

LENGUA, CONFLICTO CULTURAL Y EXPRESION EMOCIONAL: DISCURSOS IDEOLOGICOS Y PSICOLOGICOS DEL CARNAVAL ANDINO¹

Edwin Manrique Gálvez²

Se hace un análisis histórico-social y psicológico de la fiesta del carnaval en un contexto tradicional del ande peruano (Lircay-Huancavelica), remontándose a sus orígenes, su ubicación en el ciclo anual agrícola de la abundancia y su relación particular con los rituales de competencia. Se describe la psicología ambivalente del poblador que crea y practica el carnaval lirqueño, poniendo énfasis en su uso de la lengua quechua como canal expresivo de sus más intensas emociones.

Complementariamente, se hace un análisis de los contenidos ideológicos y psicológicos implicados en las letras de los carnavales lirqueños, considerando catorce categorías de análisis y presentando muestras temáticas congruentes con cada una de ellas.

Palabras clave: *Carnaval Andino, Lengua, Conflicto Cultural, Expresión Emocional*

This is a historical-social and psychological analysis of carnival festival in a traditional context of the Peruvian Andes (Lircay-Huancavelica), introducing into its origins, its location in the annual farming cycle of abundance and its particular relation to competence rituals. We describe the ambivalent psychology of the inhabitant that creates and practice the carnival at Lircay, stressing his use of quechua language as a channel of expression of his deepest emotions.

We also do an analysis of ideological and psychological contents of the letters of carnival songs, with fourteen categories and thematic samples according to each one of them.

Key words: *Andean Carnival, Language, Cultural Conflict, Emotional Expression*

¹ Este artículo es parte de un trabajo más extenso que el autor viene preparando para su publicación acerca de los aspectos histórico-sociales y psicológicos del carnaval de Lircay (Huancavelica).

² Psicólogo, Oficina de Apoyo a la Docencia e Investigación del Hospital Hermilio Valdizán.
e-mail: emanriqueg@hotmail.com

“No desdeñemos gravemente los pretextos frívolos. Ningún pretexto es bastante frívolo para no poder servir a una reflexión seria. El carnaval, por ejemplo, es una de las mejores ocasiones de asomarse a la psicología y a la sociología...”

José Carlos Mariátegui
Motivos de carnaval

Los contenidos temáticos de las canciones de diferentes géneros musicales han con-
citado siempre la atención de diversos estudio-
sos del folklore nacional y, aun más, de los cien-
tíficos sociales que se preocupan por el proble-
ma de la cultura y por las expresiones culturales
en el Perú (Arguedas, 1977; Degregori, 1984;
Llórenz, 1983; Otter, 1982; Roel, 1985; Ro-
mero, 1988; Vivanco, 1973).

En el marco de este interés por analizar los
discursos ideológicos y psicológicos de las ex-
presiones musicales cotidianas de los habitantes
del Perú, Manrique y Aguado (1993) llevaron a
cabo un trabajo de análisis de contenido de los
discursos del folklore criollo costeño y del fo-
lklore andino urbano y rural. Se encontraron di-
ferencias importantes y significativas entre los dis-
cursos criollos y los de procedencia andina, es-
pecialmente con la versión rural (quechua) de
las expresiones musicales (en contenidos temá-
ticos como individualismo, comunitarismo, tra-
bajo, identidad social).

En las diferentes aproximaciones a los dis-
cursos ideológicos y psicológicos de las ex-
presiones musicales se ha remarcado que la dimen-
sión ideológica y subjetiva (psicológica) dentro
de la cual se ubican las expresiones artísticas así
como los diversos elementos del ámbito cultu-
ral, tienen una estrecha correspondencia con la
trayectoria histórica y con la organización pro-
ductiva y social de las cuales no pueden desli-
garse, pues le sirven de sustento, de inspiración
y de creación (Carpio, 1976; Golte, 1978).

Echeverría y Castillo (1973) en un análisis
sobre los elementos para el desarrollo de una
teoría de la ideología, señalan que los conteni-
dos de la conciencia humana (por ejemplo, las
canciones de carnaval) son la aprehensión de
un objeto y se encuentran determinados por la
situación concreta del individuo. Los universos
simbólicos son productos sociales que tienen
una historia. Para entender su significado es
preciso entender la historia de su producción.
Un individuo se construye y se compone por
esos metarrelatos históricos, generados por la
comunidad, y para entenderlos hay que volver
al pasado y vislumbrar de donde provienen sus
construcciones simbólicas. El ser humano le
otorga sentido y significado a las cosas a tra-
vés del lenguaje, por lo que se desprende la
idea que todo hecho o manifestación puede ser
considerado también como una creación lingüís-
tica, como un discurso.

En este artículo se hace un análisis de los
contenidos ideológicos y psicológicos de las
canciones de una región específica del ande pe-
ruano, estableciendo una trama vinculante con
sus antecedentes históricos, con los arreglos so-
ciales no exentos de un marcado conflicto so-
ciocultural y lingüístico, y con el escenario tan
especial de una fiesta enmarcada en el ciclo
anual de la abundancia, la licencia moral y el
conflicto social ritualizado.

I. Carnaval: Tiempo de Abundancia, Subversión y Competencia Ritual

*“Pachamama, Warmi eterna, O fuente,
O puerta del Sol, de la que nació la
luz para todos los campos y cerros
del mundo”*

Juan Condorcanqui - Oruro

El objetivo de este artículo no es hacer una descripción acuciosa acerca de los orígenes de la fiesta del carnaval que, al parecer, es una celebración de índole universal. Sin embargo, es necesario señalar algunas precisiones históricas. Los datos y descripciones que numerosos autores han dejado sobre celebraciones y fiestas en la antigua Europa, hacen suponer que la fiesta del carnaval se remonta a los tiempos en que la cultura griega y posteriormente el imperio romano eran los focos de la cultura universal de ese entonces.

También parece ser un hecho que desde sus principios y desde su origen mismo el carnaval coincidió, por su carácter y en cierta manera también por la fecha de su celebración, con festividades preexistentes desde tiempos aun más remotos, como las celebraciones que los griegos realizaban en honor a Cronos y a Dionisios (Baco). Así mismo, se relaciona con las celebraciones de la *peloria* de Tesalia y las *pitoigia*, ambas integrantes de las fiestas que en términos generales se denominaban *antesterias* (Cortázar, 1949).

Por su parte Navarro del Águila (1943), al hacer un estudio sobre el carnaval o *pukllay taki* de Andahuaylas, señala que esta fiesta se deriva directamente de los saturnales romanos y que, de un modo general, se encuentran vestigios de estas celebraciones—que en un principio habrían poseído un sentido religioso—en todos los pueblos y desde la más remota antigüedad. Con ellas se celebraba el advenimiento del año nuevo o la

entrada de la primavera que simbolizaba el renacimiento de la naturaleza y de la vida misma.

Sin embargo, al margen de su evidente relación con determinado periodo del año, la fiesta del carnaval también tuvo y aun tiene otras significaciones no menos importantes que otorgaron a estas fiestas una singularísima cualidad. Precisamente una de las características fundamentales de esta festividad estaba dada por lo favorable que era a la violación de las constricciones sociales y porque en esta oportunidad se franqueaban las vallas representadas por la moderación sexual, por las normas sociales y los preceptos religiosos (v.g., los bacanales romanos). Desde esta perspectiva, el tiempo de carnaval es un período de subversión frente a las reglas y normas sociales rutinarias.

Sigmund Freud, en *Tótem y Tabú*, señala con precisión que una fiesta es un exceso permitido y hasta ordenado, una violación solemne de una prohibición. Pero el exceso no depende del alegre estado de ánimo de los hombres, nacido de una prescripción determinada, sino que reposa en la naturaleza misma de la fiesta, y la alegría es producida por la libertad de realizar lo que en tiempos normales se halla rigurosamente prohibido (Freud, 1976).

El carnaval, como ninguna otra fiesta colectiva, es el gran escenario donde liberar aquellas frustraciones, deseos ocultos y complejos que permanecen reprimidos en la vida cotidiana. Es tiempo de unificar la religiosidad popular con lo festivo, con la farsa. Un rito donde se relativiza jocosamente cualquier orden o jerarquía mediante la burla y la parodia, la algazara y la risa. Hoy sigue siendo fenómeno necesario para liberar las diversas tensiones sociales. El poder lo sabe y consiente, pero está vigilante y llega incluso a reglamentar y programar los diversos actos carnavalescos a través de comisiones de festejos o de cultura.

En lo que se refiere a la etimología y origen de la palabra carnaval, ésta provendría del latín *carne-vale* que quiere decir “carne adiós”; término con el cual el creyente cristiano daría a entender que se despide de esta fiesta durante los ayunos cuaresmales, los mismos que siguen a la alegría desenfrenada y a los desarreglos sociales propios de la fiesta del carnaval.

El carnaval andino, en especial el de raigambre rural, está igualmente asociado a la fertilidad de la tierra y con el ciclo anual agrícola de la abundancia, el *Qatun Poqoy* del que hablaba el cronista indio Guaman Poma de Ayala (1968). Los pormenores de las ceremonias y ritos celebrados en los meses coincidentes con la maduración de los frutos son descritos con bastante amplitud y detalle por numerosos cronistas de la vida y costumbres de los incas. Y aun cuando no existen datos precisos sobre las mismas fiestas en el pasado Pre-Inca se puede suponer—con bastante razón—que tales celebraciones y ritos propiciatorios y de fecundidad se remontan a los periodos más antiguos de la cultura andina.

Se quiere recalcar—concordando con Arguedas (1977)—que además de la coincidencia de los meses de la abundancia con la fiesta del carnaval y de los ritos agrícolas ligados a este momento agrícola, en la región Chanka—departamentos de Ayacucho, Apurímac y Huanavelica—esta fiesta habría coincidido también con el período de pruebas y rituales de aptitud física y de capacidad guerrera.

Según el mismo Arguedas, los antiguos chankas fueron un pueblo eminentemente guerrero, y en la zona chanka el carnaval tendría una significación distinta que en la zona del Cuzco. Es posible, según el mismo autor, que en la fiesta se celebre igualmente el *POQOY*, pero que también se halle vinculado además con las celebraciones para la aptitud guerrera y para el

trabajo, algo así como el *huarachikuy* del que hablan los cronistas del incario.

De otro lado, los ritos de competencia del carnaval son exclusivos de los departamentos que integran la región chanka. En ningún otro contexto regional se encuentran semejantes competencias en el momento concreto del ciclo agrícola de la abundancia. Ritos tales como el *Lucheo*, *Seqollonakuy*, *Waqtay*, *Paki*, *Warakanakuy*, *Qalaskanakuy*, etc., son privativos de la zona Chanka y como señala Arguedas—en el trasfondo de estos ritos de la fiesta del carnaval debe existir algún mito que los sustente, los reproduzca y los haga revivir año tras año.

En conclusión, el carnaval lirqueño—como todo carnaval andino—tiene sus antecedentes más remotos en épocas pre-hispánicas y está especialmente vinculado con el desarrollo y las características particulares de los aguerridos chankas. La posterior conquista española y la consiguiente imposición de la cultura dominante, así como los nuevos aportes de la cultura industrial moderna, también han introducido nuevos elementos en el carnaval lirqueño, especialmente en su área urbana. Pero en lo fundamental la fiesta sigue estrechamente vinculada con los ritos propiciatorios del ciclo agrícola de la abundancia y—particularmente en la región chanka—con ritos de competencia, aptitud guerrera y resistencia física.

II. El Contexto y sus Antecedentes Históricos

“Las fiestas populares tienen sus propias leyes biológicas. Estas leyes exigen que las fiestas se nutran de la alegría, la pasión, el instinto del pueblo”

José Carlos Mariátegui
Motivos de carnaval

Lircay es la capital de la provincia de Angaraes, en el departamento de Huancavelica. Se encuentra a una distancia de 76 kilómetros de la Villa Rica de Oropesa, capital del Departamento. La ciudad de Lircay está ubicada en un profundo y hermoso valle a 3,271 metros sobre el nivel del mar, y está surcada por dos ríos, el Sicra y el Opamayo, y por varios riachuelos que hacen del pueblo un lugar privilegiado y de gran atractivo geográfico.

El pueblo, es decir, el contexto urbano, está dividido en tres barrios: Pueblo Viejo, Pueblo Nuevo o La Pampa y Bellavista. El primero es el más antiguo y fue principal sede de las clases señoriales tradicionales hasta sólo unas décadas atrás; el segundo de los nombrados—también segundo en orden de antigüedad—posee una composición social mixta donde predominan los sectores medios locales. Por último, el barrio de Bellavista es el de más reciente formación y también el que ha acogido en mayor proporción a inmigrantes foráneos, especialmente huantinos y huancas.

Lircay, en oposición a la situación descrita para Puquio (Ayacucho) por José María Arguedas en su novela *Yawar fiesta*, fue—y en cierta manera sigue siendo—una ciudad de “mistis” con una gran masa de población campesina adscrita a las diferentes comunidades que forman un cinturón alrededor del pueblo de “mistis”. Esta situación todavía es válida en la actualidad; sin embargo, al interior del contexto urbano han surgido nuevos sectores emergentes que están otorgando una nueva fisonomía a la tradicional imagen de “pueblo de mistis” que tenía Lircay, el San Juan de Lircay que los españoles fundaron todavía en 1572. En Lircay aún se constatan fronteras sociales e ideológicas entre dos mundos que se perciben opuestos, pero complementarios (Manrique y Aguado, 1981).

El viajero que visite Lircay podrá divisar el

pueblo desde las altas abras que circundan al valle; podrá ver—en el tiempo de carnaval—las verdes chacras de maíz, papas, etc., y la densa frondosidad de sus guindos y eucaliptos, y también podrá admirar el brillo plateado de sus ríos Sicra y Opamayo allá en el fondo del valle. Como bien señala Arguedas, nosotros los serranos podemos “*ver a nuestro pueblo desde un abra. ¡Ver a nuestro pueblo desde arriba!...mirar en el cielo del pueblo volando los killinchos... Eso no pueden hacer los que viven en los pueblos de la costa*”.

“*Lircay es un pueblo bastante grande, situado sobre una lomada, a pocos metros sobre el nivel del río (que lleva el mismo nombre) y en la banda derecha. Es capital de distrito que lleva igual nombre (..) las casas son decentes con paredes blanqueadas y techos de teja, lo que le da un agradable aspecto, no viéndose ni uno sólo de los miserables techos de paja de los pueblos anteriores*”. Así se refería Raimondi (1942, III: 294) a esta antigua villa, cabeza de doctrina y pueblo de hacendados y mineros, hoy sede de los poderes locales, y el único de la provincia que no posee la categoría de comunidad campesina. La comunidad, como espacio y como organización social, se constituye en la oposición más significativa respecto al pueblo misti.

Al parecer, por los datos provistos, toda Angaraes—tomando en cuenta su actual demarcación geográfica—formó parte de la llamada Gran Confederación Chanka que se enfrentó al poderío Inca. Después de la derrota sufrida en la batalla de Yawarpampa, el gobierno Inca tomó algunas medidas destinadas a amenguar la belicosidad de las tribus chankas. Una de las formas de prever las continuas rebeliones fue enviar a algunas tribus en condición de *mitmas* (mitimaes).

Precisamente, Espinoza Soriano (1973) des-

CUADRO N° 1. Colonias de *mitmas* asentados en el territorio de Angaraes (parcialidad *Chacac*)

Mitmas	Procedencia y lugar de asentamiento
1. Quiguar:	Traídos desde el sur del Cuzco y constituidos por indios de privilegio. Se habrían asentado en Caja.
2. Huayllay:	Chancas de Andahuaylas. Se asentaron principalmente en Atun Huayllay
3. Huaros:	Venidos de Huarochiri. Ubicados entre Caja, Acobamba, Antapampa y el pueblito de Anqara.
4. Callanmarcas:	Mitmas de Cajamarca. Localizados en Callanmarca, Congalla y Lircay
5. Chachas:	Provenientes de Chachapoyas. Asentados en el pueblo de Matibamba (Huanta).
6. Cayampis:	Traídos desde Quito y asentados en el pueblo de Matibamba (Huanta).
7. Huanucos:	Traídos de Huamalies.

Fuente: Espinoza Soriano (1973).

taca que en tiempos de Huayna Cápac y estando ya sometidos los *anqaras* y *chankas*, angaraes fue copado por extranjeros traídos en calidad de mitmas, unos para guarniciones armadas y otros para poblar y colonizar tierras montuosas. Fue así que en Angaraes, en la parcialidad de los *chacac* se asentaron las colonias *mitmas* que se insertan en el siguiente cuadro.

De esta manera, en Angaraes y Lircay existieron muchas etnias con costumbres, religión y lenguas diferentes que le dieron al territorio una característica singular que—sumada a la existencia de etnias locales (*anqaras*)—conformaron un cuadro de siete etnias extranjeras y una local. Sin duda esta existencia de etnias de tan diversa procedencia influyó en el posterior desarrollo de la provincia de Angaraes y, concretamente, en la creación y evolución de sus expresiones artísticas. En este caso, en las celebraciones ligadas a la fiesta del carnaval, del *hatun poqoy* o período de la abundancia.

La conquista de los *chankas* por el estado Inca introdujo una serie de modificaciones en la vida económica y social de las tribus integrantes de la Confederación Chanka, pero en lo que res-

pecta a sus manifestaciones culturales, formas de recreación, religión, lengua, costumbres, etc., parece que siguieron evolucionando autónomamente, característica que se conserva hasta la actualidad en los departamentos de Apurímac, Ayacucho y Huancavelica. En esta vasta región andina existen elementos culturales comunes, especialmente en lo que se refiere al folklore musical.

Una revisión más o menos exhaustiva del desarrollo de la sociedad lirqueña escapa a las modestas intenciones de esta entrega. Sin embargo, hay algunas contribuciones valiosas que ayudan a entender la dinámica actual de la región en la que se adscribe la ciudad de Lircay, los procesos de cambio que ha experimentado sucesivamente y la evolución de sus arreglos sociales que sirven de marco a la fiesta del carnaval y a la elaboración de los contenidos temáticos de sus canciones (Favre, 1976; Manrique, 1988; Manrique y Aguado, 1980; Plasencia, 2001).

Como señala Plasencia (2001) la evolución de las transacciones sociales ha posibilitado un universo ideológico aún vigente, que si bien no

mantiene la rigidez de otras épocas sí pone en evidencia normas importantes no sólo para la interacción, sino también para la adscripción de status. Estas características se encuentran incrustadas en los marcos «sumamente dinámicos» de una capital provincial, en la que el comercio vigoroso redefine las relaciones; aunque el sector “indígena”, cualquiera sea, esté siempre en la base de la organización social.

III. Entre el Quechua y el Castellano la Angustia del Mestizo

“¿En qué lengua vamos a deletrear el ‘desarrollo’ que perseguimos?
¿En qué dialecto regional o social?”

Inés Pozzi-Escot

Algunas décadas atrás, Alberto Escobar (1972) planteaba el hecho que el Perú sea un país en el que se usan varias lenguas, además de la oficial, no significa que seamos un país habitado por personas bilingües, esto es, por hablantes de castellano y alguna de las lenguas vernáculas. En realidad significa que hay una mayoría diestra en el manejo del castellano o español, y que otros sectores son hábiles en el control de otra u otras lenguas americanas, pero no del castellano y, también, que hay otro segmento que está capacitado para comunicarse tanto en español como en una lengua vernácula, por lo menos, aunque varíen los índices de facilidad del hablante para expresarse en cada una de ellas. Escobar también plantea que, de una manera paralela al multilingüismo, hay una acusada pluralidad cultural.

En el microcosmos del contexto que se estudia también hay mucho de la dinámica antes descrita, tal vez con algunas particularidades inherentes a su desarrollo histórico social específico. En general, los pobladores lirqueños que dominan el castellano también tienen un manejo diferenciado del quechua de la zona (chanka), en

tanto la vasta mayoría de campesinos y comuneros indígenas poseen un acceso menos hábil al idioma dominante, con algunos sectores que prácticamente delinear un monolingüismo quechua marcado y donde las variables de género tienen una connotada presencia.

En el contexto urbano de Lircay, el proceso de socialización formal e informal ha privilegiado el aprendizaje del castellano como idioma que otorga prestigio y posibilidades de movilidad ascendente vía la educación escolarizada. El quechua era visto como un «habla de indios» y, en general, había una prohibición explícita para aprenderlo y para hablarlo en las interacciones cotidianas. Pero los *mistis* y los hijos de éstos tenían que interactuar necesariamente con los quechuahablantes y, para hacerlo, tenían que hacer uso del quechua. En realidad, la prohibición nunca funcionó y, en todo caso, posibilitó un manejo diferenciado de la lengua marginal.

No se debe olvidar que se está hablando de un contexto social profundamente escindido entre *mistis* o *señores*, por un lado, e indios, por otro lado. En este ámbito que configuraba casi castas (Plasencia, 2001), era rutinariamente normal que se oficiara misa para «mistis» y misa para indios, corrida de toros para «mistis» y corrida de toros para indios, la vereda para los «mistis» y la acera para los indios, rito matrimonial para «mistis» y, por supuesto, matrimonio para indios.

Es importante tener en cuenta lo antes señalado porque muchas experiencias vitales, así como la selección del vocabulario y el hecho de que algunas palabras no tengan rigurosos paralelos en ambas lenguas, reflejan en última instancia la estructura macro-social, tanto desde una perspectiva sincrónica como diacrónica. Lo folklórico se arrima al quechua, mientras que la tecnología moderna se arrima al castellano.

Del mismo modo, lo concreto está más aso-

ciado al mundo quechua, donde las experiencias académicas están poco menos que ausentes, mientras que los préstamos castellanos ocurren más frecuentemente en conexión con conceptos abstractos más propios del sistema nacional socializado en universidades y en el sistema educativo en extenso, y ávido de generalizaciones. El quechua es concebido como una lengua eminentemente expresiva, especialmente idónea para la manifestación de los estados emocionales y de los sentimientos.

Se llama tema expresivo al que implica una carga emotiva de sentido positivo que podría ser descrita con adjetivos tales como lindo, agradable, bueno, relajante, etc. Tales temas se asocian más fácilmente al quechua. La mayor parte de los pobladores de Lircay, utilizan el quechua para la expresión de sus emociones positivas y negativas más profundas, y para hacer referencia a las experiencias más vitales. No tiene nada de particular que el quechua sea el lenguaje de las emociones y el castellano el lenguaje de la formalidad, las órdenes y la tensión social. La tendencia predominante de contar chistes en quechua, a cantar en quechua y en quechua-castellano—como se hace con las canciones de carnaval—también indica al quechua como un canal expresivo. Paradójicamente, cuando se quiere explicar la fuerza expresiva del quechua para chistes y cantos, se pasa del quechua al castellano para aseverar: “El quechua es más sentimental, más comunicativo”. Aquí, tal vez habría que traer a colación el planteamiento de un doble sistema de procesamiento de la información, con un sistema racional que procesa los hechos en tanto que el sistema experiencial procesa la experiencia personal (Epstein, 1998; Katz, 2005). El quechua parece más vinculado al sistema experiencial en tanto el castellano tiende más bien a estar influenciado por el sistema racional.

Generalmente, la gente de habla castellana

suele hablar del quechua en términos peyorativos. Ni siquiera lo considera idioma. Es sólo un «dialecto», un modo de hablar que ni siquiera puede ser reducido a escritura. Pero estas afirmaciones reflejan no tanto la dimensión expresiva (experiencial) cuanto la de prestigio racional. El factor expresivo aparece disociado del factor prestigio en el caso de los lirqueños de nivel social elevado que se encuentran lejos de su terruño en el extranjero o en Lima. En el ambiente lirqueño siempre hablarían en castellano, pues así lo exige su rol social. Pero lejos del terruño, si se encuentran con un paisano, fácilmente se pasarán un rato hablando en quechua, prescindiendo de sus respectivas posiciones sociales en el lugar de origen. Resulta tan sabroso como comerse un “puchero”, típico de la culinaria lirqueña de tiempos de carnaval. Más aun, cuando en este nuevo escenario hay alguien que no atina a hablar en quechua suele comentarse irónica y directamente, “¿*Manañachu runasimita rima- yta yachanqui?*” (¿Ya no sabes hablar en quechua?). De manera muy prístina, bajo ciertas circunstancias el sistema experiencial subsume al sistema racional.

Por otro lado, si se prescinde de las publicaciones científicas sobre lengua o cultura, casi todo el material impreso sobre el quechua se refiere a contenidos expresivos: cuentos, religión y—por supuesto—canciones y poesías. Goins (1967) cita una serie de testimonios sobre la «belleza, suavidad y dulzura» de la lengua quechua. Muchos escritores de la vertiente andina han venido repitiendo la misma idea desde los tiempos de los cronistas, tal como puede vislumbrarse en los siguientes extractos:

El Inca Garcilaso de la Vega (1963) afirma lo siguiente en sus *Comentarios Reales*.

(El quechua) “les es de tanto provecho como a nosotros la lengua latina, porque además del provecho que les causa en sus comer-

cios, tratos y contratos, y en otros aprovechamientos temporales y bienes espirituales, les hace más agudos de entendimiento, y más dóciles y más ingeniosos para lo que quisieren aprender y de bárbaros los truecan en hombres políticos y más urbanos”... “otras naciones que son rudos y torpes, y por su rudeza aun sus propias lenguas las hablan mal; cuando alcanzan a saber la lengua del Cosco, parecen que echan de sí la torpeza y rudeza que tenían y aspiran a cosas políticas y cortesanías, y sus ingenios pretenden subir a cosas más altas”.

Jesús Lara (1947), afamado poeta, escritor e investigador de la cultura quechua en Bolivia, afirma la expresividad emocional del quechua cuando señala:

“Sin detenernos en su armonía ni en su colorido... sólo nos hemos de referir a su singularísimo don de expresividad. No hay en el mundo un lenguaje en el cual se pueda expresar con un solo verbo tantos estados de ánimo, tantos grados de dulcedumbre, o de ternura, o de pasión, o de ira, o de desdén. El *qshwa* adquiere en estos casos la fluidez del manantial que se desliza por la pradera desgranando las músicas más sutiles y reflejando todos los caprichos de la luz. En castellano se pide amor con una forma verbal inmutable: ámame. El estado de ánimo estará en el acento y en el ademán con que se formule la demanda, pues la palabra mantendrá en todo momento su estructura única. En el runasimi es distinto. *Munaway*³ es el equivalente del español; pero es demasiado duro, descortés, ineficaz. Hay que suavizarlo, hacerlo más insinuante: *munakúway*. Si hay que pedir con dulzura, *munaríway*. Si hay una ternura honda que demostrar: *munarikúway*.

Si llega el caso de insistir: *munalláway*. Si es necesario rogar: *munakulláway*. Insistir en el ruego: *munarikulláway*. La imploración se expresa exactamente: *munarikulláway*. Los estados de ánimo contrarios son manifestados también de una manera peculiar”.

Por su parte, un peruano fundamental y profundo como José María Arguedas ha dicho lo siguiente acerca del quechua:

“El kechwa es la expresión legítima del hombre de esta tierra, del hombre como criatura de este paisaje y de esta luz. Con el kechwa se habla en forma profunda, se describe y se dice el alma de esta luz y de este campo, como belleza y como residencia (...) [El castellano] No me servía bien ni para hablar bien del cielo y de la lluvia de mi tierra, ni mucho menos para hablar de la ternura que sentíamos por el agua de nuestras acequias, por los árboles de nuestras quebradas, ni menos aún para decir con toda la exigencia del alma nuestros odios y nuestros amores de hombre. Porque habiéndose producido en mi interior la victoria de lo indio, como raza y como paisaje, mi sed y mi dicha las decía fuerte y hondo en kechwa...” (Arguedas, 1985).

Como texto-canción, el carnaval lirqueño hereda de la cultura prehispana y de la conquista la tendencia hacia la reciprocidad pero también el sesgo personalista del español y del mestizo. Con un lenguaje que engarza armoniosamente ambos idiomas y ambos espíritus, el carnaval lirqueño niega y afirma lo que de indígena se tiene en cada uno: conciencia oculta de general humillación, extrañamiento que hay que disimular con versos de pedrería de lujo o de crudo homenaje a la muerte (“*Ay muerte muerte, muerte riguroso/Ricuta, pobreta mana perdonaykuq*”⁴). Así se

³ En el quechua del área de influencia Chanka (Ayacucho, Apurímac y Huancavelica) el término más apropiado es *kuyaway*. El término *munay* se reserva para expresar el deseo de tener alguna cosa u objeto.

⁴ Letras de un carnaval lirqueño (“*Ay muerte muerte, muerte rigurosa/No eres de perdonar ni al rico ni al pobre*”).

mediatiza un ancestral complejo de culpa frente a desposeídos indígenas y el esforzado intento de movilidad social hacia el ascenso, condición esencial de la vivencia mestiza y de los descendientes de las clases señoriales o “mistis”.

Pese a su diferente ritmo y composición musical, el carnaval lirqueño tiene un lenguaje de símbolos que encuentra similares resonancias afectivas con la generalidad del cancionero andino de las ciudades hispano-indígenas de la región y, de una manera más extensa, con la música popular latinoamericana—el vínculo amoroso y la ruptura de ese vínculo—, develando la vida emotiva profunda de un mestizo y su ambigüedad. Aproximarse a su poesía y música asume lo subjetivo en su interrelación social, pues, el carnaval lirqueño y su sinfín de cruzamientos ubica cuadros recónditos de un contexto donde aún sobrevive el absurdo: lo bello y lo triste juntos como iconografía neocolonial de nuestro Perú. Esta característica tan profunda de mucho de la música latinoamericana también ha sido delineada para el caso del pasillo ecuatoriano. ¿Pero acaso no dejaron su huella en suelo lirqueño los mitmas cayampis del Ecuador?

El poblador lirqueño de raigambre señorial y mestiza, inhabilitado para asumir su condición ambivalente, adquiere en ocasiones niveles patológicos de desubicación social y de desdoblamiento psicológico. Confrontado a negarse y por no perderse a sí mismo, adopta—en principio—una ideología de clase dominante que permite no insistir en la escisión, pero persiste ahondándolo en su confusión y llevándolo a un último reducto: su miedo y atracción por la muerte, tema recurrente en los textos de los carnavales lirqueños (“*Wañuy awqata yuyarillaspa/ sinceramente kawsasun/ humildemente wañusun*”⁵).

Jalonado entre lo indio y lo blanco, subyacente, introyectado y fácilmente accesible al procesamiento experiencial, el carnaval lirqueño confiesa su ambigüedad cultural y un exilio en tierra propia que hay que aparentar con el complejo entrecruzamiento de lenguas y cosmovisiones en colisión. El carnaval lirqueño, como expresión de una personalidad escindida, expresa una gran colección de situaciones de pérdida: el amor, la pareja, la madre, la propia tierra, los amigos, el orgullo, la maldita suerte y, a veces, hasta la propia vida.

Convertido en una expresión de la psicología, el carnaval lirqueño implica a un ser humano singular que no sólo canta o compone carnavales—y espera con ansia el tiempo de carnaval—, sino también asume el amor y la misma vida casi como una tragedia. Si en nuestro Perú existen contextos rurales de característica musical ruidosa, alegre y colectiva, existen también mestizos y “mistis” de la “ciudad” que con un solo carnaval expresan—especialmente en el dulcísimo quechua—su subjetividad de hombres solos, introvertidos e insatisfechos afectivamente. Rinden culto al amor imposible y a la implacable muerte, y ejercen una retórica que les impide descubrir su pena real, su ambivalencia y sus conflictos psicológicos, así los expongan cantando.

La canción es uno de los varios canales expresivos que suscitan vivencias emocionales (la poesía sin canto, el cine, el teatro y los rituales son otros canales expresivos) y cuya subestructura paralingüística proporciona una dimensión especialmente apta para crear un estado emocional y expresar sentimientos internos. Respecto al uso de este canal expresivo, lo más corriente es que quienes ordinariamente hablan castellano canten también en castellano y quie-

⁵ Letras de un carnaval lirqueño (“*Sólo recordando a la muerte impía/ viviremos sinceramente/ moriremos humildemente*”).

nes son quechuas lo hagan en quechua. Pero no será raro que un hablante de castellano se ponga a cantar en quechua un huayno o un carnaval (en tiempo de carnaval) y que los monolingües quechuas canten algo en castellano. Ni los bilingües ni los hablantes habituales de castellano son criticados por cantar en quechua. Incluso pueden ser objeto de alabanza. Es decir, no hay peligro de perder prestigio por este hecho. En un trabajo realizado por Albó (1974), al preguntar sobre el idioma preferido para cantar, los bilingües quechua-castellano reportaron lo siguiente: 54% quechua, 34% quechua-castellano, 12% castellano.

Resultaría de sumo interés indagar acerca de los canales primariamente psicológicos vinculados con la expresión de emociones: ¿En que idioma sueñan los bilingües quechua-castellano? ¿En qué idioma hablan cuando se encuentran borrachos? ¿En qué idioma se declaran?⁶, ¿En qué idioma arrullan las mamás a sus bebés? ¿En qué idioma le hablan a sus mascotas?

En el carnaval lirqueño, la mayoría de los cantos engarzan armoniosamente el quechua y el castellano, y son más las canciones sólo en quechua que sólo en castellano; en muchas canciones, en quechua o en castellano, hay préstamos habituales de vocabularios del otro idioma. Y lo que sucede es que tarde o temprano el cantor selecciona un canto del repertorio correspondiente al “otro” idioma. Pero la facilidad con que se cruza la frontera lingüística al cantar aparece incluso en la estructura interna de muchos cantos. Un primer caso es la inclusión inesperada de un préstamo del otro idioma. Por ejemplo, una canción del carnaval lirqueño dice:

*Tren de pasajeros
Suyachaykullaway*

*Tren de pasajeros
espérame, te lo imploro*

Otro caso es el de cantos en los que se alternan y se engarzan estrofas o líneas en ambos idiomas. Puede tratarse tanto de temas serios como jocosos:

<i>Chaynalla kawsaptikiqa quisiera tu vida wañunaykikamapas. Wañuy awqata chayamuptinqa humildemete wañusun honradamente ripusun</i>	<i>Si es así como vives quisiera tu vida hasta el mismo instante de tu muerte Cuando llegue la muerte cruel humildemente moriremos honradamente partiremos</i>
--	--

<i>Esquina muyurinapi tienday confianza no se fía, no se fía nispa letreruyuq. Carnavalesqa chayaykamuptinqa si se fía, si se fía nispa letreruyuq</i>	<i>A la vuelta de la esquina mi tienda de confianza con su letrado que dice no se fía, no se fía. Cuando llega el carnaval con su letrado que dice si se fía, si se fía.</i>
--	--

III. Contenidos Ideológicos y Psicológicos

*“Con una música de éstas puede el hombre
llorar hasta consumirse, hasta desaparecer;
pero podría igualmente luchar contra una
legión de cóndores y leones”*

José María Arguedas

Con la finalidad de realizar el análisis de los contenidos temáticos se han recopilado un total de 50 canciones de carnaval, todas ellas interpretadas en el contexto urbano de Lircay, pero con evidentes influencias de las formas poéticas quechuas y de la ideología subyace a la cultura andina, por lo menos en algunas canciones.

En el cuadro N° 2 se establece una división de las canciones teniendo en consideración la predominancia del idioma empleado y, asimismo, de acuerdo a la mayor o menor característica de canción urbana o rural.

⁶ José María Arguedas cuenta en sus *Diarios* que enamoró a una negrita de Nueva York hablándole dulcemente en quechua.

CUADRO N° 2. Canciones del carnaval lirqueño de cuerdo al idioma empleado y al contexto de procedencia.

PROCEDENCIA URBANA				PROCEDENCIA RURAL		PROCEDENCIA MIXTA URBANA - RURAL			TOTAL
UQ.	UC.	Uq-c.	Uc-q.	RQ.	Rq-c.	URq.	URc.	URq-c	
17	5	10	3	7	2	2	1	3	50
35				9		6			

- UQ. : Canciones urbanas en quechua.
- UC. : Canciones urbanas es castellano.
- Uq-c. : Canciones urbanas con predominio del quechua.
- Uc-q. : Canciones urbanas con predominio del castellano.
- RQ. : Canciones rurales en quechua.
- Rq-c. : Canciones mixtas en quechua.
- URq. : Canciones mixtas en quechua.
- URc. : Canciones mixtas en castellano.
- URq-c. : Canciones mixtas en predominio del quechua.

Los datos del cuadro anterior indican la presencia de 35 canciones de procedencia urbana, 9 canciones de evidente extracción rural y 6 canciones que poseen, o combinan, características comunes a ambos contextos. La mayoría de estas últimas canciones se encuentran íntegramente en castellano y parecen de más reciente creación.

El uso común y predominante del quechua en la composición de las canciones es una característica que ya varios autores han señalado reiteradamente. Arguedas (s/f) señala claramente que las canciones indígenas y las mestizas-señoriales se diferencian más por sus contenidos temáticos que por la forma o el lenguaje empleado. No es de extrañar entonces que la mayor parte de cancionero de carnaval esté compuesto en lengua quechua.

En todo caso, el empleo del idioma quechua en las canciones de procedencia urbana—compuesta por los sectores «misticos»—corroboraba lo señalado por Albó (1974) en el sentido de que el quechua es asumido por estos sectores sólo como un lenguaje expresivo; vale decir, una lengua que se presta con mayor propiedad para la manifestación de los sentimientos más profundos del “misti”. Fuera de esta función expresiva, el quechua constituye para ellos una lengua propia de indios, campesinos y cholos que resulta inapropiada para otros fines de la vida cotidiana (trámites oficiales, sistema educativo, operaciones comerciales, etc).

Las canciones de carnaval, como toda expresión humana, exteriorizan y objetivan los contenidos de la conciencia humana y, como señalan Echevarría y Castillo (1973), son la apre-

hensión de un objeto y se encuentran determinadas por la situación concreta del individuo. Esta situación determinante estaría representada por su «situación social», vale decir, por el conjunto de relaciones que tiene en el proceso productivo.

Ipola (1977), al realizar un análisis de las ideologías, sugiere los siguientes requisitos que se deben tomar en cuenta en la explicación de los contenidos de los discursos ideológicos que, en el presente caso, están representados por las canciones de carnaval:

1. La determinación de los mecanismos formales de producción de los discursos ideológicos (canciones), y
2. El estudio y determinación de las llamadas condiciones de producción de los discursos ideológicos que determinan las características de las canciones.

Teniendo en consideración lo señalado por Ipola, se ha dividido la temática del cancionero de carnaval en 14 categorías que, de alguna manera, representan la ideología y psicología que sustenta la producción de tales o cuales canciones. Como señala Cartwright (1972) la formación y transmisión de normas, valores, actitudes y habilidades de grupos se realizaron en gran parte por medio de la comunicación verbal (en este caso canciones de carnaval).

Por razones de espacio se ha omitido el análisis metódico y cuantitativo de cada una de las 50 canciones de carnaval. Sin embargo, cada una de las 14 categorías establecidas que a continuación se explicitan serán aclaradas con ejemplos del mismo cancionero lirqueño.

El establecimiento de las 14 categorías de contenidos ideológicos y psicológicos que se describen más adelante, se ciñó al método cua-

litativo del análisis de contenido (Cartwright, 1972; Amescua y Gálvez Toro, 2002; Ardí & Bryman, 2004) que, de una manera bastante resumida, implica los siguientes pasos metodológicos:

- *Selección de la comunicación a ser estudiada*, en este caso, las 50 canciones de carnaval recopiladas de diversas fuentes.
- *Selección de las categorías de análisis*: Individualismo, Acontecimientos histórico-sociales, Relación padres-hijos, Relación hombre-naturaleza, Ausencia-viajes, Competencia ritual, Temática amorosa, Pensamiento mágico religioso, Ciclo anual agrícola, Fatalismo, Soledad cósmica, Muerte, El carnaval como igualador social, Distancia social.
- *Selección de la unidad de análisis*: en este caso se ha tomado como unidad de análisis a los elementos temáticos (discursos ideológicos y psicológicos categorizados) de la comunicación (canciones del carnaval lirqueño). Más específicamente, el segmento particular del contenido que se caracteriza por su ubicación en una categoría determinada (McDavid y Harari, 1979).
- *Selección de un sistema de numeración*, esto es, la forma en que se va a catalogar la frecuencia con que se presenta el elemento temático cada vez.

Por razones obvias, se ha omitido la presentación detallada—y cuantitativa—del análisis de los datos. Lo que sigue es la descripción de cada una de las catorce categorías de análisis y la muestra de contenidos que las definen.

1. Individualismo

Las canciones del carnaval urbano, donde radican los sectores de la burguesía local y descendientes de las clases señoriales, hacen referencia a sentimientos de soledad, temas de orfandad, abandono, la maledicencia de las gentes, los fracasos y aventuras amorosas frustradas.

El siguiente tema pone de manifiesto con bastante exactitud el acendrado individualismo y desconfianza de los sectores urbanos de las ciudades hispano-indígenas del centro-sur peruano.

*Amam pipipas
confiakunkichu, urpi⁷
kayllay mundupi
con la experiencia.
Ñoqapi.*

*En este mundo ingrato
nunca, en nadie
confiarás, paloma,
mi experiencia te lo
aconseja.*

Este tipo de soledad como un mal del individualismo está presente en las canciones de procedencia urbana y corresponde al individualismo aislado que está acompañado de un sentimiento corrosivo y desgarrante que se evidencia en la tan difundida percepción de tristeza y dolor del carnaval lirqueño. Tal vez esto último sea parte de la condición humana, el perder la brújula en ciertos periodos históricos. Parece que ciertas condiciones y ubicaciones (la ambivalencia) favorecen la marginación de los valores ético-comunitarios, el solipsista encerramiento en una filosofía que, sacralizando el propio yo con pretexto de la autonomía de la razón, olvida ese ser social que ya los filósofos grecolatinos adscribían como parte esencial de la definición del hombre.

2. Acontecimientos histórico-sociales

Arguedas (1977) decía que en los huaynos antiguos se puede estudiar el proceso de mestizaje, así como en los fósiles que han quedado incrustados en las capas geológicas se estudia y se reconoce la tierra, con la diferencia de que los huaynos antiguos hablan y cuentan por sí mismos la historia espiritual del pueblo mestizo.

De la misma manera, en las canciones del carnaval lirqueño también es posible encontrar muchos datos sobre diversos acontecimientos histórico-sociales que marcaron un nuevo rumbo en el devenir cotidiano del pueblo lirqueño. Es más, esta categoría es una de las que más canciones aglutina y la que más parece haber inspirado al creador popular lirqueño.

Los contenidos de estas canciones hacen referencia, por ejemplo a la llegada (aunque a veces es inexacto) de nuevas vías de comunicación y transporte:

*Automovilpas, El automóvil y también el
ferrocarrilpas ferrocarril
Lircay plazapiña. ya están en la plaza de Lircay.*

*Tren de pasajeros Tren de pasajeros
suyachaykullaway por favor espérame.*

*Empresa Hidalgo⁸ Empresa Hidalgo
suyachaykullaway por favor espérame.*

Asimismo, los contenidos de esta categoría objetivan acontecimientos que recuerdan las famosas “levas” para el servicio militar, oportunidad en la cual los jóvenes—especialmente indígenas—pasaban por Lircay, maniatados con sogas, con rumbo desconocido, a “servir a la patria”:

⁷ Paloma, tiene un simbolismo erótico-sexual, de indefensión y también de ingratitud

⁸ La empresa de Transportes “Hidalgo” fue una de las primeras en hacer servicio de pasajeros entre Lima-Huancavelica-Huancayo-Lima y esta fuertemente relacionada con el tema de la migración y desarraigo

Lircay plaza chawpichami En medio de la plaza de
Lircay
iskay bandera batichkan flamean dos banderas,
entre blanco y Colorado entre blanco y colorado.
Imallaraq chayllay señal que señal todavía será
guerraspaqchu, ¿será para la guerra o
pacespaqchu. para la paz?

O aquella otra canción donde se expresa toda la incompreensión ante un símbolo abstracto que obliga—por medios represivos—al servicio militar en tierras lejanas:

Bandera peruana bicolor Bandera peruana bicolor
qamsi kawsa kanki dicen que tu eres la causa
mamayta taytayta para dejar a mi padre
saqespay guerrata y madre e ir a morir
ripuspay wañunaypaq. a la guerra.

Finalmente existen otros tipos de canciones, como las que siguen, que hacen referencia a características de la arquitectura del pueblo y que poseen un valor histórico inestimable:

Callecita empedrada⁹, urpi
porque no chillas conmigo

Pampa chakacha Puentecito de Pueblo Nuevo
cemento chakacha puentecito de cemento.

En los primeros versos se graba la belleza de las calles empedradas, hoy casi totalmente destruidas por el avance del concreto y de un mal entendido afán de modernización, y la segunda canción hace referencia a la construcción del puente que une los barrios de Bellavista y Pueblo Nuevo.

3. Relación padre-hijos

La relación afectiva entre padres e hijos está bastante explicitada en las canciones del carnaval lirqueño. Sin duda, la importancia que se otorga a los padres en la cultura quechua—y también entre las clases señoriales—se debió a la difusión de la familia extendida donde los padres, madres y abuelos tenían un rol de primer orden. En la actualidad, la cada vez mayor influencia de los modos de vida urbanos van modificando la organización familiar tradicional con una progresiva tendencia a la familia nuclear:

Mamayuqkuna, Los que tienen
taytayuqkuna padre y madre
orgulluykiwan estáis viviendo
kawsachkankichik con nuestro orgullo

Lucerito de la mañana Lucerito de la mañana
tapukusqayky he de preguntarte
mamallaymanta por mi madre
tapukusqayky he de preguntarte por
taytallaymata mi padre.
Luego lueguya Seguramente tú has de
qamllay yachanki saberlo
Entero mundo siendo quien alumbra a
hanchiq kaspayki todo el mundo

4. Relación hombre-naturaleza

Los contenidos temáticos de esta categoría son de procedencia quechua, pues, mientras las canciones de raíz andina evidencian una percepción de la naturaleza como algo de cuyo orden totalizador forman parte, los pobladores urbanos parecen asumir—frente a la naturaleza—una clara posición utilitaria, como un simple objeto susceptible de producir riquezas y oro tintineante.

⁹ Se hace alusión al hermoso empedrado de las calles de Lircay que han sido reemplazadas por el asfalto en prácticamente su totalidad. En tiempo de carnaval, cuando las “pandillas” salían a incursionar en otro barrio para entablar competencias rituales, lo hacían zapateando fuerte con sus botas de “jebe” sobre las calles empedradas, lo que producía un sonido fuerte y peculiar.

La visión de la naturaleza que tiene el poblador andino conlleva la noción de un orden natural, donde el ámbito natural y el humano no se hallan separados sino que son parte de una sola serie de relaciones ordenadas. Como señala Rowe (1979), la sociedad quechua se refleja a sí misma como perteneciente a un orden natural y, por consiguiente, hablar de la naturaleza también significa hablar de las relaciones entre los hombres.

El hombre quechua siente a la naturaleza como fuente de alegría y de la fuerza social; además, se objetiva y afirma la solidaridad entre el hombre, lo natural y aún lo sobrenatural. Así, la dimensión de lo sobrenatural es entendida como una extensión de lo natural que no constituye una realidad que se imagina como subsistiendo dentro de su propia autonomía.

Los siguientes ejemplos explicitan la profunda relación hombre-naturaleza en la cosmovisión andina; mediante ella aún los objetos inanimados cobran vida, conciencia y sentimientos, es decir, se humanizan:

<i>Cielo kanchiq lucero kanchirimullaway kanchirimuwaspa yanayta maskaykaysiway.</i>	<i>Lucero que alumbras el cielo alúmbrame, te lo pido iluminándome con tu luz ayúdame a buscar a mi amada.</i>
--	--

<i>Relojito de tres estrellas¹⁰ bolsilluchaypi apaykachikuna horata yupaspa waaq masichallay</i>	<i>Relojito de tres estrellas que siempre llevo en mi bolsillo contando las horas acompaños mi llanto, hermanito.</i>
---	---

<i>Chaypis yachasaq vidallay pasayta challawan kуска aqo pallaspa.</i>	<i>Allí, pues, aprenderé a pasar mi pobre vida junto con las truchas cosechando arena.</i>
--	--

5. Ausencia-viajes

La ausencia y el viaje sin retorno son también temáticas frecuentes de las canciones del carnaval lirqueño. En muchos casos están en relación directa con la llegada de nuevas vías de comunicación, con el proceso de migración, con alguna frustración amorosa y, asimismo, con el tema de la muerte:

<i>Acobamba Miraflores qamsi yachanki ñoqapa vidayta Wañunayta, ripunayta tankar kichkachay morado sisaschay.</i>	<i>Acobamba Miraflores dicen que tú sabes la vida mía. De mi muerte, de mi partida mi espinito de tankar mi florcita morada.</i>
---	--

<i>Waqachiwaptin, sintichiwaptin Lircay llaqtata saquespa ripukunallaypaq.</i>	<i>Si me hace llorar y sufrir dejando a la tierra lirqueña Emprenderé mi partida.</i>
--	---

<i>Pasarqullaspay, chimparqullaspay manaña masta kutimusaqchu</i>	<i>Atravesándolo, cruzándolo nunca más he de volver</i>
---	---

<i>Chaychus mana ñoqa waqayman chaychus mana ñoqa llakiyman kayllay runapa llaqtampi kayllay runapa wasimpi</i>	<i>Entonces por qué no he de llorar por qué no he de estar triste en esta tierra de extraños en esta casa ajena</i>
---	---

6. Competencia ritual.

En Lircay, en tiempo de carnaval, existe un ritual de competencia llamado *luqueo*, o la lucha que entablan dos personas de dos *pandillas* o barrios contrarios. Esta competencia solamente se ejecuta en la época del carnaval y está exclusivamente ligado con los jóvenes de sexo masculino así como con las contradicciones sociales entre los barrios de Lircay, fundamentalmente entre Pueblo Viejo y Bellavista.

¹⁰ Se hace alusión a los antiguos relojes de bolsillo

La referencia explícita o implícita a ritos de competencia, especialmente al *luqueo*, al enfrentamiento de *pandillas* y al alarde de fuerza, habilidad y “maña” para las competencias es también una temática frecuente en las canciones del carnaval lirqueño:

*Aquí está cintura,
vidallay
para qamllapaqa,
maypi sayasqaypi,
vidallay
sayaykamusqayki.*

*Huanchuy
tragucha
valurta qoykuwan,
chunkullay
enemiguywan
tupaykunaypaq.*

*Galluchaymi kapuwachkan
fino, finucha, ajiseco
cuidado con mi gallo,
urpi
porque mi gallo es
traicionero.*

*Aquí está mi pandilla, urpi
aquí está mi manada, urpi
vengan cazadores
si se creen hombres.*

7. Temática amorosa

Constituye quizás el más amplio repertorio del cancionero del carnaval. A través de ella se canta a la persona amada, a las alegrías o a las tristezas; al amor correspondido o al rechazado.

Es muy frecuente que la persona amada esté simbolizada por la figura metafórica de algún ave del lugar, una flor y otros objetos circundantes a los que la sabiduría popular atribuye determinadas cualidades:

*Qello qasqo tuya
manam
kuyaykichu chay mala
mañachaykim
mana gustawanchu.*

*Meceta margaritay
ima sumaqtam
florecechkanki.
Manachu ñoqa
digno kallayman, urpi,
qasqochallayman
prendekunaypaq.*

*Serpentina qoasqayki
manaña kunkaypi
kanñachu carnavales.
Imaynamanraq
kuyawanki
carnavales*

*manaña qonqay
atinaypaq
carnavales.*

*Laurel macetitay
Imanasqataq
marchitachkanki
Manaraq tiempuykipi
Kananmi willawanki.
Amorchaykichu
faltasurqanki
Kuyaqniykichu allpapa
chawpimpi*

*Si tu me quisieras como yo te quiero
me dieras la prenda de tu corazón
linda lirqueñita dueña de mi vida.*

*Calandria¹² de pecho
amarillo
no te quiero ya,
esas tus malas mañas
no me gustan nada.*

*Mi maceta de margarita
que hermosísima
estás floreciendo.
Acaso yo humilde
soy indigno, paloma,
sobre mi pecho
para llevarte siempre.*

*La serpiente que me diste
ya sobre mis hombros
no se encuentra
carnavales.
Cómo me habrás querido
carnavales*

*para ya nunca poder
olvidarte
carnavales.*

*Macetita de laurel
por qué estás
marchitando
si aun no es tu tiempo
me lo has de contar
ahora.
Acaso te ha faltado amor
acaso tu amante ha
muerto*

¹¹ El gallo ha pasado a la cultura con las asociaciones sexuales y de machismo, así como símbolo de la competencia, la lucha, del valor, la abundancia, la fecundidad y la combatividad.

¹² Pájaro de pecho amarillo y espalda cenicienta; aparece por los meses de marzo y abril, anunciando el fin de las lluvias. Es una presencia constante en el cancionero andino del carnaval y de otros géneros musicales, y en general se le asocia con las decepciones amorosas

8. Pensamiento mágico-religioso

Los contenidos de esta categoría también son de exclusiva influencia quechua. La concepción mágico-religiosa del hombre andino—cuya presencia en Lircay es indudablemente poderosa—hace posible que lejos de considerar lo que lo rodea como simple objeto, lo mire como co-existente. Las cosas o los seres no se oponen unos a otros, más bien intervienen los unos a favor de los otros. El hombre es parte del mundo, el Yo participa del mundo y el mundo participa del Yo.

Como señala Mircea Eliade (1964), todo cuanto está sobre la tierra constituye un objeto. Entre la tierra y las formas orgánicas, salidas de ella, se establece un vínculo mágico de simpatía: hilos invisibles unen la vegetación y el suelo que la produce, el reino animal y el hombre, gracias a la vida que es la misma por todas partes.

La relación hombre-tierra viene, pues, a ser—en el pensamiento mágico-religioso andino—una co-existencia de tipo familiar, un compañerismo vivencial entre el terruño, las plantas, los animales y el hombre.

*Cuzco anillito
piedro imanchayoq
mana imamanta
waqaq masichallay.*

*Chiwillitoy¹⁴
capa negra
qamlla puni
kawsa kanki
kanan hina
waqanaypaq
kanan hina
llakinaypaq.*

*Anillito del Cuzco
con su piedrecita imán¹³
por cualquier motivo
compañero en mi llanto.*

*Mi chiwillito
de plumas
negras
tú mismo eres la causa
para llorar
como lloro hoy
para sufrir
como sufro yo.*

9. Ciclo anual agrícola.

La primacía del ciclo de la abundancia—del HATÚN POQOY—incide de manera significativa en los contenidos de las canciones de carnaval y, asimismo, evidencia la profunda influencia de la milenaria cultura quechua-chanka en las celebraciones rituales del tiempo de carnaval, aún entre los mismos *mistis*. El ciclo anual agrícola andino involucra dos grandes momentos, el de la abundancia y el de la escasez. Las dos principales fiestas de Lircay se ubican en estos dos ciclos: carnaval en el tiempo de la abundancia y la fiesta de la Virgen del Carmen en Julio. Los ritos de competencia y de propiciación de la tierra y del ganado están presentes en estos grandes momentos.

Las referencias al ciclo de la abundancia son bastante explícitas o, en todo caso, se le simboliza con algún animal, especialmente aves, que anuncia el tiempo de la maduración de los frutos, el comienzo de las lluvias o el inicio de la temporada de cosecha:

<i>Carnavalsi qamullackchan llapa ima apayniyoq, corre qaku, ayparisun. Lorito verde¹⁵ de las montañas capita verde sedas linaschayoq.</i>	<i>Dicen que ya viene el carnaval con toda su carga de abundancia corre, vamos a alcanzarlo. Lorito verde de las montañas capita verde de sedoso plumaje.</i>
---	---

<i>Soy la vicuñita, urpi vengo de las punas, urpi saltando brincando por los carnavales.</i>	<i>Soy la vicuñita, paloma vengo de las punas, paloma saltando brincando por los carnavales.</i>
--	--

¹³ La piedra imán según el pensamiento quechua posee poderes mágicos y se le tiene como un amuleto de gran poder.

¹⁴ Tordo o zorzal de plumaje negro como el azabache y de canto de notas agudas.

¹⁵ Los loros pequeños llegan a Lircay en el tiempo de la maduración de los maizales. Son bandadas muy grandes y ruidosas.

10. Fatalismo.

Las canciones urbanas—de procedencia señorial o mestiza—elicitan muchos contenidos donde el destino, la suerte, lo sobrenatural y el sino son los que gobiernan y disponen las diferentes circunstancias de la vida. Los contenidos fatalistas de las canciones de los “mistis” estarían condicionadas en gran medida por su posición ambivalente y por sus evidentes conflictos personales:

*Cuando un marino
viaja y naufraga
se va eclipsando
su porvenir.*

<i>Chaymi ñoqallayqa waqay waqani yaykunay wasiman manaña yaykuykuspa. Aquí están mis ojos yawar weqentín, situacionllayta qawakuykuspa.</i>	<i>Así lo mismo yo lloro sin remedio cuando quiero entrar a tu casa y ya no es posible. Aquí están mis ojos con sus lágrimas de sangre, viendo yo mismo mi triste situación.</i>
--	--

<i>Wañuy awqata yuyarillaspa, sinceramente kawsasun humildemente wañusun.</i>	<i>Sólo recordando a la muerte impía, viviremos sinceramente moriremos humildemente.</i>
---	--

11. Soledad cósmica

En las canciones de algunos carnavales lirqueños, especialmente en aquellos de evidente extracción rural, se hace referencia a este tipo de *soledad cósmica* que, según Arguedas (1961), no constituye símbolo del individualis-

mo porque se le considera como una propiedad del mundo natural. La soledad cósmica correspondería, según el mismo Arguedas, a la subordinación de la comunidad indígena al régimen feudal que se inicia con la conquista.

Este tipo de “soledad cósmica” generalmente es simbolizada por algún ave solitaria, o un animal solitario, que de esta manera establece un tipo de soledad natural sin relación alguna con la soledad individualista de las urbes citadinas y de las grandes multitudes:

<i>Alto Pongopi, puku pukuchay¹⁶ ima trisitam waqanki horata yupaspa.</i>	<i>En las punas de Alto Pongo, mi puku-pukito solitario que tristísimo lloras solamente contando las horas.</i>
--	---

<i>Orqopi paquchu ñoqallay karqani rayo qamuptin paqarinaypaq mana mamayoq, mana taytayoq.</i>	<i>Acaso yo he sido solitario paco de las punas para amanecer, cuando la aurora viene sin madre y sin padre.</i>
--	--

12. Muerte.

El tema de la muerte está omnipresente tanto en la temática rural como entre los *mistis* de la ciudad. Sin embargo, mientras en el primer caso se considera a la muerte como una extensión del orden natural, los sectores *mistis* urbanos perciben a la muerte de una manera trágica y sobrenatural, desvinculada de cualquier relación con el mundo natural. Mientras que para el hombre quechua la muerte es la continuación perfeccionada de la vida terrena, para los sectores urbanos marca el fin de la vida material y el inicio de “otra vida” inmaterial:

¹⁶ Pájaro de pecho amarillo y espalda cenicienta; aparece por los meses de marzo y abril, anunciando el fin de las lluvias. Es una presencia constante en el cancionero andino del carnaval y de otros géneros musicales, y en general se le asocia con las decepciones amorosas.

*Ay muerte, muerte
muerte riguroso,
ricuta, pobreta
mana perdonaykuq.*

*Pantion punkullay
fierro rejillas
mamay taytayta
wichqakuykunki
waqallachkaptiy.*

*Mayllay orqollaraq
chayllay qasallaraq
sepulturay
kachkan
wiña wiñaypaq.*

*Makichallayki
haywaykamullaway
manaña masta
tupallas wanñachu
qayna watalla kunan
hinallaqa
icha chayasun icha
manañapas*

*Ay muerte, muerte
muerte rigurosa
al rico y al pobre
no eres de perdonar.*

*Ay puerta del panteón
con sus rejillas de fierro
a mi madre y a mi padre
los has encerrado
mientras lloraba.*

*Por qué montañas todavía
en que altas punas todavía
se encontrará mi
sepultura
cuando yo me muera.*

*Tiéndeme tus manos
tal vez ya no nos
encontremos
el próximo año
como hoy
tal vez
lleguemos, tal vez
ya no.*

*Carnavaleslla
chayaykamuptinqa
ricomampas,
pobremampas
fiaykuqta kasqa.*

*Policiapas purichkasun
huayrurupas
pasiachkasuny
aquí tengo veinte libras
para darles su propina.*

*Solamente cuando llega
la fiesta del carnaval
al rico y también
al pobre
había sido de dar fiado.*

*Que camine pues
el policía
que se pasee el huayruro¹⁷,
aquí tengo veinte libras
para darles su propina.*

En este último caso las letras del carnaval hacen referencia explícita a los desarreglos sociales que permite la fiesta y que posibilitan las borracheras, la desinhibición sexual y la alegría desenfadada. Por eso, no importa que el policía—percibido como elemento represivo—se vaya *paseando* o haciendo su ronda, ¡por algo es fiesta de carnaval!

13. El carnaval como igualador social

Diversos autores han revelado el carácter de nivelador social que posee la fiesta del carnaval desde tiempo muy remotos. Se ha señalado que el carnaval tiene un poder universalizador, liberador igualador. En carnaval no hay tabúes, no hay rangos, no hay tratamientos de cortesía porque todos son iguales, no reconoce jerarquías. Los carnavales lirqueños también explicitan en sus letras un anhelo de igualación social que, en una sociedad de poca movilidad social, habitualmente está vedada para los estratos inferiores de la escala social local:

14. Distancia social.

A pesar del carácter de nivelador social de la fiesta del carnaval, no es poco frecuente que en las letras de sus canciones se elucide cierta percepción social de clase, la misma que pone en evidencia la distancia social que media entre los diferentes sectores sociales, especialmente entre los *mistis* o clase señorial y los nuevos sectores de mestizos (burguesía local) y los *cholos*.

En una sociedad como Lircay, donde las pautas de prestigio y los valores sociales aún dependen del origen de la persona, de su familia y hasta del color de la piel, la distancia inter-étnica todavía sigue pesando en las relaciones que se

¹⁷ Hace alusión al color de uniforme que antiguamente utilizaban los efectivos de la guardia civil del Perú.

establecen al interior de la localidad. Sin embargo, el avance de la industria capitalista con su secuela de cambios económicos, sociales y culturales concomitantes parece estar mirando las bases mismas de esta situación y, por lo tanto, acortando la brecha existente entre los diferentes sectores urbanos.

Pobrezallaypi *En mi pobreza*
enemigullaychuch *mi enemigo,*
riquezallaypi *en mi riqueza*
camaradollaychuch. *mi camarada*

Aunque ya kamaylla *Así fueras de mi medida*
kaspapas,vidallay *ay vida mía, sin embargo*
manaya *yo no, yo no estoy hecho*
kamaykanillachu. *a tu medida.*

Qampa galluykiqa *El gallo que tú tienes*
cebada rakraqmi *sólo picotea cebada, el pobre,*
ñoqapa galluyqa *en cambio mi gallo*
arrozlla mikuqmi. *solamente come arroz.*

IV.A manera de Conclusión

*“El carnaval no puede ser extinguido.
 Es una tradición de la humanidad que
 se perpetúa a través de los siglos”*

Máximo Gorke

Recientemente se ha declarado a Lircay como la capital del carnaval del departamento de Huanavelica, en un claro y justo reconocimiento a la riqueza de su expresión que conjuga de manera armónica música, canto, rituales propiciatorios y de competencia, culinaria de la abundancia y

el engarce de dos lenguas y dos culturas opuestas pero complementarias. También se pone de manifiesto un conflicto entre las religiones locales prehispanas y la tradición católica ¿Cómo entender la presencia de la Cuaresma cristiana sin que la haya precedido el tiempo de exceso, de desenfreno y de máxima alegría que es la esencia misma del carnaval? En la misma base de esta fiesta, que es la que mejor define la personalidad del lirqueño, se siente la fuerza y el dinamismo de la cultura andina,

Es indudable que ha habido una transfusión de abismales entre lo indígena y lo español, pero casi inexorablemente el resultado de esta integración no exenta de graves conflictos se ha transformado—aun sin reconocerlo—en un mestizo con una experiencia personal que privilegia lo más profundo de la raíz prehispana. Esto se cumple tan pronto como la morriña de este suelo lo lleva a querer ser enterrado aquí, donde nació y donde vivió los carnavales (*Mayqenllaykiraq compañaykuwanki/sepulturallay patankama*¹⁸).

Aunque muchos *mistis* y mestizos no lo quieren ver ni saber, sobre tierra lirqueña, quien manda de veras es el indio, el cual, sometido a todo tipo de exterminio y extirpaciones, vive su espíritu escondido pero poderoso en los carnavales de Lircay, y se filtra gota a gota, verso a verso, a través de su lengua, sus ritos, sus mitos, usos y costumbres. El carnaval lirqueño es una tradición que se perpetuará a través de los siglos.

¹⁸ Letras de un carnaval lirqueño (*Quién de ustedes me acompañará hasta el borde de mi sepultura*).

REFERENCIAS

- Albó, X. (1974). *Los mil rostros del quechua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Amescua, M. y Gálvez Toro, A. (2002). Los modos de análisis en investigación cualitativa en salud: perspectiva crítica y reflexiones en voz alta. *Rev. Esp. Salud Pública*, 76, 423-436.
- Arguedas, J.M. (1961). La soledad cósmica en la poesía quechua. *Ideas, Artes y Letras*, 48-49, 1-2.
- Arguedas, J.M. (1977). *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul y Horizonte Editores.
- Arguedas, J.M. (1985). Entre el kechwa y el castellano la angustia del mestizo. En J.M. Arguedas. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J.M. (s/f). *Señores e indios*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Carpio, J.C. (1976). *El yaraví arequipeño: un estudio histórico-social y un cancionero*. Arequipa: Editores La Colmena S.A.
- Cartwright, D.P. (1972). Análisis del material cualitativo. En L. Festinger y D. Katz (Eds.). *Los métodos de investigación en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Cortázar, A.R. (1949). *El carnaval en el folklore calchaquí*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Degregori, C.I. Huayno, chicha: el nuevo rostro de la música peruana. *Cultura Popular*, 13-14, 187-193.
- Echeverría, J. y Castillo, C. (1973). *Ideología y comunicación de masas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Epstein, S. (1998). Cognitive-experiential self-theory: A dual-process personality theory with implications for diagnosis and psychotherapy. En Bornstein & Maling (Eds.). *Empirical perspectives on the psychoanalytic unconscious*. Washington, DC: American Psychological Association.
- Escobar, A. (1972). Lingüística y política. En A. Escobar (Comp.). *El reto del multilingüismo en el Perú*. Lima. Instituto de Estudios Peruanos.
- Espinoza Soriano, W. (1972). *La coca de los mitmas cayampis en el reino Anqara, Siglo XVI*. Huancayo: Universidad Nacional del Centro.
- Favre, H. (1976). Evolución y situación de la hacienda tradicional en la región de Huancavelica. En J. Matos Mar (Comp.). *Hacienda, comunidad y campesinado en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Freud, S. (1976). *Obras Completas Tomo XIII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goins, J.F. (1967). *Huayculi; los indios quichua del valle de Cochabamba, Bolivia*. México: Instituto Indigenista Interamericano.
- Garcilaso de la Vega, Inca (1963). *Comentarios Reales*. Madrid: Edición de la Biblioteca de Autores Españoles.
- Golte, J. (1978). Canciones como expresiones del pensamiento campesino andino. *Indiana*, 5, 253-288.
- Guaman Poma de Ayala (1968). *Nueva crónica y buen gobierno*. Tomos I-II. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Hardy, M.A. & Bryman, A. (eds). (2004). *Handbook of Data Analysis*. London: Sage.
- Ipola, E. (1977). Análisis de ideologías II. *Churmichasun*, 4-5, 43-48.
- Katz, L.S. (2005). *Holographic Reprocessing A Cognitive-Experiential Psychotherapy for the Treatment of Trauma*. London: Brunner/Routledge.
- Lara, J. (1947). *La poesía quechua*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Llórenz, J. (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Indigenista Interamericano.
- Manrique, E. y Aguado, H. (1980). *Relaciones de producción en un contexto tradicional del mundo andino*. Lima: Ediciones del Centro de Investigaciones Lirqueñas (Mimeo).
- Manrique, E. y Aguado, H. (1981). *Carácter y contenidos ideológicos del carnaval lirqueño (Huancavelica)*. Lima: Ediciones del Centro de Investigaciones Lirqueñas (mimeo).
- Manrique, E. y Aguado, H. (1993). Análisis de los discursos ideológicos del folklore criollo costeño y del folklore andino urbano y rural. En E. Manrique y H. Aguado. *Psicología, Salud Mental y Realidad nacional*. Lima (mimeo).
- Manrique, N. (1988). *Yawar Mayu. Sociedades terratenientes serranas 1879-1910*. Lima: IFEA-DESCO.
- Mircea Eliade (1964). *Tratado de historia de las religiones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Navarro del Águila, V. (1943). *Pukllay taki*. Cuzco: sobretiro de la Revista del Instituto Americano de Arte.
- Otter, E. (1982). Música y sociedad en el callejón de Huaylas, Ancash. *Debate*, 8, 45-65.
- Plasencia, R. (2001). *Estudio sociológico de Lircay y sus comunidas*. Lima: Cuadernos de Investigación del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la PUCP.
- Roel, J. (1985). Raíz agraria de la música peruana. *Agro*, 3, 41-43.
- Romero, R. (1988). *La música tradicional y popular*. En La música en el Perú. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Raimondi, A. (1942). *Notas de viaje para su obra el Perú*. Lima: Imp. Torres Aguirre. Vol. III.
- Rowe, W. (1979). *Mito e ideología en la obra de José maría Arguedas*. Lima: Cuadernos del Instituto Peruano de Cultura.