

Miscelánea

Pasiones devoradoras y sentimientos trágicos. El tema del amor en algunas canciones rituales ganaderas

1 1 A 1 1

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

Devouring passions and tragic feelings. The topic of love in some ritual songs from a cattle branding ritual in the Andes

Juan J. RIVERA

Programa de Maestría en Gerencia Social. Pontificia Universidad Católica del Perú
rivera.jj@pucp.edu.pe

Recibido: 11 de noviembre de 2006

Aceptado: 2 de agosto de 2007

Resumen

Este artículo examina una cierta educación sentimental. Tratará de describir el mundo emocional de los participantes en los rituales ganaderos de la sierra de Lima (Perú). Esta etnografía sentimental se restringe al *corpus* de canciones recogidas en una zona específica -las comunidades campesinas del valle de Chancay- por el autor y un antropólogo que

¹ Los primeros borradores de este trabajo fueron escritos gracias a la motivación de la asianista norteamericana Susan Rodgers, a quien conocí durante mi estancia en el College of the Holy Cross de Estados Unidos. Luego, en Madrid, las discusiones con María Cátedra Tomás, Luis Díaz González de Viana y Manuel Gutiérrez Estévez -asesor de mi tesis doctoral- me fueron de gran ayuda, entre otras cosas, para comprender mejor la utilidad de contrastar el mundo andino con el de la península ibérica. Los comentarios de Mark Münzel, profesor de la Universidad de Marburg, y de Alexandre Surrallés, del Laboratoire d'Anthropologie Sociale del CNRS de París, constituyeron también un buen estímulo. Este artículo fue escrito durante la fase final de mis estudios doctorales en la Universidad Complutense de Madrid, gracias a la ayuda de una beca de investigación patrocinada por la UNESCO y el Gobierno del Japón.

visitó la misma región hace cuarenta años. Intentaré retratar el tipo de sentimientos que estas canciones expresan. En vez de considerarlos como parte de una ideología coherente, los examinaré como comentarios críticos y contradictorios. Estos comentarios nos pueden dar una idea de la perspectiva de los campesinos de los Andes acerca de su ecología, estilo de vida y los procesos de modernización más recientes. En las canciones rituales, esta perspectiva parece estar traducida en el vocabulario de las pasiones, en particular, del amor desafortunado. De hecho, la herraanza en la que estas canciones aparecen constituye un momento en que los ganaderos deben apropiarse simbólicamente del ganado y, al mismo tiempo, enviarlos a la muerte por medio de su venta a los mataderos de la ciudad.

Palabras clave: Andes, ganadería, oralidad, amor, Antropología de las emociones.

Abstract

This article will examine a certain sentimental education. It will try to describe the emotional world of the people who participates in the cattle branding rituals of the Lima Highlands (Peru). This sentimental ethnography will be restricted to the corpus of songs recollected in a specific region -the Chancay valley peasant communities- by the author and an anthropologist who was there forty years ago. I will try to depict the kind of feelings that these songs express. I will not consider them as being part of a coherent ideology but rather as critical and also contradictory comments. These comments give us a modern Andean peasantry perspective about their ecology, their way of life and the recent modernization processes in the region. Their perspective in these ritual songs seems to be translated into the vocabulary of passions, particularly the unfortunate love. Actually, the cattle branding ritual in which the songs appear constitute a space in which cattle farmers must symbolically appropriate their animals and at the same time send them to death selling them to the slaughterhouses of the city.

Key words: Andes, cattle farming, orality, love, Anthropology of emotions.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. El ganado como un objeto vulnerable a pasiones extremas. Una exégesis de las canciones rituales ganaderas. 2. 1. Acerca de una topografía sentimental. 2. 2. Recuento de una evocación toponímica: un tesoro en un espacio peligroso. 3. Seres amados: animales perfectos, amantes y padres. 3.1. La bestia más perfecta. 3. 2. El ganado y los amores juveniles. 3. 3. “Vaca madre y “toro padre”: la metáfora filial. 4. La mercancía entrañable: el ganado como pecunia o entidad financiera. 5. Consideraciones finales. 6. Referencias bibliográficas.

A Margaux

1. Introducción

Este artículo intentará examinar una cierta educación sentimental, describir el mundo emocional de los participantes en los rituales ganaderos de la sierra de Lima. Aunque esta etnografía sentimental se restringirá al *corpus* de canciones que hemos recogido Alejandro Vivanco (1963a, 1963b) y yo

en el valle de Chancay², debo mucho a la lectura de otras recopilaciones de cantos. Se trata de las canciones de ganado y pastores recogidas en quechua por Sergio Quijada Jara en los valles interandinos adscritos a los departamentos de Junín y Huancavelica (Perú). Este material, que Paul Rivet llama una “contribución de valor excepcional” (1957: 10), sigue siendo probablemente el más grande recogido hasta ahora. El contraste entre las canciones de estas dos regiones de los Andes centrales -un valle occidental que mira al mar, como el de Chancay, y un valle interandino- ha sugerido muchas de las ideas expuestas aquí.

También se considerará la herranza como un espacio en el que los habitantes de los Andes se enfrentan con algunos dilemas ideológicos claves de la modernidad en el Perú. Ya se ha visto cómo algunas de las contradicciones ideológicas, propias de los rituales ganaderos, se explican a través de la antigua cosmología andina, de ciertos discursos canónicos rastreables en fuentes antiguas y contemporáneas. Los conflictos que se enfatizarán aquí son de otra índole. Se trata de confrontaciones experimentadas, en los últimos cincuenta años, sobre todo por ciertos grupos andinos. Aquellos que habitan regiones que, como el valle de Chancay, han sido afectados por el poder del mercado nacional y la emigración a las ciudades -a las grandes urbes de la costa o a los campamentos mineros de los Andes centrales-.

La herranza de hoy en día expresa estos conflictos por diversos medios. Uno de ellos son las innovaciones que se introducen en el ritual. Estas novedades atañen a los instrumentos musicales que se adoptan, al tipo de música que comienza a tocarse, a la tendencia al espectáculo, a la creación de nuevos escenarios del rito -como el baile social que más adelante se describe en un texto aparte-, a la renovación de la indumentaria -las mujeres comienzan a usar pantalones, los jóvenes llevan *jeans*- y, claro, a las canciones ganaderas. El abanico es, pues, amplio. Aun si se limita el campo a las canciones ganaderas, éste implica ya varios aspectos: el idioma en que se canta, los espacios y momentos que se utilizan, las metáforas a las que se recurren y los temas de los que se habla. Lo que sucede recuerda aquello que Julio Caro Baroja (1979) decía sobre los rituales en la península ibérica: “Las fiestas se ven afectadas por el paso de una cultura teatral a una cinematográfica”. Todos estos aspectos deben tener la misma importancia como dominios de estudio. Entre todos ellos, he escogido examinar solamente los versos de los cantos rituales ganaderos. Mi objetivo es comprender las

² Ambos *corpus* de canciones han sido publicadas en Rivera (2003a, 2003b). Para su análisis preliminar, ver Rivera (2005).

visiones particulares acerca de los procesos de migración a las ciudades y de integración a la sociedad nacional. Empezaré, pues, un análisis del mundo emocional de los participantes de la herranza. Así, espero entrever las visiones populares que ellos tienen acerca de las características de la modernidad en el Perú.

Esta parte de la reflexión se concentrará, pues, en una de las dimensiones aún no abordadas del ritual de marcación del ganado en el valle de Chancay: el canto. Éste se estudiará como si se tratase de un comentario crítico, de una reflexión acerca de ciertos problemas ideológicos actuales. Estas contradicciones conciernen a los procesos de modernización y adaptación de la nación peruana. Estos procesos han afectado al valle de Chancay -una región muy cercana a Lima, la capital del Perú de nueve millones de habitantes- con gran intensidad desde la segunda mitad del siglo XX. Las canciones rituales que analizaré aquí fueron recogidas en este período crucial: entre 1960 y 2000. Esto me anima a pensar que pueden reflejar las consecuencias del creciente y, ahora, predominante sistema capitalista en Perú, que son susceptibles de constituir un punto de vista creativo y, seguramente, también contradictorio. Intentaré delinear el perfil de una imagen colectiva acerca de la economía de mercado, de sus ideologías asociadas y de las visicitudes de los procesos vinculados a la modernización. Los más notorios de estos procesos son la migración a las ciudades y el intento de integración a la economía nacional.

Este análisis sigue los pasos de cuatro planteamientos respecto a las canciones rituales: los de Edward Schieffelin (1979) en torno a las fuentes de su emotividad, los de Manuel Gutiérrez Estévez (2005) acerca de las contradicciones que ocultan, los de Alejandro Ortiz Rescaniere (2001) sobre los tipos de amor que expresan, y los de Michael Taussig (2002) que exploran sus posibilidades críticas.

2. El ganado como un objeto vulnerable a pasiones extremas. Una exégesis de las canciones rituales ganaderas

2. 1. Acerca de una topografía sentimental

Varias preguntas comenzaron a inquietarme en 1999, cuando participé por primera vez en los rituales ganaderos de la sierra de Lima. ¿Qué es aquello que emociona tanto a esta gente? ¿Cuál es la fuente de sus agitaciones? ¿Por qué la visión de unas reses que bajan una colina despierta tanta exaltación? En suma, ¿a qué viene tanto barullo?

Estas cuestiones me asaltaban casi todos los días de las celebraciones, cada vez que veía a una viejecilla llorar aporreando sin cesar su *tinya* delante de sus vacas, pero, sobre todo, cuando observaba a los criadores cantando en las etapas finales de la celebración. ¡Éste parecía ser el momento de mayor conmoción! Entonces, era fácil ver a los participantes de la herranza llorar de repente, como si un mecanismo automático, independiente de su voluntad y escondido en alguna parte, los obligase a soltar lágrimas. Y es que no se necesitaba a veces ni siquiera que la canción hubiese llegado a un cierto clímax. Bastaba con apenas comenzar a decir los primeros versos, con apenas musitar las primeras palabras. ¿Cuál era la imagen que entonces los sobrecogía de ese modo? ¿Qué era aquello que yo no veía? ¿En qué consistía aquello que yo no percibía y que, por lo tanto, me dejaba sin poder participar de sus emociones?

Hay varias maneras posibles de explicar esto. Se pueden recordar aquí las relaciones evidentes entre el llanto y las consecuencias usuales del espíritu de masa. También podrían invocarse las influencias de los rituales sobre los individuos y, entre ellas, la euforia que suele provocarles -lo que asombraba a Durkheim hasta el punto de considerar la idea de Dios como su consecuencia-. Pero aquí no se trata de esto. Lo que me interesa mostrar son, más bien, las imágenes de ese mundo emocional. Es un mundo del que yo -peruano, hispanohablante y de origen andino- me sentí y siento apartado -pues me puede conmovir las expresiones de su emoción, pero no lo que la produce-.

Lo que me interesa señalar son las imágenes e historias evocadas por esos sentimientos contradictorios que yo sólo intuí detrás de esas lágrimas repentinas y efímeras. Se trata de un ejercicio similar al que uno se ve forzado cuando ve una obra teatral en un idioma que no comprende. Si uno no conoce la historia de antemano, sólo podrá intuir una pequeña parte de lo que sucede. Y sólo si logra apoyarse en las acciones más evidentes -alguien grita bajo el cuchillo de otro-, se entiende la reacción ante esa acción. ¿Pero el portador del cuchillo es un sicario que mata sin piedad?, ¿o es un amante que cede ante las súplicas de quien desea morir? La mirada, pues, tiene delante un cristal empañado. Es necesario ocuparse de este cristal para aclarar ese paisaje emocional que se intenta vislumbrar al fondo. Podría decirse que el cristal es el sentido de las palabras y los actos que conmueven a los participantes en la herranza. El paisaje, en cambio, son los resortes de esas emociones. Ese paisaje quedará allí, lejano, medio inexplorado. Aquí sólo se dará una visión general de los engranajes que producen esa agitación. No será posible, por el momento, acercarse más, ni salir del camino que muestra la comarca desde lejos, ni internarse tierra adentro. Lo

que me propongo es, pues, sólo aclarar el cristal, hacerlo más transparente, permitir que la mirada capte con mayor precisión el perfil del paisaje.

Hay, por supuesto, varios modos de emprender esta modesta etnografía de las emociones. Entre todos ellos, se ha escogido sólo una vía de exploración, una ventana entre muchas: las canciones. Las razones son diversas. Las canciones contienen una dosis de emoción que no parece depender solamente de la euforia ritual. Me explico: algunas veces logré que un habitante del valle de Chancay cantara fuera de los días de fiesta -lo que suele ser difícil, pues a todos les parece impropio-, pero, cuando alguien accedía a mis pedidos y comenzaba a cantar, las lágrimas afloraban de manera automática. Las canciones ganaderas no parecen, pues, necesitar del contexto ritual para suscitar emociones. Pero, al mismo tiempo, esta independencia se conjuga con una relación íntima entre canto y rito, ya que no cabe duda de que estos cantos están profundamente ligados a la herranza. Tanto para los participantes como para un observador externo, resulta evidente que las canciones y los ritos tienen el mismo protagonista y aluden a los mismos problemas.

¿Qué hay de conmovedor en las canciones de herranza de las villas serranas cercanas a la ciudad de Lima? ¿Cómo es que estos cantos pueden provocar llanto aun fuera del marco de la fiesta? ¿Cuáles son los temas explícitos e implícitos a los que aluden las canciones? ¿De qué manera y por qué estos temas producen lágrimas?

Las canciones están presentes en todas las variantes de los rituales ganaderos observados en el valle de Chancay. Estos cantos son más o menos espontáneos y sus letras se crean en una reunión especial de los participantes en el rito. Una vez que se decide que la canción está lista, es aprendida por todos, los habitantes del valle y los parientes que vienen de las ciudades de Huaral y Lima. Los músicos contratados para la fiesta también deben conocer estas letras. Es muy común que los ganaderos les soliciten cantar además de tocar.

Los nombres generales que reciben estas canciones son *taki* y *anti*, en la margen derecha e izquierda del río Chancay, respectivamente. No he podido precisar si hay una diferencia clara entre los cantos aludidos con estos nombres. En cuanto a las letras de las canciones, parece no haber ninguna. Los temas son los mismos. Tampoco hay diferencias notables en cuando a los contextos en que se cantan unas y otras. En cambio, la melodía de un *anti* suele ser un poco diferente de la del *taki*. Esto es cierto al menos en aquellos *antis* cantados por los músicos de un pueblo de la margen derecha del río Chancay, famoso en la comarca por sus músicos: Sumbilca. Al

parecer, se trata más de una atribución de nombres distintos para algo similar que de una distinción notable entre tradiciones de cantos ganaderos.

Pero *taki* y *anti* son sólo los nombres genéricos. Ambos se subdividen en varias subcategorías. Estas categorías se diferencian según los animales a los que están dedicados. Éste es el criterio fundamental. Y es éste el que le da su nombre a cada una de las categorías de *taki* o *anti*. Por ejemplo, hay un *taki* de la oveja, un *taki* de la vaca y otro de los asnos. Por supuesto, los tipos de *taki* usados en un pueblo dependerán de la clase de ganado que se tenga allí. Aparte de este criterio, hay otro, que es menos usado que el de los animales aludidos, pero que también se encuentra en muchos pueblos. En este segundo caso, se hace referencia a los vínculos sociales del ganadero: hay un *taki* del barrio Cachir o un *taki* de la hermandad de San Miguel. En resumen, los dos criterios para diferenciar los tipos de *taki* o *anti* son, primero, la clase de animales que posee el criador; y, segundo, el tipo de grupo al que pertenece el ganadero.

Es necesario aclarar que estas distinciones son reconocidas por los mismos ganaderos. Y que, desde el punto de vista de un extraño, no hay diferencias notables en cuanto a ritmo, melodía, extensión o instrumentos musicales de los que se valen las canciones. La única diferencia parece estar en el sujeto del que habla la canción.

Como suele suceder en estos casos, no existe una idea de creación individual y única. A nadie se le ocurre discutir sobre la autoría original de tal canción o verso. Canciones diferentes pueden incluir, en posiciones diversas, versos similares. Esto es notorio sobre todo en aquellos giros o expresiones que el uso ha consagrado como más populares. La composición de los versos de estas canciones depende, por supuesto, de la creatividad de los cantantes; pero también de las modas del momento. Así, algunos versos son copiados de las canciones más populares transmitidas en las radios ciudadanas. Otra fuente de inspiración son las preferencias de las generaciones anteriores. Parece que se guarda un cuidadoso recuerdo de los versos que agradaban más a los padres o abuelos de los ganaderos. Pero quizá este argumento se usa también para legitimar el predominio de una preferencia personal. Éste es un tema aún por estudiar.

Las canciones que se analizarán evocan sentimientos que los habitantes del valle del Chancay no parecen expresar con mucha facilidad en circunstancias ordinarias. Si uno pide a un campesino que las cante en medio de una conversación, la mayoría de las veces sólo se obtiene una sonrisa. En cambio, cuando se encuentran entre las manadas, es muy diferente. Entonces, aunque se encuentren rodeados de extraños, a solas o en

un grupo íntimo, será casi seguro verlos cantar tratando inútilmente de retener las lágrimas o lanzando gritos de alegría.

El análisis que sigue se inspira en las reflexiones de Edward Schieffelin (1979) acerca de las canciones ceremoniales de los *Kaluli* de Papúa Nueva Guinea. Schieffelin se pregunta cómo ciertas canciones rituales pueden conmover a los *Kaluli* hasta las lágrimas, cómo pueden transmitir emociones entre los cantantes y los oyentes. Y es que los *Kaluli* no pueden reprimir las lágrimas cuando participan en los rituales que incluyen estas canciones. Para Schieffelin, la emotividad de las canciones no se debe sólo a las cualidades dramáticas de los ritos en los que se incluyen. Examina las metáforas evocadas por las imágenes de lugares y potajes que contienen las canciones. Y muestra cómo el territorio y la cocina están representando identidades y relaciones sociales específicas (Schieffelin, 1979: 137).

En primer lugar, la tierra es un mediador de la identidad para los *Kaluli*: ellos aluden al terruño y a los aliados de uno. En la batalla, los *Kaluli* gritan los nombres de los lugares de su tierra: creen que eso asustará a sus enemigos. Los alrededores de un poblado están llenos de nombres que recuerdan los lugares en que tuvieron sus hogares, antes de mudarse en busca de espacios mejores. Por tanto, cada topónimo evoca un momento de la vida y el estatus adquirido en ese momento. La tierra, la ubicación en ella, dice quién es quién. En segundo lugar, la ausencia de comida constituye para los *Kaluli* un símbolo de soledad: una viuda no comerá la comida que su esposo cargaba en el momento en que murió; un hombre no comerá aquello que le gustaba más a su amigo fallecido; finalmente, la comida es ofrecida como un símbolo de cordialidad y respeto por la reglas de la amistad y la familia. La comida dice, en suma, a quién se quiere y quiénes son los amigos de uno. De este modo, cuando las canciones hablan de la ausencia de comida, provocan imágenes que hablan de hambre, soledad y separación de los seres queridos.

Las canciones recogidas en las herranzas del valle de Chancay, y su efecto en las personas, pueden ser estudiadas de modo similar a como lo hace Schieffelin en el caso de los *Kaluli*. La emotividad de estas canciones no se debe sólo al contexto en el que son cantadas, sino también a las evocaciones de sus versos.

Antes que nada, hago una advertencia. Es difícil hablar de emociones colectivas. Elías Canetti (1994) escribió un prolongado ensayo sólo para mostrar uno de sus detonantes más corrientes: la masa. Lo que me interesa resaltar aquí es otro aspecto de la emotividad colectiva. Buscaré las causas de ciertas emociones producidas por las canciones ganaderas en las metáforas y los temas, más o menos explícitos, incluidos en sus versos. En

esta búsqueda, dejo de lado la cuestión de las diferencias personales en cuanto al grado de emoción. Es probable que los sentimientos de aquel que llora, mientras canta, estén más involucrados que los de quien se ocupa de las reses ignorando al cantante. Una diferencia similar probablemente podría invocarse entre aquellos que conocen de memoria las letras de los cantos, y aquellos que apenas pueden repetir uno o dos versos. Se trata de diferencias probables, en todo caso. Su estudio requerirá una etnografía particular que no he emprendido del todo. Pero, además, los objetivos de tal estudio quizá llevarían a un puerto distinto del que interesa a esta reflexión: los significados colectivos de un ritual. Al mismo tiempo, parece evidente que, antes de emprender un exámen como éste, antes de intentar saber las diferencias entre las agitaciones personales producidas por algo que conmueve, es necesario analizar primero qué es aquello que conmueve.

Éste es el intento de este apartado: mostrar la geografía sentimental que explica la distintas coordenadas señaladas por las canciones de la herranza, y, luego, tratar de hacer explícito e inteligible sus motivaciones, sus mensajes. ¿Cuáles son estos mensajes, qué es lo que dicen? ¿Se trata de una afirmación, de un rechazo de algo o de un comentario? Para responder estas preguntas, será útil acercarse a los sentimientos que tiñen los cantos ganaderos. A continuación, se mostrará en detalle qué y cómo es que estas canciones hablan, comenzando por un recuento de los significados asociados al espacio en que habitan las reses -discutidos en la primera parte del análisis-.

2. 2. *Recuento de una evocación toponímica: un tesoro en un espacio peligroso*

Uno de los recursos más simples de las canciones ganaderas es la inclusión de toponimias. Debido a ellas, la nostalgia es un sentimiento predominante en estas canciones. Impregna casi todas las canciones que he escuchado, pero sobre todo aquellas que evocan los espacios donde habita el ganado. Muchos *takis* compuestos por una familia se complacen en nombrar las estancias específicas donde pasta su ganado. Estos espacios son también aquellos donde se reúnen los rebaños de los parientes y los amigos. Cuando una canción nombra estos lugares, lo que hace es, pues, describir las alianzas y divisiones internas que conforman la posición social de cada oyente.

Podría decirse que la toponimia en las canciones rituales de la herranza produce añoranza por algunas etapas del ciclo vital, sobre todo por aquellas que corresponden a la juventud. A veces, esta rememoración se acompaña de amargura; otras, de piedad. Las canciones de la herranza mencionan los nombres de las estancias. Estos emplazamientos pueden cambiar a lo largo

del año, sobre todo debido a las estaciones; pero suelen ser los mismos cada año. Sin embargo, los nombres de estos sitios pueden evocar algo más que reses pastando. Son también espacios donde deben permanecer aquellos que cuidan los rebaños. Normalmente, se trata de una permanencia relativamente corta. Si se habita de modo continuo en la estancia, el guardián no se mudará más de un año. Si el vigía se traslada todos los días desde el pueblo a la estancia, puede hacerlo por un poco más de un año. Actualmente, los elegidos para hacer este trabajo son los miembros de la familia campesina que pueden ausentarse del pueblo sin perjuicio. La labor de un pastor es, idealmente, propia de alguien joven y solitario. En las últimas décadas, debido a la emigración a la ciudad y a la difusión de la educación pública en el valle, los jóvenes en edad escolar tienden a ser ayudados o reemplazados por adultos y niños que aún no van a la escuela. Hoy se encuentran, pues, dos casos adicionales: los jovencitos que no van a la escuela, o los adultos que ya no pueden realizar trabajos agrícolas. Considerando esto, es más fácil entender cómo las localidades nombradas en las canciones pueden evocar momentos específicos en las vidas de sus oyentes. Por ejemplo, la canción puede crear la imagen de una juventud privada de los privilegios de la educación formal. El oyente puede adjudicar esa condición a las características actuales de su vida, puede ligar ambos aspectos: no haber ido al colegio y ser un obrero en la ciudad. La canción también puede remitir al presente o al futuro próximo del oyente. Se imagina un envejecimiento progresivo, donde uno debe poner a prueba lo útil que aún puede ser. En ambos casos, dependerá del oyente cómo se toman las canciones y su nostalgia. Podrá ser con amargura por los hechos irreparables, a los que se alude -las oportunidades perdidas, la dependencia de la vejez por venir-, o bien con piedad, con una compasión por uno mismo más o menos acendrada, más o menos intensa. Aquí vale la pena recordar algo que remarca Edward Schiefflin: la ausencia de una representación explícita en las canciones, es lo que les permite conmover a diferentes tipos de personas; cada quien evoca su propia experiencia en los lugares que se nombran.

Los cantos despliegan otras evocaciones cuando nombran las querencias. Aluden también a las actividades asociadas a ellas, y a la imagen que las condensa: el pastor. En su mayoría -aun cuando se considera a los parientes que vienen de la urbe-, los participantes han vivido o conocen de cerca la experiencia de vivir temporalmente en las estancias. Se podría decir que todos tienen una idea más o menos común de lo que significa cuidar el ganado y ser un pastor. Los versos de las canciones recuerdan la vida del pastor, su carácter y sus estereotipos. ¿Cuánto de las atribuciones europeas a este personaje se

encuentran hoy en el imaginario de los habitantes del valle de Chancay? ¿Qué transformaciones se han ejercido sobre aquel *corpus* para producir el modelo que tienen en mente los que nombran al pastor en la herraanza? Las respuestas a estas preguntas seguramente deberían comenzar por establecer las diferencias y semejanzas entre un *llakwash* y un pastor. Se trata de un trabajo necesario, pero que se alejaría del propósito de esta reflexión.

En efecto, nunca estará de más repetir que en el valle de Chancay el pastoreo como actividad económica separada y exclusiva es casi inexistente. Por lo general, son las mismas familias de agricultores las que se encargan del cuidado del ganado. Casi nadie posee solamente ganado y no tierras de cultivo. Tampoco es fácil encontrar un agricultor que no tenga al menos unos cuantos animales. Aun en casos excepcionales, como los grandes rebaños de propiedad colectiva de la comunidad campesina, el pastor no mantiene sus funciones de manera permanente, sino que es cambiado cada año. Esto explica por qué en la herraanza del valle de Chancay el personaje del pastor tiene una importancia bastante moderada. Las relaciones entre un pastor y el dueño del ganado tienen varias formas. En un extremo, está la relación más asimétrica: el dueño paga un salario al pastor por su trabajo. En el otro extremo, se encuentra la relación más simétrica: dueño y pastor se identifican, son la misma persona. Entre ambos extremos se halla el caso más común en el valle de Chancay: pastor y dueño son parientes. Los niveles de jerarquía entre ambos reproducirán las especificidades de las relaciones de parentesco concretas que se presenten. Sería muy importante tener datos al respecto sobre otras regiones, pero no parece haber estudios de esta índole. La labor de un pastor es, idealmente, propia de alguien joven y solitario.

En este apartado se tendrá, pues, que considerar la figura del pastor, sólo en la medida de su importancia en la región. Se puede afirmar que los *antis* recuerdan las experiencias y los sentimientos asociados a las características del pastor. Por un lado, se destaca el estatus social bajo de sus labores. Y, por otro lado, se remarca la dureza del espacio en que debe permanecer y del trabajo que debe realizar: “Juntar vacas en invierno es una vida muy amarga”. A través de la mención del pastor, se ejemplifica una etapa particular en la vida de los oyentes. Los nombres de estas estancias recuerdan -para quienes componen, cantan, bailan y oyen estas canciones- las diversas experiencias que han vivido allí como pastores ellos mismos o sus parientes o amigos. Para sentirse aludido, quizá no es necesario que el oyente haya sido pastor, o que ni siquiera haya conocido a uno. El estereotipo ilustra características que pueden ser encontradas o ubicadas por

la memoria en diversas experiencias vitales: la juventud, la soledad, y la precariedad material.

Algunas canciones simulan el diálogo entre el dueño del ganado y el pastor. Éste se dirige a aquel -al que llama patrón- en los siguientes términos³:

¡Patroncito miserable!
 Cuando venías a mi majada,
 tu me traías papa chiquita,
 tu papa más deshecha.

Las dos características señaladas más arriba se han comentado ya cuando se examinaron las connotaciones del término *llakwash*. Este personaje es asociado a lo foráneo, las alturas y la ganadería. El *llakwash* es, además, siempre el menos civilizado en comparación con el *wari*. Por tanto, es lógico que la vida pastoril esté marcada por la rudeza. Cuidar el ganado es considerado un trabajo difícil, lleno de sufrimientos. El vigía de las reses es alguien injustamente pobre y digno de conmiseración. Muy a menudo escuché entre los habitantes del valle de Chancay que los pastores carecen de una comida suficientemente variada y elaborada. Se arguye que tampoco poseen una indumentaria suficientemente buena, pues usan una vestimenta insuficiente. Las canciones ponen mucho énfasis en la manta y el calzado: aquella está raída y aquel es de hechura rudimentaria -el *shukuy*-. La “pobre vaquerita” debe llorar y sufrir, anda descalza:

¡Pobre vaquerita, cómo lloraría!
 ¡Cómo sufriría!
 Manta en el hombro, sogá en la mano.
 ¡*Shukuy* en la mano!

Corre, corre, vaquita.
 En tiempo de invierno,
shukuy en la mano.
 En tiempo de verano,
 manta a la cintura.

³ Todos los textos que comento pertenecen al *corpus* que he recopilado durante mi trabajo de campo -entre 1999 y 2001- y al archivo inédito de Alejandro Vivanco de 1963. La ortografía de las citas en quechua permanece tal como se encuentra en las transcripciones de Vivanco. La traducción del quechua al español es mía.

El aguacero, la lluvia, la nieve aquejan al pastor. Éste habla con los fenómenos atmosféricos, les suplica que no afecten su cuerpo por completo. Advierte que su manta está llena de agujeros:

Aguacerito de la puna,
no me mojes cuerpo entero;
porque mi mantita ya está rotocito.
¡No me mojes cuerpo entero!
¡Ahí viene la lluvia!
¡Chucapampa va nevando!
Porque viene la lluvia,
mi mantita está rotocito.
¡No me mojes cuerpo entero!

Es, pues, en lo que consume y en lo que viste, un personaje poco refinado. El siguiente verso puede encontrarse en muchas canciones ganaderas. “No me mojes piriulla *wayta* porque mi mantita ya está rotocito, no me mojes aguacerito de la puna”. Aquí, el pastor habla con la naturaleza que lo rodea: una flor y el aguacero:

¡Ay, mayo-mayo, flor de las alturas!
Tú que floreces en Yarecaca,
tú eres el testigo de mis sufrimientos,
cuando buscaba a mi *pallarada*⁴.

Estas condiciones tan penosas parecen justificar la comparación, establecida por algunas canciones, entre el pastor y un animal silvestre de las alturas: la *vizcacha*; algo sobre lo que ya se ha llamado la atención en el apartado sobre el “afuerino entrañable”. Ésta es una canción recogida en el quechua del valle de Chancay por Alejandro Vivanco:

Vizcachitala, Vizcachitalay	En los riscos, la vizcacha
Rumay jawanthran rupayarakun,	se calienta al sol.
Así lo mismo mi vaquerita	Del mismo modo, mi vaquerita
tulpa washanrhan suero yarakun	Espera hasta que su queso esté listo.

La pastora es como la *vizcacha* entre los peñascos. Su labor es un acto supuestamente tan sencillo -consiste en esperar- como el de un animal que se calienta bajo el sol. Los versos de las canciones hablan del trabajo en las

⁴ *Pallarada* es uno de los nombres dados a las vacas en el valle de Chancay.

tierras altas como de una experiencia de soledad y sufrimiento. Especialmente en invierno, el cuidado de los rebaños es una vida amarga. Y, para enfatizar su soledad, el pastor sólo puede reprochar sus sufrimientos a la misma naturaleza. A veces, se compara con ella. Y se consuela encontrándose más resistente: “Conquita Pampa retamita ¿Por qué te estarás amarillando? ¡Yo cómo no me amarillo a pesar que sufro triste!”⁵. Estos versos establecen una analogía tácita entre las condiciones ecológicas de un espacio -las alturas- y las características de cierto tipo de sentimiento. La rudeza del hábitat del ganado es como el dolor de una pérdida sentimental.

Las alusiones patéticas a la vida poco refinada y comfortable que llevan los pastores dibujan un cuadro en el que la condición de estos personajes parece estar más cerca de la animalidad que de la humanidad. Pero las canciones incluyen también la contraparte de esta tendencia. Así, muchos versos pintan escenas sobre un viaje a la ciudad realizado por los animales. Éste constituye una experiencia marcada por la tristeza, pues implica la ingratitud y la crueldad del criador. Por un lado, aparece una vida humana semi animalizada: la del pastor. Por el otro, se atribuye una experiencia humana a un animal: el abandono del propio pueblo.

Además, la apreciación negativa de la vida del pastor no es tan tajante como parece -según se señaló ya en el apartado sobre el *llakwash*-. Al mismo tiempo, la vida pastoril puede ser valorada de manera positiva. Las canciones idealizan la actividad del pastor en las alturas como un trabajo duro, sacrificado y lleno de privaciones, una labor que debe ser elogiada y adecuadamente recompensada. Si se conversa un poco, o si se escucha una discusión en silencio, se descubre que la forma de vida de un pastor puede considerarse también algo más auténtico y fortalecedor. Así sucede, por ejemplo, con la dieta que se atribuye a este personaje. Tampoco los *llakwash* eran sólo motivo de mofa y menosprecio: estaban asociados a muchos bienes y actividades indispensables -por ejemplo, la caza, la ganadería, el cultivo de tubérculos, la materia prima de los tejidos-.

No se debe olvidar otra evocación de los espacios nombrados en las canciones de herranza: la dureza de este hábitat. El término general para nombrar todos estos espacios es, como ya se ha dicho antes, la *pampa*, las alturas. A través de los significados construidos en torno a este vocablo, ya se ha mostrado que el hábitat del ganado es pensado como un ambiente

⁵ Otras versiones de este verso cambian “Conquita Pampa retamita” por “Olquita pampa la retamita” y “Tanquecito de Conchán falda”.

peligroso. Además, tal como lo ha señalado ya Alejandro Ortiz Rescaniere (1997), el hábitat del ganado está asociado a los amores juveniles.

Esta amenaza constante -al lado del cariño familiar que se adjudica al ganado- asemeja los rebaños al personaje más vulnerable de aquellos que más se ama: los niños. Como ellos, las reses parecen concebidas como expuestas a múltiples peligros en el medio en que habitan. Las crías y los becerros se consideran bebés: son vulnerables y requieren de sus progenitores. Separarlos de la vaca es considerado un acto un poco cruel, pero necesario. De lo contrario, creen los criadores, la producción de queso sería imposible, pues el becerro se tomaría toda la leche disponible. La siguiente canción, recogida en 1963 por Alejandro Vivanco en la misma región, establece un símil que ilustra esta creencia. Se lamenta la necesidad del becerro de permanecer cerca de su madre, pues su separación es inevitable. La dureza de esta separación se compara con la crudeza de la vida en las alturas, un hábitat agresivo incluso para un animal silvestre como el venado.

¡Pobrecita taruquita⁶
acostumbrado en las alturas!
¡Así mismo mi vaquita,
acostumbrado con su becerro!

Sin embargo, no es recurrente la asimilación del ganado a los bebés o niños en las canciones. Al menos, no hay una equivalencia tan clara como la que se establece con los amantes y con los padres, según se vió en el apartado anterior. No es fácil explicar esto, pero puede tener relación con la concepción de los niños en los Andes. En cierto modo, un bebé no es aún una persona. Es más bien una prolongación de la madre, que siempre lo lleva en sus espaldas (Ortiz, 2001). Si la condición de persona cabal en el joven es una cuestión dudosa, en el caso del niño y del bebé la distancia con la humanidad cabal resulta aún mayor. Ahora bien, uno de los objetivos más claros de las canciones rituales es el de humanizar el ganado. En este contexto, es obvio que los jóvenes y adultos son más idóneos que los niños y bebés. La figura de los adultos otorga al amor consagrado al ganado el aire respetuoso e inamovible que se debe al padre y a la madre. La imagen de los jóvenes parece servir para atribuir al amor por las reses un hálito trágico, propio de las veleidades de la juventud. Se podría decir, pues, que no hay

⁶ *Taruka* es el nombre del venado en los Andes.

mucho espacio para la retórica de la infancia en este momento de superhumanización del ganado.

3. Seres amados: animales perfectos, amantes y padres

La fase del ritual en la que estas canciones predominan es aquella en la que la domesticación de los animales y la maduración de los jóvenes son simbólicamente afirmadas. Sería legítimo esperar que las canciones también hablen de estos temas. Sin embargo, al escucharlas y, sobre todo, al leerlas después, no son estas cuestiones las que parecen primar. A primera vista, no se encuentran muchas alusiones directas a la animalidad o inmadurez, ni para exaltarlas ni para criticarlas. Sólo si se mira con más atención las canciones, se encuentran temas similares al problema de la animalidad. En un sentido, las canciones reiteran lo que el ritual expresa. Pero, en otro sentido, se proyectan más allá: hacia una descripción crítica de hechos que muestran un presente desconcertante.

Ahora se observarán las distintas formas de un amor que se complace en pensarse a sí mismo como incondicional, carente de límites y condicionamientos. Se tratará de identificar los distintos atributos y formas de este amor por las reses. Lo que se hará a continuación es hablar de aquellos componentes de un sentimiento socialmente construido -el amor al ganado- que se reproduce, entre otras situaciones, en la herraanza. Se reflexionará, pues, sobre una particular retórica del amor.

3.1. *La bestia más perfecta*

Las mayoría de las composiciones se dedican a alabar y admirar los rebaños. Uno de los momentos más evocados en la adulación es el descenso de las reses durante la herraanza. Las vacas y los toros bajan de las alturas rumbo a los rediles familiares. El polvo que levantan a su paso confirma que estos versos hablan de la época seca, en cuyo clímax se lleva a cabo el ritual ganadero.

Por la falda de Nacahuaca,
viene bajando la majadita.
La polvareda van levantando,
sus luceritos siguen brillando.

Las canciones dicen constantemente cuán hermosas son las reses que arriban al pueblo. Las hembras adultas son vaquitas encantadoras. Los machos adultos son llamados toritos finos. A veces se añade al diminutivo cariñoso un adjetivo

que señala su color: torito barroso o torito pinto. Esta recurrencia al color parece querer remarcar cierto grado de individualidad en los animales aludidos. Una res verdaderamente hermosa es notoria entre muchas.

¡Qué bonito se ve mi torito pinto!
 ¡Qué bonita se ve mi vaquita lila!
 ¡En medio de tantas, tantas vaquillonas!

Los versos también resaltan cuán bellos lucen los animales una vez que han sido ataviados por sus dueños. Las marcas y cintas -que son distintas para cada familia- se comparan con regalos que los animales deben respetar y cuidar. La idea es engalanar las reses. Así lo demuestra su expresión por medio de la metáfora de las flores:

Con rositas y claveles,
 siempre viva yo te adornaré,
 este día tan glorioso,
 eres para mí, vaquita.

El acto violento de cercenar las orejas de los becerros se expresa por medio de un eufemismo. El cuchillo no corta, sino juega. Sus movimientos son tan suaves y delicados como los del aire entre las hojas de una planta.

¡Qué bonito juega el aire
 con las hojas de *wamanripa*!
 Así lo mismo juega el cuchillo
 en sus orejas de mi becerro.

Ejercer cualquier violencia o maltrato sobre las reses, al menos en el contexto de la herranza, es un acto impropio y mal visto. He observado cómo se reprochaba a los que introducían una especie de pinza de acero en las narices de las reses, para calmarlas mientras las marcaban y ataviaban. Así se aprecia sobre todo cuando esta herramienta se usaba por los comerciantes de la costa venidos a tazar el ganado que querían comprar. Según se verá más adelante, este rechazo de la violencia trae consecuencias notables para el mundo sentimental de las canciones ganaderas. Se verá cuán difícil es mantener el tabú de la violencia cuando, al mismo tiempo, se quiere comentar una experiencia caracterizada como dramática.

A veces, las canciones atribuyen a los animales cualidades extraordinarias. El propósito parece ser dejar claro que se está ante algo más que frente a

meros animales. Éste parece ser un recurso compartido con el ganado nativo de los Andes. Las siguientes estrofas fueron recogidas por Alejandro Vivanco en el particular quechua de Pacaraos. Lo hizo en 1963, cuando aún se criaban camélidos sudamericanos en la región. En este *taki* el recurso de la anáfora y el elogio del animal son notables. Este elogio es minucioso y jocoso al mismo tiempo:

Taki de la llama

Rinrinninta rinrin ninkichu,
rinrinilanmi templadera.

Jaranilayta jaran ninkichu,
jaranilaymi pozo de agua.

Nawinnilayta nawin ninkichu,
nawinnilaymi largavistanmi.

Chupannilayta chupan ninkichu,
chupannilayja escobillanmi.

Ispaynilanta ispay ninkichu,
ispaynilanmi licor fino.

Marcanniyta marcan ninquichu,
Marcanniyja dueñoyba recuerdonmi.

Siquinniyta sinquin ninquichu,
siquinniyja mina de oroymi.

Raninta ranin ninquichu,
raninniyja bastón de oroymi.

Taki de la llama

Sus orejas no son sólo orejas,
sus orejas son, en verdad, templaderas⁷.

Su cuello no es sólo un cuello
Su cuello es, en verdad, un pozo de agua

Sus ojos no son sólo ojos,
sus ojos son, en verdad, binoculares.

Su rabo no es sólo un rabo,
su rabo es, en verdad, una escobilla.

Su orina no es orina,
su orina es, en verdad, un licor fino.

Su marca no es sólo una marca,
su marca es, en verdad, el recuerdo de su dueño.

Su ojete no es sólo un ojete,
su ojete es, en verdad, una mina de oro.

Su verga no es sólo una verga,
su verga es, en verdad, un bastón de oro.

Las partes del cuerpo elogiadas son varias y se concentran en dos regiones específicas del animal. Unas se ubican en, o cerca de, la cabeza - orejas, ojos, cuello-, y otras en torno al sexo del animal - rabo, ano, pene-. Relacionadas con ellas, están también la micción y la marca que se estampa en las ancas. ¿A qué criterio obedece esta selección? No parece fácil

⁷ Las *templaderas* son los recipientes de plata que utilizan los criadores para beber alcohol durante la hennanza.

encontrar una respuesta más convincente que señalar la arbitrariedad de tal repertorio corporal⁸.

La alusión al sexo del animal parece estar hablando, al mismo tiempo, de una fertilidad también extraordinaria:

Ima huacan cay huaca
ancuncama racayuj
ima toron cay toron
ancuncama raniyoj

¡Qué vaca es esta vaca cuya vulva cuelga
hasta su pezuña!
¡Qué toro es este toro cuyo sexo cuelga
hasta su pezuña!

Este conjunto de partes del cuerpo de la llama puede constituir, pues, una forma más de atribución al ganado de coordenadas humanas.

Ahora puede señalarse aquello con lo que se compara el cuerpo del animal. Por supuesto, esto depende básicamente del repertorio corporal seleccionado. Sin embargo, las posibilidades comparativas son muchas y resulta interesante preguntarse por qué se han escogido tales objetos y no otros. En primer lugar, se nombran dos recipientes: un pozo de agua y las *templaderas* rituales. Del primero, beben los animales; y del segundo, sólo los hombres. Ambos son bienes apreciados y necesarios, como el animal del que habla el *taki*. Luego, aparecen unos binoculares y una escobilla. Ambos -sobre todo el primero- no son objetos de uso muy común en las familias campesinas, aunque, al menos, en la época en que se recoge la canción, debieron ser artículos asociados a los mercados de la ciudad. Como productos de la urbe, tiene un valor especial y el encanto de lo foráneo. Tales características se atribuyen al ganado. En cuanto al licor y al recuerdo, se trata de objetos cuyo intercambio constituye un medio de socialización eficaz. Las comparaciones con estos objetos, de intenso valor social, parecen colaborar a la humanización del ganado, búsqueda constante de la segunda fase de la herraanza. Finalmente, la mina y el bastón de oro aluden al valor extraordinario del animal.

Otra apreciación superlativa se encuentra en la siguiente estrofa que, esta vez, hace alusión a ganado no nativo y a su fertilidad:

Algodona borregay mamachalay
juclay lapita pachacayarjunqui,
iscaylapita huaranjaycunqui

Borrega de algodón, madrecita mía,
De uno te vuelves en cien,
De dos te conviertes en mil.

⁸ Sin embargo, quizá resulta útil recordar que, entre los hombres, el rostro es el lugar donde radica la personalidad, y que las regiones en torno a los genitales -y estos mismos- son el espacio en que se sitúa la virilidad.

La importancia que las canciones atribuyen al ganado se corresponde con otro de sus temas recurrentes. Se trata de la triste experiencia de la pérdida de una res y la penosa búsqueda posterior. La estrofa que se muestra aquí insinúa, además, que el paisaje impide la reunión del animal y su dueño. La nube la oculta, la piedra lo confunde.

Estoy subiendo esta lomita
reparando a mi vaquita.
¡No lo puedo conseguirlo
porque la nube la apoya!
Cuando salí a Pengolpata
me parecías mi vaquita.
Cuando llegué a su lado,
¡Piedra bayo había sido!

¿A qué está aludiendo esta supuesta complicidad entre el ganado y el paisaje? Puede pensarse que se trata de un eco de la creencia de que el espíritu de los cerros es el dueño último de todos los animales que moran en las alturas; o tal vez sea un argumento relacionado con la asimilación entre ganado y paisaje que se verá un poco más abajo.

A veces se acusa de la pérdida del ganado a un pajarillo cuyo papel en la mitología andina es el del chivo expiatorio. Se cree que en los tiempos antiguos este bicho engañó a Dios. El *huaychao*⁹ recibe los mensajes de Dios para los seres humanos, pero cambia los mandamientos por versiones que desfavorecen a los hombres: por su culpa hoy no pueden subsistir sin trabajar ni alimentarse sin cocinar. “En su majada de mi vaquita, ha cantado un huaychaucito. Eso había sido la mala señal, para perderlo a mi vaca madre”¹⁰.

Ahora bien, si una minúscula avecilla ocasiona la pérdida, son las grandes y modernas máquinas voladoras las que pueden propiciar el reencuentro. Tal es la doble inversión que se recoge en esta canción:

Avioncito que pasas por lo alto,
¡Tú que miras a todos los ambientes de la naturaleza,
lo mirarás a mis vaquitas!

⁹ Hay un mito que explica el origen de estas imperfecciones: el *chiwaku*, o zorzal, y el *hakakllu*, o pito, son las aves que tergiversaron los mensajes de Dios a los hombres, que trocaron las intenciones de perfección de la divinidad -la ausencia de hambre y trabajo penoso- en realidades imperfectas para los seres humanos (Morote, 1988: 101-110).

¹⁰ En una versión de 1963, recogida por Vivanco, se reemplaza al pajarillo por una mata de lima verde. Aún no he logrado comprender el significado de esta equivalencia. Según el gusto del cantante, a veces se reemplaza vaca madre por toro padre.

¡Que mis vaquitas bellas, perdidas,
recuperen su estancia que han perdido!

Como esta composición, varias otras expresan la esperanza de recuperar el ganado extraviado y la renuencia a aceptar su pérdida:

Por Yanamichi mi pallarada¹¹ se fue.
¡Fui a buscar, yo no lo encontré!
Dentro de la nube ella se perdió,
pero algún día ella volverá.

Algunas canciones sugieren una suerte de equivalencia entre el ganado y el paisaje campestre. Así, la leche producida por una vaca será tan blanca y abundante como las nubes. El cantante quizá esté evocando aquellas nubes que, durante los meses del ritual ganadero, cruzan el valle a gran velocidad.

De aquellos cerros verdosos,
baja la nube espesa.
De las ubres de mi vaquita,
La leche como la nieve.

Otras composiciones van un poco más lejos y parecen señalar características cósmicas en el cuerpo del ganado:

¡Qué bonito sale la luna!
¡Relumbrando el mundo entero!
Así lo mismo brilla la luna
en sus orejas de mi becerro.
Así lo mismo, mi torito,
rodeadito de compradores.

Los dos versos finales de esta estrofa conducen directamente al punto final de este examen de las canciones ganaderas. Pero antes de acudir a esta parte, es necesario primero continuar con los distintos amores que se prodigan a estos animales.

¹¹ *Pallarada* es una denominación común para las vacas en la región. Alude a su color, que se considera similar al del pallar *-phaseolus lunatus L.*-

2.2. El ganado y los amores juveniles

...mozos y mozas prefieren la estancia en la alzada en la época más fría y aburrida de la braña invernal. En la alzada... la gente joven tiene mucha más oportunidad de conocerse y entablar relaciones... [de] conocer a otros jóvenes de diferentes lugares que acuden a la alzada... el pastoreo de las vacas en los prados, alejados y en la sierra, ha sido considerado el lugar idóneo, por su soledad, para citas y encuentros juveniles sin interferencia de los adultos. (Cátedra, 1989: 119).

Las canciones de herranza aluden también a los amores de juventud. Hablan del amor inconstante de una pareja joven. Puede suponerse que se trata, en la mayoría de los casos, de mozos y muchachas que hacen de pastores. En los Andes el espacio de las alturas y el oficio de pastor son el marco ideal de las aventuras idílicas de los solteros. Ellos se buscan y se encuentran en las colinas que rodean las villas, alejados del pueblo. Una canción recogida por Vivanco asimila la unión sentimental de la pastora con un placer muy particular: la cerveza maltina. Se llama así en el Perú a la cerveza hecha con un procedimiento especial, que incluye tostar la cebada. Su fabricación es exclusivamente industrial y sólo puede adquirirse en las ciudades. Esta canción, de la pasada década de los sesenta, está tomando, pues, la imagen de un placer exótico cuyo prestigio se deriva de la novedad y su origen citadino. El placer que la vaquerita puede proporcionar debe ser concebido con algunas de estas características: embriagante y novedoso, cuya obtención es un privilegio de quienes poseen decisión. La prueba tácita, la expresión de este carácter valiente, es la ciudad -pues sólo allí se puede conseguir aquel objeto del placer-. Lo anotamos ahora porque será de discusión después.

Cervecita, cervecita maltina
quisiera yo tomar.
Por eso, por eso, vaquerita
te entrego mi corazón.

De hecho, ninguna de las canciones, que he recopilado, menciona la bebida que no falta en la herranza: el ponche, hecho a base de maíz. Al contrario, lo que se nombra es lo más exótico, lo inusual y, por eso mismo, codiciado. La siguiente estrofa no sólo hace referencia a la “cervecita blanca” sino también a la pepsí cola:

Por el día de mi vaquita,
 pues quisiera yo tomar
pepsi cola, cervecita blanca.
 Para no olvidar,
 tengo mi vaquita.

Aquel que ama a sus reses, siente deseos de beber *pepsi cola* en su honor. Esta predilección por la novedad ha sido ya señalada en otros estudios (Ortiz, 1999, 2001; Gutiérrez, 2001). En el contexto de la herraanza, este rasgo también es notable en las denominaciones dadas al ganado: nombres de boxeadores -Mauro Mina¹²-, presidentes de la nación -Fujimori- o jefes de imperios casi míticos -Clinton, Bush-.

Siguiendo la tradición de la literatura pastoril española, las canciones del valle de Chancay también hablan de desamor. Ése parece ser el peligro sentimental más grave que corren los protagonistas: el amor veleidoso. Así, se pregunta a la vaquera cuáles son las causas de su cambio de parecer:

Vaquerita de mi vida,
 ¿Por qué piensas olvidarme?
 Así te hago mis señas,
 por ti derramo mis llantos.
 Amapolita¹³, flor de mi vida,
 tú que floreces dentro de mi pecho,
 tú eres el testigo de mi sufrimiento
 para andar llorando por mi vaquerita.

Por culpa de ella el mozo llora y gesticula. Se recurre a un elemento de la naturaleza -una flor, la amapola- como testigo de las penas. Este recurso busca acentuar la soledad del que increpa su desamor a la pastora. Se encuentra, no solamente sin su amada, sino además completamente solo: quizá por eso una flor es el único testigo de su pena. A veces, este recurso de la soledad cobra tanta fuerza que los afectos parecen dirigirse hacia la naturaleza, y no a la persona amada. Por ejemplo, aquí es una flor la que roba el corazón del amante:

¹² La alusión a Mauro Mina, el mejor boxeador peruano del siglo XX, me hace recordar un hecho que reitera la asociación del toro con el poder. Se dice que, durante su niñez en una hacienda de la costa, Mauro Mina solía trabajar en un matadero en el que bebía diariamente la sangre fresca de las reses sacrificadas. Aparentemente, se trataba de una práctica común en los camales. Se atribuye a esto la notable fuerza del boxeador peruano.

¹³ Muchas canciones reemplazan esta flor por otra, llamada Mayo-mayo.

Lima-lima, flor de las alturas,
tú que floreces en Jucalpuquio
con las *olindas*¹⁴ de tu lindo aroma,
tú me robaste mi corazoncito.

Los reclamos más usuales se dirigen contra las muchachas, aunque hay muchos casos en los que el inconstante es el muchacho. Por ejemplo, éste es un verso muy popular en el valle de Chancay: “Ahora quisiera de otra vaquera... de tus manitas ya no, ya no”.

Las consecuencias del amor inconstante son las separaciones. Este desamor es comparado con una sustancia nociva para el cuerpo que, además, tiene un origen animal: el veneno de una araña. La pareja que no ama como se debería es, pues, tácitamente comparada con este bicho. Una canción lo declara así y, a la vez, asegura con orgullo su invulnerabilidad:

¡Una araña venenosa
ha querido envenenarme!
El veneno que me diste,
dentro de mi pecho se ha destilado.

El orgullo no es poco común entre las canciones que tratan del desamor, más aún cuando parece insinuarse una confrontación. ¿Es una riña entre los pretendientes de una misma amante? ¿Es una sinécdoque? ¿Se mencionan las estancias para aludir a los pastores que allí cuidan su ganado? La espera del valiente y la lucha por el amor son la respuesta ideal -y, por tanto, la huída es, implícitamente, la reacción inapropiada-:

¡Aquel cerro, aquel punta
se ha jurado en matarme!
¡Anda dígame que el valiente
que me venga a confesarme!

Algunas canciones ponen el acento en las aflicciones que causa la ausencia de la pareja amada. Los siguientes versos hablan del fin de una larga separación. En este caso, es la joven la que permaneció en las alturas. En ese territorio, que se antoja desconocido al cantante, la única contrapartida sentimental en la soledad es, otra vez, un elemento de la naturaleza: las nubes. A veces es ella la que se encuentra distante:

¹⁴ No se ha logrado interpretar el sentido de esta palabra.

¡Ay, mi vaquerita
se encuentra muy lejos!
Y ese es el motivo
para yo llorar.

Mientras él estaba lejos, ella lloraba. Ahora que se reunieron, se exhorta a cantar:

¡Cantemos vaquerita,
tus sufrimientos olvidas!
Comprendo que tú sufriste
al estar lejos de mi.
¡Entre lomas desconocidas,
muy afligida pudiste pasar!
Sólo la nube te consolaba
y yo lloraba muy lejos por ti.

A la anterior referencia espacial, se suma una temporal. La permanencia en las alturas es más dura en los meses de lluvia, a comienzos de año. Contrapuesta a esta etapa, la reunión es una fiesta.

Vaquerita encantadora de mi vida,
¡Todo el mes de invierno has llorado!
En Enero y febrero has sufrido,
ya llegaron el momento para alegrar.

Muy a menudo, la evocaciones de las relaciones amorosas están impregnadas de imágenes de rechazos y separaciones, aunque, a veces, el dolor ocasionado no aniquila el deseo de volver al lado de la pastora:

¡Tú fuiste mi gran amor,
grande de mi querer!
Estando presente yo,
ya no suspiras.
Tú te alejaste de mi,
despreciando mi querer.
Por eso pues vaquerita,
ven pues para mi.

A pesar de la falta de señales de amor, del alejamiento y del desprecio mostrados por la vaquera, el enamorado insiste en llamarla. Una canción

recopilada en 1963 por Vivanco insiste en el tema. El hombre entrega su corazón a quien provoca su llanto y sufrimiento:

¡Ven vaquerita, si sabes quererme!
Mira mis ojos llorando por ti,
mira mi cruel sufrimiento...
Por eso, por eso, vaquerita,
te entrego mi corazón.

Se insinúa aquí ya un rasgo similar a un tipo de masoquismo que se examinará más adelante. Un verso lleva esta insistencia hasta el extremo: se ha de amar a quien engaña.

Nunca pienses olvidar,
ni menos abandonar,
por el engaño que me hiciste.
¡Este es el momento de alegrar!

O se permanece, aun cuando se pronostique la separación por voluntad del amado:

¿Cuándo piensas retirar?
¿Cuándo piensas olvidar?
Pero no puedo, no puedo
irme tan lejos de aquí.

Los versos señalan que la infidelidad es una de las causas usuales del rechazo de la pareja. Las canciones critican la práctica de “amar muchos amores”. Y plantean al otro la elección de un amor exclusivo, como si de un desafío se tratase:

¡Quiéreme como te quiero,
si te parezco bien!
¿Amando muchos amores,
qué vida podrás tener?

De hecho, la deslealtad es el tema de numerosas canciones que comparan los actos de los amantes con la circulación del dinero. El amor parece ser afectado a veces por una codicia comparable a la que normalmente produce el dinero.

Seguramente estás buscando
otro cariño mejor que el mío
andas pasando de brazo en brazo
como la plata codiciada.

Otras variantes de esta canción reemplazan el adjetivo codiciada por el de maltratada. La circulación del dinero está siendo asemejada a una actividad que deteriora, que estropea. Esta analogía implica ya un tema que se discutirá en la siguiente sección: una evaluación poco positiva de la economía de mercado en las canciones de herranza del valle de Chancay.

Existe otra imagen usada para hablar de los amantes desleales. Se trata de la paloma que ha aprendido a volar demasiado alto:

¡Ay palomita, cuánto te amaba!
¡Ay palomita, cuánto te quiero!
Ahora que tienes muy buenas alas
hasta muy alto estás volando

Y, por tanto, ha abandonado el nido, el espacio sentimental del amor sincero:

¡Ay, mi palomita!
¡Ay, mi palomita!
Volando se fue.
Dejando su nido,
dejando su nido con otro se fue.

Se trata, además, de una paloma que carece de aquella interioridad donde se guardan los sentimientos, carencia que le permite mentir sin cesar:

¡Ay, palomita!
¡Paloma blanca sin corazón!
“Te quiero” - dices; “te amo” - dices;
y, sin embargo, me haces llorar.

O se carece de esta interioridad o se la tiene por duplicado: el resultado es el mismo. En contraste, el compañero fiel sólo tiene una de estas entrañas:

Yo no soy ciruelas
de dos corazones.
Yo soy rico durazno
de una sola pepa.

Como puede verse, los amores de juventud están también llenos de sentimientos poco placenteros, emociones apasionadas y dolorosas y frustración. El fracaso suele ser atribuido a la traición, la lujuria o la ambición de los amantes. Las canciones se convierten, pues, en lamentos. Son como una crónica de los excesos de la juventud y sus placeres, marcados por el caos.

En respuesta a estas expresiones de resentimiento y desazón, algunos versos aseguran que los amantes sólo estarán juntos mientras así lo deseen. Proponen el amor pasajero desde el inicio. Estas canciones sobre amores precarios suelen referirse a las muchachas como a un astro. A continuación, por ejemplo, la muchacha es un lucero al que se da la opción de irse o quedarse:

¡Sígueme lucero!
Yo te guiaré.
Si eres de mi gusto,
marcharás conmigo,
Si eres de gusto ajeno,
marcharás con otro.

La metáfora del lucero, al mismo tiempo, parece implicar su lejanía sentimental, o, más bien, que aún no se ha gozado de los favores de aquella que es invocada por el enamorado:

Lucerito de la noche,
néctar para conocerte,
si te tapa la neblina,
rompe si sabes quererme.

La recurrencia obsesiva del tema del amor desafortunado sugiere una particular amplitud en sus posibilidades de expresión. Una de estas posibilidades es justamente la analogía entre los amoríos comentados más arriba y la relación del ganado con sus dueños. Muchas veces, es difícil discernir si las canciones se dirigen al ganado o a un amante. Esta ambigüedad se beneficia, además, de la similitud fonética entre vaquerita y vaquita. La siguiente estrofa, por ejemplo, comienza dirigiéndose a la vaquita. Se trata de una vaquita en particular -de una determinada estancia-. Primero se le pregunta qué ha pasado. Luego, se le sugiere la respuesta: ha perdido algo precioso -“una paloma de alas de oro”-. Pero, posteriormente,

pareciera descubrirse que la vaquita es en realidad una pastora. La canción, de repente, le increpa a ella, le asegura que no olvidará su pérdida.

¡Ay, vaquita! ¿Qué te ha pasado?
 ¡Ay, vaquita de Incajato!
 De tus manitas se ha escapado
 una paloma de alas de oro.
 ¡Vaquera, de esto te recordarás!
 ¡Huachera¹⁵, de esto te acordarás!

En este otro ejemplo, la fusión de la pastora y sus reses es aún mayor. Sólo se menciona a la vaquera, sin embargo, los elogios describen cualidades propias de una res -concentradas, por lo demás, en su fertilidad-:

Blanca paloma es mi vaquerita.
 ¡La más lecherita, madre de todas!
 Y su criecita, el lavadorcito,
 el lavadorcito por mucho tiempo...

En muchas canciones los ganaderos piden fidelidad a su rebaño de la misma forma en que un amante se lo puede exigir a otro. El ganado no debe perder las señales que lo identifican con su dueño. Estas señales son, como se ha descrito, las cintas de colores que se renuevan en sus orejas durante la herranza. Perderlas se compara con la desaparición, el rechazo o incluso la traición del amado.

Esta marca que te pongo
 en el centro de tu lomo.
 Esta cinta que te pongo
 en el *vello*¹⁶ de tu oreja.
 Eso lleva de recuerdo,
 de recuerdo de tu dueño.

Las mismas comparaciones surgen si el ganado se extravía y no vuelve a las estancias. Es como si las canciones yuxtapusieran la amargura de ambas pérdidas: la del amor equívoco y la del rebaño cuyo paradero se ignora. Usando una estrategia similar al ejemplo anterior, aquí se habla, primero, del extravío de la pastora, e inmediatamente después, siguiendo la misma

¹⁵ *Huachera* es un sinónimo local de vaquera.

¹⁶ No se ha logrado precisar si la transcripción de esta palabra corresponde al término usado por el cantante.

estructura gramatical, se alude a la pérdida de la res, una en particular, llamada *Solay senga*.

En Marco Marco, te estuve buscando.
 ¡Ah, mi vaquerita! ¿Dónde estarás?
 Entre las nubes, se habrá perdido.
 ¡Ay, mi *Solay senga*! ¿Dónde estará?

Curiosamente, la intensidad con que se puede rastrear un animal perdido es explicada en términos urbanos. Se dice que se ha caminado dos mil cuadras en busca de la vaquita. Lo que se recorre no son, pues, pampas, colinas o campos, sino calles de una ciudad.

Ya sé que viene ganadero
 Preguntando por mi torito.
 ¡Dos mil cuadras he caminado
 para encontrar a mi vaquita!

Este aparente sin sentido se explicará más adelante, cuando se comparen las relaciones entre las concepciones de las alturas y las de la ciudad.

2. 3. *Vaca madre y toro padre: la metáfora filial*

Las alabanzas a los animales y los relatos de amoríos juveniles no son los únicos temas presentes en las canciones de herranza. Los dueños del ganado usan también términos que aluden claramente a una relación filial entre ellos y sus animales.

Como ya se ha podido observar, muchas veces las canciones se dirigen al ganado de un modo que es específico de la relación filial. Las palabras que usan recuerdan las que un hijo considerado emplearía para hablar a sus padres. Pero, además, hay canciones que explicitan esto sin ninguna reserva:

Por usted estoy bien comido,
 bien bebido,
 Nataysenga, Shulaysenga¹⁷.
 ¡Usted eres mi madre!
 ¡Usted eres mi padre,
 mi Shulaysenga!

¹⁷ *Nataysenga* y *Shulaysenga* son dos términos cariñosos que se usan con las vacas. El primero parece significar nariz de nata -que es la traducción de *senga*- . Y *Shulay-senga* podría traducirse como nariz de rocío.

Es notable como los animales reciben aquí un tratamiento respetuoso: se les llama de usted y no de tú. “Usted eres mi padre” es una frase donde no hay concordancia entre el pronombre y el verbo. Se trata de un fenómeno bastante común en el castellano andino. Sin embargo, en este contexto, uno puede preguntarse si no se trata de expresar la respetabilidad y el cariño familiar que provocan, simultáneamente, las reses. La referencia a la madre y al padre se encuentran incluso fuera del contexto del ritual. Muy a menudo, las reses suelen ser llamadas vaca madre y toro padre.

¿A qué se debe que los rebaños sean vistos como padres? ¿Qué significaciones tiene el que un animal sea llamado igual que los parientes más entrañables? ¿De dónde proviene esta comparación? ¿A qué alude y qué resalta esta metáfora?¹⁸.

Lo más evidente, tras un breve repaso de las canciones, es que el ganado está siendo considerado como un ser nutricio. Se considera un proveedor, en primer lugar, de alimentos apreciados en la dieta campesina -leche y queso frescos-.

Un pedacito de queso,
dulce más que la miel.
Cuando se acaba mi queso,
ya no hay con qué comer.

El queso, por ejemplo, es considerado dulce, aunque su sabor sea más bien salado. ¿Se trata de una ironía? ¿Es una comparación arbitraria? Se trata seguramente de una acepción que está cerca del concepto quechua *mishki*, que suele ser su traducción usual. Por eso, la traducción más cabal de esta noción de dulce sería sabroso. El queso es dulce en este sentido: un proveedor de sabor en la dieta. Ésta es una explicación espontánea que me dio uno de los músicos de la herranza de San Juan de Viscas: “una vaca te da el queso. Y sin queso tú no puedes comer bien. El queso le da a la comida su sabor, es como el ajicito”.

Una vez más, el objeto con el cual se compara lo propio -el queso- es algo foráneo y exótico en la región -como la pepsi cola o la cerveza maltina-: no resulta común encontrar miel en la mesa diaria de los habitantes del valle de Chancay.

¹⁸ En primer lugar, debe advertirse que las asociaciones ligadas al ganado son algo más que una expresión directa de sus características. El toro padre y la vaca madre no son meros dobles de un toro y una vaca, más bien encarnan -un poco a la manera del *Animal farm* de George Orwell- sujetos, a los que su proyección en la conciencia los diferencia de su base material, los rebaños.

Este método de ensalzar algo propio busca enfatizar su riqueza comparándolo con aquello que es novedoso. En concordancia con su carácter nutricional, el ganado es concebido como una fuente de riqueza. Y esta riqueza se compara con las minas que suelen hallarse en los Andes centrales -una de las más grandes del Perú se encuentra, de hecho, cerca: Cerro de Pasco-. Esta canción enumera las distintas transformaciones que el ganadero realiza con el fin de beneficiarse del ganado:

Dicen que viene el ganadero
preguntando al *criandero*.
Pueda ser se ha extraviado,
con el polvo del camino.
A mí mis vacas me mantienen
en extrayendo minas diarias.
De la leche se hace el queso,
de la crema, mantequilla,
y del suero, el requesón.
¡Del requesón la riqueza!

La primera parte de esta estrofa ya menciona un tema que se examinará después. La riqueza del ganado es lo que propicia su fin a manos del comerciante venido de la costa. Es de notar también que, en la región, se llama ganadero al comerciante de ganado y no al criador. Éste recibe el nombre de *criandero* para diferenciarlo del primero.

La madre es una figura nutricia e inmaculada a la vez. A ella se debe el amor máximo. Y es ella la proveedora usual de seguridad afectiva. Todas estas características son adheridas al ganado con el uso de un término casi ubicuo: vaca madre. La res nutre y brinda riqueza, debe ser tratada con respeto y cariño, y provee de cierta seguridad económica en vez de afectiva. El ganado es, pues, un protector de sus dueños. En el Perú, como en muchos otros países, la madre es el pariente más entrañable, uno que linda con lo sagrado. Por esto el peor insulto suele ser aquel que la menciona de forma irrespetuosa. No tiene poca importancia, además, que el término usado sea el de madre y no el de mamá. Se enfatiza así un poco más la respetabilidad y ascendencia del personaje sobre sus atributos de amor y ternura.

Sin embargo, estos aspectos podrían ser cubiertos sólo con el título de madre. Esto hace más notable que el ganado sea tratado también como un padre. Esta doble comparación indica que la carga sentimental de los rebaños es más amplia que aquella que sería evocada sólo por la imagen de la madre. Pareciera que no basta con aludir a la madre. Esto llama la atención,

si se considera que se trata probablemente de una de las imágenes más cargadas de emociones en la cultura andina. ¿Qué puede explicar la inclusión de la figura del padre? Ésta se añade al ganado en la imagen del toro. No es, pues, la imagen de la virilidad desbocada -como la que se retrata en los minotauros de Picasso-, la que se evoca aquí. Lo que se configura parece ser más bien una virilidad respetable, la del padre que inspira respeto. Es probable que sea esto lo que las canciones buscan completar en el cuadro emocional constituido en torno al ganado.

Estas connotaciones implícitas en las canciones ganaderas muestran una de las fuentes emocionales más importantes de la herranza: la metáfora filial. Que una vaca pueda ser bautizada por su dueño con el nombre de su madre, sugiere una valoración del animal algo distinta de la que, por ejemplo, implica la relación entre un ciudadano y su mascota.

La explicación que dan los criadores, cuando se les pregunta por las razones de su llanto al cantar, recurren a la metáfora filial. Mis preguntas no fueron nunca muy insistentes ni muy recurrentes. Muchas de las explicaciones que me dieron fueron espontáneas o suscitadas quizá por algún gesto involuntario de asombro. La res se compara usualmente con estos parientes entrañables. Algunos me explicaron con llaneza: lloraban porque la vaca a la que se referían en la canción era como su madre; porque era, de alguna forma, equivalente a ella. Consideraban que decir esto era suficiente, pues luego mantenían silencio. Llamar vaca madre a una res es asimilarla a esa imagen de lo intachable. Algo similar sucede con la contraparte masculina - el toro padre- que remarca aun más la respetabilidad y el carácter protector del ganado. Cantar sobre eso, por sí mismo, es conmovedor.

4. La mercancía entrañable: el ganado como pecunia o entidad financiera

Las vacas en teoría no mueren: simplemente se las sustituye en la cuadra del vaqueiro. Generalmente se destina para su sustitución la cría de una buena vaca, siempre que guarde cierto parecido con la madre en cuanto a sus cualidades esenciales: en caso de no disponer de un ejemplar adecuado, la venta de la vieja vaca en la feria representará una buena ayuda para adquirir en el mismo lugar una joven becerrera. Frente a la inminencia de la venta se extreman los cuidados -la vaca debe ir bien gorda a la feria- y sus dueños se desprenden de ella con pena y cariño, recordando sus cualidades, su carácter y el servicio prestado a la casa durante largo tiempo. La última salida de la casa para ir a la feria suele arrancar lágrimas y caricias de todos los presentes, mientras algunos se alejan de la casa para no verla par-

tir. En el caso de las mejores vacas, la venta se retrasa lo más posible. (Cátedra, 1989: 148).

El carácter protector y respetable, implícito en las denominaciones dadas al ganado -vaca madre y toro padre-, es resaltado y llevado hacia un campo semántico particular, hasta el punto de que puede explicarse a través de aquellas otra comparación establecida por las canciones. El ganado es como un banco o un banquero. Ésta es una de las metáforas más usadas por los cantos de herranza; y constituye una ventana a la contradicción principal que será discutida más adelante. Por ahora bastará con oír lo que dice uno de los ganaderos del valle: “Ella [la vaca] te da dinero cuando lo necesitas. Si tienes un problema, si tienes que pagar algo en Lima, tu casa por ejemplo, ella te da el dinero que necesitas”. El carácter protector del ganado adquiere, pues, una expresión menos sentimental. Esto se hace evidente cuando se equipara al toro con un banquero: “Mi torito me protege porque es el *huancario*¹⁹”.

La característica de los rebaños que se enfatizan en las comparaciones -la de los padres y la de los bancos- es la misma: la de un proveedor. ¿Qué clase de proveedor es el ganado que se nombra así en estas canciones? Por un lado, es entrañable como una madre; por el otro, práctico como un banco.

Durante una herranza de Viscas, logré grabar una explicación que, en cierto modo, sitúa el ganado a medio camino entre los dos puntos de comparación anteriores: “Una vaca te da queso. Y sin queso no puedes comer bien, pues. El queso le da sabor a la comida. Es como el ají”. Se menciona uno de los productos más obvios de los que provee el ganado vacuno. Pero no se dice nada de su valor comercial, sino sólo de su provecho para los sentidos. Se está apreciando el sabor que da -por eso se lo compara con el condimento por excelencia de los Andes: el ají-, no el precio del queso en el mercado. Esta declaración sintetiza bien que el ganado se concibe, simultáneamente, como algo entrañable y un instrumento para la obtención de dinero.

No he encontrado ejemplos en los que esta comparación se haga con la res hembra. Es el toro el que normalmente se equipara con el dueño o gestor

¹⁹ Es posible que la transformación de la palabra bancario -por “banquero- en *huancario* esté aludiendo también a una similitud fonética. El término *huancario* recuerda de inmediato la *wanka*, un vocablo muy utilizado hoy en día y muy presente en la toponimia de los Andes. La *wanka* es usualmente un monolito al que se atribuye algún tipo de poder. En el pasado, fueron representaciones o manifestaciones físicas de dioses de diversa índole. En el presente, se asemeja más a un amuleto. En general, hoy es la representación de un poder que puede representar un peligro, o puede usarse en beneficio propio. La vinculación está en el poder que emanan ambas entidades: la financiera y la sobrenatural.

de una entidad bancaria. Aparentemente, el movimiento hacia coordinadas emocionales con menos sentimentalismo y más respetabilidad marca la preferencia por lo masculino frente a lo femenino.

Además, esta concepción del ganado como depósito de riqueza podría explicar una suerte de amplitud temporal en las emociones hacia el ganado. En efecto, podría decirse que una vaca y un toro son, además, una especie de síntesis del presente. Por un lado, evocan el futuro en que se ponen las ilusiones de beneficio de su riqueza. Y por el otro, rememoran el pasado donde quedan los trabajos asociados a su crianza: “Tengo mi vaquita²⁰ para mi esperanza y recuerdo”.

Los rebaños se perciben como una entidad financiera, como si cumplieran funciones similares: guardar excedentes y proporcionar dinero en el momento en que se necesita. Es interesante preguntarse por la antigüedad de esta comparación en una región donde se construyó una carretera hacia la costa, recién entrada la segunda mitad del siglo XX. En efecto, el comercio se intensifica desde 1948, año en que se inaugura la carretera, crece el número de tiendas en Pacaraos, aparecen varias panaderías y llegan a las fiestas mercaderes ambulantes de las provincias de Jauja y Huancayo trayendo productos manufacturados.

Antes, los excedentes de la producción, papas y habas sobre todo, se exportaban a Huaral; el transporte lo realizaban arrieros o muleros que, a su retorno, transportaban productos de la región yunga: azúcar, ají, ron, chankakas y otros, como sal y kerosene, tanto para el mercado de Pacaraos, como para Cerro de Pasco y Huánuco por la ruta de Vichaycocha. De Huánuco se transportaban productos tropicales: té y café. (Mendizábal, 1964: 80).

El ganado en el valle de Chancay no provee solamente de algunos alimentos apreciados en los Andes, y no sólo fertiliza y ayuda a trabajar los campos de cultivo, sino que, al mismo tiempo, para la mayoría de los ganaderos, las reses constituyen una fuente usual de dinero en efectivo. Hay dos métodos para obtenerlo en este valle de la sierra de Lima. La más usual es la venta de queso en las ferias de la costa. Ella es mencionada en las canciones como un motivo de agradecimiento del ganadero hacia las reses. La otra, menos común pero de mayor envergadura, es la venta de la misma res a los mataderos de la costa. Este método es aludido en los versos como un motivo de reclamo de la res al ganadero. La influencia de las ferias y los mataderos en la región proviene de las ciudades de la costa, Huaral -en la parte baja del mismo valle

²⁰ En otras versiones aparece torito en vez de vaquita.

de Chancay- y Lima, la capital de Perú. Las canciones de herranza muestran así una paradoja penosa. Por un lado, los criadores cantan a sus reses como si del más entrañable de sus parientes se tratase. Por otro lado, esos mismos cantos muestran algo innegable: el valor que se otorga a las reses depende también de su consideración como mercancía, es decir, como un objeto negociable, una cosa vendible y comprable.

El ganado, pues, es, una suerte de idioma por medio del cual pueden expresarse las relaciones, las emociones que producen determinadas relaciones sociales. Así, al hablar del ganado uno está aludiendo a las relaciones entre amantes y entre padre e hijos. Por lo tanto, aquello que se dice sobre el ganado también se está diciendo sobre las relaciones sociales que refleja. Cuantas más relaciones se concentren en las figuras del ganado, más posibilidades emotivas tendrán las canciones de herranza. Siguiendo el razonamiento de Edward Schieffelin (1979:135), se puede entender cómo el canto sobre un rebaño perdido puede evocar estados emocionales similares a aquellos que causarían la pérdida de un padre, un hijo o un amante. Esto hasta aquí. En el siguiente apartado se explorarán otras coordenadas de esta geografía sentimental que, en parte, ya han sido insinuadas: la muerte inevitable del ganado, su transformación en mercancía y la metáfora del proceso de emigración a la ciudad.

En suma, estas canciones rituales hablan de una experiencia específica y de las emociones asociadas a ella: la experiencia de matar lo que uno ama. Ya he señalado que las canciones aparecen en el momento del ritual en que se humaniza a las bestias -la segunda etapa de la herranza-. Es en este momento cuando las canciones alaban al ganado y le hace repudiar a los criadores que lo venden. Considerando al mismo tiempo, el contenido de las canciones y su contexto ritual, se comprende mejor un sentido de los cantos que podría considerarse más profundo. Los versos parecen insistir en la misma cuestión una y otra vez. ¿Cómo es posible matar aquello que se ama? ¿Cómo se puede matar aquello que uno quiere tanto como a uno mismo? No afirman ni niegan nada. No se trata simplemente de la actualización de un discurso canónico andino. Estos textos se limitan a preguntar, establecen un cuestionamiento, una crítica.

Cabe pensar, además, que la fuerza emotiva de estos cantos probablemente radica en el señalamiento de esta contradicción. Es esta ambivalencia la que concede a las canciones de herranza parte de su eficacia emotiva, lo que produce la experiencia estética conmovedora en los participantes del ritual.

La reunión de esos temas dispares puede explicarse por los sentimientos que éstos provocan en los participantes del ritual. En cierto modo, esos sen-

timientos plantean una equivalencia entre los dos temas más notables que se señalan arriba. Enviar a la muerte a lo que se dice amar, produce emociones parecidas a las que provoca mudarse a la ciudad dejando atrás el terruño y cambiando de hábitos, tradiciones e idioma. Es como si el proceso migratorio, su drama, fuese percibido como el aniquilamiento de algo entrañable, el retrato de una falta y de una irreverencia que parece adquirir las dimensiones de una profanación. Si las reses pueden obtener algo del aura sagrada que envuelve a los padres -y sobre todo a la madre-, se trataría, pues, de un sacrilegio, de algo comparable a un pecado.

Así, las canciones y sus mensajes constituyen una crítica. Los cantos expresan un comentario acerca de una vivencia que ha afectado, no sólo a los participantes del rito, sino a millones de habitantes de los países andinos.

Esto debe relacionarse con otro hecho. Aparentemente, el ganado vacuno se ha convertido en un símbolo unificador en las comunidades de la cuenca alta del valle del Chancay. Puede recordarse aquí las consideraciones de Eric Wolf (2002) sobre la Virgen de Guadalupe de México como un símbolo religioso que se utiliza como un “idioma cultural”. La función específica de este idioma es incluir a poblaciones marginales de la sociedad nacional. El ritual ganadero en el valle de Chancay no está lejos de cumplir, a una escala menor, una función similar. Se ha convertido en un escenario idóneo para la reunión de excampesinos emigrados a las ciudades de la costa. Debe notarse que, en no pocos casos, los verdaderos propietarios del ganado son los emigrantes. Y sus padres o parientes en el pueblo son sólo una representación formal que les da acceso a las tierras donde pasta el ganado. La herranza también parece dar a los participantes una garantía de su lugar en la sociedad campesina. Su presencia anual en la herranza es importante precisamente por ese motivo. El papel que juegan los emigrantes en la herranza es una confirmación de que ellos pertenecen a ese pueblo, de que tienen el derecho de usar las tierras comunales, guardar sus rebaños y sus campos de cultivo, de ser parte de la comunidad aunque ahora vivan en la ciudad.

En Ayacucho se ha descrito un caso similar (Isbell, 1978). La mayoría de los emigrantes que viajaron a la capital antes de 1975 conservaba sus tierras y animales en su comunidad de origen. Eran los parientes que permanecían en la villa, los que cuidaban de sus bienes. A cambio, los emigrantes los ayudaban con préstamos de dinero y regalos de objetos que sólo se podían obtener en la ciudad. Más importante aún, el emigrante colaboraba con la educación formal de sus parientes menores en la ciudad. Al mismo tiempo, el emigrante podía compensar sus ingresos con los beneficios de sus posesiones en el pueblo. A veces, los emigrantes concentraban el poder y la ri-

queza hasta tal punto que podían llegar a controlar políticamente la comunidad. Por ejemplo, el prestigio dentro de la comunidad depende de los servicios que se ha prestado en la jerarquía cívico-religiosa. Este servicio requiere cada vez más de dinero. Esta demanda desarrolla así una dependencia de los parientes en la ciudad. Al mismo tiempo, ciertas relaciones entre pueblerinos y emigrantes parecen seguir, entre otras estrategias (Golte, 1990), patrones de reciprocidad tradicionales.

La herranza en el valle de Chancay, a fin de cuentas, no sólo reúne hoy -ni siquiera mayoritariamente- a los habitantes de la villa serrana, sino también a los que un día decidieron irse a la ciudad. Éstos vienen de Lima y Huaral cada año para renovar sus vínculos y cuidar de sus derechos y propiedades -casas, tierras de cultivo, estancias-. El rito ganadero se ha convertido en una reunión de campesinos y ciudadanos, parientes y colaboradores. Las canciones de la herranza expresan también esta novedad y los dramas implícitos en ella.

5. Consideraciones finales

En este análisis se ha tratado de considerar el ritual ganadero como una suerte de comentario acerca de una contradicción contemporánea. He considerado la herranza como un comentario acerca de la sociedad campesina del valle de Chancay. Al principio, se ha delineado los límites del objeto de estudio específico de esta sección. El elemento seleccionado del ritual son las canciones ganaderas. El objetivo del análisis de estos cantos ha sido la elaboración de una etnografía sentimental. Esta descripción ha comenzado evocando las concepciones sobre las alturas, constituidas como un espacio de alteridad. A continuación, se ha abordado una de las estrategias más obvias de estas canciones: la asimilación de las relaciones animal-hombre a los afectos suscitados por los amantes y los padres. La animalidad, pues, es un recipiente de un amor particularmente intenso, pero también está sujeto a vicisitudes tan crueles como inevitables. Se ha visto que las canciones resaltan las contradicciones afectivas a través de la metáfora del crimen y de la deslealtad. Ésta puede ser una de las fuentes del llanto que invade a los participantes del rito cuando entonan esas canciones. Se han buscado otras fuentes por medio de las evocaciones no explícitas de este dilema sentimental, aquello que se deja en el silencio por la incomodidad que suscita.

Esta etnografía sentimental muestra un tratamiento de la animalidad que está rodeado de pasiones extremas. Los recuentos toponímicos, el nombramiento de aquellas personas que más amamos -los padres y amantes-

y la invención de una bestia llena de perfecciones colaboran en el mismo propósito. Se trata de la destrucción del amor, la exaltación de sentimientos que no parecen tener otra razón que su humillación posterior. En el corazón de esta extravagante contradicción se encuentra la constitución del ganado como una mercancía entrañable. Enviar a la muerte, a la res que se dice amar, es necesario para acceder al mundo foráneo que seduce y atrae a los participantes del rito. Éste puede ser el hecho cuya memoria resulta tan inconveniente en el ritual y que no parece dejar otra salida que el silencio. Esta mecánica de transformaciones parece estar guiada por la adopción o la búsqueda de lo foráneo. El rito ganadero parece estar, pues, marcado por ese cosmopolitismo, que algunos estudios sobre las culturas amerindias de los Andes han mostrado ya desde otros puntos de partida. La herranza, por tanto, ayudaría a comprender uno de los rasgos más característicos de estos pueblos, y refutaría algunas de las perspectivas más populares acerca de la resistencia de la cultura andina.

6. Referencias bibliográficas

CANETTI, Elias

1994 [1960] *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik editores.

CARO BAROJA, Julio

1979 *El carnaval. Análisis histórico cultural*. Madrid: Taurus.

CÁTEDRA, María

1989 *La vida y el mundo de los vaqueiros de alzada*. Madrid: Siglo XXI, Centro de Investigaciones Sociológicas.

GOLTE, Jurgén

1990 *Los caballos de Troya de los invasores: estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima*. Lima: IEP.

GUTIÉRREZ, Manuel

2001 “La perspectiva de los súbditos indios del Emperador”, en *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V, Vol. II*. Madrid. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 497-515.

2004 “El amor a la patria y a la tribu. Las retóricas de la memoria incómoda”. *Revista de Antropología*, 47, 2: 345-377.

ISBELL, Billie Jean

1978 *To Defend Ourselves. Ecology and Ritual in an Andean Village*. Austin: University of Texas Press.

MENDIZABAL, Emilio

1964 “Pacaraos: una comunidad en la parte alta del valle de Chancay”. *Revista del Museo Nacional*, 33: 12-127.

MOROTE, Efraín

1988 *Aldeas sumergidas: cultura popular y sociedad en los Andes*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.

ORTIZ, Alejandro

1997 “La metáfora de los amores salvajes en el Canto Kechwa de José María Arguedas”. *Anthropologica*, 15: 355-369.

1999 “El individuo andino, autóctono y cosmopolita”, en Carlos I. Degregori y Gonzalo Portocarrero, *Cultura y globalización*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 129-133.

2001 [1993] *La pareja y el mito. Estudio sobre las concepciones de la persona y la pareja en los Andes*. 3ª ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

QUIJADA, Sergio

1957 *Doscientas canciones del ganado*. Lima: Villanueva.

RIVERA, Juan Javier

2003a “Canto ceremonial en las herranzas de los Andes peruanos”. *Gazeta de Antropología*, 19. http://www.ugr.es/~pwlac/G19_13JuanJavier_Rivera_Andia.html.

2003b *La fiesta del ganado en el valle de Chancay (1962-2002). Ritual, religión y ganadería en los Andes*. Lima: PUCP.

2005 “Killing What You Love: An Andean Cattle Branding Ritual and the Dilemmas of Modernity”. *Journal of Anthropological Research*, 61, 2: 129-156.

RIVET, Paul

1957 “Prólogo”, en Sergio Quijada, *Doscientas canciones del ganado*. Lima: Villanueva, 7-11.

SCHIEFFELIN, Edward L.

1979 “Mediators as metaphors: Moving a man to tears in Papua, New Guinea”, en A. Becker and A. Yengoyan (eds.), *The imagination of reality: Essays in South East Asian coherence systems*. Norwood, NJ: Ablex Publishers, 127-144.

TAUSSIG, Michael

2002 “The Genesis of Capitalism amongst a South American Peasantry: Devil’s Labor and the Baptism of Money”, en Michael Lambek (ed.), *A Reader in the Anthropology of Religion*. Malden: Blackwell, 472-492.

VIVANCO, Alejandro

1963a *Cuadernos de campo de Alejandro Vivanco sobre comunidades del valle del Chancay. Provincia de Canta, departamento de Lima*. Lima: Archivo “José María Arguedas” de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

1963b *Fichas etnográficas elaboradas por Alejandro Vivanco sobre las comunidades del valle del Chancay en la provincia de Canta*. Lima: Archivo “José María Arguedas” de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

WOLF, Eric

2002 *The virgin of Guadalupe: a Mexican national symbol*, en Michael Lambek, *Reader in the Anthropology of Religion*. Malden: Blackwell, 168-174.

