

### Huayno minero, el minero indígena y territorios de minería invisibles en Perú

Jessica Ayre

#### El minero indígena

La minería como actividad económica principal en Perú desde la colonia continuo contando en la zona andina para mediados del siglo XX con la mano de obra de población indígena, al respecto se encuentra información sistematizada oficial más específica en publicaciones del Instituto Interamericano indigenista y su revista nacional correspondiente *Perú Indígena*. En ambas, artículos sobre economía y salud indígena aportan datos estadísticos como que el 90% de trabajadores obreros mineros en Perú son indígenas, otros se refieren a las enfermedades ocupacionales de las que eran portadores, mientras algunos biologicistas y racistas aportan justificaciones en base a criterios de aptitud racial y étnica sobre el trabajo duro asignado a los indígenas. Se plantea de la lectura a partir de los años cuarenta de publicaciones del Instituto Indigenista Interamericano, publicaciones nacionales y de la OIT así como otros documentos como informes o reportes comenzar a reconocer la *configuración del minero indígena*, que habría sido validada y promovida por las elites académicas y científicas como se lee:

En Perú el indígena alterna periódicamente el trabajo minero en la puna con la agrícola [...] *ningún otro tipo étnico* posee como el indígena las cualidades biológicas necesarias para realizar el *rudo trabajo en los establecimientos mineros situados en la puna*<sup>1</sup>” (OIT, 1949; énfasis propio).

---

<sup>1</sup> 4000 – 4800 metros sobre el nivel del mar.

Carlos Monge, Director del Instituto de Biología Andina señalaría “la adaptación natural del indio al fenómeno de agresión climática”. (OIT, 1949; énfasis propio).

Se encuentra que en otras publicaciones técnicas de ministerios y organismos técnicos estatales de la época se reconocen además de la existencia de diversas explotaciones mineras de sal, yeso, minerales, carbón en determinados territorios también las deficientes condiciones de seguridad ocupacional en minería que serían causadas por falta de instrucción del personal obrero.

Recurriendo a la noción de Formación social de Stuart Hall, se propone el reconocimiento de una formación social racializada en la zona andina en Perú antes de la Reforma agraria con la existencia de relaciones espacio-territoriales (Comunidades Indígenas - hacienda/Centros de producción minera y otros) y sistemas de estratificación racial, étnica y social del trabajo en los que se encontraron también la servidumbre indígena de la tierra y doméstica (a pesar de legislación prohibitiva). Ser indio-a o indígena hasta antes de la ley de Reforma Agraria de 1969 fue una marca de nacimiento, colectiva y territorial y menos una cuestión de adscripción o identificación cultural y étnica, correspondiéndole a poblaciones indígenas especializadas dentro de sistemas empresariales o arreglos laborales particulares trabajos racializados, precarios, rudos y/o de riesgo como mineros, albañiles, constructores, tejedores artesanales por volumen, cargadores, arrieros, choferes de alta montaña, servicio doméstico y demás.

A partir de aquí recurrimos a la iconografía musical del huayno para obtener información sobre las condiciones de vida de población indígena y específicamente del minero indígena durante el siglo XX. De una revisión de una recopilación de portadas de las tapas de álbumes, casetes y de retratos (Imágenes 1, 2, 3 y 4) presentes en cancioneros de huayno publicados hasta la década del 70 se reconoce un género musical social y racialmente subestratificado en Perú; distinguiéndose así huaynos compuestos y/o interpretados por indígenas (en porcentaje ganadores de concursos radiales o en coliseos locales, regionales o nacionales), mestizos-as (“serranos de gran éxito”) y blancos-as (representadas como ñustas o princesas incas).



Imagen 1. Ccori Wayta. En *Yaravies y Huaynos del Perú. La más hermosa recopilación* (portada), 1953, Lima: Editado por Narciso Martínez. Derechos de autor [1953] por Narciso Martínez.



Imagen 2. Ccori Wayta en concurso. En *Yaravies y Huaynos del Perú. La más hermosa recopilación* (portada), 1953, Lima: Editado por Narciso Martínez. Derechos de autor [1953] por Narciso Martínez.



Imagen 3. Señorita Jesús Vásquez. En *Yaravies y Huaynos del Perú. La más hermosa recopilación* (portada), 1953, Lima: Editado por Narciso Martínez. Derechos de autor [1953] por Narciso Martínez.



Imagen 4. Anita Grau entonadora del Huayno Antiguo o Incaico. En *Yaravies y Huaynos del Perú. La más hermosa recopilación* (portada), 1953, Lima: Editado por Narciso Martínez. Derechos de autor [1953] por Narciso Martínez.

Las tapas y contratapas de un LP y un casete producidos a fines de 1960 y 1980 respectivamente por casas disqueras ubicadas en la capital del país sirven como ejemplo de una dinámica de expresión testimonial y producción musical de huayno.

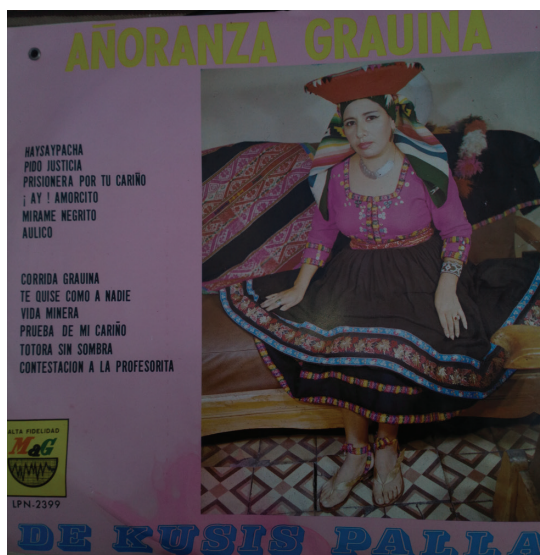


Imagen 5. Portada del álbum *Añoranza Grauina* (s.f.)



Imagen 6. Portada del casete *Oh majestuoso Cuzco* (s.f.)

En tapas de LPs y casetes de huayno como la de las imágenes N° 5 y 6 se observan generalmente la identificación del cantante o grupo musical con alguna unidad administrativa territorial como pueden ser su provincia o su ciudad de origen o de adopción, la suntuosidad de los-las mismos-as se expresa en seudónimos y vestuarios de recreación étnica en el caso de los hombres y mujeres; ambos certificados por los especialistas en folclore y cultura de instituciones estatales a cargo de las autorizaciones para ejercer los oficios de músicos y cantantes. La elegancia de los cantantes y músicos en las tapas de los LPs y casetes tiene como fondo algún salón o un paisaje montañoso idealizado. Serán en las contratapas de LPs y casetes (Imágenes N° 7 y 8) donde se aprecie que en la producción musical comercial continuo en reducido volumen el testimonio social que brindaba el huayno indígena de tradición colectiva y anónima.

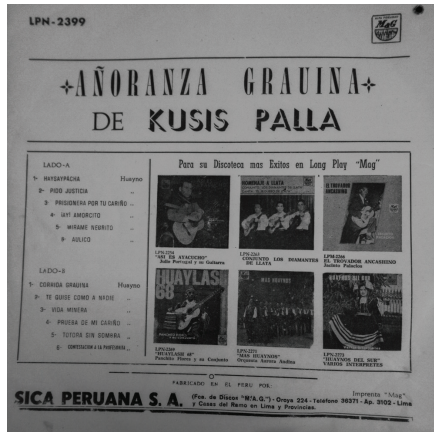


Imagen 7. Contraportada del álbum *Añoranza Grauina* (s.f.)



Imagen 8. Contraportada del casete *Oh majestuoso Cusco* (s.f.)

Como en la actualidad se pueden reconocer en las contratapas de gran porcentaje de álbumes y casetes de huayno una distribución proporcional de contenidos temáticos, se resalta en primer lugar alguna canción de homenaje a la provincia o distrito de identificación del cantante o agrupación, un considerable porcentaje de canciones de corte sentimental amoroso y una o dos canciones que den testimonio de las condiciones de vida y sufrimiento cotidiano de determinadas poblaciones. Los títulos que prevalecen referidos al sufrimiento cultural son los dedicados al trabajador u “obrero minero”, a los choferes de trocha en alta montaña y a presos en alguna cárcel provincial; se presentan también en escasos repertorios canciones con a no explícitos (Ej. Ay cholita, Cerro de Sacsaywaman) que dan cuenta de las mismas denuncias o lamentos. También se presentan entre la mayoría de canciones en castellano un porcentaje mínimo de canciones en quechua y canciones en las que se combinan estrofas en castellano y en quechua.

Al discontinuarse parcialmente el control estatal del huayno mediante certificación estatal obligatoria para ejercer los oficios de cantantes y músicos de géneros musicales andinos surgió la producción por promoción empresarial o por propia inversión de músicos y cantantes de huayno. Distinguiéndose -como señalara Arafat en 1957- entre huaynos para el consumo de la clase media y el de las clases bajas, en los álbumes o casetes correspondientes a las ultimas permanece el esquema de distribución y porcentaje mínimo de contenidos temáticos dedicadas a las condiciones de vida de poblaciones indígenas como el encarcelamiento (Imagen N°10).



Imagen 9. Portada del álbum *Mi Huancavelica* (s.f.)

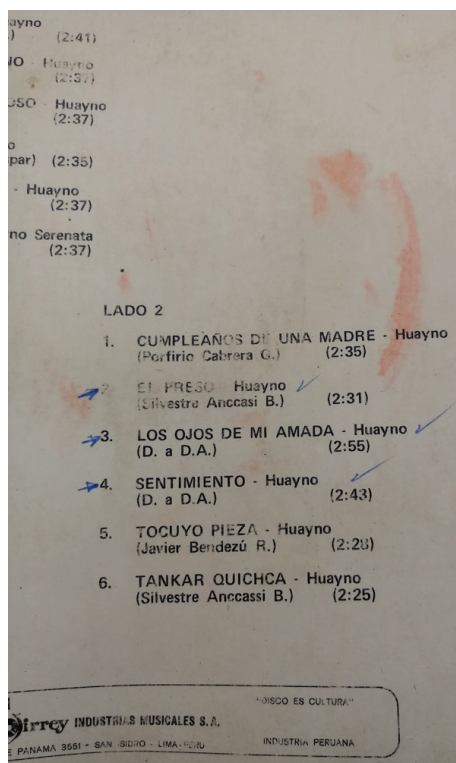


Imagen 10. Contraportada del álbum (s.f.)

De repertorios sin grabar correspondientes a compositores y cantantes no inmersos en el circuito comercial y de alcance local se encuentra de una amplia recopilación escrita de canciones de huayno *Utec Pampa* compuesta e interpretada por un dirigente minero (Montoya, 1987), la misma intento politizar la problemática ambiental de territorios comunales afectados por la minería y comenzó a reconocer dinámicas de despojo material.

### Huaynos mineros: politización y despolitización

Desde un enfoque de genero, preguntándonos por el rol de las mujeres cantantes y compositoras de huayno en la politización de la problemática ambiental y social en los asentamientos o pueblos mineros, presentamos las imágenes N° 11 y 12 correspondientes a la tapa y contratapa de un casete perteneciente a una agrupación surgida a fines de los 60 y originaria de un asentamiento minero.





Imagen 11. Portada de Casete *Éxitos de Oro* (s.f.)



Imagen 12. Contraportada de Casete *Éxitos de Oro* (s.f.)

Se reconoce la continuación tanto del mismo diseño de portada con la naturaleza de motivo de fondo como del mismo esquema de distribución temática del repertorio, el único huayno minero *Sangre Obrera* aparece -como en el caso de otras canciones problematizando desde décadas anteriores las condiciones laborales y salariales de la minería- camuflado en un amplio repertorio romántico y de apreciación territorial. El tratamiento a la composición de la canción compuesta excepcionalmente por la joven cantante nos puede dar ejemplo de la restricción de la fuerza política de las mujeres a lo largo de la historia; así el intento vanguardista de politización de la problemática ambiental, de las condiciones de vida de los mineros y de los mismos pobladores-as de los asentamientos mineros se opaca por las intervenciones masculinas al modificar la composición y la melodía de la canción convirtiéndola en polifónica, despolitizándola y transformándola en un lamento festivo en un registro patriótico que permanece vigente hasta

la actualidad en el circuito comercial y reinterpretada para el consumo musical en diversas comunidades campesinas/indígenas impactadas social y ambientalmente por la minería. Al respecto en la imagen N° 13 se observa un fotograma del video de un concierto realizado el 2014 en una “Comunidad Campesina/indígena” ubicada en la sierra sur en Perú, mujeres y trabajadores mineros indígenas bailan festivamente la canción *Sangre Obrera* reinterpretada por la cantante con el seudónimo Dulce muñequita. En la imagen N° 14 correspondiente al video de la canción del grupo de huayno original grabado cuarenta años después de su puesta en circulación se observa también a mineros de ascendencia indígena bailando festivamente y mordiendo “el polvo de la mina”.



Imagen 13. *Sangre obrera*, Video. Autor: Producciones Arcangel, 2014. Duración: 4 min.



Imagen 14. *Sangre obrera*, Video. Autor: JBC Producciones, 2009. Duración: 4 min.

Se encuentra desde fines de la década del 60 coincidiendo con la Reforma Agraria (1969) la aparición de grupos de huayno conformados por trabajadores mineros o cantantes masculinos identificados artísticamente como mineros interpretando y componiendo canciones con lamentos sobre las condiciones de vida del trabajador minero. Predominan dos posiciones

en los intérpretes, en la primera trabajadores u obreros mineros se lamentan o hacen denuncias sobre explotaciones, injusticias, inclemencias climáticas y condiciones de vida. La otra posición promueve la defensa de la minería en un registro patriótico, de resistencia masculina y teniendo el progreso económico individual y local como horizonte.

Es posible plantear en base a una revisión de repertorios de huayno producidos durante las siguientes décadas correspondientes al conflicto armado (1980-2000) y después el reconocimiento de un proceso de silenciamiento y censura del huayno social (Ayre, 2015) que afecta también a lo que se denomina el huayno minero. Como testimonio de estos tiempos queda una de las últimas canciones críticas a la minería grabada a mediados de los 80 titulada Marcha de sacrificio, la misma es sobre una matanza ocurrida durante un levantamiento social a mediados de la década de los 70. No se encuentra información periodística sobre el mismo, sobre la fecha y mayor información da cuenta el director de la empresa disquera que produjo el álbum conjunto de tres grupos de huayno en la que se encuentra la canción silenciada, de una estrofas de esta se lee un testimonio en primera persona:

salimos de marcha de sacrificio con destino a Lima obreros de  
X<sup>2</sup> mujeres y niños...

hemos padecido de hambre y frío...

Así es la vida de los mineros de X hermano...

fuiamos sorprendidos por los policías que nos obligaron con  
gomas y golpes volver a la cárcel de nuestro trabajo entre ex-  
plosiones el humo...

gritos y lamentos llorando perdidos

mujeres y niños eran enterrados dentro de las arenas del Y  
Vivan los obreros

siempre seguiremos luchando por ser no explotados

El CD en el que encontramos la canción es una copia ilegal o pirata del álbum original, en la tapa (Imagen N°15) de este se observa un paisaje

---

<sup>2</sup> Mina continua en actividad, inicio operaciones en 1960. Cerró por unos años a inicios del S. XXI, Reabrió operaciones como propiedad de un gran grupo empresarial. Se encuentran canciones de huayno de despedida y a favor de la mina, así como denuncias públicas de dirigentes comunales por la afectación en la salud y la vida debido a los elevados niveles de contaminación con plomo en la sangre, desertificación de tierras agrícolas y acaparamiento de agua.

diferenciado, en este -a diferencia del clásico paisaje limpio que predomina en las tapas de álbumes, casetes y cds de huayno hasta la actualidad- la connotación de la imagen es principalmente religiosa con la presencia central de una estatua de la virgen María.



Imagen 15: Portada del álbum *Angelita* (s.f.). (Distorsionada intencionalmente por la autora de la presente comunicación)

En la imagen N°16 se observa una portada de un LP en la que aparece la fotografía de un grupo de huayno conformado por obreros mineros sindicalizados con antecedentes de confrontación y lucha popular durante las décadas de los 70s y 80s, de la misma se reconoce un posicionamiento político en el homenaje dedicado a un líder minero sindical asesinado en 1989 por comandos paraestatales en el contexto del conflicto armado. El paisaje desértico de fondo en la contratapa hace referencia a la problemática ambiental no explícita en las canciones del LP, la presencia de la mujer ataviada con vestimenta festiva indígena puede visibilizar a población de ascendencia indígena absorbida para el trabajo en los asentamientos mineros o a habitantes de comunidades campesinas/indígenas aledañas a los territorios en que se ubico la mina.



Imagen 16. Portada del Álbum *Homenaje a Samuel Cantoral* (s.f.)

A diferencia de la anterior portada en la imagen N°17 observamos en primer plano a un cantante de huayno originario de un asentamiento minero y una ciudad caracterizada hasta la actualidad por los niveles exagerados de degradación ambiental y territorial. En la portada del DVD producido durante la primera década del S. XXI durante un gobierno neoliberal promotor y protector de la minería a gran escala un cantante aparece performando -décadas después de iniciada su carrera musical- a un minero. El mismo está rodeado en parte por los colores de la bandera nacional que colorean y resaltan su nombre y el de una frase que apela a la valentía, fuerza y sacrificio laboral frente al peligro laboral. Se reconoce en la observación de imagen un registro patriótico que sigue la secuencia particular de canciones prominentes: reconocimiento de las condiciones laborales extremas y el sufrimiento físico, la idea de fortaleza física y valentía, el autosacrificio por el progreso económico personal y de la patria y finalmente la resignación final.

La visibilización de un grupo de mineros a la entrada de un socavón junto a la frase “desde el fondo del socavón” nos remite a la pedagogía del trabajo minero aplicada hace siglos desde la infancia a determinada población de ascendencia indígena. Antes durante la colonia mediante la transmisión oral de cuentos sobre el muki, un personaje ficticio al que se le asigna la función de guardián de la mina que habita en los socavones, premia con

riquezas a los mineros buenos conformes con su trabajo y leales al patrón o empresario minero y castiga con desgracias y muerte a los “malos”. En la actualidad cuentos sobre el muki forman parte del material del programa de Educación Intercultural Bilingüe que se ejecuta en escuelas de comunidades campesinas/indígenas; en la imágenes N° 18 y 19 observamos ilustraciones del cuento en lengua quechua para el nivel inicial (6 años).

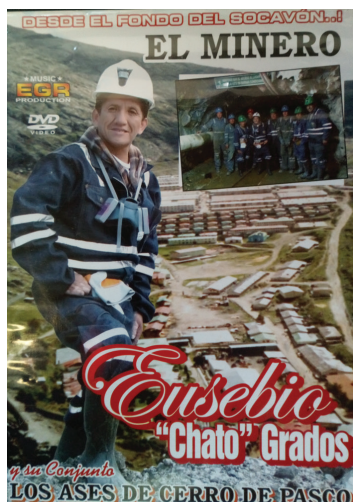


Imagen 17. Portada del álbum *El Minero* (2012)

Dirección General de Educación Básica Regular  
Dirección de Educación Inicial

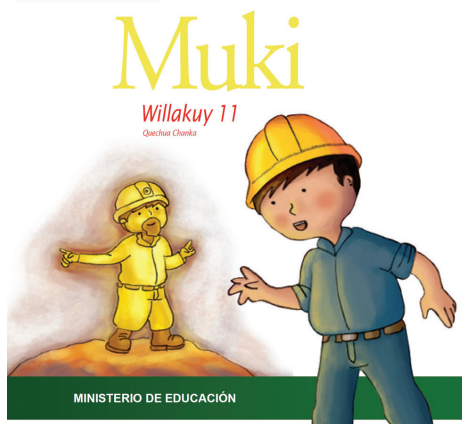


Imagen 18. *El Muki. En Willakuy 11* (portada), por N. Sejuro, 2010, Lima: Empresa Editora El Comercio. Derechos de autor [2009] por Ministerio de Educación Dirección General de Educación Básica Regular, Dirección de Educación Inicial.



Imagen 19. *El Muki. En Willakuy 11*, por N. Sejuro, 2010, Lima: Empresa Editora El Comercio. Derechos de autor [2009] por Ministerio de Educación Dirección General de Educación Básica Regular, Dirección de Educación Inicial.

Del huayno minero testimonial queda en las producciones actuales en Cd y DVD escasa presencia, aparece en ínfimo porcentaje en discos de recopilaciones de éxitos y clásicos de cantantes y grupos históricos mientras en otras desaparece por decisión de la disquera y/o los artistas musicales. Al respecto se reconoce el nivel de patriotismo tanto de disqueras como tiendas especializadas en música huayno y otros géneros andinos en sus propias denominaciones, imágenes y slogans.

### ¿Ilustraciones de textos escolares sobre/para poblaciones indígenas como fuentes de Iconografía musical?

Considerando “la lucha por lo oculto” característica de la historia del presente de Aróstegui se propone considerar como fuentes primarias iconográficas además de fotografías y portadas de discos, cds, cassettes y cancioneros de cantantes de huayno en la zona andina las ilustraciones musicales presentes en los textos escolares destinados a la educación sobre o para poblaciones indígenas. Los textos de Educación Bilingüe y Educación intercultural Bilingüe forman parte desde la década del 70 hasta la actualidad de programas educativos diferenciados con el objetivo principal de promover o rescatar identidades culturales y han sido dirigidos a los-as escolares denominados, conceptualizados y representados como “niños rurales andinos” o “niños quechuas” desde la década del 70 del siglo pasado, luego de que el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (de imagen socialista) decidiera en 1969 sustituir por ley en el marco de la Reforma Agraria la denominación de indio por la de campesino. Los indígenas en la

zona andina -cuyos territorios demarcados en la colonia y en la república en base a criterios de dispersión, dependencia económica y ubicaciones naturales- se encontraron después de la Reforma Agraria con la posibilidad de ampliación territorial o desintegración de sus comunidades para propiedad particular, también se permitió la creación de nuevas comunidades. Según los textos escolares el espacio y territorio para poblaciones indígenas en la zona andina es agrícola, ganadero y minero, los indígenas/campesinos se encontrarían según la literatura escolar naturalmente dedicados a la agricultura y ganadería de subsistencia y a la minería y a la alternancia estacional entre ambas ocupaciones.

Es en los textos escolares de Educación Básica Regular donde se representa a “los otros” es decir al indio/campesino/indígena haciendo especial énfasis en su música, vestuario, trabajo, territorios asignados, actividades económicas y su realidad sociocultural y ambiental. Al respecto se observa en las siguientes imágenes:

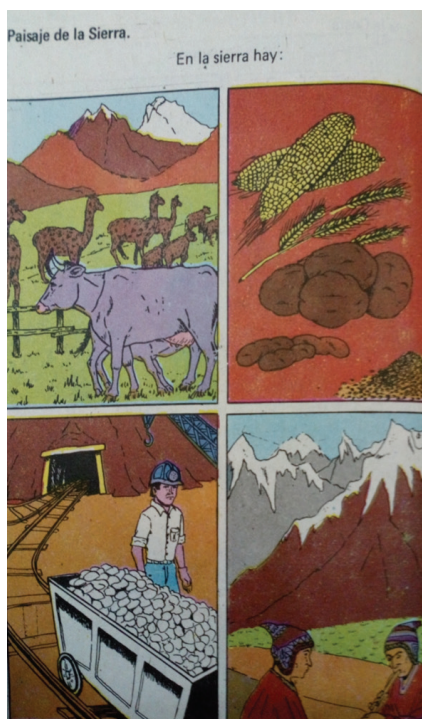


Imagen 20. Paisaje de la sierra. En *Venciendo 3er. Grado de primaria* (p. 48), por Rojas, Cortijo y Faggioni, 1977. Lima: Studium.





Imagen 21. La música y la danza en el antiguo Perú. En *Venciendo 3er. Grado de primaria* (p. 83), por Rojas, Cortijo y Faggioni, 1977. Lima: Studium.



Imagen 22. El pastor de llamas que toca feliz la quena en la puna. En *Ventanal 6: Lenguaje*, por R. Andrade, 1991. Lima: Santillana.



Imagen 23. *Tristeza andina*. En Colección Mart, por Martin Chambi, 1933. Cusco.

Notamos que la fotografía del artista cusqueño Martín Chambi en la que se observa un hombre indio en la montaña tocando la quena (Imagen N° 23) y que inspiró imágenes, ilustraciones y fotografías típicas, exóticas y turísticas sirve como motivo en la actualidad de ilustraciones en los textos escolares (Imágenes N° 20, 21 y 22) de nivel primaria publicados desde la década de los 80 y distribuidos a nivel nacional. En estas se observan las representaciones idealizadas de pobladores indígena, de música indígena y del minero indígena enfatizando su pertenencia a algún paisaje idealizado de la zona andina en Perú (Imágenes N° 19, 20 y 22), se reconocen en las imágenes de textos escolares dirigidos a poblaciones no indígenas las nociones de territorio nacional y de territorios de minería invisibles correspondientes a las demarcaciones para comunidades campesinas/indígenas no presentadas en estos. De una revisión cronológica de los textos escolares no se han encontrado imágenes territoriales que evidencien alguna problemática de degradación ambiental por el impacto a diferentes escalas de la actividad extractiva legal e ilegal a pequeña, mediana o gran escala.

### **Vestuario de huayno y territorios de minería**

Se reconoce una relación inversa entre el vestuario usado por las cantantes de huayno prominero y el estado de afectación de los territorios de minería, se observa en las presentaciones en concierto un vestuario particular de las cantantes. Predomina el uso de la pollera a semejanza de la vestimenta de cantantes de varias décadas pasadas con la modificación en el largo, la amplitud y la forma modificada de la pollera, tomando en las últimas décadas la forma de un cerro y mayormente bordado con motivos de naturaleza como flores, arboles, formas de ríos. La blusa tomada del vestuario asignado a la mestiza según el ordenamiento social hasta hace años recientes es de color blanco buscando asemejarse a la cumbre nevada de una montaña. De un fotograma de un video de una canción de huayno prominero se observa a una cantante cerca de una mina con relaves y “negros socavones”, como expresa en la canción.

El tipo de vestuario que contribuye a la invisibilización de los territorios de minería impactados ambientalmente se asemeja también al empleado por cantantes de huaynos religiosos (Imagen N° 25) de iglesias cristianas con amplia presencia en las comunidades indígenas/campesinas en la zona andina.



Imagen 24 – Amigo Minero, Video. Autor: D.R., 2015. Duración: 4 min.



Imagen 25: Portada del álbum *Los Hijos de Cristo* (s.f.)

## Conclusiones

Se reconoce un silenciamiento parcial sobre la historia de poblaciones indígenas en Perú durante el siglo XX así como la invisibilización de las condiciones de vida de poblaciones indígenas en la zona andina -en particular de los trabajadores mineros indígenas- y de los impactos socio-ambientales por la actividad minera en territorios demarcados para poblaciones campesinas/indígenas.

Es posible detectar una corriente de huayno prominero funcional al modelo de desarrollo extractivista, destacándose la existencia de cantantes

y grupos de ambos géneros invisibilizando tanto las condiciones de vida de poblaciones racializadas, etnizadas y espacializadas como los impactos sociales y ambientales y territoriales negativos ocasionados por la actividad minera a gran o mediana escala, legal o ilegal.

Es posible proponer el reconocimiento en el caso del huayno minero diferentes niveles de autocensura y censura, así como de compromiso de compositores, cantantes y grupos de huayno comerciales de alcance local o nacional.

Se comienza a plantear la aplicación de una pedagogía de la subordinación que instrumentaliza la música andina en particular el huayno y su iconografía y que estaría configurando cuerpos y territorios de sobre-resistencia y autoenajenación. Al respecto se reconoce de la estrofa añadida cuarenta años después a la canción original Sangre Obrera la funcionalidad vigente de esta, como se lee:

¿donde están los mineros? Que trabajan de noche, trabajan de día...

asiento minero donde voy a terminar mi vida

(Canción recompuesta por la cantante Dulce Muñequita el 2014)

También se comienza a reconocer un proceso de instrumentalización de la iconografía musical del huayno para la representación de *ubicaciones naturales idílicas* de poblaciones indígenas en la zona andina, así como para la promoción de un arte musical subordinado (Imagen N° 26).

Se observa en Perú la existencia de contadas entidades estatales o privadas de documentación musical, en el caso del huayno y otros géneros andinos el volumen de documentación (audios, Lps, grabaciones, casetes, cancioneros) es reducido. Mientras se encuentran contados documentalistas populares ocupándose de la circulación de producciones antiguas, únicas o raras de huayno grabados en LPs y casetes mediante la conversión artesanal en CDs o archivos MP3 para su posterior comercialización.

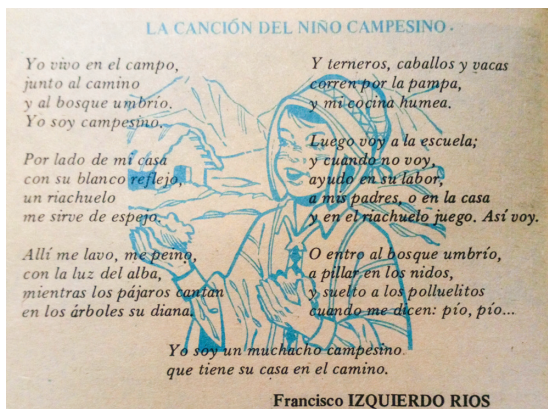


Imagen 26. La canción del niño andino. En *Mi Libro 4to. de primaria*, por H. Santillán, 1970. Lima: Editorial Colegio Militar Leoncio Prado.

## Referencias

- Montoya, E., Montoya, L. y Montoya R. (1987). *La sangre de los cerros, Urqukumapa Yawarnin*. Lima: Mosca Azul.
- Organización Internacional del Trabajo (OIT) (1949). *II Informe: Condiciones de vida y de trabajo de Poblaciones Indígenas en América Latina*. Ginebra: OIT.
- Organización Internacional del Trabajo (OIT) (1953). *Poblaciones Indígenas*. Ginebra: OIT.
- Roel J. (1990). *El wayno de Cusco*. Cusco: Municipalidad de Cusco.

