

# Resentimiento, protesta y frustración en el cancionero tradicional quechua

*Marcos Yauri Montero*

## RESUMEN

Este artículo es un intento de análisis de dos piezas del cancionero en quechua en un afán por descubrir algunos aspectos sociales y culturales de la sociedad andina tradicional en sus cambios a través del tiempo, usando una lectura horizontal y en profundidad. Pues, el autor considera a las canciones populares fuentes de conocimientos variados igual que los mitos.

**Palabras Clave:** Canción; cancionero; horizontal; profundidad; fuente; mito.

## ABSTRACT

This article tries to analyze two pieces of the Quechua songbook in an effort to discover some social and cultural aspects of traditional Andean society in its changes over time, using a horizontal and in-depth reading. Well, the author considers popular songs sources of varied sources knowledge just the myths.

**Keywords:** Song; songbook; horizontal; deep; source; myth.

## INTRODUCCIÓN

Hasta promediar el s. XIX, los países sudamericanos libres del colonialismo español, según Pablo Macera, enfrentaban una realidad de gran atraso debido a una incipiente industrialización. El Perú, Argentina, Chile y México eran mercados de la producción europea de

la segunda revolución industrial. Ofrecían al mercado mundial controlado por Inglaterra, solamente sus productos mineros y agrícolas. Sus deudas ante esa potencia eran altas y sus productos que no habían remontado la fase artesanal se vendían únicamente en el mercado interno. En algunos casos la calidad de dicha producción artesanal no satisfacía a los sectores adinerados, que sedientos de prestigio, importaban de Europa mobiliario desde sillas hasta puertas e inclusive licores y ropa de novia de París. Esta realidad los situaba dentro de la categoría de los *países-campo*.<sup>1</sup>

En relación a Huaraz es interesante la visión de los viajeros peruanos y extranjeros entre 1883 y 1886. En 1883 la visitó Abelardo Gamarra (El Tunante) y según su descripción en su artículo: “El Callejón de Huaylas” Huaraz tenía 10 mil habitantes, dos colegios de instrucción media para varones: “La Libertad” y “San Agustín” y para señoritas el “Colegio Dos de Mayo”. Había 3 imprentas: La Autonomía, del Colegio “La Libertad” y la Voz de Ancash que publicaban periódicos: *El sol de los incas*, *El ciudadano*, *El Deber*, *La ley*, *La voz de Ancash*, *La Aurora de los Andes* y *El obrero de Ancash*. Existían 4 fondas, 2 billares, más de 30 tiendas comerciales cuyos dueños en gran parte eran extranjeros, sobre todo de austríacos que integraban la colonia más numerosa. Había una botica, 3 botiquines, 2 médicos, 20 abogados y más de 30 tinterillos. Huaraz no tenía ni un solo hotel. La fotografía que acompaña a su crónica muestra una Plaza de Armas con una superficie desierta, rodeada por el norte por casas de un solo piso, por el este asoma la Iglesia Principal inconclusa; en el centro se muestra una pileta, la misma que se yergue hasta la actualidad y en el costado sur se alza un farol sobre un poste.

En el interior de esos *Países-campo* las relaciones entre las pequeñas ciudades poco desarrolladas y el mundo rural con altas tasas de pobreza y analfabetismo asumían diversos niveles. Huaraz, en la mirada de los extranjeros que la visitaron en 1886: hay discrepancias, algunos la vieron deprimida, con calles estrechas, oscuras en la noche o mal iluminadas, con viviendas modestas; inclusive Raimondi se queja, pero sin embargo se casó con Adela Loli. Les faltó tiempo para apreciar muchas cosas, entre ellas las relaciones entre la ciudad y el campo. El Huaraz que yo conocí finalizado el s. XIX y al término del primer cuarto del s. XX, no era como la vieron los visitantes. En 1904 el alcalde Pedro García Villon llevó a cabo la primera modernización de la ciudad. Y, en cuanto a las relaciones entre Huaraz y el campo ellas eran estrechas y amicales. En el campo las tierras pertenecían a pequeños propietarios urbanos y campesinos, no a gamonales; había muchos pobres; las

comunidades indígenas se habían extinguido o subsistían con ligeros rasgos tradicionales<sup>2</sup> Para esa estrecha relación pesaron bastante muchos elementos, tales como trabajos de servicio, venta de productos alimenticios rurales, celebración de fiestas religiosas, etc., actividades que hacían fluida la comunicación mediante un castellano quechuizado y un quechua castellanizado. En suma, desde el punto de vista de la comunicación, el Huaraz del s. XIX y gran parte del s. XX era bilingüe desde la clase media alta y la pequeña hasta el gran sector popular. Dentro de este mapa lingüístico y en correspondencia con la realidad socioeconómica, las herencias culturales, la tradición, etc. más los atributos físicos del paisaje, el cancionero popular huarasino (Ancashino) se llenó de canciones quechuas o canciones en castellano con interpolación de versos quechuas.

## HUARAZ: PRIMERA MITAD DEL S. XX

Este Huaraz heterogéneo y pluricultural era un mundo que pese a su pequeñez era complejo. Para comprenderlo e imaginarlo asumiré una perspectiva testimonial.<sup>3</sup> Vivíamos en el jirón Santa Rosa. En la primera cuadra, a los pies del viejo santuario prehispánico, Pumacayán, vivía el pintor Nicolás Gonzáles; en la segunda, frente a frente vivían el violinista Daniel Ortiz y el músico Antonio Guzmán. En la tercera y frente a nuestra casa vivía la rubia poeta Judith Pando y su hermana Lydia, también poeta. En la tercera cuadra, funcionaba la escuela donde cursé los años iniciales de la primaria; a continuación, en la cuarta, estaba la imprenta de Leandro Barrionuevo, editor de la Revista *Ancash Actual*. Más abajo, siempre en sentido oeste, en el crucero que hacía el Santa Rosa con el jirón Cajamarca vivía la educadora Armida Maguiña, pianista, dueña de un hermoso piano de concierto. Luego del crucero que hacía el Santa Rosa con el jirón Comercio, donde nacía el jirón Trujillo, en la segunda cuadra, tenía su taller la *Imprenta Sánchez Hnos.* donde aprendí a ser tipógrafo y trabajé en las vacaciones mientras fui universitario. Por último en la prolongación del mismo jirón, luego de hacer crucero con la Avenida Tarapacá, y ya en el barrio de Huarupampa estaba la pequeña imprenta *El Coloso*, que imprimía el periódico más pequeño del mundo, *El Coloso*,<sup>4</sup> que publicó mis primeros poemas. La concurrencia de la pintura, la música, la enseñanza, el periodismo y la faena tipográfica en las arterias mencionadas, habría determinado mi futuro, así como cuando con mi madre fui a casa de una tía matrilínea, la señora Deifilia Mejía de López, en el jirón Nueva Granada, porque eran las exequias de su hermano José María, yo, un pequeño de 4 años, al perderme en esa casa grande que ocupaba media manzana, en el último corral

vi hundiéndose en la tierra, entre limoneros y palomas de Castilla una vieja carroza. En esa visión, con los años, leí como en un libro, el fin de un poder, de un estilo de vida, no solo en Huaraz. Y extrañamente y como una comprobación de la fuerza del destino, en 1965, cuando se fundó la *Escuela de Bellas Artes Teófilo Castillo* que empezó a funcionar en una casa en la cuadra del Jr. Santa Rosa donde vivimos, me otorgaron el dictado del curso de Historia del Arte. Pero no nací en Huaraz, sino en una propiedad rural paradisíaca, a los pies de colosales heleros, que perteneció desde el s. XIX a mis abuelos paternos: *Tucuypayoc* (el que tiene de todo). Allí vacacionábamos, entre juegos y trabajos junto a niños campesinos, viendo el desfile de pastores y pastoras que tocaban harmónicas y cítaras primitivas,<sup>5</sup> así como de corderos con pompones floridos en la cabeza. Teníamos un amigo, como un hermano, Juan Secundino; él decía que los picafloros volaban hasta el sol, le picoteaban y regresaban. Desde mi pequeñez soy bilingüe, jamás sabré en qué lengua aprendí a hablar, ¿en castellano?, ¿en quechua? Tempranamente comprendí que conocer y hablar quechua es un privilegio. El quechua es la llave de oro para ingresar en la profundidad del alma y la cultura del Perú milenario. En ese Huaraz de mediados del s. XIX la vida urbana era tranquila, sin riqueza ostentosa ni pobreza extrema.<sup>6</sup> Huaraz nunca fue asiento del poder de señores feudales, estos reinaban en Yungay, Pomabamba, Huari, Carhuaz, Bolognesi. Los que podían tenían muebles europeos comprados en el mercado limeño: sillas y sofás vieneses, catres bávaros, espejos con marcos dorados<sup>7</sup>. En 1910 llegó el teléfono, luego el cine, la radio. La gente era alegre, pacífica, vivía las tensiones que sufre toda sociedad. Celebraban sus fiestas familiares o tenían reuniones en las que hacían música y cantaban, primero canciones alegres y al final yaravíes, y a medianoche se abrazaban vertiendo lágrimas. En esas reuniones urbanas escuché expresiones del inmenso cancionero popular y campesino. En este artículo deseo aproximarme a dos canciones, ambas en quechua huarasino antiguo.

## CONTRAHERBAS CORDILLERA

La canción quechua (C: 1) que escuché en las reuniones y fiestas huarasinas urbanas a partir de la segunda mitad del s. XX que se continúa cantando en el Huaraz actual tiene los versos siguientes:

Aku niña eguakushun  
také jirka wajtallanta  
mana pipis purinanta  
condorcuna takunanta

Vamos, vámonos niña  
a la vuelta de aquel cerro  
por donde nadie camina  
donde solo el cóndor habita

Eres perla del oriente  
yana nahui shonkosuhua  
shonkollami kuyashunki  
shonkollami wellushunki

Eres perla del oriente  
robadora de corazones de ojos negros  
mi corazoncito te ama  
mi corazoncito te acaricia

Se la conoce como el *Eguallé*, es decir la canción del adiós. Cuando la fiesta llega a su fin, todos la cantan. Lo mismo sucede al final de las grandes fiestas patronales, por ejemplo en la del Patrón de Huaraz, el Señor de la Soledad; las bandas de música ejecutan su melodía y los danzantes, mayordomos, la multitud, se despiden del Señor gritando: “*watantsi kutiramushun caʷekarka*”: “*El año entrante volveremos si aún estamos con vida*”. Ahora bien, en 1955, el comerciante y economista Fortunato Flores, propietario de una imprenta que publicaba el semanario *La Hora* que fundó, me alcanzó la información de que había otra canción bastante antigua, con la misma música, desconocida por las nuevas generaciones cuyo texto de una sola estrofa es como sigue (C:2):

Imanirtak tumpamanki  
Contrahierbas Cordillera  
wekellawuon pakarishka  
yawarllawuon kallparishka.

Por qué me incriminas  
Cordillera de Contrahierbas  
si te he bañado con mis lágrimas  
y te he alimentado con mi sangre.

Como se observa, a diferencia del texto de *Eguallé*, este no es un canto amoroso, sino destila una protesta y una imprecación iracundas, expresión de un resentimiento lindante con la locura contra el glaciar Contrahierbas que físicamente se encuentra cerca de Chacas, capital de la provincia de Asunción.<sup>8</sup> Solo la música las vincula y en los dos casos tiene un timbre elegíaco, bronco y triste. No podemos estar seguros si estos acentos de la música y de los versos de ambas canciones, brotan del espíritu de un solo sujeto o de una colectividad conmocionada representada por el hablante. Sea como fuere, la canción que increpa al glaciar Contrahierbas, nos sitúa en un espacio y tiempo violentos que afectaron de modo destructivo a la sociedad andina. Históricamente esos tiempos que borrarón fi-

sicamente centenares de aldeas, pueblos y caseríos en el Perú, corresponden a la época de las Ordenanzas (1569) en que el Virrey Fco. de Toledo llevó a cabo las **Reducciones**. El Visitador Antonio de Santoyo en su desplazamiento de Huánuco hacia Huaylas redujo a muchos pueblos en Conchucos y posteriormente en la zona de Huaylas. Los habitantes esparcidos en pueblos distantes 6 leguas del Huaraz actual fueron compulsivamente conducidos al lugar que en la actualidad ocupa originando su fundación. La gente dejó su tierra que era no solo el suelo para sembrar, sino madre y diosa, su casa, su querencia, sus muertos y sus dioses. Sometido a un análisis, el contenido del discurso de esta C: 2 es harto ambiguo. En una primera instancia, 1) la voz del sujeto que habla representando a la colectividad le increpa al glaciari Contrahierbas no porque los ha abandonado frente al desalojo, sino porque les incrimina haciéndoles culpables de un acto desleal o delictuoso que nadie ha consumado, 2) esta incriminación que Contrahierbas hace pesar sobre la comunidad tendría como objetivo justificar su no intervención, 3) La comunidad aparece como si por haber cometido un delito habría propiciado su castigo, 4) El desalojo se muestra como una penalización y castigo. En una segunda instancia, pese al silencio del discurso la canción deja entrever: 1) la llegada del tiempo de la crisis al mundo andino y con ella el desmoronamiento del antiguo poder, 2) El terror y el caos que la crisis sembró no fueron conjurados por los incas, los dioses y los *Apus*. Los dioses andinos se murieron o no se sintieron fuertes para luchar contra los invasores y su Dios. O el Dios extranjero tenía más poder y las deidades andinas se ocultaron o huyeron. Había llegado a los Andes el apocalipsis y a los hombres les quedó únicamente la capacidad de increpar a los *Apus*, entre ellos al otrora poderoso Contrahierbas al que le habían ofrendado sus lágrimas y su sangre; sus lágrimas para lavarlo y mantenerlo hermoso y su sangre como alimento para que fuera por siempre sano, valiente y fuerte. En la nueva realidad, hija del futuro, el paso de los siglos le fue quitando al éxodo su tinte trágico, pero no pudo borrar su origen. La tremebunda canción (C- 2) que quizás fue la original se fue convirtiendo a través de un viaje rizomático por el tiempo y el espacio en una canción amorosa de tono elegíaco y triste (C-1). La sociedad huarasina al mestizarse cada vez más, se fue apropiando del lamento y de la tristeza de los yaravíes que nacieron en los años de la conspiración contra la política colonial y que por tanto revelaban el resentimiento del mestizo que sufría marginación y desprecio. Así habría nacido la canción *Eguallé*, que tiene muchas versiones esparcidas entre Ancash, Huánuco y algunas zonas de Junín. La C:2 que apostrofa al Contrahierbas es el dolor por la pérdida del hogar y las tierras. Es el lamento del desarraigo y del imposible regreso. El *Eguallé* (C:1) es la canción del retor-

no a esas tierras altas, en una acción romántica de repulsa a la ciudad de vida impúdica. Allí, en las regiones abruptas e inmaculadas reina el Cóndor, más poderoso que el Sol, a quien cuando muere en los antiguos mitos, en un eclipse, lo trae de regreso a la tierra cargado en sus espaldas.<sup>9</sup>

## WAWALLAN IÑUSHKATA

Del territorio de la memoria viene una canción quechua bastante antigua. Canción de dolor, de decepción y amargor inconmensurables. La escuchamos hace mucho tiempo, a la mitad del pasado siglo xx, en la voz de mi madre, que la había recogido en su juventud. Además de las características anotadas, recoge el tiempo y el espacio dentro de una concepción circular. Del tiempo del desamor y de la pobreza extrema que no tiene fin, que va y viene, que se va y retorna, que gira describiendo un círculo sin comienzo ni término.

Su naturaleza es narrativa y su tema central es el amor; y, tiene cinco estancias. Cada bloque narrativo sumamente corto describe una escena, un acontecimiento con mucho contenido. A medida que la voz fluye, la narración transcurre con una secuencialidad casi cinematográfica que impacta de modo impresionante y estremece el espíritu y la razón. En su discurso se hallan instalados dos protagonistas: un varón y una mujer, campesinos ambos y quechuahablantes, sin duda jóvenes.

Veamos su texto completo, en quechua huarasino<sup>10</sup> y su respectiva traducción:

Iglesiapuncupa yecurillaptinmi misahuiyajchi yekun nerkataj	Cuando la vi entrar en la iglesia pensé que escucharía una misa.
Altarmayorman concuriptinnam mayor. comuniantachi chasquin nerkataj	Cuando se puso de rodillas ante el altar pensé que recibiría la comunión.
Treci solista chasquiralliptinnam apuestanpejchi chasquin nerkataj	Cuando recibió los trece soles de su apuesta ganada los recibe, pensé

Carhuashcadenata wuallkaratsiniptinam    Cuando fue ceñida con una cadena de oro  
canchis desmayu staririllamarka            diez desmayos me estremecieron

Jepita huatatanam toparillarka            Pasado un año con ella me encontré  
wawallan iñuskata                            con sus hijito en el brazo  
cuchillan katirakun                         arreando cerdos.

Morfológicamente el discurso de la canción es demasiado escueto. La voz se acerca demasiado al grado cero del mensaje verbal. Pero tiene características extraordinarias, es bastante abierto y sugerente como un cuento magistralmente escrito. Esta capacidad suscita en el lector multiplicidad de posibilidades narrativas con diversos referentes y situaciones dramáticas y trágicas. En otras palabras, tras la malla verbal de los versos, están ocultos otros textos. La voz ha sumido en el silencio otros acontecimientos, actores, escenarios. Lo visible y verificable está representado por dos protagonistas, un varón y una mujer, una ciudad donde hay una iglesia, y un día (a no dudar, domingo). Lo no explícito está encarnado en la relación dudosa de los protagonistas, de quienes no se sabe si son o fueron enamorados, novios o amantes platónicos; asimismo no son visibles el sacerdote, la multitud de fieles que, igual a los actores, escuchan misa y, sobre todo, el hombre desconocido con quien se casa la joven, pues los pasajes que los versos grafican, el acontecimiento central es un casamiento. El novio ni por asomo es borroso, sino está totalmente velado.

El texto tiene cinco instancias. La primera no sugiere ni conduce a ninguna sospecha, dada la naturalidad con que una persona ingresa o sale de un templo. En la segunda se cierne cierta sospecha, pero esta no es nada que pueda asombrar. Cuando ocurre la tercera, pese a que sale de lo común, sugiere la idea de una deuda que recién se paga; y, todo presentimiento de algo trágico queda contenido. Pero en la cuarta instancia, cuando ella es ceñida por una cadena de oro, se descubre el misterio del acontecimiento, la verdad trágica: ella y el novio – que hasta ese instante ha permanecido oculto en la estructura de la estrofa- se han casado, evento que al aterrado protagonista le sume en un caos emocional.

¿Por qué ocurre la tragedia de que ella se casa con otro y no con el protagonista que asiste a la misa y que al mismo tiempo es un narrador testigo de su propia desgracia? El



poema no habla. No dice nada. Guarda un silencio de muerte. Los versos sugieren las causas. Quizás ha pesado una gama de prejuicios: económicos, odios familiares, rivalidad de grupos, en fin. Esto remite a comprender que dentro del campesinado la realidad socioeconómica no es uniforme, sino hay cesuras, desigualdades, abismos que separan a los hombres. La naturaleza heterogénea y de rivalidades de la sociedad rural queda al descubierto.

El recorrido por las cinco instancias de la canción induce a pensar en las tragedias amorosas de la literatura mundial. ¿Han sido trasladadas a los Andes la tragedia de Romeo y Julieta, las cuitas de Werther por Carlota, las alucinaciones de Don Quijote por Dulcinea, los sueños de madame Bovary en convertirse en una burguesita de aldea? El amor y su apasionamiento es igual en todas partes. El amor es el amor, porque la humanidad es una; el corazón y el alma de todos los humanos son iguales.

¿Por qué el novio es invisible hasta el instante supremo? ¿Por qué hasta el postrer momento el sacerdote ni siquiera se deja adivinar? Todo sucede como en un relato genial, donde el suspenso y el enigma cubren todo el tiempo de lo que se cuenta como en un cuento de Allan Poe, y persisten después de su lectura. Sin embargo hay respuestas, aunque no del todo claras. Los celos del protagonista han borrado de la realidad al rival de quien no se sabe su condición e idiosincrasia. El cura también es velado porque es el verdugo que consuma la muerte de un amor.

Hay dos actos en la ceremonia de los casamientos modernos que ya no se estilan. Las trece monedas de plata u oro que el sacerdote depositaba en las manos del novio y que este las desplazaba a las de su futura esposa: eran las arras, o dote, fuente de riqueza para el sustento del nuevo hogar y de la nueva familia. Igual la cadena de oro con la que ceñía a los novios al final del rito, símbolo de la fidelidad y unión eternas entre el marido y la mujer hasta que la muerte los separe.

La instancia final: "*Jepita huatatanam ricarillarca warwallan iñuskata / cuchillan katirakun*" Su significado es brutal. Pasado un año de aquella ceremonia, el narrador testigo y protagonista cuenta que con ella se encontró en un camino. Ella caminaba con su hijito tierno en brazos, detrás de unos cerdos que llevaba a las pasturas. Este es un cuadro desgarrador por ser crudelísimo. El texto sigue callando la realidad, se resiste a comunicar detalles, si-

que siendo descarnado. La imaginación y la memoria se ocupan de reconstruir el espacio y la época involucrados en el discurso. Hay un espacio rural con propiedades pequeñas, miserables- Allí señorean la pobreza, el hambre, los andrajos, la ignorancia, el ocio, la suciedad. Desde este punto de vista, la joven que un año antes se casó, ahora aparece como una campesina más que padece una espantosa pobreza.. Es de imaginar que sus ropas quizás son un poco mejor que harapos, de bayeta tosca y sus pies descalzos están manchados de barro, lacerados por las piedras y espinas. Su hijito famélico, envuelto en pañales también de bayeta, sucios, malolientes. Madre y niño van detrás de unos cerdos, que por pacer en suelos duros, desnudos de verdor son esqueléticos, cerdosos, con garrapatas. El cuadro muestra la realidad y se convierte en la versión de un mundo paupérrimo que repite la vida de ayer, sin traza de cambio: el Perú que el historiador Jorge Basadre llamó el “profundo”, es decir: “**Nuestro país dulce y cruel**” cuya tragicidad indigna y clama por un cambio radical y la construcción de un nuevo país de donde deben ser erradicadas toda pobreza; la física y mental que parasitan a la sociedad peruana en su totalidad. Esta miseria repite la de ayer. Es un fenómeno que gira sobre sí mismo. Siendo repetición y continuidad, no inspira ninguna esperanza de redención. Mañana la vida seguirá siendo igual. De su seno la Historia ha sido abolida, porque la vida en ese mundo no tiene futuro, todo es un presente paupérrimo que ha absorbido al pasado carcomido por la miseria y la injusticia, el ocio y la pereza. Todo es un círculo vicioso y dentro de él Dios está muerto y por consiguiente no hay, no habrá jamás ni justicia, ni castigo para el culpable o los culpables de esa realidad infernal irredenta. La realidad, la vida, la sociedad, se erigen en semilleros de migrantes que tramontarán el espacio y el tiempo en busca de otro futuro, pero les estará esperando el fracaso, el desencanto, la humillación, o en caso contrario la degradación, la corrupción.

Para finalizar añado otra canción con un breve comentario:

Jé nanichó toparkantsij  
tsé nanicho tinkurkantsij  
jé nanita dejarishkaká  
*pedralipapa* polvurkurmi

En ese camino nos encontramos  
en ese camino nos conocimos  
Ese camino lo he abandonado  
espolvoreándole polvo de *pedralipa*

Es ambigua en cuanto a sus actores, no dice si quien habla es un varón o una mujer. Es explícita en lo referente a la relación entre los dos. Son, o amigos entrañables, o ardientes enamorados. El resentimiento furioso que trasciende de la estrofa, nos lleva al convencimiento de que fueron dos amantes apasionados. Se conocieron en un camino, un día que seguro fue feliz. El camino puede significar una ruta de tránsito, como también puede representar el hilo de la vida o al tiempo. Sea como fuere un amor de fuego lo marcó porque fue un sueño, un mundo de dicha e ilusiones dentro de una realidad física de un sendero andino, dilatado y hermoso. Pero algo ocurrió. Algo que estremeció ese universo de ensoñación amorosa produciendo su destrucción. Una destrucción más que maldita que los apartó para siempre, un siempre irremediable, sin regreso como el anillo del eterno retorno. El recuerdo de ese tiempo glorioso con un amor que lo abarcaba todo, causó en el narrador protagonista y testigo un resentimiento, un odio feroz, que lo llevó a borrar todo el drama vivido, soñado y gozado, y la línea del tiempo o una etapa florida de la edad, a abandonar con asco y furia el camino donde se encontraron y conocieron, considerándolo como un lugar de maldiciones e impudicia, que indujo al protagonista que narra, espolvoreándole un desinfectante poderoso: el polvo de la *piedralipa* como si dicho acto fuese un acto de exorcismo del mal. ¿Qué es, o qué fue, qué era la *piedralipa*?

## CONCLUSIONES

**Primera:** El cancionero popular en castellano o quechua como parte de la literatura oral es una fuente de información de conocimientos variados de la realidad socioeconómica, cultural y espiritual de la sociedad que la produce.

**Segunda:** Toda investigación encaminada a descubrir y rescatar dichos conocimientos merece el manejo de un instrumental analítico multidisciplinario, intercultural y transdisciplinario.

**Tercera:** El cancionero quechua antiguo de los ss XIX y XX es una fuente valiosa para el conocimiento de la sociedad andina de esos tiempo en cuanto a su concepción del mundo, de la vida, de la historia, de dios, de la muerte e inclusive en lo relacionado a su estructura y diversos aspectos culturales que nosotros desconocemos porque aún no ha habido de parte del mundo intelectual y académico peruanos el deseo de descubrirlos y rescatarlos para enriquecer nuestra identidad.

**Cuarta:** Los críticos literarios, los lingüistas especializados en quechua y quechuólogos, frente a una lengua (quechua) que se les va de la mano por su rica variedad y su susceptibilidad al cambio permanente, haciéndolos escribir ensayos e imaginar teorías que pronto envejecen, están en capacidad de desplegar esta tarea investigativa que sería de gran utilidad para enriquecer nuestra pertenencia a un mundo antiguo creador de muchos saberes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Macera, P. (1977). *Trabajos de historia, 3*. Instituto Nacional de Cultura.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2000). *Rizoma*. Pretextos.

Hinostroza, O. (1983). *Estampas huaracinas*. Instituto Nacional de Cultura- Filial Ancash

Ward, T. (2004). *La resistencia cultural. La nación en el ensayo de las Américas*. Universidad Ricardo Palma. Fondo Editorial.

Yauri, M. (2006). *Laberintos de la memoria*. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, Instituto de Ciencias Humanas

Yauri, M. (2014). *Ancash en el tapiz. Imágenes de su historia y cultura*. Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores

Zavala, I. (1990). "De héroes y heroínas en lo imaginario social. El discurso amoroso del bolero ". *Casa de las Américas- No 179, Año XXX*, pp. 123-129.

---

1 "Algodón y comercio exterior peruano en el siglo XIX." Macera, P. 1977, *Trabajos en historia, 3*, Lima, Instituto Nacional de Cultura. pp., 275-296

2 Cf., Espinoza, W. 1978, *Huaraz: poder, sociedad y economía en los siglos XV y XVI. Reflexiones en torno a las visitas de 1558, 1594 y 1712*. Lima, UNMSM

3 El testimonio o el género testimonial es hoy considerado como un ensayo: “en especial sobre lo que toca a las ideología” Cf. *La resistencia cultural. La nación en el ensayo de las Américas* Ward, T. 2004. Lima. Universidad Ricardo Palma. Editorial Universitaria.

4 La reputación de ser el periódico más pequeño del mundo le fue conferida en Londres. Se hizo famoso que Paul Rivet lo cita en su obra monumental *Bibliophia des Langues Aymará et Kicua*. Institut d’Ethnologie. Musée d’Homme. Paris (1951)

5 Estas cítaras las fabricaban con un palito flexible y resistente al que le daban la forma de media luna; le ponían cuerdas hechas de tripa de cordero.

6 Cf. *Estampas huaracinas, 1983*, Hinostroza, Octavio, Huaraz, Instituto Nacional de Cultura-Filial Ancash.

7 En Recuay se conserva hasta hoy una casa de la familia Cástulo Gonzáles con esta clase de ajuar.

8 El glaciar Contrahierbas tiene una altura de 6,036 msnm y se encuentra cerca de Chacas dentro de un conjunto de otros glaciares igualmente altos: Cajavilca I, II, III, Yanaraju, Camchas y Guaranga.

9 Cf. Yauri, M. 2006, *Laberintos de la memoria*, Lima,, Fondo Editorial de Pedagógico San Marcos, Instituto de Ciencias y Humanidades, pp. 127-144

10 Usamos el término huarasino en todo tema que toca al quechua, debido a que el mito de tinte fanáticamente regionalista de que el quechua es únicamente cusqueño ha sido pulverizado. El quechua es diverso y múltiple en el Perú. Varía de provincia a provincia, de distrito a distrito, inclusive de barrio a barrio en una misma localidad. La educación bilingüe es una ilusión; agrava la fragmentación del país.