

**EL WAYNO AYACUCHANO COMO TRADICIÓN ORAL,  
POÉTICA, MUSICAL Y DANCÍSTICA**

---

*Carlos Huamán López\**

RESUMEN: El *wayno* ayacuchano, parte de la tradición oral, poética y dancística de la región cultural Pokra-Chanka peruana, es un género musical andino que, de 1980 en adelante, fue expandiendo su influencia más allá de sus fronteras regionales. El *wayno*, del que se discute su origen prehispánico, tiene como carácter principal su honda plasticidad que le posibilita adaptarse a circunstancias diferentes de la vida cotidiana y festiva. En sus letras se pueden advertir las huellas del complejo proceso histórico peruano. La información sociocultural, histórica y económica que ofrece al oyente-lector, es una rica fuente para el conocimiento e interpretación de la realidad de dicho país.

PALABRAS CLAVE: Wayno, Ayacuchano, Oralidad, Escritura.

ABSTRACT: The Ayacuchan *wayno*, which is part of the oral, poetic and dance tradition of the Peruvian cultural region Pokra-Chanka, is a Andean musical genre that since 1980 has been expanding beyond its regional frontiers. The main feature of *wayno*, that could be pre-Hispanic, is its plasticity that enables it to adapt to different circumstances of the every day and festive lives. On its lyrics one can find the complex historical Peruvian process. The socio-cultural, historical and economical information that it is offered to the listener and reader is a valuable source to know and to interpret Peru's reality.

KEY WORDS: Wayno, Ayacuchan, Orality, Writing.

Las expresiones literarias y las manifestaciones musicales andinas del Perú son una rica fuente que permiten al lector-oyente acercarse a la compleja realidad sociocultural e histórica de los pueblos que lo componen. El *wayno* ayacuchano como parte de la tradición oral, poética y dancística de la región cultural Pokra-Chanka, es una de ellas.

\* Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM (huamanlopez@yahoo.com.mx).

En los últimos treinta años, este género poético-musical ha cobrado relevancia singular en el Perú debido a la migración de serranos a ciudades con desarrollo industrial y a la violencia política experimentada entre los años ochenta y noventa. Considerando su importancia en este trabajo nos proponemos estudiar el área cultural, los orígenes del *wayno* y sus características particulares.<sup>1</sup>

## ÁREA CULTURAL

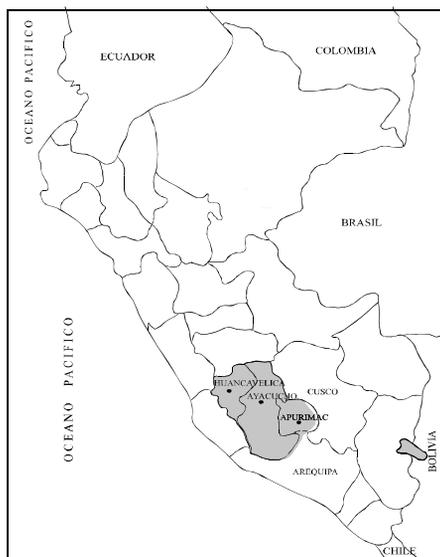
En los años cincuenta del siglo XX, el escritor, antropólogo y etnólogo José María Arguedas advirtió que durante la Colonia, se fue constituyendo la región cultural Pokra-Chanka (integrada por Ayacucho, Apurímac y Huancavelica). De acuerdo al autor en esta región la simbiosis de lo español con el quechua, cambia y reconfigura los rasgos culturales y le da cierta unidad cultural a la región. Arguedas anota que por esa razón (a la fecha) se continúa practicando la misma forma dialectal quechua denominado quechua ayacuchano; se mantiene una unidad folclórica musical (con variantes); se conserva una arquitectura particular con antecedentes hispánicos; también sus manifestaciones artísticas populares como la danza de tijeras, el retablo denominado “San Marcos”.<sup>2</sup> Esta tesis fue respaldada, posteriormente, por Alberto Escobar cuando se refiere al mapa lingüístico del Perú y señala su extensión territorial.<sup>3</sup> En el campo lingüístico, al quechua de la región se le denomina quechua ayacuchano o quechua Ayacucho-Chanka.

<sup>1</sup> Un estudio más detallado lo realizo en *Yana Ñawi. Cultura popular y memoria histórica en el wayno ayacuchano (1970-2000)*, México, 2005 (tesis doctoral en Antropología, ENAH).

<sup>2</sup> Véase José María Arguedas, “Notas elementales sobre arte popular religioso y la cultura mestiza en Huamanga”, *Revista del Museo Nacional*, t. XXVII, Lima, 1958, p. 143.

<sup>3</sup> Véase Rogger Ravines y Rosalía Ávalos de Matos, *Atlas lingüístico del Perú*, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello-Comisión Nacional del Perú, Lima, 1988, p. 30.

### Área cultural



Mapa político del Perú con ubicación de los departamentos de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac considerado dentro del área cultural Pokra-Chanka.

En la articulación de la región cultural mencionada (a lo largo de toda la Colonia) la explotación de mercurio o azogue en las minas de Huancavelica (específicamente en Hatunsulla y Chumbilla), desempeñó un papel muy importante. Estas minas fueron el complemento de las de Potosí y otros yacimientos mineros. El apogeo económico impulsó los obrajes, la agricultura y la ganadería, incluido el arrieraje, fortaleciendo así a las haciendas. El auge económico permitió que una capa social asentara su dominio sobre la región, que vivió una época de bonanza. Ésta se expresó en la construcción de templos, monasterios y casonas.

En la actualidad muchos de los rasgos señalados por Arguedas siguen vigentes. Por ejemplo, se continúa practicando la variante quechua hoy considerada “quechua Ayacucho-Chanka”, la que Arguedas denominó “quechua ayacuchano”.

Considerando la población total del país (25.7 millones de habitantes, en el año 2000), en el cuadro siguiente se demuestra el alto porcentaje de quechua hablantes en la zona.

<i>Área cultural Pokra-Chanka</i>	<i>Polación total por departamento</i>	<i>Porcentaje de quechua hablantes</i>
Ayacucho	519 000	71 %
Apurímac	404 000	70 %
Huancavelica	443 000	67 %

Para la elaboración de este cuadro se utilizó la información de la Unidad de Educación Bilingüe Intercultural, *Boletín UNEBI*, núm. 2, enero, 2000, y otros.

No obstante los cambios acelerados en el país, la violencia y represión que han padecido los pobladores de la zona, la compleja expresión cultural Pokra-Chanka continúa reproduciéndose. Sus manifestaciones artístico-musicales, sus prácticas religiosas y parte de su organización social son vigentes.

Por otro lado, la región cuenta con una escasa infraestructura e incipiente desarrollo agroindustrial, a esto se suma el deficiente manejo hídrico que obliga a desarrollar sus labores mayormente en seco.

De la población total, un mayor número de trabajadores (primordialmente indígenas) se dedica a la agricultura. Los principales cultivos son la papa (*Solanum tuberosum*), el maíz (*Zea mays L.*), la haba (*Vicia faba L.*), el trigo (*Genus triticum*), la arveja (*Pisum sativum L.*), quinua (*Chenopodium quinoa*), café (*Coffea arabica L.*), cacao (*Theobroma cacao L.*), yuca (*Manihot sculenta Crantz*), cebada (*Hordeum Sativum*, *Hordeum vulgare L.*) y otros.

Sus productos agrícolas, procedentes de diversos pisos ecológicos, se comercializan básicamente en los departamentos de Ica y Lima.

Otro sector de la población se dedica a la ganadería (vacunos, ovinos y auquénidos) y la minería, esta última en especial en el departamento de Huancavelica (cobre, plata y plomo).

Según la Encuesta Nacional de Niveles de Vida realizada en 1989, la distribución de la economía nacional era sumamente desigual (lo sigue siendo). El 2% de la población que cuenta con más alto ingreso captaba el 10% de su economía total en comparación al 60 % de la población que recibía el 24%. El 55 % de la población nacional vivía (vive aún) en extrema pobreza,<sup>4</sup> siendo Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, los departamentos con los mayores niveles. Por lo mismo han expulsado a ciudades con desarrollo industrial y comercial, un mayor número de migrantes. En 1992, el diario *La Jornada* de México señalaba que un 50 % de la población de la zona laboraba en actividades informales. Para inicios del los años noventa la extrema pobreza afectaba a 7 de los 23 millones de peruanos, ubicando al Perú entre los países más pobres del mundo. Los gobiernos, antes de elaborar programas que contrarresten tal situación, muestran una lamentable indiferencia, vigente en la actualidad.

#### EL WAYNO Y SU ORIGEN

Sin duda el arsenal musical quechua antes de la Colonia fue nutrido y variado. Guamán Poma Ayala, al describir los géneros musicales y dancísticos prehispánicos quechuas, en su “*Nueva corónica y buen gobierno*”, alude al *Haylli*, *Arawi*, *Qachwa*, *Llamaya*, *Pachaca*, *Guanca*, *Variacza*, *Qawa* y *Araui* a los que denomina “*Taki*” (poesía, canto y danza).<sup>5</sup> No refiere al *wayno* como expresión musical prehispánica, motivo por el que muchos investigadores se ocuparon en rastrear su origen y plantear diversas hipótesis.

<sup>4</sup> *Cfr.*, Encuesta Nacional de Niveles de Vida citada por Francisco Ortiz Pinchetti, “El derrumbe del Perú tan estrepitoso como el de Alan García”, *Proceso*, núm. 675, octubre, 1989, p. 41.

<sup>5</sup> Véase Phelipe Guamán Poma de Ayala, *Primer nueva corónica y buen gobierno*, México, Siglo XXI, 1992, p. 288.

Guamán Poma señalaba que, no obstante la destrucción de idolatrías, en la Colonia los indios continuaron practicando sus *takis* en lugares estratégicos y en forma clandestina. Éstos formaban parte de los ritos ceremoniales relacionados con el culto a las divinidades, a quienes se encomendaban previo a los trabajos forzados en minas y obrajes.

Para continuar sus prácticas culturales los nativos las mimetizaron al adaptar sus festividades al calendario judeo-cristiano. Fruto de la evangelización y la extirpación de idolatrías muchas expresiones musicales y dancísticas se fueron desvaneciendo hasta perderse. De las nombradas por Guamán Poma, después de la Colonia subsistieron el *haylli*, *qawa*, *arawi* y el *guanka*,<sup>6</sup> todos ellos reconfigurados.

Jesús Lara, al ocuparse de las manifestaciones musicales prehispanicas, manifiesta que en el universo cultural quechua se “cultivaron diversos tipos de música, entre ellos el *wayñu*, la *quenaquena*, la *samacueca*, el *arawi*, el *qhaluyo* y la *ghaswa*. Es universalmente comentada la pentonimia de aquella música, aunque los investigadores peruanos han llegado a la conclusión de que ella obtuvo mayor evolución”.<sup>7</sup> El mismo autor sostiene, además, que “el *wayñu* era la expresión lírica más completa del indio quechua por lo mismo que se realizaba en tres formas artísticas más expansivas con que cuenta el hombre: música, poesía y danza.”<sup>8</sup>

Otros autores tratan de explicar el origen del *wayno* buscando la raíz del término. Así, Mario Florián, tras señalar que el *wayñu*<sup>9</sup> era de composición “tierno y galante”, que idealizaba la belleza de la mujer y el amor, y que era a su vez “canto-música-baile para parejas”, refiere al vocabulario preparado por el italiano Antonio Ricardo para explicar que *huayñu* significa baile de parejas, y *huayñunakumi*, bailar hombre

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 491.

<sup>7</sup> Jesús Lara, *La poesía quechua*, México, FCE, 1979, p. 31.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>9</sup> Para referirse al *wayno*, los autores no utilizan una escritura homogénea. También se escribe *waynu*, *huayno*, *huaynu*, *wayñu*, *huayñu*. Se debe a las variaciones lingüísticas, por lo que no será extraño encontrarlas en alguna de sus formas.

y mujer. Al referirse al lingüista González Olgún, sostiene que éste al escribir la expresión *huayñuccuc maciy* traduce como el “compañero pareado en el baile”, mientras que a *huayñunaccuni* o *huayñuni* como “bailar de dos en dos pareados de las manos”, y *huayñuccuni* como “sacar a bailar él a ella o viceversa, cruzadas las manos” (esto justificaría la existencia del vocablo *wayno*, *huayno* o *waynu* tomando principalmente las dos primeras sílabas que son la base del vocablo.). Al referirse al padre Jorge A. Lira señala que éste califica al *wayñu* como “danza netamente inkaika, de elegancia y belleza singular, que, además de su delicadeza, agilidad y gracia, participaba del sentimiento de unidad social.”<sup>10</sup> Del etnomusicólogo Josafat Roel Pineda rescata que el *wayñu*, en el imperio Inca, era conocido como *jatun taki* (gran canto, canto grande o canción principal).<sup>11</sup>

Por su parte, Carlos Saturnino Almonacid, músico y compilador de canciones andinas en sus diferentes géneros, no duda en afirmar que el *wayno*

es una canción auténtica de la sierra peruana, con ciertos elementos de marinera. Proviene del quechua “*huayno*” que significa joven [sic]. Es de raíz incaica.

El *huayno* es algo así como la elegía mixta, la expresión de una música tierna y sentimental, de ahí que se emplee como un lenguaje del amor. Su ritmo es alegre y vertiginoso[...] no sólo se emplea como un canto lírico sino también épico, satírico o picaresco.<sup>12</sup>

Abilio Vergara y Chalena Vázquez, en el libro *Ranulfo, el hombre*, dedicado al estudio de la interpretación de la producción musical del compositor andino Ranulfo Fuentes, señalan que “*wayno*” “*waynu*” o “*wayñu*”,

<sup>10</sup> Cfr., Mario Florián, *Panorama de la poesía quechua incaica*, Lima, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1990, p. 45.

<sup>11</sup> Guamán Poma de Ayala registra un canto con el nombre de *Hatun Taqui*, sin embargo, las letras indican haber sido compuesta en la Colonia, puesto que refiere al autor como uno de los personajes. Véase, *Primer nueva corónica...*

<sup>12</sup> Carlos Saturnino Almonacid, *Trovas andinas I* [s.p.i.], 1965, p. 12.

son vocablos que “designan (a) este género musical.” Los autores “a riesgo de parecer especulación” advierten que muchos de los géneros referidos por los cronistas tienen la sílaba “wa”, “gua”, o “huay”, tales como: *Walina*, *Waylash*, *Wayllacha*, *Waylia*, *Waylijia*, *Wayra*, *Huacones*, *Wari*, *Wanka*; aclaran también que en el *harawi* o *wanka*, se inicia el trozo musical cantando *wa, wa, wa ya ya...* Sílabas con las que se va precisando el tono para cantar.<sup>13</sup> Por esa razón, consideran que el vocablo *wayno* refiere a este género musical y no a otro. Aun cuando esta explicación pareciera dar por entendido su origen prehispánico, no manifiestan textualmente tal afirmación.

En una entrevista sostenida con Chalena Vásquez en 1998, tratando de ampliar la explicación anterior, señaló que “el prefijo *wa* alude a música, a danza, a expresión. También *waqay* es llorar... alude a sonido... Entonces *waynu*, *wayno*, *wayñu* es un nombre propio de un género musical concreto. No tenemos por qué decir *wayno* quiere decir *wayna*.<sup>14</sup> Agregó que no obstante la no aparición del vocablo *wayno* o su base léxica *way* en el legado de los cronistas, el género es universal, en el sentido de que se practica en cualquier lugar del Perú y durante todo el año. Se baila en pareja, sin importar la edad y se interpreta con todo tipo de instrumentos. Si bien la explicación no busca la raíz del vocablo, abre la posibilidad de encontrarla mediante la investigación retrospectiva de su práctica. Hecho que, como el anterior, tampoco cuenta con fuentes que permitan explicar y demostrar su origen prehispánico.

Por otro lado, William Rowe y Vivian Schelling, en el estudio de la *Cultura popular en América Latina*, señalan su indiscutible origen prehispánico al sostener que “manifestaciones particulares, como la danza y canto andinos denominados *huayno*, mantienen una presencia continua desde antes de la Conquista hasta el siglo XX, en tanto que otras, como el tango argentino y uruguayo, sólo abarcan los últimos cien

<sup>13</sup> Cfr., Chalena Vásquez y Abilio Vergara Figueroa, *Ranulfo, el hombre*, Lima, Centro de Desarrollo Agropecuario, 1990, p. 116.

<sup>14</sup> Entrevista a Chalena Vásquez, febrero de 1998. Wayna: joven, enamorado.

años.”<sup>15</sup> Considerando el carácter móvil de las expresiones artísticas argumentan que su continuidad está atravesada por discontinuidades que incluyen cambios. A esto se debe, sin duda, su forma híbrida (fruto de la fusión del *wayno* y la cumbia) denominada *chicha* o cumbia andina.

Gloria y Gabriel Escobar, tras seguir las huellas musicales indígenas practicadas en la zona andina, postulan que el *wayno* probablemente sea “de origen precolombino rural y agrario de la región del Cusco.”<sup>16</sup> Esta probabilidad tampoco aporta datos sólidos que hagan pensar su origen prehispánico.

A contracorriente de lo anterior, Beyersof Mangot manifiesta que no existe razón alguna para sostener que el *wayno* tenga un origen prehispánico. En especial al referirse a la afirmación de Jesús Lara —citada anteriormente— argumenta que ésta no tiene fundamento alguno, puesto que, además de Guamán Poma, los cronistas Inca Garcilaso, Santa Cruz Pachakuti, Bernabé Cobo y Cieza de León tampoco aluden al *wayno* como género prehispánico. Así, para el autor, el origen de éste se habría dado en la época colonial. Observación similar a la ofrecida por el profesor Ernesto Camasi Pizarro, integrante del reconocido Trío Ayacucho quien afirma que “sin duda el origen del *wayno* es colonial.”<sup>17</sup>

Siguiendo este juicio, Julio Teddy García Miranda anota lo siguiente:

El vocablo “*wayno*” aparece en la crónica de Guamán Poma de Ayala, aunque con el significado de compadre. “*Waynu*”, “*Wayñu*” o *uaynu*. Beyersdorf Mangot sostiene que los lexicógrafos del siglo XVII han recogido la voz *wayno*, pero sólo como una modalidad de danza. En Holguín “*huaynunakuni*” significa: “bailar en dos pareados de las manos”. Y “*Huaynusina*”, según el diccionario de la lengua aymara de Ludovico Bertonio era “danza, baile, o sarao”.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> William Rowe y Vivian Schelling, *op. cit.*, p. 29.

<sup>16</sup> Gloria y Gabriel Escobar, *Waynos del Cusco*, Cusco, Garcilaso, 1981.

<sup>17</sup> Entrevista a Ernesto Camasi Pizarro, 13 de septiembre, 2002.

<sup>18</sup> Julio Teddy García Miranda, *Cultura e identidad en el wayno ayacuchano (la migración cultural)*, México, 1996 (tesis de maestría, ENAH), p. 46.

En ese sentido, el autor señala que “el *wayno* es un resultado del mestizaje cultural-musical, producto de la ejecución de la música andina con los instrumentos europeos, con la posible influencia de las tradiciones musicales del mediterráneo español todavía no identificados [sic]. Por tanto, se podría sostener que el *wayno* es un género musical que surge durante la colonia”.<sup>19</sup>

Los rasgos estéticos quechua y español, que confluyen, se traslapan y funden en el *wayno*, parecerían reforzar su origen colonial. Sin embargo, se requiere de mayores estudios que demuestren tal situación, pues si consideramos las observaciones de los autores aludidos por Mario Florián y las realizadas por Chalena Vásquez existe la sospecha de que los rasgos semánticos, semas<sup>20</sup> que recaen en la primera y segunda sílabas de las expresiones señaladas (*wayno*, *waylia*, etc.), y sus rasgos fonéticos parecerían ser la base que pudo haber dado origen al término *wayno*, que refiere justamente al género musical materia de nuestro estudio.

Los datos históricos registran que, a finales del siglo XVI, muchas de las prácticas culturales tradicionales del inkario habían sido afectadas por la prohibición española. Por esto muchas de ellas ya no conservan su significado original. De los aproximadamente 10 millones de quechuas, luego de la Conquista y Colonia, quedaron menos de un millón. La devastación española afectó no sólo el número de habitantes sino, además, el reconocimiento y significación de los seres, objetos, lugares simbólicos y prácticas culturales en general. La aculturación acelerada que conducía al exterminio del universo social y cultural indígena tuvo respuestas lamentables con suicidios e infanticidios que, induda-

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>20</sup> Conforme a la terminología de Bernard Pottier, sema es el rasgo semántico pertinente, es decir, la unidad mínima de significación; representa sobre el plano del contenido lo que el fema (rasgo fónico pertinente) es el plano de la expresión.

Un sema es un rasgo distintivo de un semema. Un semema es el conjunto de semas, o sea de los “rasgos semánticos pertinentes” que generalmente se realizan en un lexema, esto es, en una palabra, considerada en un contexto y una situación de comunicación. Véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1998, p. 450.

blemente, mermó, dañó y modificó la vida y la cosmovisión. Sumemos a esto la muerte de amautas, *kipukamayoc* y demás personajes que impulsaban la preservación de la historia y cultura prehispánica dejando serios vacíos en la explicación de los componentes históricos del mundo quechua. Este hecho ¿justificaría el no registro del vocablo *wayno* por los cronistas de la Colonia? De ser prehispánico ¿será posible que el *wayno*, siendo un *hatun taki*, a decir de Josafat Roel Pineda, en peligro de extinción, haya sido resguardado a tal punto de olvidar su registro?

Jesús Lara al reflexionar sobre la calidad musical prehispánica y la utilización de ésta por los españoles se interroga y responde:

¿Cuál era la calidad de la música sagrada de los quechuas? Los cronistas de las Indias se limitaban a decir que era *bárbara*. Pero no han podido ocultar que el clero, no habiendo conseguido que los indios renunciaran a ella para aprender el canto llano y las secuencias, única música sagrada de España podía entonces mandar a América, optó por apoderarse de la *bárbara* y utilizarla colocando en el canto quechua a los dioses católicos en lugar de los *gentiles*.<sup>21</sup>

En tal sentido, la no aparición del vocablo en las crónicas ¿justifica suficientemente su origen colonial? Para problematizar más este asunto aludiré a otro caso:

El vocablo *qellqa* (dibujo, escritura) aparece como vocabulario quechua prehispánico.<sup>22</sup> Entonces ¿los quechuas contaban con escritura? De los llamados *kipus* se sabe que fueron recursos mnemotécnicos contables constituidos por nudos, también símbolos con los que se conservaban pasajes de la historia quechua. Una forma de representación escritural compleja diferente a lo que hoy se imagina como tal (de ahí lo extraño de la existencia del vocablo quechua *qellqa*). Con la destrucción de los *kipus* y la falta de individuos preparados para su interpretación (los *kipukamayoc*) se perdieron valiosos referentes históricos.

<sup>21</sup> Lara, *op. cit.*, p. 30.

<sup>22</sup> Véase, *Primer nueva corónica...*, p. 1095. El autor escribe 'qillqa'.

Se explica, pues, la intención de los invasores: borrar la memoria, cambiar la identidad, anular la lengua y someter ¿El vocablo *wayno* habría corrido la misma suerte que los *kipus*? Si así fuera ¿qué implicaciones políticas y culturales tenía el género musical y el vocablo con que se le denominaba del que no quedó registro alguno?

Dora Pellicer anota que durante la Colonia “las palabras, las metáforas y otras figuras de estilo fueron bautizadas con nuevas significaciones y tuvieron que entregar su forma al servicio de padre nuestro, salve, reinas, doctrinales y confesionarios. La escritura conservó el código de las lenguas orales, pero rompió la relación que mantenía con la cultura y el pensamiento.”<sup>23</sup> De haberse rebautizado al *wayno* ¿cuál habría sido su nueva nominación?

No existen suficientes estudios que demuestren el origen del *wayno*. Los acercamientos tentativos realizados muestran la necesidad de buscar otras vías que permitan encontrar mayor información que explique su origen, por ejemplo a través del análisis de su estética musical y su danza. Pensar, por ejemplo en la advertencia de Manuel E. Bustamante Jerí, cuando dice:

El huayno, seguramente ha sido modificado por los criollos; por cuanto los españoles ennoblecidos en el Perú no aceptaron estos bailes en sus salones; pues, en el baile original, no intervino el pañuelo, prenda desconocida en el incanato. El varón, aún en el día en pueblos netamente indígenas, como Sarhua de la provincia de Fajardo, lleva las manos atrás, doblando los brazos, con naturalidad encima del poncho que se dobla y se ciñe en la cintura.<sup>24</sup>

Esta observación comprobable en la actualidad es un indicio importante que invita a rastrear, además, otros rasgos que podrían hacer pen-

<sup>23</sup> Dora Pellicer, “Oralidad y escritura de la literatura indígenas: una aproximación histórica”, en Carlos, Montemayor [coord.], *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, México, CNCA, 1993, p. 25.

<sup>24</sup> Manuel E. Bustamante Jerí, *Apuntes para el folklore peruano*, Ayacucho [s.e.], 1967, p. 217.

sar en su origen autóctono. No es casualidad que en la actualidad el *wayno* (en quechua y español) sea practicado en diferente medida, desde el norte de Chile, pasando por Argentina, Bolivia, Perú hasta el Ecuador, área que se aproxima a la del Imperio Inca antes de la llegada de los españoles.

## FIESTA Y MÚSICA

El calendario festivo de la región es variado y está relacionado con las actividades agrícolas, ganaderas y mineras. En el ámbito rural, donde predomina la población campesina indígena, ese vínculo es más evidente que en la ciudad. Si bien muchas de las festividades y actividades agrícolas coinciden, otras se sujetan al calendario particular de las diferentes comunidades. Esto les permite reafirmar sus lazos de identidad y fraternidad.

En particular, las fiestas cívicas o religiosas son actividades sumamente concurridas, a ellas acuden individuos de diferentes sectores sociales. Por ejemplo, el músico Alejandro Vivanco describe el ambiente festivo de los años veinte de la siguiente manera:

Muy joven aún, frecuentaba los barrios de mi Huamanga, atraído por sus fiestas patronales, que algunas han ido extinguiéndose. Las famosas “visperas” con su “*nina toro*”, las procesiones religiosas con su “paraíso” o huerta improvisada en San Sebastián; el “jarro *chuqay*”; el “*Huayleq*” de San Sebastián; y Puma Calle con sus “*Wayllas*” y “*Weraqochas*”, el “Niño *velakuy*”, “Agua y nieve” y “Pisa inglés”, con sus consabidas pruebas “*Tunas saqtayta*”, “*Allqo aysayta*”, al son del arpa y el violín que jamás repetían una melodía, fiesta que duraba varios días y que remataba con sus “Elecciones”, “toro barroso”, “*Karamusa*” y “*Pirwalla pirwa*”.<sup>25</sup>

El canto y la ejecución de algún instrumento es una práctica frecuente y ha motivado que muchos lugareños y foráneos sostengan que la región es musical y festiva.

<sup>25</sup> Vásquez y Vergara, *op. cit.*, p. 50.

Si bien la población sufre un proceso de cambio cultural paulatino, también se observa que un gran sector reafirma su identidad sociocultural, ya sea en sus lugares de origen o en sus nuevos lugares de residencia cuando de migrantes se trata; en tal sentido, viajar musical, corporal o mentalmente a sus lugares de origen, les enciende el “leño” de la memoria. Para los músicos, la distancia no siempre debilita ni rompe la necesidad de componer o tocar sus instrumentos musicales. Así como la hoja de coca, que les permite su purificación y la reunión con la fuerza cósmica, la música también lo hace y les tiende el puente entre su pasado y presente, entre el pueblo de adopción y el pueblo de origen. La frontera que divide el aquí y el allá está señalada por la distancia y la añoranza, temas constantes en el *wayno*. La música les permite autoreconocerse y reencontrarse con su raíz sociocultural. La música es pues, como veremos más adelante, un recurso purificador y catártico que armoniza el pensamiento. Así César Romero en su *wayno* “Mi casita” pretexto la distancia para reencontrar su pasado, reafirmar su identificación con su pueblo, escribir y cantar su *wayno*. Un fragmento dice:

Casita de mis recuerdos  
vengo a recoger mis pasos  
Baúl de mis ilusiones  
refugio de sentimientos  
vengo a recoger mis pasos  
o acaso lo olvidaste

En las fiestas, la adversidad económica y política no cierra la posibilidad del canto y el baile, siendo, entre tantos, el *wayno* el género musical más solicitado y bailado:

Por qué no bailar en la calzada  
Por qué no bailar en los caminos  
Aquí, allá de brazos  
Con la mujer que nos dio su amor...<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Fragmento del *wayno* “Toques del alba” de Dionisio Cárdenas.

## CARÁCTER DEL WAYNO

El *wayno* es un género musical heterogéneo por sus diferentes características regionales. Ya se dijo que en otras zonas tiene diversas denominaciones.

El *wayno* del área en estudio, tiene variantes basadas en ciertos matices melódicos (*wayno* de puquio, Coracora, Huamanga, etc.). Lo mismo ocurre en los departamentos Huancavelica y Apurímac. Sus semejanzas o aproximaciones armónicas testifican mutuas influencias por el proceso de intercambio cultural. Siendo parte de la tradición oral y la memoria colectiva, el *wayno* constituye un referente importante en la configuración de la identidad local o regional. No obstante sus diferencias existen rasgos que lo unifican (giros melódicos, bordoneo y acompañamiento) y lo hace parte de la expresión musical regional.

Páginas atrás se manifestó que José María Arguedas planteó la existencia de rasgos culturales semejantes entre Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, por lo que consideró que estos departamentos conformaban la Región Cultural Pokra-Chanka. Una observación cercana a ésta es sostenida por los hermanos Montoya al referirse a las regiones musicales del Perú en las que encuentran un total de ocho.<sup>27</sup> Entre éstas, la IV es la que corresponde a la región musical “Huamanguina”

<sup>27</sup> Los autores plantean que las regiones musicales del Perú son: 1) Área Qorilazo que abarca los departamentos de Cusco, Apurímac y Arequipa. Extiende su influencia a Puno y el sur de Ayacucho; 2) Área Cusco R. Bajas, corresponde a las provincias bajas del Cusco y el área de Paucartambo; 3) área Puno, relacionada con la parte quechua de Puno; 4) Área Huamanguina; 5) Área Junín que abarca la zona de Junín, parte de Huancavelica, Cerro de Pasco y Huanuco; 6) Área Ancash Huaylas, cubre el llamado callejón de Huaylas, toda la cordillera negra y la vertiente occidental de la cordillera blanca; 7) Área Ancash Conchucos abarca la parte oriental de la cordillera blanca (“callejón de Conchucos”), hasta la Libertad por el norte, Huanuco por el este y los Lamistas por el Nor-Este; 8) Área Selva que agrupa a los Quichuas del Alto, medio y bajo Napo en Maynas, Iquitos y entre los Lamistas de la provincia de Lamas, Río Mayu, departamento de San Martín. Rodrigo, Edwin y Luis Montoya, *La sangre de los cerros*, Lima, CEPES/ Mosca Azul Editores/UMSM, 1987, p. 22.

(denominación propuesta debido a la fuerte influencia musical y cultural huamanguina o ayacuchana, en los otros departamentos arriba señalados). Por esta razón, en este estudio nos referimos al *wayno* ayacuchano o al estilo ayacuchano, incluidas las variantes que conforman el área musical. De acuerdo con los hermanos Montoya, su influencia llega hasta una parte del Cusco, Ica, todo Junín y Cerro de Pasco.<sup>28</sup> Aunque es necesario señalar que, de los años ochenta en adelante, el área de influencia se fue ampliando por su aceptación en otros espacios del Perú.

Por otro lado, el *wayno* indígena-campesino quechua, rural, mucho más ágil que el mestizo de ritmo lento y cadencioso, desempeña una función importante en la articulación rítmica del segundo. Su vitalidad le dota de un matiz particular a las diversas festividades sociales desarrolladas en el año. José María Arguedas reconoce su influjo argumentando la confluencia y fusión de ambas expresiones al señalar lo siguiente:

En las canciones mestizas es fácil encontrar el elemento español; el tema es, en la mayoría absoluta de las canciones, el mismo que el de la canción kechwa de que procede: casi siempre es la misma canción indígena, cuyos versos han sido en parte enriquecidos o suplantados por elementos castellanos, tanto en las palabras como en la intención; la música también ha sufrido modificaciones, de acuerdo con la sicología del mestizo; el *wayno* indígena es épico y sencillo, y este mismo *wayno* el mestizo lo hace más melódico y suave.<sup>29</sup>

Por sus características, el *wayno* mestizo no puede desligarse del indígena. Ambas particularidades rítmicas se interinfluyen, provocando una original expresión artística que las engloba. Por otro lado, sus tópicos están relacionados con acontecimientos que involucran al individuo y la sociedad. No es novedad que el *wayno* quechua indígena

<sup>28</sup> *Loc. cit.*

<sup>29</sup> José María Arguedas, *Canto y cuentos quechuas/I*, Lima, Municipalidad de Lima Metropolitana, Secretaría de Educación y Cultura, 1986, p. 20.

sea traducido al castellano, interpretado y consumido por los mestizos. Aunque debemos precisar que, muchos *waynos* son escritos originalmente en ambas lenguas, se trata de un fenómeno composicional de configuración lingüística bilingüe que se va perdiendo con el paso del tiempo a favor del castellano.

En su temática alude a tópicos amorosos, religiosos, deportivos así también los relacionados con la migración, la violencia social, las guerras, la vida, la muerte, etc., razón por la que Arguedas señala que “en el *wayno* ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor y alegría, de terrible lucha[...]”<sup>30</sup>

No obstante el carácter polirítmico y politemático del *wayno*, hay pocos *waynos* que abordan temas de la niñez. Los niños que interpretan este género musical aprenden canciones con temas diversos creados por gente adulta.

El *wayno*, al igual que otros géneros musicales y poéticos andinos, es conservado, practicado y transmitido a las nuevas generaciones, en las reuniones de amigos, fiestas familiares, cívicas o religiosas. Como ya mencionamos, a diferencia de otras formas musicales, como la *qachua*, el *harawi*, los carnavales y otros, que se practican en fechas especiales, el *wayno* es interpretado en toda ocasión festiva o ceremonial, durante todo el año.

En un país plurilingüe y pluricultural, donde las expresiones musicales son diversas, el gusto estético es sumamente complejo y difiere parcialmente de una región a otra, de una persona a otra. Un mismo *wayno* puede ser interpretado de manera diferente de acuerdo al estilo y carácter musical de cada región e, incluso, de cada pueblo. El *wayno* es como un camaleón que viaja por la selva de los sentimientos, cambia de ritmo melódico e intensidad emocional, y se adecua a las condiciones del momento, todo esto, dentro de una compleja articulación y

<sup>30</sup> José María Arguedas, “La canción popular mestiza en el Perú”, en Ángel Rama [comp. y pról.], *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires, Arca-Calicanto, 1976, p. 59.

rearticulación musical que rompe su carácter regional en busca de aceptación fuera de su ámbito.

Los recursos sonoros con que se teje la armonía musical del *wayno* son diversos. A eso se debe la preferencia por algunos instrumentos musicales en cada región, lo cual les da identidad. Rolando Carrasco Segovia advierte las preferencias instrumentales de algunos pueblos. Señala, por ejemplo, que en Lucanas y Puquio prefieren la quena, el arpa y el violín; en Parinacochas y Paucar de Sara Sara, la guitarra, el charango de seis y ocho cuerdas; en Lucanas y Andamarca, las guitarras y el acordeón; en Huamanga, Huanta, Cangallo, Víctor Fajardo, La Mar, el arpa y violín para el *wayno* campesino y para el acompañamiento del *wayno* mestizo quenás, violines, guitarras arpas y laúd.

En el acompañamiento del *wayno* indígena o campesino no es sorpresa encontrar también instrumentos como el *chintlili*, el rondín (armónica), la quena el *waqawaqra*, *pututu* y *pinkuyllu*. En algunos casos se percibe la utilización de instrumentos modernos utilizados en la interpretación de *waynos* mestizos como el acordeón, el saxo, la batería y el sintetizador.

Debo precisar que el gusto por algunos instrumentos y sus efectos sonoros pueden diferir de acuerdo a los sectores que conforman el mundo indígena y mestizo, que lo oyen o practican e, incluso, a cuestiones ideológicas.<sup>31</sup>

Este género musical está compuesto por tres elementos sustanciales que hacen de él lo que es: la poesía, la música y la danza. Si bien cada una de éstas puede tener cierta independencia, su unidad le confiere características peculiares.

<sup>31</sup> Un estudio más detenido al respecto, lo realizo en el libro *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, CCYDEL-COLMEX, 2004.

Desde la Colonia hasta la actualidad existe una marcada descalificación de los *mistis* (blancos) a instrumentos musicales indios como el *pututo*, el *waqawaqra* y el *pinkuyllu* por considerarlos intermediarios de los dioses montaña, *apus* y no tener relación con el dios católico, razón por la que estos instrumentos no pueden ser utilizados al interior de las iglesias.

## POESÍA

La poesía como recurso de ficcionalización y reinención del universo objetivo y subjetivo del hombre, transfigura su contexto y se suma al entramado armónico y musical. Abre cauces que conectan al autor con el intérprete o intérpretes y los diversos públicos.

La poesía revela la naturaleza del hombre y, además, la crea, puesto que “nuestra condición original es, por esencia, algo que siempre está haciéndose a sí mismo.”<sup>32</sup> Las metáforas, imágenes símbolos y mitos con que el compositor-poeta articula el mensaje, relacionan el pasado y el presente del universo cultural al que pertenece. “Cada lengua y cada nación engendran la poesía que el momento y su genio particular les dictan.”<sup>33</sup> Entonces, poesía y música imbrican sentidos diversos que traducen y proyectan la realidad y la “ficción”. El *wayno*-poesía se comporta como “un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal.”<sup>34</sup>

Pajonal por qué lloras triste habiendo tantas hermosuras Chaynamá qamqa kallasqanki durazno hina rumi sunqu manzana hina tawa sunqu	Así habías sido con corazón de piedra como el durazno con cuatro corazones como la manzana. <sup>35</sup>
---	---

La poesía en el *wayno* también es memoria y forma parte de la cultura popular en tanto la representa y prolonga su historia.

Mi bordón suena muy triste  
El vino amarga mi voz

<sup>32</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1983, p. 157.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>35</sup> Fragmento del *wayno* antiguo “Pajonal”.

Y sin embargo yo canto  
Para olvidarme de ti  
¡Ah!, olvido que nunca llegas.<sup>36</sup>

El ritmo interior de la poesía se aúna a la melodía del *wayno*. De esta manera el ritmo poético acentúa las tonalidades con que el autor armoniza su obra. Sus componentes rima y métrica también participan de la configuración poético-musical; sin embargo, éstas no son constantes por componerse, una parte de ellos, en verso libre.

Entre los recursos metafóricos más frecuentes utilizados por los compositores-poetas populares para la configuración de sus obras están las personas, los animales, la tierra, el viento, el agua, el fuego y demás componentes del universo sociocultural andino y no andino. Veamos, por ejemplo, un fragmento del *wayno* quechua anónimo “Flor de violeta”:

Flor de violeta wayta  
amayá waqachiwaychu  
Flor de violeta wayta  
amayá llakichiwaychu  
Wasiki punkuchallampi  
wiqillay qucharayachkan

Flor de violeta, flor  
no me hagas llorar  
Flor de violeta, flor  
no me hagas entristecer  
En la puertita de tu casa  
se anega mi lágrima.<sup>37</sup>

La metáfora “Flor de violeta” refiere a la mujer; sin embargo, puede igualmente representar a la ilusión que siendo flor atrae, engaña y hace llorar hasta encharcar el llanto. Por otro lado, la puerta como símbolo y metáfora de frontera, señala la imposibilidad del amor. El diminutivo “puertita” marca una hipérbole que magnifica la imposibilidad de ingreso y revela el sufrimiento del amante. El corazón que es la casa en cuya “puertita” llora el pretendiente, se resiste, generando el lamento del emisor. El encuentro entre la mujer y el hombre está limitado por una “puer-

<sup>36</sup> Fragmento del *wayno* “Olvido que nunca llegas” de Walter Humala.

<sup>37</sup> Fragmento del *wayno* ayacuchano quechua anónimo “Flor de violeta”.

tita”, razón que impide el amor. La ilusión se quiebra con la comprobación de la realidad. La “puertita” no logra convertirse en puente.

## MÚSICA

Como en toda música, en el *wayno* se combinan sonidos y silencios a lo largo de un tiempo. Su encadenamiento sonoro transmite sensaciones al oído, con las que se pretende expresar o comunicar un estado del espíritu. Hay *waynos* cantados y otros instrumentales. Lo que aquí nos ocupa son los primeros.

Siguiendo las huellas del *wayno* tradicional más difundido, Raúl R. Romero al presentarnos su “Panorama de los estudios sobre la música andina en el Perú”, refiere al carácter rítmico y a las escalas más frecuentes utilizadas en el *wayno* cuando dice:

La figura redundante del *wayno* consiste en un motivo rítmico de una corchea y dos semicorcheas, o en uno de semi-corchea, corchea y semicorchea. Muchos *waynos* utilizan la escala pentafónica (LA-DO.RE-MI-Sol), pero la escala exafónica (LA- DO. RE- MI- FA#-SOL) y la escala diatónica europea también son muy usadas. Puede tratarse de una sola sección musical (llamada A), o de dos partes o secciones no contrastantes (A y B). En cualquier caso, la estrofa repite varias veces, cada vez con un verso diferente.<sup>38</sup>

El pulso musical del *wayno* es básicamente sincopado, tiene un tiempo musical compuesto generalmente por dos periodos (tiempo binario), aunque existen también *waynos* con tiempos terciarios.

El primer periodo corresponde a las estrofas que conforman el cuerpo principal del *wayno* y el segundo, a la fuga. El primer periodo está

<sup>38</sup> Raúl R. Romero y otros, *Sonidos andinos. Una antología de la música campesina del Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, Centro de Etnomusicología Andina, 2002, p. 42.

constituido a su vez por “segmentos o células” identificables por su repetición a fin de acentuar y completar la línea melódica establecida: “es decir un fragmento musical en el que el tema se presenta, se desarrolla y concluye en un juego continuo de tensión o distensión, de dinámica o movimiento”.<sup>39</sup>

La repetición y acentuación de estos “segmentos o células” están relacionadas con el carácter de la oralidad. Tienen la finalidad de fijar la melodía y el contenido del texto en la memoria del oyente. Como resultado mayor de este proceso se reconoce a algunos *waynos* como símbolos indentitarios de una región y de una época. Además de la transmisión oral, los diversos medios de comunicación y en especial la radio, coadyuvan a su preservación.

Un ejemplo para demostrar el periodo musical de este género es el *wayno* “Adiós pueblo de Ayacucho”, con el que Chalena Vásquez y Abilio Vergara explican su articulación melódica, basada en dos frases poéticas que se repiten de la siguiente manera: A A –B B’

- A Adiós pueblo de Ayacucho perlaschallay<sup>40</sup>
- A donde he padecido tanto perlaschallay
- B Ciertas malas voluntades perlachallay
- B’ hacen que yo me retire perlaschallay.<sup>41</sup>

El segundo periodo es la denominada “fuga” o “remate”. Su ritmo es más ligero y no siempre es la parte resolutive del planteamiento temático del *wayno*, hecho en sus estrofas centrales. Éste, en muchos casos, es un préstamo adaptado de otro *wayno* que puede o no corresponder al tema abordado.

En general, la duración del *wayno* depende del gusto de los intérpretes. Las grabaciones se sujetarán al tiempo que exige la comercialización discográfica de 3 minutos, aproximadamente.

<sup>39</sup> Vásquez y Vergara, *op. cit.*, p. 119.

<sup>40</sup> Perlaschallay: mi perlita.

<sup>41</sup> Vásquez y Vergara, *op. cit.*, p. 119.

Muchos de los *waynos* compuestos de los años ochenta en adelante difieren de éste por su extensión y complejidad melódica; sin embargo, los periodos musicales son los mismos.

## DANZA

Se manifiesta como una expresión espontánea en la vida colectiva. Su danza tiene un efecto socializante y unificador. En general se baila en parejas (hombre-mujer), sin importar la edad y en cualquier fecha del año. En los pueblos que integran la región hay ciertos matices particulares que hacen de la danza una expresión identitaria. En Huamanga, capital de Ayacucho, por ejemplo:

el varón lleva las manos atrás doblando los brazos, con naturalidad encima del poncho que se dobla y ciñe en la cintura, de tal modo que a la altura de los riñones, quedan las palmas volteadas, y, la mujer toma las faldas de su centro con las dos manos como haciendo un pliegue o, para suspenderlo y mostrar los pies. En los barrios de esta ciudad antes del baile el varón toma un pañuelo, se encamina a ella y le extiende sobre sus hombros. Ella se pone de pie, le da el brazo y se deja conducir al sitio donde se queda parada, mientras que su solicitante toma su emplazamiento, para iniciar el baile coincidiendo con la música. Otros invitados hacen lo propio de modo que pueden bailar dos o más parejas.<sup>42</sup>

Por su parte, el *wayno* campesino o nativo, tiene un ritmo ágil y festivo, más acentuado que el mestizo. En el primer caso, la pareja inicia la danza con dos golpes de uno de los pies (de preferencia el derecho) sobre el piso y luego con el otro, repitiéndose con un juego de intensidades hasta llegar a la fuga o remate. Allí se levanta un pie (generalmente el derecho) más alto que antes y se golpea el piso con mayor fuerza, complementando con el otro pie con un golpe más suave sobre el piso.

<sup>42</sup> Bustamante Jerí, *op. cit.*, p. 218.

El baile del *wayno* mestizo es un poco más lento que el campesino o indígena. Su ritmo cadencioso busca mostrar la elegancia de los danzantes. El baile inicia al igual que el anterior, con dos golpes de zapateo seguido por otros dos del otro pie. Los danzantes levantan los pies menos que en el campesino. En el momento de la fuga el ritmo cambia, se acelera con el denominado “asincopado” o “casqueo” que consiste en dar dos golpes con el pie derecho, el primero más fuerte que el segundo, seguido por un solo golpe del pie izquierdo sobre el piso. Puede tener dos tiempos: pique y repique. “Al son de la música se aproximan o se distancian, zapatean o hacen tras pies a manera de la marinera. La concurrencia bate palmas llebando [sic] el compás de la música”.<sup>43</sup>

En la danza del *wayno* campesino o indígena participa todo su componente social: tejedores, agricultores, etc. Lo mismo ocurre en el baile del *wayno* mestizo, llamado también de salón, cultivado en la zona urbana y semi urbana, en el que danzan trabajadores, artesanos, carpinteros, panaderos, comerciantes, profesores, abogados, médicos, empleados bancarios, y otros.

A consecuencia de la migración a las ciudades más grandes y de la interinfluencia de ambas modalidades, en muchos casos, los danzantes e intérpretes, comparten un mismo escenario, confundándose en ambos sectores (mestizo y campesino) pobladores del lugar y foráneos.

Finalmente, la revisión que hicimos nos lleva a concluir que no se puede establecer con exactitud el origen autóctono del *wayno*, pero sí la confluencia de rasgos quechuas con los occidentales. Se practica en diversas zonas de Perú y países vecinos con rasgos melódicos que lo hacen parte importante de la identidad de los pueblos.

En el Perú, en los últimos años, el *wayno* ayacuchano es el que tiene mayor influencia sobre los otros. Es portador de la memoria co-

<sup>43</sup> *Loc. cit.*

lectiva, histórica y la cultura popular y se ha ido renovando en su interpretación, con la utilización de diversos instrumentos andinos y no andinos. Su plasticidad melódica permite cambios emocionales y rítmicos. Conserva su rasgo principalmente sincopado y binario. Su renovación permanente, tanto en composición como en interpretación, le posibilita su proyección a otros tiempos.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- ACOSTA, LEONARDO, *Música y descolonización*, La Habana, Arte y Cultura, 1982.
- ALMONACID, CARLOS SATURNINO, *Trovas andinas. Álbum de canciones ayacuchanas* [s.p.i.], 1965.
- ARETZ, ISABEL, *América Latina en su música*, México, UNESCO/Siglo XXI, 1983.
- ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA, “Notas elementales sobre arte popular religioso y la cultura mestiza en Huamanga”, *Revista del Museo Nacional*, t. XXVII, Lima, 1958.
- , “La canción popular mestiza del Perú”, en Ángel Rama [comp. y pról.], *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires, Arca-Calicanto, 1976.
- , *Canto y cuentos quechuas*, Lima, Municipalidad de Lima Metropolitana, Secretaría de Educación y Cultura, t. I, 1986.
- , *Los ríos profundos*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- BERISTÁIN, HELENA, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1998.
- BUSTAMANTE JERÍ, MANUEL E., *Apuntes para el folklore peruano* [s.e.], Ayacucho, 1967.
- ESCOBAR GLORIA Y GABRIEL ESCOBAR, *Waynos del Cusco*, Cusco, Garcilaso, 1981.
- ESPINOZA, ELVIRA, “Raúl García Zárate: en el Perú no se puede vivir del Arte”, *Cuadernos Arguedianos*, Lima, Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, II época, año 4, núm. 4, diciembre, 2001.
- FLORIÁN, MARIO, *Panorama de la poesía quechua incaica*, Lima, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1990.
- GARCÍA MIRANDA, JUAN JOSÉ Y OTROS, *Ayacucho canta y baila*, Perú, Instituto Nacional de Cultura, Club Departamental Ayacucho, Comisión XLVII Jornadas Ayacuchanas, 1999.

- GARCÍA MIRANDA, JULIO TEDDY, *Cultura e identidad en el wayno ayacuchano (la migración cultural)*, 1996 (tesis de maestría, ENAH).
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Phelipe, *Primer nueva corónica y buen gobierno*, México, Siglo XXI, 1992.
- HUAMÁN LÓPEZ, CARLOS, *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, CCYDEL/COLMEX, 2004.
- LARA, JESÚS, *La poesía quechua*, México, FCE, 1979.
- MONTOYA RODRIGO, EDWIN Y LUÍS, *La sangre de los cerros*, Lima, CEPES/Mosca Azul Editores, UMSM, 1987.
- ORTIZ PINCHETI, FRANCISCO, “El derrumbe del Perú tan estrepitoso como el de Alan García”, *Proceso*, núm. 675, México, octubre, 1989.
- PAZ, OCTAVIO, *El arco y la lira*, México, FCE, 1983.
- PELLICER, DORA, “Oralidad y escritura de la literatura indígena: una aproximación histórica”, en Carlos, Montemayor [coord.], *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, México, CNCA, 1993.
- RAVINES ROgger Y ROSALÍA ÁVALOS DE MATOS, *Atlas lingüístico del Perú*, Lima, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello-Comisión Nacional del Perú, 1988.
- ROMERO, RAÚL R. y OTROS, *Sonidos andinos. Una antología de la música campesina del Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, Centro de Etnomusicología Andina, 2002.
- ROWE WILLIAM y VIVIAN SCHELLING, *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, México, CNCA/Grijalbo, 1993.
- Unidad de Educación Bilingüe Intercultural, *Boletín*, UNEBI núm. 2, enero, 2000.
- VÁSQUEZ CHALENA Y ABILIO VERGARA FIGUEROA, *Ramulfo, el hombre*, Lima, Centro de Desarrollo Agropecuario, 1990.

*Entrevistas*

Entrevista a Chalena Vásquez, febrero, 1998.

Entrevista a Ernesto Camasi Pizarro, 13 de septiembre, 2002.

Fragmentos de *waynos* con autor.

Fragmento del *wayno* “Toques del alba” de Dionisio Cárdenas.

Fragmento del *wayno* “Mi casita” de César Romero.

Fragmento del *wayno* “Hermano” de Ranulfo Fuentes.

Fragmento del *wayno* “Olvido que nunca llegas” de Walter Humala.

Fragmentos de *waynos* anónimos.

Fragmento del *wayno* “Adiós pueblo de Ayacucho”.

Fragmento del *wayno* “Pajonal”.

Fragmento del *wayno* “Opaqa qotoqa”.

Fragmento del *wayno* “Flor de violeta”.