

## Migración y violencia: las trazas de la memoria en la canción poética ayacuchana de los últimos años

William ROWE  
Janett VENGOA DE ZÚÑIGA

King's College - University of London  
Centro de Estudios Rurales Bartolomé de Las Casas (Cusco)

### Resumen

*Partiendo de un repertorio de canciones de la región andina del Perú, este ensayo se acerca a la cuestión de la continuidad de las prácticas culturales «pre»-modernas en las circunstancias de una violencia socio-política generalizada (la guerra civil no declarada desde 1980 en el Perú) y de migraciones masivas de la población andina a las grandes ciudades. Para enfrentar la pregunta por la continuidad o destrucción de las tradiciones culturales no-dominantes, optamos por enfocar el aspecto comunicativo. Sin ello, no basta el manejo de términos como «resignificación» para esclarecer los efectos de la modernización. La mera perduración de los signos culturales no garantiza que el receptor encuentre en ellos el mismo sentido. Proponemos que la comunicación ofrece el marco interpretativo más adecuado para discutir estos problemas.*

### Introducción

Una de las preguntas que suscita el título de este Congreso tiene que ver con los efectos de la modernización sobre las transmisiones culturales. Nos parece especialmente interesante el problema de la continuidad: es decir, ¿en qué grado se puede sostener que los procesos modernizadores destruyen las tradiciones locales, regionales y marginales-urbanas?

### La crisis comunicativa

Uno de los poemas-canciones andinos más interesantes de los últimos años comienza por dramatizar una fisura entre el significado y las cosas:

*Takichum takisqay, wiqichum wiqillay  
warmachakunapa ñawichallampi  
chiqnikuy huntaptin  
takichum takisqay, wiqichum wiqillay.*

Al plantearse esta pregunta, se suele recurrir a una serie de términos que sostienen la continuidad de lo simbólico, a pesar de la modernización: términos como resignificación, resemantización, reconversión (GARCÍA CANCLINI 1982; ROWE y SCHELLING 1991). Este tipo de enfoque, al atenerse a lo simbólico, carece de precisión con relación a la dimensión comunicativa de la transmisión a través del tiempo y el espacio. Porque la base comunicativa de la memoria involucra la distribución desigual del poder social y político y la relación de este factor con determinadas prácticas culturales: por ejemplo con la elección de diferentes códigos lingüísticos, como cuando se decide entre una lengua y otra o entre diferentes variedades y usos de una misma lengua.

El contexto al que nos vamos a referir es el de los últimos quince años en el Perú: la violencia de una «guerra sucia» y sus resultados, entre ellos hasta casi un millón de desarraigados/migrantes, sobre todo del Departamento de Ayacucho (CORDINADORA NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS 1991). El método que seguiremos es, a grandes rasgos, el de tomar las canciones-poemas como índices de determinadas situaciones comunicativas y, a la vez, como intervenciones que proponen nuevas posibilidades comunicativas y, consecuentemente, sociales. En esta ponencia no hemos incluido mayores detalles de los lugares y ocasiones de producción y recepción; estos serán puntualizados en otra fase del proyecto. Empezaremos con un análisis bastante minucioso de uno de los textos, para luego intentar trazar un mapa provisorio de la canción ayacuchana con relación a los tópicos de la violencia y la migración, elaborado a base de varios ejemplos.

Cuando los ojos de los niños  
se llenan de odio,  
¿ puede seguir siendo mi canto una canción ?  
¿ puede seguir siendo llanto mi llanto ?  
(MONTROYA 1987: 648-649)

Se puede decir que el hablante pone en tela de juicio su propia capacidad de hablar, de apoyarse en un mundo de significados compartidos. Llama la atención sobre una crisis que afecta el tejido comunicativo. Ésta se amplía y se explica en la segunda estrofa:

*Vinchus viudalla asirillanmanchu  
Cangallu viuda kusirikunmanchu  
allqupa churinta unanchallanmanchu  
pimanraq kutinga sapan paloma  
quru sacha hina mana piniyuq.*

¿ Sería capaz de reír la viuda de Vinchos ?  
¿ podría alegrarse la viuda de Cangallo ?  
¿ cómo podría anunciar que tiene un hijo de un perro ?  
¿ En quién se apoyará la paloma sola  
sin nadie, como el árbol enfermo ?<sup>1</sup>

Aquí el texto verbal se apoya en una experiencia social vivida: la violación de mujeres campesinas por las fuerzas armadas. Además, estas mujeres son llamadas «viudas», única palabra de la estrofa que se enuncia en español. Con esta irrupción, el hablante pone el dedo no sólo en las prácticas de las fuerzas del orden sino en las estructuras comunicativas que las acompañan: se trata de las ejecuciones extra-legales y el trasfondo de exculpación racista que las facilita. Este racismo incluye, claramente, la descalificación de la palabra del otro.

La tercera estrofa ofrece una respuesta épica a la situación hasta ahora delineada: «Sipillawaptimpas hatari-musaqmi<sup>2</sup> / chakiyawaptimpas sayarimusaqmi» [Me levantaré, aun si me mataran / me pondré de pie, aun se me rompieran los pies]. El verbo *hatariy* evoca la larga historia de sublevaciones indígenas en las épocas colonial y republicana. La Fuga incluye tres frases en español; el cambio de código es utilizado para citar lo dicho por los soldados:

*Vacaytaqa nakankutaq  
radiutaqa apankutaq  
«concha tu madre» niwankutaq<sup>3</sup>  
«viva la patria» niwankutaq  
«viva la patria» niwankutaq.*

Degüellan mi vaca  
se llevan mi radio  
y dicen «concha tu madre»  
y dicen «Viva la patria»  
y dicen «Viva la patria». <sup>4</sup>

Dentro de la dramatización de una situación de diglosia, hay un hecho puntual: el discurso patriótico se enuncia a partir del mismo lugar que el insulto racista. Vale decir que queda descalificado el discurso en que se apoya «el pacto social» — la frase es de Bolívar — de la República.

Este poema-canción fue compuesto aproximadamente en 1985 por Carlos Falconí, un huamangino mestizo, miembro del Trío Ayacucho. Ha sido grabado en el cassette *Testimonio Ayacucho* (PRADO y FALCONÍ [s/f]). Falconí sufrió prisión y en 1990 fue forzado a abandonar Ayacucho y emigró a Lima (COORDINADORA NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS 1991: 7). Como toda canción, esta puede considerarse bajo tres aspectos: 1) como dramatización de determinados actos comunicativos; 2) como despliegue de ciertos símbolos sociales; 3) como producción de un ambiente sentimental determinado. En nuestro comentario pondremos mayor énfasis en los dos primeros aspectos, pero sin dejar de mencionar el tercero.

Si se puede decir que el gesto mestizo, en este texto, presenta distintas formas del habla para producir un espacio común en que se comparten discursos mestizos e indígenas, sin embargo, ese mismo acuerdo comunicativo que se busca armar está atravesado por desfases fuertes y profundos. Tal es el caso de los primeros versos, que hablan transparentemente de una situación, producida por eventos archiconocidos, en que el mismo acto de hablar llega a un límite de imposibilidad. Precisemos: aunque la sensa-

ción es de una inadecuación del decir a la realidad, lo no-decible no es asunto del léxico (no es que falten las palabras) y la referencia a los hechos no es el problema (hay maneras de esquivar la censura con la burla y la circunlocución, recursos tradicionales de la poesía quechua), ni la capacidad o posibilidad de expresarse (cantar y llorar son actos expresivos). Lo que sí sucede es una ruptura en otro plano: la violencia ha dañado el tejido de sentidos socialmente compartidos en su fase más básica (los niños no viven el amor sino el odio). Se puede hablar y expresarse; lo difícil es que las palabras (y otras expresiones) contengan la realidad que relatan: para que vibren con la materia de lo vivido es necesario que sean recibidas por otros. Sin esa descarga las lágrimas no son lágrimas.

<sup>1</sup> Traducción corregida por Rodrigo Montoya. Para los textos que se incluyen en *La sangre de los cerros*, hemos utilizado las traducciones de los Montoya, salvo los casos que señalamos. En el caso los demás textos, las traducciones son nuestras.

<sup>2</sup> Esta es la versión grabada por Falconí (PRADO / FALCONÍ [s/f]). *La sangre de los cerros* tiene *sayarimusaqmi* en ambos versos.

<sup>3</sup> Versión grabada por Falconí. El libro de los Montoya dice «cholo tu madre».

<sup>4</sup> Traducción corregida por nosotros.

Menos obvio — más sutil e intrincado — es el caso de la segunda estrofa: «pimanraq kutinga sapan paloma / quru sacha hina mana piniyuq» [¿ En quién se apoyará la paloma sola / sin nadie, como el árbol enfermo ?]. La paloma y el árbol son motivos simbólicos de larga duración en la poesía quechua; apelan a un universo semiótico antiguo — para decirlo rápidamente, el del pensamiento salvaje. Un examen cuidadoso de los versos citados demuestra que, aunque nombrados, esos motivos han cesado de funcionar del modo tradicional. Una traducción literal podría ser «¿ A quién todavía retornará la paloma solitaria, como el árbol enfermo que no tiene en quien apoyarse ?» Es decir, hay una marcada dimensión temporal: una partida, que carece de un lugar a donde retornar. Falta donde apoyarse, no sólo para la paloma como objeto metafórico — que representa al ser humano necesitado de amor — sino falta también el universo semiótico que la podría sostener como objeto significante. Una tradición estética se revela en desfase con los tiempos actuales, y se trata justamente de uno de los soportes básicos de la poesía quechua. Dicho en otras palabras, se da el caso de un discurso que ya no encuentra la socialidad (los sistemas de reciprocidad andinos) en que se apoyaba.

Después de este uso diagnóstico del texto de Falconí, es hora ya de ampliar el terreno y esbozar un mapa provisional de la canción poética ayacuchana con relación a los tópicos que vamos señalando. En un ensayo sobre el wayno mestizo, Arguedas propone que los waynos inscriben en sí mismos una

especie de mapa temporal. Sus afirmaciones son bastante sugerentes en un sentido metodológico: «la historia del wayno [...] es la historia del pueblo andino [...] en los waynos antiguos se puede estudiar el proceso del mestizaje, así como en los fósiles que han quedado incrustados en las capas geológicas se estudia y se reconoce la edad de la Tierra» (ARGUEDAS 1985: 60-61). La analogía geológica ayuda a traer a evidencia el carácter multitemporal de la canción andina. A esto habría que añadir el carácter migratorio de buena parte de la música andina. Nos estamos refiriendo a la manera en que una proporción grande de los motivos musicales y verbales — sobre todo los primeros — tiende a viajar de un pueblo a otro, de un valle a otro y, con el advenimiento de la reproducción electrónica, hasta de un lado del país a otro. Se trata no sólo de los viajes de los músicos sino de los desplazamientos de elementos musicales y verbales.

Esta capacidad «migratoria» de la música — el hecho de que elementos provenientes de un lugar puedan ser reutilizados en otro lugar — hace que se preste para vehicular las experiencias de la migración. Veamos un ejemplo concreto. Se trata de un wayno cusqueño, pero deben haber ejemplos parecidos del área de Ayacucho. Hay dos recorridos en esta canción: el del camión, que viaja de la selva a Lima, pasando por Walla Walla, y el que van indicando las distintas capas expresivas de la canción. Si el camión media entre diferentes mundos, también se puede decir que la canción misma «viaja» entre diferentes universos simbólicos gracias a su propia fuerza de tracción:

*Arasa carro  
tapurikusayki  
walla-wallanta  
para parashanchu  
mawayanipi  
chikchi-chikchishanchu*

Arasa carro  
te voy a hacer una pregunta  
¿ Por Walla Walla  
está lloviendo ?  
¿ Por Mawayani  
está granizando ?

*Sut'ichallanta  
willaykuway  
warma yanayta  
apakapunaypaq  
yanachallayta  
pusakapunaypaq*

Su nombrecito  
dime por favor  
de mi amante  
para que me la pueda llevar  
de mi negrita  
para que me la pueda llevar.

*Coca colita  
estoy tomando  
cigarro Inca  
estoy fumando  
mandolinita  
estoy tocando  
mujer bonita  
estoy queriendo.*

La fecha de composición de esta canción es aproximadamente 1958; la expresión «Arasa carro» se refiere a un camión de transporte<sup>5</sup>. El medio de transporte/comunicación deviene objeto-signo expresivo y también, a la inversa, los distintos elementos expresivos sirven para dramatizar distintos regímenes del sentido. Ya vimos un caso semejante de desplazamiento con el motivo de la paloma en «Viva la patria».

<sup>5</sup> Según Enrique Rosas, a quien debemos este texto, Arasa carro se refiere a un grupo de camiones comprados por el Partido Comunista para fomentar el desarrollo local en el distrito de Ocongate.

Si definimos la migración como un desplazamiento relativamente permanente — hacia los centros urbanos —, ese recorrido geográfico puede leerse como un trazado a la vez geográfico y temporal. Consideremos dos casos contrastantes del tema de los viajes a Lima hechos por personas de la Provincia de Lucanas del Departamento de Ayacucho.

«Maldito vapor brillante»

La nota de los hermanos Montoya echa luz sobre las circunstancias referidas: «Entre 1867 y 1945 los lucaninos iban hasta el puerto de Lomas para tomar un vapor y seguir el viaje a Lima» (MONTAYA 1987: 234).

<i>Maldito vapor brillante maytataq yanayta apanki manachu kutirichimuwaq ñawichallanta qawaykunaypaq</i>	Maldito vapor brillante ¿ a dónde llevas a mi amada ? ¿ Por qué no me la devuelves para verle sus ojitos ?
<i>Wamancha maytam pawanki manaraq inti qispimuyta [...]</i>	Halcón, ¿ Por qué levantas el vuelo antes que salga el sol ?
<i>Maypiñan tupamurqanki sapallan urpi ripuchkaqwan [...]</i>	¿ Dónde te encontraste con la paloma que iba sola ?
<i>Correo wasiman rirqani icharaq cartallay kan nispay manaña tarimullaptiy wiyi ñawintin kutiykamuni.</i>	Fui al correo pensando en que tal vez tendría una carta. Al no encontrarla he regresado con los ojos llenos de lágrimas. (MONTAYA 1987: 233-234)

Figuran motivos antiguos del canto quechua (el halcón y la paloma) en el mismo espacio que el barco a vapor y el correo: lo moderno queda signado por la tecnología de la comunicación. Pero el halcón, al que se apela como mediador, desaparece en la estrofa final: en el decurso del texto no sólo los objetos sino también las formas de expresión revelan su historicidad; lo que queda delineado es un proceso temporal. Aparte de la forma de expresión, hay dos elementos que señalan que se trata de una canción mestiza: el acceso económico al transporte por barco, y el alfabetismo.

«Expreso Puquio»

Con la construcción de la carretera de Puquio a Lima surgió un medio de transporte alternativo. Al igual que en los casos anteriores, éste se convierte en signo/objeto mágico, como en este wayno muy conocido:

<i>Expreso Puquio Pérez Albela maytam chaytam apallawachkanki [...]</i>	Expreso Puquio Pérez Albela ¿ A dónde me estás llevando [...] ?
<i>Agencia punkupim saqirqamuni kuyay mamayta wiyi ñawintinta [...]</i>	He dejado en la puerta de la agencia a mi querida madre con los ojos llenos de lágrimas [...] (MONTAYA 1987: 428-429)

Nos puede servir, como ejemplo contrastante con los anteriores, un wayno que se titula «Lima callita». Este wayno mestizo utiliza los motivos de la canción india y, en cierta medida, la voz de los migrantes indios, para establecer una base comunicativa capaz de unir dos espacios: el del pueblo natal y el de Lima. En este caso se trata de un wayno de composición reciente (los autores son Luis Montoya y Efraín Vásquez), que se apoya en la experiencia de migración masiva y permanente que tuvo lugar desde los años 60:

<i>Lima callita puririspay San Cristubaltam qawarini llaqtay urquman rikcharichispay kuyay mamaytam yuyarini.</i>	Cuando camino por las calles de Lima y veo el cerro San Cristóbal recordando los cerros de mi pueblo pienso en mi querida madre. (MONTAYA 1987: 455)
---	--

La doble referencia geográfica concuerda con la práctica cultural de los grupos de migrantes andinos que siguen celebrando las fiestas tradicionales de los pueblos serranos en los barrios marginales de la capital.

Estas características de una táctica comunicacional mestiza no figuran en las canciones anónimas en que los grupos más indígenas relatan la experiencia de la migración forzada de los años 80. Son varias las diferencias que se pueden observar. El ejemplo al que nos referiremos pertenece a la colección de grabaciones (mayormente del Departamento de Ayacucho) publicadas por el INSTITUTO DE COMUNICACIÓN Y DESARROLLO (1993). Tiene forma de harauí y comienza así:

*Maytam kayqa hamurqanki  
verde luruchallay  
hakuwanay llaqtallata  
verde luruchallay.*

¿ A dónde has venido  
mi verde lorito ?  
Vámonos a nuestro pueblo  
mi verde lorito.

En este texto, obviamente, no hay reconciliación: el loro, símbolo de pertenencia a un lugar y un orden cósmico-social, no se conforma con el nuevo lugar; el paisaje de Lima ni siquiera se menciona: aparentemente no es parte del imaginario.

#### **Continuidades y discontinuidades: territorio, temporalidad y lengua**

La migración es un gesto repetido que al repetirse se transforma. Las relaciones que va marcando, entre tiempo, lugar y signo, se van modificando según el momento histórico. Pero en su forma las canciones de la migración incluyen un elemento estructural repetido: la traslación de objetos simbólicos al nuevo territorio. Sobre todo suelen ser plantas estos objetos, por ejemplo, capulí o retama (ver MONTAYA 1987: 443). Se trata de imágenes de la continuidad, de la continuidad de un imaginario, al interior del cual la historia (los cambios experimentados) puede registrarse. Esta continuidad posible coexiste con grandes discontinuidades: se puede citar el caso de la Fiesta del Agua de Puquío, que hasta hace poco era un ritual que incluía elementos precolombinos pero que ahora se ha convertido en un mero mercado para la contratación de danzantes<sup>6</sup>. Si todo viaje migratorio se hace siguiendo las huellas de los anteriores, hechos por otros, el mapa que se va trazando no es sólo geográfico sino también temporal. La migración que sucede desde la década del 80 es diferente. Las diferencias están en la sociedad que se deja y también en la que se encuentra.

Volvamos al tópico de la relación entre violencia y estructuras de comunicación y consideremos la cuestión de la diglosia. En el wayno bilingüe «Maíz», de Carlos Huamán López (interpretado por el Duo Hermanos Gaytán Castro), se recurre a una frase en quechua en un momento determinado:

Maíz hermano, granito eterno [...]  
si pereces en las grutas,  
alza tus brazos poblados y así vuelve.

Aunque el tirano te muerda,  
siempre serás maíz, maíz [...]  
wakchapa kallpan wañuyppi kawsachiqmi  
[es reanimador del moribundo / pobre]

El cambio de código se debe no tanto a fines semánticos, sino para conseguir un efecto comunicacional: lo que añade el quechua es más la interpe-lación de un grupo social capaz de hablar y oírlo que un concepto inédito en español. Dicho de otro modo, lo que se expresa por el uso del quechua es precisamente la noción de la solidaridad social y la ternura hacia la persona que padece la muerte social — una reinterpretación moderna del antiguo motivo andino de la soledad. Además, esa sensación de una continuidad social-comunicativa permite que las palabras sigan conteniendo los objetos («siempre serás maíz, maíz»), al contrario de la composición de Falconí.

Los textos de Falconí son, debido a lo anterior, de gran interés. Consideremos otra canción suya, «Tierra que duele», que es aproximadamente del año 1986. Este wayno bilingüe comienza con una estrofa en español: «Huamanga, tierra que duele, / grandiosa en la desgracia, / la libertad es tu gloria, / tus himnos hacen la historia» (PRADO y FALCONÍ [s/f]). Se trata de un discurso que delinea un territorio desde la tradición historiográfica republicana, con un estilo que recuerda el del Himno nacional (¡ aunque bastante superior a él !). Las cuatro estrofas restantes, compuestas en quechua, emplean símbolos andinos de muy larga duración, como el dios-sol, y el dios que se reintegra y se levanta (en quechua, *hatariy*: el mismo verbo que se usa en «Viva la patria»). ¿ Son simétricos los dos códigos lingüísticos que se utilizan ? En la práctica cotidiana, obviamente no. El quechua estigmatiza una situación social inferior, marginada. Sin embargo, la canción de Falconí crea una relación alternativa. Contrapone dos lenguas que marcan un acceso profundamente desigual al poder comunicativo, pero las utiliza de tal modo que el himno de la libertad (a grandes rasgos occidental-iluminista) y el himno quechua de una época de la reintegración proponen una convergencia que produciría una historia alternativa.

<sup>6</sup> Información de Carlos Gutiérrez, diciembre de 1992.

Terminaremos con una vuelta al tópico del objeto que se traslada al lugar nuevo. Como ya dijimos, este tópico se suele dramatizar con la imagen de la flor que se planta en tierra ajena: ¿ crecerá o se marchitará ? Citaremos el conocido wayno de Falconí que se titula «Ofrenda». El tema, en breve, es el efecto de la violencia sobre la población de la ciudad de Huamanga. La Fuga va así:

*Wasiyki punkupi  
retama tarpusqay  
kuyay yawarniyki  
waqaylla waqanqa  
qunqallawaptiyki  
chakiylla chakinqa  
kumuykachawanqa.*

La retama que sembré  
en la puerta de tu casa  
llorará, llorará tu querida sangre  
y si me olvidaras  
se secará, se doblará  
se encogerá.

(MONTROYA 1987: 650-651)

En resumen, se trata de dos posibilidades: la de una continuidad espacio-temporal y la de una destrucción de los lazos que permiten la continuidad. La transmisión incorpora a la ternura como eje principal. Se trata, además, de las posibilidades de construir una memoria y convertirla en historia — es decir, legitimarla como parte de la historia nacional. En este sentido, hay una coincidencia que nos parece muy interesante: la construcción de la memoria frente a la violencia coincide en su forma y materia con la organización de la memoria del migrante (CORNEJO POLAR 1994).

### Conclusiones

En pocas palabras, y sin pretender resumir todo lo que hemos dicho, creemos que las composiciones que hemos tratado expresan dos opciones: la de «Viva la patria», en que el discurso de la identidad nacional queda trizado y la de «Tierra que duele», que ofrece una posibilidad de resurgimiento futuro. Sin embargo, si traemos al caso la dimensión comunicativa, la contradicción resulta sólo aparente y parcial, porque en ambos textos se siente la necesidad de un

nuevo pacto comunicativo. En el caso de «Viva la patria», la desaparición de un espacio de sentidos compartidos convierte el mero hecho de hablar en el meollo del drama presentado.

Un repaso breve de la trayectoria del presente ensayo empezaría con la propuesta que cotejar la continuidad/discontinuidad de lo simbólico con las estructuras comunicativas permite construir un mapa en el que la sobrevivencia/destrucción culturales pueden trazarse como procesos complejos, y que para analizar esos procesos no basta como evidencia el mero uso de símbolos determinados. El desplazamiento de los símbolos no equivale necesariamente a la situación de poblaciones: derivar la segunda del primero es una ilusión de cierta teoría semiótica. Los objetos, al cargarse de afecto, se cargan de espacio y tiempo (más exactamente, de espacialidad y temporalidad). Si se historizan los objetos, lo mismo ocurre con las formas de expresión («Arasa carro», «Maldito vapor brillante»). De manera semejante, un hecho comunicacional puede tener como su sentido más importante un significado social («Maíz»). Vista de esta manera, y gracias a su calidad artística, la canción poética andina puede considerarse una intersección múltiple de las posibilidades del país.

**Bibliografía**

- ARGUEDAS José María  
1985 *Indios, mestizos y señores*.- Lima: Editorial Horizonte.- 196 p.
- COORDINADORA NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS  
1991 *La década de chaqwa: los desplazados internos del Perú*.- Lima: CNDDHH.- 48 p.
- CORNEJO POLAR Antonio  
1994 «La gesta del migrante: una nueva lectura de Arguedas».- *Suplemento Cultural de El Peruano* (Lima) 28 nov: 8-9.
- GARCÍA CANCLINI Néstor  
1982 *Las culturas populares en el capitalismo*.- México: Editorial Nueva Imagen.- 224 p.
- INSTITUTO DE COMUNICACIÓN Y DESARROLLO  
1993 *Maytam hamurqanki / ¿ A dónde has venido ?*.- Lima: ICD. [Cassette]
- MONTOYA Rodrigo, Edwin y Luis  
1987 *La sangre de los cerros / urqunapa yawarnin: antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*.- Lima: Mosca Azul.- 690 p.
- PRADO Manuel y Carlos FALCONI  
[s/f] *Testimonio ayacuchano*.- Lima: Ediciones Saywa. [Cassette]
- ROWE William y Vivian SCHELLING  
1991 *Memory and modernity: popular culture in Latin America*.- Londres: Verso.- 243 p.

**Résumé**

Partant d'un répertoire de chansons de la région andine du Pérou, cet essai interroge la continuité des pratiques culturelles «pré»-modernes dans une situation de violence socio-politique généralisée (la guerre civile non déclarée au Pérou depuis 1980) et de migrations massives de la population andine vers les grandes villes. Afin d'aborder la question de la continuité ou de la destruction des traditions culturelles non-dominantes, nous avons choisi d'envisager l'aspect communicatif. Sans cela, le recours à des termes comme celui de «re-signification» ne suffit pas à éclairer les effets de la modernisation. La seule permanence des signes culturels ne garantit pas que le récepteur trouve en eux le même sens. Nous suggérons que la communication offre le cadre interprétatif le plus approprié à la discussion de ces problèmes.

**Summary**

Based on a repertoire of songs of the Andes region in Peru, this essay proposes an approximation to the question of continuity of «pre»-modern cultural practices within the circumstances of a general socio-political violence (the non-declared Civil War in Peru since 1980) and the massive migration of the Andean population to the big cities. In order to approach the question of the continuity or destruction of non-dominant cultural traditions, we have chosen to focus on the communicative aspect, without which the use of terms such as «re-signification» would not be sufficient for the elucidation of the effects of modernization. The mere maintenance of cultural signs does not guarantee that the receiver finds the same meaning in them. We propose that communication offers the most adequate interpretative frame for the discussion of these issues.

