

## Huachanaco: canto de carnaval de herencia afrodescendiente en San José y Chule - Camaná

Milagros Carazas Salcedo

*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*

**Resumen:** El área de investigación se ubica en San José y Chule, en la provincia de Camaná, en el departamento de Arequipa. Este artículo describe cómo se desarrolla el carnaval en dicha zona y se analiza los huachanacos. Estos cantos de carnaval, de herencia afrodescendiente, se caracterizan por ser anónimos, colectivos y populares, ya que están hechos para el contrapunto y el desafío de pares y bandos.

**Palabras clave:** carnaval; huachanaco; copla; tradición oral y musical

**Abstract:** The study area is located in San Jose and Chule, in Camana (Arequipa). This article describes the Carnival in this area and analyzes the lyrics of the Huachanaco. These carnival songs, as an afroperuvian heritage, are anonymous, collective and popular. Also they are made for the oral competition between two rivals.

**Keywords:** carnival; huachanaco; copla; oral and music tradition

Una de las festividades de mayor atractivo turístico en Camaná<sup>1</sup> es el carnaval en verano, pero lo más memorable es la práctica de los huachanacos. Aunque la etimología de este vocablo aún no se puede precisar, este alude a una cuarteta octosílaba que se canta con mucha algarabía como parte de la tradición local. La particularidad de este género es que es producto del sincretismo cultural y artístico entre lo afroperuano, lo andino y lo hispánico. En un principio, los huachanacos fueron cantados por los negros y, luego, esta práctica se extendió al resto de la población camaneja.

La fiesta llega a su mayor intensidad cuando se realiza el contrapunto de huachanacos entre las delegaciones de San José y Chule. El objetivo de este artículo es describir y analizar esta práctica cultural de la costa sur del país,

pues considero que la tradición oral y musical de nuestras comunidades afroperuanas merece mayor atención. De modo que, en los siguientes párrafos, haré una reseña del carnaval en el contexto peruano, y luego daré paso a una lectura interpretativa de los huachanacos de esta zona.

El carnaval<sup>2</sup> es una fiesta popular que se celebra en los días previos a la Cuaresma cristiana, con muchísima algarabía, bailes, comparsas, mascaradas, etc. Tiene un carácter universal de renovación y liberación. Mijail Bajtín (1988) es quien más ha mostrado interés por la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento europeo, siendo una de sus múltiples manifestaciones los festejos carnavalescos. A estos los considera una forma ritual y de espectáculo, también

1 Es capital del distrito y provincia homónimos en el departamento de Arequipa. La provincia tiene alrededor de 59 370 habitantes; en cambio, el distrito tiene 13 367 habitantes, según el censo de 2017. Durante la Colonia, de acuerdo a la estadística del Archivo de Indias, hecha en 1795, se anota que la población de la provincia de Camaná ascendía a 10 203 habitantes, de los cuales 1 747 era gente de color libre (939 varones y 808 mujeres) y 1 087 eran esclavos (500 hombres y 587 mujeres).

2 Según el DRAE, es un vocablo que, etimológicamente, procede del italiano *carnevale* que significa 'carne'. En el pasado, esta celebración se denominaba "Carnestolendas" y, en España, "Antruejo".

como un juego, una parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés”, cuyo principio fundamental es la risa. De ahí que la cultura cómica popular se caracterice por las permutaciones, las inversiones, las degradaciones, las contradicciones, lo grotesco, la corporeidad, las formas verbales imprecativas, etc. En suma, es infinita y heterogénea en sus manifestaciones, pero con una ideología, una concepción del mundo y un valor estético único.

En España, Julio Caro Baroja (2006) considera que el carnaval es un hecho histórico con un contenido social y religioso definido. Es una fiesta que se distingue por una serie de actos, de alegría y confusión, en el que el orden normal de las cosas está invertido. Por eso, es un tiempo de cierta permisibilidad en el cual ocurre el juego con agua y jeringazos, el mantenimiento y persecución de los animales, el ruido de bramaderas y zumberas, los agravios y escándalos, las inversiones, etc. Estos excesos son posibles porque, durante el carnaval, se da rienda suelta a los instintos. Es como si dentro del desequilibrio se buscara el equilibrio social.

En el contexto peruano, el carnaval ha sido analizado desde las ciencias sociales. Rolando Rojas (2005) se preocupó del carnaval en Lima durante la República. Desde esta perspectiva histórica, existen dos momentos muy concretos: el periodo entre 1822 y 1879, en que esta fiesta popular es proscrita y criticada por las élites limeñas; en cambio, en el periodo entre 1880 y 1922, después de la Guerra del Pacífico, se observa la modernización y oficialización del carnaval, cuando el componente popular gana para sí los espacios públicos en un intento por reivindicar esta fiesta.

En cuanto al carnaval en los Andes, Chalena Vásquez y Abilio Vergara (1988: 387) han logrado un aporte muy valioso desde la musicología. Ellos describen con mucho detalle el carnaval en Ayacucho. Ofrecen abundante información sobre las letras de canciones, el *sacha-kuchuy* (el cortamonte), la

música, la comparsa, la danza y el teatro que se desarrollan con motivo de esta fiesta. Destacan que, por ejemplo, existe el *warakanakuy*, “el duelo con *waraka*, azotándose las piernas u otra parte del cuerpo”, y el *tratanakuy*, el “duelo verbal o contrapunto de cantantes, en el que se destacan los defectos del contrincante o se improvisan insultos de manera muy ingeniosa”. La ocurrencia de estas prácticas competitivas se explica porque el carnaval es un baile de solteros y está relacionado con la fertilidad.

Basándose en la antropología, María Eugenia Ulfe (2001) ha estudiado los carnavales andinos, urbanos y rurales, así como sus variantes en las regiones de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica, entre 1995 y 1998. Describe y analiza el género musical del pum pin, las prácticas del pulseo (o lucha) y el *ceqollo* (o latiguelo), las inversiones (urbanas, sociales y de género) y las competencias ecuestres de solteros. En definitiva, en el carnaval de las comunidades, se puede apreciar el dualismo andino y cómo se manifiestan las identidades locales.

Gracias a la crónica periodística del profesor Juan Donaire Vizarreta, se conserva la descripción del carnaval en la costa sur. Se trata del libro *Campiña iqueña*, publicado por primera vez en 1941, al que le siguieron otros artículos sobre costumbres, que aparecieron en el *Suplemento Dominical de El Comercio* en la década del cincuenta. Hay dos textos del libro que llaman la atención, “El carnaval” y “La yunsa”. En el primero, se detalla cómo se celebra esta fiesta en Ica y sus alrededores, con un desfile de enmascarados, polvos y mixturas; el juego con agua e incluso el lanzamiento de los festejantes a la acequia; el baile social en la noche, con vitrola, guitarra y cajón, en los que no dejan de faltar las serpentinas y los chisguetes de éter fragancioso. De modo que el Miércoles de Ceniza se realiza el desfile final, la lectura del testimonio y el entierro del Ño Carnavalón. En el segundo texto, se lleva a cabo la descripción pormenorizada

del cortamonte o baile de parejas, alrededor de un árbol de sauce, el que es adornado con banderas, flores, frutas, pan y cadenas, todo ello al ritmo del cajón y la guitarra, mientras se entonan cantos y se repite en coro “Huanchi hualito, huanchi hualó”.<sup>3</sup> Desde mi punto de vista, este canto del carnaval rural, improvisado y satírico, es de lo más llamativo.

De otro lado, Hérald Fuentes Pastor (2017) se ha dedicado al estudio del carnaval en el departamento de Arequipa, sobre todo en el siglo XX. El estudio abunda en recortes periodísticos, programas, publicidad de la época y fotografías. Se destaca la abundancia de recursos y el espectáculo que se ofrecía al público, por medio de los concursos de reinas, los desfiles de las comparsas, los juegos de agua y talco, el uso de disfraces y demás actividades que se llevaban a cabo por entonces. Aunque el joven historiador se ha centrado en el carnaval urbano, que se presentaba a veces violento, proporciona alguna información de la celebración de esta fiesta en las zonas rurales, la que se caracteriza por ser intimista, familiar, espontánea, con recursos menores y relacionada con la actividad agrícola.

Considerando lo anterior, cabe la pregunta de cómo era el carnaval en las zonas rurales más alejadas de la ciudad arequipeña; por ejemplo, en la provincia costeña de Camaná. En dicha zona, el huachanaco es la expresión creativa más atrayente, aunque no de las más investigadas; es anónimo y

se actualiza en el carnaval entre febrero y marzo. Estructuralmente, se trata de versos de arte menor, casi siempre acompañados de algún estribillo. Funciona muy bien para el contrapunto y el desafío, ya sea entre dos ejecutantes o dos bandos, aunque se diferencian por la tonada y su contenido temático. Me interesa ahondar en el carnaval en la zona, así como analizar el huachanaco. Espero que esta entrega incentive a otros investigadores para tratar este tema, de manera interdisciplinaria con ayuda de la antropología y la musicología.

En los siguientes párrafos, intentaré responder las siguientes preguntas: ¿Cómo era el carnaval en la costa sur? ¿Cuáles son los géneros literario-musicales que se relacionan con el carnaval? ¿Qué son los huachanacos?

Como parte de la tradición oral y musical de la costa peruana, destaco que, en el norte, se practica la cumanana (en Tumbes, Lambayeque y Piura); en cambio, en el sur, se prefiere el huanchihualito (en Cañete, Chincha e Ica) o el huachanaco (tan conocido en Camaná hasta el día de hoy). Estos géneros están vinculados por el carnaval y también entre sí, sobre todo la cumanana<sup>4</sup> y el huachanaco. En realidad, estos dos últimos son versiones de la copla, como la que se canta en Cajamarca,<sup>5</sup> pero con diferente nombre y tonada. Por ello, no ha de ser extraño comprobar que una estrofa completa (o algunos versos) presenta versiones similares en otro contexto. Una copla cantada en Cajamarca es repetida como cumanana en

3 El estadounidense William Tompkins, en *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú* (Lima: UNMSM, 2011), recoge algunos cantos en El Guayabo, distrito de El Carmen, en la provincia de Chincha, entre 1975 y 1976. Sostiene que se trata de cuartetos humorísticos e improvisados, que pertenecen al repertorio tradicional de dicha comunidad y se diferencian, en la letra del estribillo ligeramente, con los cantados en Ica, Cañete y Lima. En cambio, en *Escritura y performance en los decimistas de hoy* (Lima: UNMSM, 2014), Octavio Santa Cruz sostiene que es una expresión sincrética andino-costeña, en la que prevalece la característica antifona afroide solista-coro en el estribillo. Faltaría investigar más sobre este tema.

4 Es una canción de competencia de cuatro versos octosílabos con rima asonante abcb, muy difundida en los departamentos de Tumbes, Lambayeque y Piura. El máximo exponente de la cumanana ha sido Fernando Baranzuela (1933-2017), quien publicó *Historia de Yapatera* (2007). Ver Carazas (2017).

5 La copla cajamarquina está compuesta por una estrofa de cuatro versos octosílabos y rima consonante o asonante. Vale la pena recordar que Miguel Ángel Silva Rubio (1931-2010), más conocido como indio Mayta, ha sido su máximo exponente y gran difusor.

Piura o como huachanaco en Camaná.<sup>6</sup> Lo anterior nos lleva a afirmar que es itinerante y de fácil adaptación, pero ¿qué es una copla con exactitud?

Según Rudolf Baehr (1984: 245), la copla, también llamada cuarteta asonantada, es “una estrofa isométrica de versos de ocho o menos sílabas, que en los pares tiene asonancia, quedando los impares sin correspondencia en la rima”; de modo que la distribución de su rima es abcb. Dicha copla popular, herencia del romancero español, se caracteriza por ser anónima y colectiva, cargada de humor e ironía, por lo que ha sido ideal para el contrapunto y el desafío entre pares o bandos, así como en el enamoramiento de la pareja.

Para María Eduarda Mirande (1999: 87), se advierte la presencia de un binarismo estructural en la copla; es decir, los dos primeros versos tienen “una relación de tensión-distensión con los dos versos restantes”. Así, entre ambos términos se establece un diálogo, que es a su vez la proyección de todo acto comunicativo. Hay una tendencia al uso de las repeticiones, el paralelismo, la comparación, la antítesis, etc.

Como ya adelanté, el huachanaco<sup>7</sup> resulta emparentado con la copla. Uno de los primeros investigadores que se preocupó por

esta forma poética-musical fue José María Morante, quien publicó un breve artículo en los *Archivos Peruanos de Folklore* en 1956. Se trata de un texto que, inicialmente, describe la historia y la geografía de Camaná, para luego centrarse en las “canciones” de este pueblo. En esta entrega aparecen 197 huachanacos. Dos de sus alumnos recopilaron los textos en el Monte, el Cardo, la Pampa, San José, Chule y Pucchum en 1954.

Me parece oportuno detenerse en algunos datos y reflexiones que hace el autor. En principio, Morante (1956: 30-31) señala que: 1) estos cantos se realizan con motivo de la fiesta del “Carnestolendas”; de modo que grupos de hombres y mujeres “bajan de San Gregorio a San Jacinto o del Cardo a San José o al Monte o a la Pampa y Guarangal o viceversa”; 2) los “visitantes” y los “vecinos” se reúnen en una calle del pueblo o una casa para confraternizar y llevar a cabo el contrapunto; 3) el huachanaco es acompañado por una “música monótona”; 4) su contenido temático es pícaro, satírico, insultativo o amenazante; 5) hay una influencia negativa de la radio que contribuye a su alteración; 6) algunas letras provienen de canciones de Argentina y Colombia; y 7) estas canciones “van desapareciendo”. Aunque este comentario final resulta pesimista, el huachanaco goza de buena salud hoy.

6 José María Morante (1956) publicó el siguiente huachanaco: “El anillo que me diste / Fue de vidrio y se quebró / El amor que yo te tuve / Fue de agua y se derramó” (37). Rogger Ravines, en su artículo “Cancionero popular cajamarquino”, que apareció en *Folklore Americano* N° 16 en 1970, recoge esta otra versión: “El anillo que me diste / fue de vidrio y se quebró; / el amor que me juraste / fue poquito y se acabó” (177). Además, Ravines demuestra que estos versos tienen otras variantes en Argentina y Uruguay. He de indicar que aparecen otras versiones en las recopilaciones contemporáneas de Alberto Alarcón, en *El canto de la Achupalla. La cumanana en el Departamento de Piura* (Lima: Lluvia Editores, 1992) y César Paredes Canto, en *Coplas de Cajamarca. Expresión de su carnaval* (Lima: Universidad Alas Peruanas, 2013). Lo que confirma, una vez más, la pervivencia de la poesía oral en el espacio y el tiempo.

7 Se ha especulado que este término procede del quechua *huacha*, que es ‘huérfano’, y *naco* que significa ‘pequeño’ en aimara. Esto es debatible dado que Clodoaldo Soto Cruz apunta que *wakcha* es ‘huérfano’ o ‘pobre’, en su *Diccionario Quechua Ayacucho – Chanca* (Lima: Ministerio de Educación, 1976); en cambio, *jisk’a* es ‘pequeño’, de acuerdo al destacado lingüista y docente sanmarquino Felipe Huayhua Pari, en su *Diccionario Bilingüe Aimara – Castellano Castellano – Aimara* (Lima: UNMSM, 2009). Considerando lo anterior, más bien, arriesgaría a proponer que *huachanaco* está más próximo al vocablo quechua cusqueño *huacyanacuni* que significa ‘llamarse injuriosamente el uno al otro o injuriarse de palabra’, según anota Diego González Holguín, en su *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca* (Lima: UNMSM, 1608/1989). Incluso, Antonio Cusihamán explica que el término *wahachacuy* se entiende como ‘insultar’ y *wahay* significa ‘llamar para que una persona escuche’, en su *Diccionario Quechua Cuzco – Collao* (Lima: Ministerio de Educación, 1976). En definitiva, se señala el proceso de comunicación y el contrapunto elevado de tono, a veces, entre dos o más locutores.

Al cabo de varios años, Morante publica un voluminoso libro, de más de setecientas páginas, titulado *Monografía de Camaná* (1965), cuyo contenido abarcador describe la historia, la geografía, la topografía, la economía, etc., pero lo más aleccionador es que, en el capítulo dedicado al folklore, se reproduce el contenido del artículo y se incluyen 400 huachanacos o “composiciones en verso” (483).

Este valioso corpus es el que llama mi atención en esta oportunidad. En una lectura inicial observo, en el plano de la expresión, lo siguiente: 1) el huachanaco se canta únicamente en español; 2) formalmente, se relaciona con la copla, porque está compuesto de una estrofa de cuatro versos octosílabos, cuya distribución de la rima es abcb, sea asonante o consonante; 3) en el análisis silábico, aparece la sinalefa; 4) se tiende al uso de figuras literarias como la anáfora, la metáfora, el símil, la hipérbole, la antítesis, la repetición, entre otras; 5) se prefiere el uso de conjunciones o locuciones adversativas, causales, continuativas, de consecuencia (pero, porque, aunque, cuando).

En cuanto al plano del contenido, el huachanaco se presenta en primera, segunda y tercera persona gramatical. En primer lugar, se plantea una relación comunicativa entre un locutor en primera persona (Yo) que se dirige a un alocutario en segunda persona (Tú). Esto ocurre en los huachanacos de engalanamiento o coquetería y en los huachanacos de instigamiento o satíricos, en términos del profesor Lázaro Quispe (2009). El primer grupo se usa para el enamoramiento. El locutor se dirige a la amada. Son comunes las metáforas,

los diminutivos y las comparaciones. Valga, para muestra, estos ejemplos:

Negrita flor de canela<sup>8</sup>  
ojitos de filigrana  
prima hermana de la luna  
lucero de la mañana

(Morante, 1965: 503).

Dame tu mano paloma  
para subir a tu nido,  
si anoche dormiste sola  
ahora dormirás conmigo

(Morante, 1965: 498).<sup>9</sup>

Del segundo grupo, llaman la atención estos versos en tono de desafío:

De cochinos de tu clase  
tengo una bodega llena  
el que los quiera comprar  
a medio doy la docena

(Morante, 1965: 499).

Calla burro no rebuznes  
que te tengo que ensillar  
tengo las espuelas listas  
para romperte el hijar

(Morante, 1965: 497).

En segundo lugar, cuando los versos son en tercera persona, estos logran elevarse a una reflexión sobre el amor, la pobreza, la solidaridad, la vida, etc. Sin duda, son los que mejor expresan la sabiduría popular. Por ejemplo:

Cuando el pobre está queriendo  
y el rico se le atraviesa  
el pobre sale pa'fuera  
rascándose la cabeza

(Morante, 1965: 505).<sup>10</sup>

8 Estos versos provienen del huaino “Negrita flor de canela”, recopilado por Raúl Castillo Gamarra, en su libro *Así canta Puno* (Arequipa: Publi Liber, 1988). En este caso, el huachanaco camanejo coincide exactamente con la segunda estrofa.

9 Existe esta antigua versión: “Dame tu mano, paloma, / para subir a tu nido; / que he sabido qu'estás sola / y quiero dormir contigo” (150), que ha sido recogida en Colombia hacia 1930, y aparece en *El cancionero de Antioquia*, de Antonio José Retrepo (Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2007). En Morropón, otra variante ha sido recopilada por Alberto Alarcón (1992), que dice así: “Paloma, dame tu mano / para subir a tu nido, / anoche dormiste sola, / ahora dormirás conmigo” (75).

10 Una antigua versión es: “Cuando un pobre está queriendo / y un rico se le atraviesa / al rico también le cabe / su buen palo en la cabeza” (108), recogida en Colombia, en 1930, por Antonio José Retrepo (2007).

Pagar bien con un bien  
no se ha visto todavía  
pagar bien con un mal  
se ha visto toda la vida

(Morante, 1965: 524).

La reflexión de un evento puede presentarse también en primera persona.

Al tirarme un trompezón  
todo el mundo se admiró.  
Otros tropiezan y caen  
¿Cómo no me admiro yo?

(Morante, 1965: 496).<sup>11</sup>

De tener y haber tenido  
Proviene bienes y males  
ayer tuve y hoy no tengo  
ayer fui y hoy soy nadie

(Morante, 1965: 510).

En menor medida, hay también versos que critican la situación social y la explotación del trabajador del campo en dicha región.

Por trabajar en Pucchum  
pienso, cabilo y discurro  
de qué me sirve el trabajo  
si el caporal es un burro

(Morante, 1965: 513).

De dos años de servicio  
qué cosa has sacado  
un pantalón todo viejo  
y un capote remendado

(Morante, 1965: 499).

Otro aspecto bastante aleccionador es la presencia de la mujer afrodescendiente como tema central de un conjunto de huachanacos. En primer lugar, el locutor en segunda persona intenta establecer un diálogo o cierta proximidad con la mujer a quien van dirigidos los versos con ánimo de establecer una relación amorosa. El enamorado pide, ruega y, a veces, suplica. Estos actos de habla son de los más frecuentes. Veamos:

Ven que te quiero negrita  
y mi amor te solicita  
ven que te quiero alcanzar  
amorosa palomita

(Morante, 1965: 500).

Dame un beso negrita  
que quiero probar mi suerte  
si el beso tiene sabor  
tuyo seré hasta la muerte

(Morante 1965: 505).

Negrita color de aroma  
con tu pelito enconvado  
pregunto quién es tu dueño  
para ser tu enamorado

(Morante, 1965: 507).

En segundo lugar, se trata de un locutor en primera persona que describe algún rasgo de la pareja con ayuda de metáforas o símiles. Se observa que, para nombrar a la amada, se suele usar el diminutivo e incluso el posesivo (“mi”). Casi siempre el locutor se dirige a ella para elogiar su belleza o alguna cualidad. La corporeidad de la mujer, en relación con la naturaleza, es aludida también en estos versos. Por ejemplo:

Qué es aquello que relumbra  
trasito de aquellas peñas,  
son los ojos de mi negra  
que me están haciendo señas

(Morante, 1965: 490).

De la toma sale el agua  
del agua los caracoles  
de la boca de mi negra  
salen las buenas razones

(Morante, 1965: 491).

Negrita vamos al puerto  
allí nos abrazaremos  
tu cuerpo será la lancha  
mis brazos serán los remos

(Morante, 1965: 503).

11 Estos versos coinciden con la primera estrofa de un huaino recopilado por Luis Llerena en su libro *Los arrieros de Chuquibamba sus cantares, mitos y leyendas* (Lima: USMP, 2011), a saber: “Por un tropezón que di / Todo el mundo se admiró / Todos tropiezan y caen / Cómo no me admiro yo” (221). Esto revela el intercambio musical entre ambas localidades, Camaná y Chuquibamba, esta última ubicada en la sierra arequipeña.

En tercer lugar, se aprecia un locutor que describe una relación afectada por el distanciamiento o la incomunicación. La amada es esquivada o está ausente. Ese es el caso de los siguientes versos:

Quando la mula se empaca  
ya no quiere caminar,  
cuando mi negra se enoja  
no me quiere saludar

(Morante, 1965: 508).

De San Gregorio pa'bajo  
a la boca del Chillón  
dónde estará mi negrita  
buscando mi corazón

(Morante, 1965: 518).

Anoche soñaba yo  
que dos negras me mataban  
eran los ojos de mi negra  
que enojados me miraban

(Morante, 1965: 523).

Por otro lado, Rudy Salazar Carnero (2010) se ha dedicado a investigar la historia de Camaná en el siglo XX. Entre otros temas, la serie monográfica *Remembranzas* recoge información sobre el carnaval durante las décadas del cuarenta y cincuenta. Basándose en la historiografía local y en las entrevistas a los más ancianos de la zona, concluye que la tradición de los huachanacos se realizaba con el acompañamiento de guitarra en el mes de febrero, cuando grupos de jóvenes de 20 o 30 personas visitaban otros poblados durante la noche. El coloquio entre bandos se solía hacer en alguna esquina y duraba unas cuantas horas. Podía finalizar el "careo" de manera fraterna o a golpes, ya que el repertorio de huachanacos podía ser ofensivo y provocativo, llegando a la agresión verbal. Existían grupos de San Pancho, Uchumayo, el fundo Matuaré, el Monte, el Cardo, Chule, San José y la Pampa. Con nostalgia, Salazar Carnero enumera los integrantes de cada grupo según el pueblo.

El profesor Percy Gallegos Melgar (2009) es quien propone una clasificación bastante didáctica. Considerando el contenido de la letra, el huachanaco puede ser: a) cómico o humorístico, para hacer reír; b) lisuriento u ofensivo, usado con frecuencia en el "careo" entre bandos opuestos; c) romántico, dedicado a una dama; d) reflexivo, con intención filosófica; e) ecológico con mención de la fauna y la flora local; f) de doble sentido; g) histórico; y h) burlesco.

En la actualidad, ¿cómo es el carnaval en Camaná? ¿Qué se conserva de la tradición de los huachanacos? ¿Cómo es el contrapunto entre San José y Chule? ¿Quiénes son sus cultores? Respondo estas interrogantes en seguida.

El huachanaco es un género literario-musical producto de la creatividad de los pobladores de Camaná. Creo distinguir dos modalidades de ejecución, a saber: 1) el recitado por un intérprete, con el acompañamiento de cajón y guitarra, más dinámico, al ritmo del festejo; y 2) el coreado por varias personas, con el acompañamiento de guitarra en un ritmo más pausado. Puede estar presente en una reunión o fiesta familiar, en un encuentro competitivo de carácter demostrativo o en el "careo" entre dos bandos. Con el paso del tiempo, el huachanaco ha logrado mayor difusión y se da a conocer por los medios de comunicación y las redes sociales. Entre los cultores más destacados, están Óscar Orué Butrón (1934- ) y Augusto Aybar Rodríguez (1951- ), a quienes tuve la oportunidad de entrevistar.

Hoy en día, la tradición de los huachanacos alcanza su mayor apogeo en la celebración del carnaval en San José,<sup>12</sup> una localidad que, históricamente, ha tenido mucha población afrodescendiente. Es aquí donde la festividad adquiere gran resonancia porque resulta ser parte del paquete turístico de verano; de modo que contribuye al aumento del comercio y la economía local, basada sobre todo en el cultivo de arroz, frejol, fruta y otros alimentos

12 Es la capital del distrito de Mariscal Cáceres. Está ubicada a 16 m. s. n. m. Según el censo de 2017, San José tiene una población de 1 090 habitantes (556 hombres y 364 mujeres).

de panllevar. El carnaval se lleva a cabo entre febrero y marzo, con la participación de los pobladores y las autoridades municipales. Entre las actividades se incluye, principalmente, la coronación de reinas, el juego con agua, el “careo” de los huachanacos, la lectura de los testamentos, la yunza y la quema del Ño-Carnavalón.

En el trabajo de campo pude asistir al contrapunto de huachanacos, entre hombres y mujeres, en el centro poblado de Chule, donde las hermanas Milagros y Pilar Prado Riega son las cultoras más connotadas de la zona. En aquella ocasión, se reunieron participantes de diferentes edades; algunos sabían los versos de memoria, otros los tomaban de libretas y algunos los improvisaban, lo cual demuestra, según Paul Zumthor (1991), que en la performance de la poesía oral y musical importa mucho el saber-hacer y el saber-decir. De esa noche tan creativa, cito estos versos:

#### Hombres:

Soné que el mar me quemaba  
¡Ay!, ya la despedida  
Soné que la nieve ardía  
¡Ay!, ya la suspendida  
Y por soñar imposibles  
¡Ay!, ya la despedida  
Soñé que tú me querías  
¡Ay! ya la suspendida.

Flor de la amapolita  
Tú me has de quitar la vida  
Ya llegó el carnaval.

Flor de la amapolita  
Tú me has de quitar la vida  
Ya se fue el carnaval.

#### Mujeres:

Qué bonita casa nueva<sup>13</sup>  
¡Ay!, ya la despedida  
Qué bonita posesión  
¡Ay!, ya la suspendida  
Qué bonita muchachita

¡Ay!, ya la despedida  
Dueña de mi corazón  
¡Ay!, ya la suspendida.

Flor de la amapolita  
Tú me has de quitar la vida  
Ya llegó el carnaval.

Flor de la amapolita  
Tú me has de quitar la vida  
Ya se fue el carnaval.

En este caso, los versos de la primera estrofa son cantados por un intérprete individual que da el pie. El resto de acompañantes, en conjunto, repite el estribillo final dos veces. En el presente, esta es la modalidad del huachanaco cantado. El acompañamiento se hace siempre con guitarra. El grupo celebra con aplausos y vivas al cantante principal, por su habilidad para saber escoger los versos más adecuados y su manera de responder al desafío.

Según el cubano Fernando Ortiz (1985), los cantos del negro africano destacan por las formas interlocutorias y dialogísticas. Esto es, hay un solista que canta la antifona y otro cantor o un coro le responde, el que casi siempre repite lo dicho por el solista o un mismo estribillo varias veces. Como ya se ha podido apreciar, en el huachanaco, hay indudablemente ecos del canto antifonario africano en su composición y performance.

De otra parte, llegado el día, en San José se levanta un estrado provisional y las autoridades locales ocupan el lugar preferencial, así como los pobladores y visitantes se reúnen en los alrededores, al lado del parque. Cada agrupación recorre las calles, la banda toca marineras y huainos; los vecinos los reciben con serpentinatas y espuma de carnaval. Ambos bandos, quizá cada uno de cincuenta o setenta personas, se encuentran frente a frente y empieza la competencia de baile entre las reinas, las viudas, los policías (con máscaras de gorila, pelucas variopintas y látigo), etc.

13 Estos versos tienen variantes. Ver Alberto Alarcón (1992: 54), así como César Paredes (2013: 211).



En este caso particular, la presencia de las viudas (representadas por varones con pelucas coloridas, máscaras e indumentaria femenina) resulta una parte muy llamativa de este espectáculo, pero más del mundo al revés carnavalesco, en el que se pone en juego las inversiones. Según Viacheslav V. Ivanov (1991), el travestismo contribuye a neutralizar la oposición binaria masculino-femenino, ya que se busca un equilibrio de contrarios binarios polares. En el carnaval de San José y Chule, las viudas (o, mejor dicho, los hombres que realizan una representación o teatralización), con su performance (movimientos exagerados, disfuerzos, corporeidad grotesca, risas en falsete, etc.) provocan la hilaridad del espectador. De aquella tarde, entre los versos cantados, cito finalmente los siguientes:

### San José:

En nombre de Dios comienzo<sup>14</sup>

¡Ay!, ya la despedida  
A pintar un ángel bello  
¡Ay!, ya la suspendida  
Desde las primeras cunas  
¡Ay!, ya la despedida  
Hasta el último cabello  
¡Ay!, ya la suspendida.

Flor de la amapolita  
Tú me has de quitar la vida  
Ya llegó el carnaval.

Flor de la amapolita  
Tú me has de quitar la vida  
Ya se fue el carnaval.

### Chule:

Una rosa se deshace  
¡Ay!, ya la despedida  
Un castillo se derrumba  
¡Ay!, ya la suspendida

Solo una amistad sincera  
¡Ay!, ya la despedida  
Se conserva hasta la tumba  
¡Ay!, ya la suspendida.

Flor de la amapolita  
Tú me has de quitar la vida  
Ya llegó el carnaval.

Flor de la amapolita  
Tú me has de quitar la vida  
Ya se fue el carnaval.

Janet Casaverde (1995: 114) sostiene que el canto colectivo de coplas, en este caso de huachanacos, es “un evento dinámico, interactivo y creativo que permite una verdadera polifonía social”. Por lo que se concluye que las poblaciones costeñas del sur del país, tales como San José y Chule, logran comunicar un sentimiento colectivo, además de una problemática social y una manera de entender el mundo, por medio de su rica herencia cultural y musical.

Para terminar, hago constar que, en *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor* (1985) de Gregorio Martínez, aparece curiosamente un huachanaco al inicio de la obra, después de las dedicatorias. El locutor se dirige a la amada.

Qué linda que está la luna  
que alumbra hasta el carrizal  
ojitos de cañadulce  
nunca te podré olvidar (1985: 7).

En el libro, se narra que, en el viaje por la costa, al pasar por Camaná, en el negocio de doña Corneja se cantan huachanacos. Cito los que aparecen:

Hay ojos que da enojos  
hay ojos que congregatean  
hay ojos que con mirar  
consiguen lo que desean (1985: 75).

14 Los versos 1, 3, 5 y 7 coinciden con un canto de carnaval recopilado por William D. Tompkins (2011) en Chíncha en 1976. Lo que demostraría los lazos culturales entre ambos departamentos (Ica y Arequipa). Del repertorio de Tompkins, reproduzco un fragmento de la versión de El Guayabo, que va como sigue: “En nombre de Dios comienzo / a pintar un ángel bello / huanchigualito huanchigualón / De la punta del pie / hasta el último cabello / huanchigualito huanchigualón” (172).

Los dos últimos son muestras de la sabiduría popular; el locutor usa la segunda persona singular (tú), con el fin de criticar o aconsejar al oyente.

Cambiaste oro por plata  
el mar por una laguna  
tú buscaste noche clara  
y te encontraste con la oscura (1985: 75).

No te compres mula manca  
pensando que sanará  
si la que no es manca manquea  
la manca cómo será (1985: 75).

Finalmente, se aprecia que estos versos dan cuenta otra vez de la creatividad lingüística y cultural de los pobladores de Camaná. En su momento, Martínez sabiamente lo destacó en su recordado libro, aunque para la crítica literaria local haya pasado casi desapercibida.

### Bibliografía

- Baehr, R. (1984). *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos
- Bajtín, Mijail (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El texto de François Rabelias*. Madrid: Alianza Universid.
- Carazas, Milagros (2017). “Cumanana y memoria oral en *Historia de Yapatera* de Fernando Barranzuela”. *D'Palenque* 2: 17-30.
- Casaverde, Janet (1995). “El papel del espacio discursivo creado en la ‘copla en rueda’”. *Memorias del JALLA Tucumán 1995*. Vol I. Tucumán: Proyecto Tucumán en los Andes.
- Caro Baroja, Julio (2006). *El carnaval (Análisis histórico-cultural)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Donaire Vizarreta, Juan (2004). *Campiña iqueña*. Lima: Editorial San Marcos.
- Fuentes Pastor, Hérald (2017). *Historia de las fiestas del carnaval en Arequipa*. Arequipa: Texao Editores.
- Gallegos Melgar, Percy [2009]. *Huachanacos*. Camaná: Edición del autor.
- Ivanov, Viacheslav (1991). “Contribución a la teoría semiótica del carnaval como inversión de oposiciones binarias”. *Crerios* 29: 35-58.
- Lázaro, Alonso D. (2009). *Tradición y poesía camaneja*. Arequipa: Industria Gráfica Despertad.
- Martínez, Gregorio (1985). *La gloria de piturrín y otros embrujos de amor*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Mirande, María Eduarda (2001). “La matriz binaria de la copla y las formas de la existencia colectiva e individual”, en *Actas del JALLA 1999 Cusco*. T. 2, Cusco: Fondo Editorial Cronolibros, pp. 86-89.
- Morante, José María (1956). “Los huachanacos de Camaná”. *Archivos Peruanos de Folklore* 2: 28-39.
- \_\_\_\_\_ (1965). *Monografía de la Provincia de Camaná*. Arequipa: UNSA.
- Ortiz, Fernando (1985). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Rojas, Rolando (2005). *Tiempos de carnaval. Ascenso de lo popular a la cultura nacional (1822-1922)*. Lima: IEP – IFEA.
- Salazar Carnero, Rudy (2010). *Remembranzas*. Camaná: Edición del autor.
- Ulfe, María Eugenia (2001). “Variedades del carnaval en los Andes: Ayacucho, Apurímac y Huancavelica”, en *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Gisela Canepa Koch (ed.). Lima: PUCP – Fondo Editorial, pp. 399-436.
- Vásquez, Chalena & Abilio VERGARA (1988). *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano*. Ayacucho: Centro de Desarrollo Agropecuario – Tarea.
- Zumthor, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.