reparación psicológica está dada principalmente por el sentido emocional o *pathos* sonoro del *allwakuy harawi* que es afín al sentir de las cantoras que vivieron experiencias traumáticas de pérdida de sus seres queridos. La memoria melódica cultural presente en las cantoras es un elemento que les permite representar psíquicamente dicha experiencia traumática, sentirse contenidas emocionalmente y cantar para procesar su dolor y sufrimiento. Esto viabiliza que puedan representar con la palabra su experiencia traumática a través de la narrativa en su lengua nativa, que además de darle sentido de pertenencia grupal, equivale a una organización superior a nivel de pensamiento y el punto inicial de la reparación psicológica.

REFERENCIAS

ALVIN, Juliette

s/f *Musicoterapia*. Buenos Aires: Paidós.

AROM, Simha

2001 “Modelización y modelos en la música de tradición oral”, Cap. 8. En: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, S.A: 203-232.

ARONI, Renzo

2015 “Coreografía de una matanza: memoria y performance de la masacre de Accomarca en el carnaval ayacuchano”. Lima, Perú. *Anthropologica*, vol. 33, no 34: 119-146.

BANDERAS, Daniela

2006 *La experiencia musical como parte del proceso de reparación en mujeres víctimas de agresión sexual*. Tesis para optar por el grado de Magister en Artes con mención en Musicología. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Posgrado.

BLACKING, John

2001 “El análisis cultural de la música”. En: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, S.A.

BLEICHMAR, Norberto M.; Celia LEIBERMAN DE BLEICHMAR y Silvia WIKINSKI.

2010 *El psicoanálisis después de Freud: teoría y clínica*. Ciudad de México: Editorial Paidós Mexicana, S.A.

BRUSCIA, Kenneth E.

1987 *Improvisational models of music therapy*. Illinois: Charles C Thomas Publisher.

CABALLERO, Policarpo

1988 *Música Inkaika: Sus leyes y su evolución histórica*. Cusco: Comité de Servicios Integrados Turístico Culturales de Cusco, COSITUC.

CÁMARA DE LANDA, Enrique

2004 “Cantometrics, performance y semiología”. En: *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU.

CAVARERO, Adriana

2005 *For more than one voice: Toward a philosophy of vocal expression*. California: Stanford University Press.

CAVERO, Jesús

1985 “El Qarawi y su función social”. En: *Allpanchis*. Cuzco: N° 25 Año XV, Vol. XXI. Instituto de Pastoral Andina.

CENTRO DE INFORMACIÓN DE LA DEFENSORÍA DEL PUEBLO

<https://www.gob.pe/9897-centro-de-información-de-la-defensoria-del-pueblo>

CORONA BERKIN, Sarah

2012 *En diálogo. Metodologías horizontales en Ciencias Sociales y Culturales*. Barcelona: Gedisa Editorial.

DE VIVANCO, Lucero

2013 *Memorias en Tinta: Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

DEL VALLE, Julio y María DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ

2017 *Cómo iniciarse en la investigación académica: una guía práctica*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

DOLAR, Mladen

2012 “His master's voice”. *The Symptom* 13. s/l Editorial by Jacques-Alain Miller
<https://www.lacan.com/symptom13/his-masters.html>

ENRÍQUEZ, Porfirio

2005 *Cultura Andina*. Puno: Editorial Altiplano E.I.R.Ltda.

FELD, Steven.

1995 Wept thoughts: The voicing of Kaluli memories. *South Pacific oral traditions*, p. 85-108. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

GASTELUMENDI, Eduardo

1998 “Reparación y conciencia ecológica”. En: *Pérdida y Reparación*. Lima: Centro de Psicoterapia Psicoanalítica de Lima.

GIBBS, G.

2012 *El análisis de datos cualitativos en Investigación Cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.

GONZÁLEZ Holguín, Diego

1952 *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos [1608].

GREBE, María Ester. “Aspectos culturales de la musicoterapia algunas relaciones entre antropología, etnomusicología y musicoterapia”.

<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13229/13505>

GRUSZCZYŃSKA-ZIÓŁKOWSKA, Anna

1995 *El poder del sonido: el papel de las Crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Quito: Ediciones Abya Yala.

HERRERO, José Antonio Martín

1997 *Manual de antropología de la música*. Salamanca: Amaru Ediciones.

HINSHELWOOD, Robert Dayles

1989 *Diccionario del pensamiento Kleiniano*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

KRAUSE, Mariane

1995 “La investigación cualitativa: un campo de posibilidades y desafíos”. *Revista temas de educación*. Santiago de Chile, 7(7), 19-40.

LAPLANCHE, Jean & Jean Bertrand PONTALIS

1977 *Diccionario de Psicoanálisis*. (2da Ed.) Barcelona: Editorial Labor, S.A.

LIENHARD, Martin

1988 “Pachakutiy Taki”. En *Allpanchis*. Cusco, vol. 20, no 32: 165-195.

LORD, Albert Bates

1971 *The singer of tales*. Nueva York: Atheneum, Harvard University Press.

MARTÍ, Josep

2000 *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*.
Balmes: Deriva Editorial.

1995 “La idea de relevancia social aplicada al estudio del fenómeno musical”. *Revista Transcultural de Música -Transcultural Music Review #1* ISSN: 1697-0101.

MENDÍVIL, Julio

2015 “De calandrias, ríos y pinkuyllus. La música en la obra de José María Arguedas”.
AHLE, Niko; HUHLE, Teresa. Die subversive Kraft der Menschenrechte. Rainer Huhle zum radikalen Jubiläum. Oldenburg, Paulo Freire Verlag: 347-375.

1993 “Sobre el morfema quechua *huay* y su relación con el concepto de la música en la cultura andina”. Hamburgo, Colonia, *Revista del Instituto Superior de Música: s/e.*

MEJÍA HUAMÁN, Mario

2005 *Hacia una Filosofía Andina: Doce ensayos sobre el componente andino de nuestro pensamiento.* Lima: s/e.

MERRIAM, Alan P.

2001 “Usos y funciones.” En: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología.* Madrid: Editorial Trotta: 275-296.

MERRIAM, Alan P.; MERRIAM, Valerie

1964 “The study of Ethnomusicology”. *The Antropology of Music.* Evanston: Northwestern University Press.

MONTERO- DÍAZ, Fiorella

2016 *Singing the war: reconfiguring white upper- class identity through fusion music in post-war Lima.* Routledge: Ethnomusicology Forum, 25:2, 191:209.
<http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2016.1161528>

MONTOYA, Rodrigo

1997 “El Perú después de 15 años de violencia (1980-1995)”. s/l: *Estudios Avancados,* 11(29).

MONTOYA, Rodrigo, Luis MONTOYA y Edwin MONTOYA

1999 *La sangre de los cerros. Urqkunapa yawarnin: Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú.* Volumen 5. Partituras. Transcripción de Raúl Romero y Rosalina Palomino. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal. s/e.

1998 *La sangre de los cerros. Urqkunapa yawarnin: Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú.* Volumen 2. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal. s/e.

1987 *La sangre de los cerros: Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*.
Lima: Mosca Azul Editores y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MUSEO DE LA MEMORIA DE ANFASEP

s/f Para que no se repita [folleto] www.anfasep.org.pe.

NEIRA, Eloy y Paula ESCRIBENS

2010 *Salud mental comunitaria: Una experiencia de psicología política en una comunidad afectada por la violencia*. Lima: DEMUS.

NETTL, Bruno

2010 *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. Illinois: University of Illinois Press.

2001 “Últimas tendencias en etnomusicología”. En: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta: 115-154.

OELSCHLEGEL, Adrián

2006 “El Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú. Un resumen crítico respecto a los avances de sus recomendaciones”. En: *Anuario de Derecho Constitucional Latinoamericano XII*, vol. 2: 1335-1368.

PÁUCAR, Luis, Lieber GALINDO, Charles MEDRANO y otros

2018 *Diccionario práctico quechua ayacuchano: quechua-español, español-quechua*.
Lima: Instituto Andino de Formación y Desarrollo Humano.

PÉNDOLA, Alberto

1998 “Qué reparamos cuando reparamos”. En: *Pérdida y Reparación*. Lima: Centro de Psicoterapia Psicoanalítica de Lima.

POCH BLASCO, Serafina

2002 *Compendio de Musicoterapia*. Volumen I. Barcelona: Herder.

RAMNARINE, TINA

2009 “Musical performance”. *An introduction to music studies*. Cambridge: Cambridge University Press. 219-226.

REÁTEGUI, Félix y otros

2004 *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto de Democracia y Derechos Humanos.

RITTER, Jonathan

2019 “La música testimonial ayacuchana: de la memoria a la sobrevivencia”. p. 66-91. *Música, memoria y educación: Conferencias magistrales*. Huamanga: Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca”.

2018 “La voz de las víctimas: canciones testimoniales en la región rural de Ayacucho”. *El arte desde el pasado fracturado peruano* (págs. 247–293). Lima: IEP.

2013 “Canciones de sirenas: Ritual y revolución en los Andes peruanos”. *Las Formas del Recuerdo: Etnografías de la violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

2009 “Complementary discourses of truth and memory: the Peruvian Truth Commission and the *Canción Social Ayacuchana*”. *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music*. Volume 2.

ROMERO, Raúl R.

2017 “Panorama de los estudios sobre la música andina en el Perú”. En: *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología – Pontificia Universidad Católica del Perú.

2002 *Sonidos Andinos. Una antología de la música campesina del Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva-Agüero. Centro de Etnomusicología Andina, 1985 “La Música Andina”. En: *La Música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

SEGAL, Hanna

1998 *Introducción a la Obra de Melanie Klein*. Barcelona-Buenos Aires: Editorial Paidós.

SOTO, Heeder

2007 *¿Hasta cuándo tu silencio? Testimonios de dolor y coraje*. Ayacucho: ANFASEP.

SZEINFELD, Luciana

2020 “Reseña de Julio Mendivil”. *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. 2da edición. *TRANS-Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review* 24 [Consulta: 20/05/2020].

TENORIO GARCÍA, Víctor

2019 *Diccionario quechua runasimi marka*. Impreso en Ayacucho, Perú.

THEIDON, Kimberly

2004 *Entre prójimos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios peruanos. (Estudios La Sociedad rural, 24).

ULFE, María Eugenia

2004 *Danzando en Ayacucho: Música y Ritual del Rincón de los Muertos*. Lima: Centro \ de Etnomusicología Andina. Instituto Riva-Agüero. Pontificia Universidad Católica del Perú. Libro. CD.

VALLS, José Luis

1995 *Diccionario Freudiano*. Julian Yebenes, S.A. Colección Continente/Contenido. s/l: s/e.

ANEXOS

Anexo 1

Corpus de fuentes mediales

ARCHIVO AUDIOVISUAL DEL CENTRO DE INFORMACIÓN DE LA DEFENSORÍA DEL PUEBLO

s/f Documental *Víctimas - Para que no se repita*. Fecha de emisión: 2007. Descripción: Serie de 15 reportajes y 50 datos para televisión de gran impacto, fuerza emotiva e impecable realización con el aporte de los periodistas Bruno de Olazabal, Bibiana Melzi, María Elena Belaunde, Patricia Wiese, Rafaela León y Verónica Insausti, y que contiene los mensajes del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Código: DP02007.

ARCHIVO AUDIOVISUAL DEL CENTRO DE INFORMACIÓN DE LA DEFENSORÍA DEL PUEBLO

LATINA TELEVISIÓN (Canal # 2)

1989 *Contrapunto*. Ayacucho. “Sobre la masacre en Paccha”. Centro de Información de la Defensoría del Pueblo.

AMÉRICA TELEVISIÓN (Canal #4)

2008 *Cuarto Poder*. Ayacucho. “En Putis faltarían exhumar más de 300 restos”. Emisión: 20 de febrero de 2014. Última consulta: 20 de febrero de 2021. Video recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Pjp4IIDIPts>

Anexo 2

Relato de testimonio de Ángela, cantora del distrito de Socos, provincia de Huamanga, Ayacucho, 56 años

Fecha: 15 de mayo de 2019

Lugar: Monterrico, Lima

Ángela es contactada por intermedio de su hijo, estudiante de San Marcos, a través de una alumna de antropología de la PUCP que llevaba el curso de Música y Patrimonio de la Maestría en Musicología. Se le solicitó permiso a su hijo a fin que su madre pueda ser entrevistada para cantar un harawi, dado que se encontraba por unos días en Lima. A través de la comunicación telefónica, ella cantó un harawi estilizado, haciendo la salvedad que no era especialista en harawi. Este fue un elemento fundamental, pues para esta tesis se necesitaba la colaboración de cantoras del harawi vivencial, no artístico. La cita se dio en la puerta de Wong de Monterrico, desde donde nos dirigimos a un parque cercano que no tenía lugar para sentarse, por lo que entramos a un restaurante para almorzar.

Después de unos minutos de conversación sobre el canto y el contexto de la guerra interna, llegó el hijo de Ángela para acompañarla y se integró a la conversación. Él mencionó la importancia de conocer la cosmovisión andina y el concepto de *waqcha* para poder entender el canto del harawi. Luego nos acompañó a otro parque que estaba prácticamente vacío, y que sí contaba con bancas. Le pregunté a Ángela si se podía filmar y ella accedió. Empezó diciendo su lugar de procedencia y luego narró que en la guerra interna en su pueblo hubo “un fallecimiento,” refiriéndose a que mucha gente murió y que por haber perdido a sus familiares ellos lloraban y cantaban en quechua. Es así, que sentada en una banca del parque, Ángela cantó el harawi de manera fluida, sin titubear o dudar en algún momento. Luego explicó que los familiares iban cantando mientras lloraban a sus muertos, cada uno su propia canción, de acuerdo a lo que habían vivido.

Anexo 3

Relato de experiencia de conversación desarrollada con las señoras del Consejo Directivo de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú – Anfasep, a partir de un tema predefinido: un canto de las mujeres en contexto de guerra interna. Canto de Ramona.

Fecha: 13 de marzo de 2020

Lugar: Local de Anfasep, Huamanga, Ayacucho.

La visita a Anfasep se dio a partir de las recomendaciones de diferentes profesionales ligadas al tema, como Rocío Silva Santisteban, Maria Eugenia Ulfe y Tania Pariona, quienes sugirieron esa institución en la ciudad de Huamanga, a fin de recabar información para la investigación. En enero de 2020, mediante comunicación telefónica, Anfasep solicitó una carta formal, a fin de acordar una cita, la cual tuvo que postergarse hasta marzo debido a que ya tenían actividades programadas, y además coincidía con las festividades de los carnavales.

Habiendo concertado la cita con el Consejo Directivo de Anfasep viajamos, el profesor de quechua, Luis Páucar, José Díaz, psicólogo y músico y mi persona, a fin de poder abordar los campos psicológicos, musicales y lingüísticos. Previamente se preparó una presentación personal en quechua, con el objetivo de tener un primer acercamiento que pudiera resultar más cercano y familiar con mujeres que habían sufrido en carne propia los efectos de la guerra interna.

La cita con las señoras, integrantes del Consejo Directivo de Anfasep se dio el 13 de marzo del 2020 a las 3pm., el mismo día de nuestra llegada a Huamanga. Las señoras llegaron 10 minutos después que nosotros. La persona encargada de recibirnos nos hizo subir al segundo piso para esperar a las representantes de la directiva. El lugar de la reunión se dio en una sala grande que constaba de dos ambientes. El último piso estaba destinado a un museo para los visitantes. En ese lapso de tiempo entraban señoras, quienes de lejos miraban con curiosidad, hasta que me presenté para recordarles el motivo de nuestra visita. Luego entraron varias señoras y nos invitaron a sentarnos alrededor de una mesa grande de

forma rectangular, en donde ellas iban a empezar su reunión de junta directiva que realizaban los viernes. Eran diez mujeres, aproximadamente, y nosotros, tres.

En primer término me presenté en quechua, y expliqué que venía de la Universidad Católica, con el objetivo de conocer un canto que había escuchado y que se había producido en momentos de la guerra interna en Ayacucho. Les expresé mi deseo de saber si ellas conocían esos cantos y que tenía una grabación para que puedan escuchar. Asimismo agregué que ese era el tema de investigación para mi tesis de Maestría en Musicología.

Al decir las palabras en quechua y luego en castellano, cada una se fue presentando al grupo, y luego lo hicieron mis dos acompañantes. Cuando supieron que estaban reunidas con tres profesionales del campo de la salud mental, empezaron a expresarse libremente contando sus propias historias, vivencias, así como las secuelas físicas y psicológicas que sufrían por la desaparición de sus familiares. Los tres profesionales respondimos a sus preguntas, dudas e inquietudes con respecto a los malestares psicológicos y físicos que las aquejaban. Esto se daba tanto en castellano, como en quechua, por parte del profesor, quien hacía precisiones complementarias. Esta dinámica duró aproximadamente 45 minutos.

Dado el ambiente de tristeza y dolor por las historias que contaban, no encontré el clima oportuno para recordarles sobre el canto, pues no deseaba hacerles revivir la experiencia traumática. Sin embargo, antes de finalizar la reunión una de las señoras, Ramona, preguntó si ya no iban a escuchar la música, a lo que respondí que no quería presionar, pero el grupo insistió. Se colocó el audio en medio de la mesa, el que duró 2 minutos, aproximadamente. Al terminar, Ramona dijo: “Qué bonito,” y todas empezaron a hablar y a mencionar la palabra, *allwakuy* refiriéndose a ese canto. El profesor Luis Páucar escuchó en quechua lo siguiente: *Wak warmiqa allwakuchkanmi* que significa: Esa mujer se está aullando.

Otros términos asociados al canto que surgieron fueron *aya waqay* o llorar la muerte y *allway* o aullar y cuando se habló de *ayataki* se refirieron a un canto que se hace en velorios y entierros. En medio de la conversación grupal, Ramona explica que escuchó a la esposa de su tío cantar cuando lo desaparecieron, después de lo cual empieza a reproducir dicho canto. Ellas hicieron una distinción entre la muerte natural por enfermedad o accidente y la muerte de improviso, en donde Ramona manifestó “No sabes si mañana vas a amanecer

vivo porque los militares entraban a tu casa y se llevaban a toda la familia, si salías, Sendero te daba el encuentro [...]”

Las mujeres hablaban con naturalidad del tema de la guerra y las secuelas físicas y psicológicas que sufrían hasta la actualidad, debido al ambiente de confianza que se había generado. Tanto Ramona como las demás mujeres expresaban que tenían fuertes dolores de cabeza. Contaron sobre su experiencia con una terapeuta musical que viajaba regularmente para trabajar con ellas, pero que a veces les era difícil cantar ciertos temas porque les recordaba experiencias dolorosas, mientras que ellas preferían cantar huaynos alegres. Una de las mujeres contó cómo antes no podía escuchar una canción específica porque le recordaba a su esposo desaparecido, lo que no podía soportar.

Sin embargo, luego dijo que ahora esa misma canción le hace ponerse contenta porque le gustaba a su esposo, y nos preguntaba si eso estaba mal. Nuestra respuesta como profesionales de la salud fue reconocer su propia capacidad reparadora frente a lo que significó para ella la desaparición de su esposo. Luego, las señoras del Consejo Directivo de Anfasep formularon una demanda explícita para comprometernos con ellas para regresar en un futuro, a fin de brindarles atención terapéutica, a lo que nosotros respondimos afirmativamente, en un acuerdo tácito.

En la cultura andina la reciprocidad es uno de sus principios constitutivos y en términos psicoterapéuticos equivaldría a una devolución. Como ya se hablaba de la pandemia, nos dijeron que seguro en cuatro meses, aproximadamente, podríamos regresar. Quedó claro entre nosotros, los profesionales, que yo haría un trabajo musicoterapéutico, el cual sería complementado con intervenciones clínicas de los otros profesionales del grupo, pues pudimos percibir sus necesidades urgentes de atención psicológica.

Anexo 4

Conversación con Demetria, cantora del distrito de Vinchos, 52 años.

Fecha: 14 de marzo del 2020

Lugar: Hotel de Turistas de Huamanga

La primera cantora, Ángela, me recomendó a una amiga de la zona que sabía cantar un harawi que escuchó en contexto del conflicto armado interno entre 1980 y 2000. Al llegar a Ayacucho me contacté nuevamente con ella para concertar la cita, y se comprometió a recoger a su amiga de la chacra y traerla al hotel. Allí almorzamos todos: Ángela, Demetria, José Díaz, Luis Páucar y yo, observándose que Demetria estaba callada. Se pensó que había una barrera lingüística, por ser casi exclusivamente quechua hablante y también cierto recelo por el hecho que nosotros éramos personas extrañas para ella. Ángela, por el contrario, se mostró cómoda y adaptada a la situación en todo momento. La conversación inicial giró en torno a la comida y luego se generó el tema sobre el hijo de Ángela, quien la había acompañado en su entrevista en Lima y de quien dijo que estudia antropología en San Marcos.

Mientras nos dirigimos al patio central, en el pasadizo, el profesor Luis Páucar empezó a entablar conversación en quechua con Demetria, refiriéndose a unas pinturas sobre textiles que se exhiben en la pared, a lo que ella respondió dando detalles sobre el lugar en donde vendían dichos tejidos. El patio central del hotel era un lugar apartado, silencioso, con plantas y en estilo colonial, donde había lugar para sentarse. Nos quedamos allí Luis Páucar, Ángela, Demetria y yo.

Ángela empezó a relatar acerca de los cantos que Demetria había escuchado, y al preguntarle cómo llamaban esos cantos, ella respondió *Harawi Allwakuy*, luego añadió otros términos relacionados, como son: *llaki qarawi* y *allway qarawi*. Cuando Ángela iba a explicar el contexto en el que Demetria escuchó los cantos, pidió apagar la grabadora. Luego empezó a narrar que había una pareja joven y que algunas personas habían llegado para preguntar por el muchacho, pero la familia no sabía su paradero. Demetria era cercana a ellos y los acompañó en su búsqueda y logra presenciar cuando el joven se tiró del

barranco tratando de escapar y luego fue abaleado. Es en ese momento que ella escucha a la madre cantar el *allwakuy harawi*.

Cuando se le solicita a Demetria cantarlo ella empieza a narrar en quechua. Al terminar, Ángela le pide que cante de la misma manera que ella lo escuchó, que no sólo lo hable. Es allí que la cantora empieza a recordar el *allwakuy harawi* de manera fluida acompañando con palmas, movimientos de adelante hacia atrás y gesticulaciones faciales. El canto se caracterizaba por una emisión fuerte, casi chillada, como si estuviese reviviendo la experiencia. Finalmente, al preguntarle sobre la fecha en que ella escuchó ese canto, respondió que fue en el año 1983.

Anexo 5

Conversación con Ángela, cantora del distrito de Socos.

Lugar: Huamanga, Ayacucho

Fecha: 14 de marzo del 2020

Después del canto de Demetria, todos entramos y ocupamos una sala en la que se entabló un diálogo con Ángela mientras Demetria escuchaba. Ella decía que ese era un *harawi* de pena y que también había de alegría: “Con pena, con lágrima, *Allway, llaki*, es el momento que tú pierdes tu familia, sea por enfermedad o accidente, ese rato es *allway harawi*, o sea *allwakuy*”. Demetria confirma lo expresado por Ángela, quien agrega que ese canto puede darse en contexto de muerte natural o no: “Pero cuando ya te fuiste a tu casa estás con toda tu familia y velando, allí se canta el San Gregorio y el *ayataki*”. Continúa su relato diciendo que en enero de 2020, una señora murió súbitamente de derrame cerebral, cuando iba a recoger su ganado en camión, y al llegar sus familiares de Lima, su esposo lloraba: “hablando, llorando, cantando”. Al preguntarle cómo era ese canto, responde que era el mismo ritmo que ella había cantado en Lima. El profesor Luis Páucar preguntó cómo se aprendía ese canto y ella expresó que lo hacían desde niñas y que cada pueblo, cada distrito tiene su propio tono de cantar, de hablar, que esa es la costumbre.

Ángela sigue narrando cómo ese canto sirve para comunicar cuando alguien ha fallecido, en el que el que otro recibe la información sigue llamando de pueblo en pueblo. Agrega: “Esto estamos llevando desde el Inca, se van pasando el canto, cuando los familiares se enteran que su familiar ha fallecido: agarra sus mantas y van cantando mientras corren al pueblo, *mamallay, sobrinallay*”.

Ángela repite lo que había escuchado decir cuando cantaban el *allwakuy*: “*Allwakuchkan, piya wañurun*”: está aullando, quién habrá muerto” y agrega que ese canto se da en el momento mismo de la muerte inesperada.

