

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL
DE HUAMANGA**

ESCUELA DE POSGRADO

**UNIDAD DE POSGRADO DE LA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**



TESIS:

**El huayno ayacuchano urbano de los años 80 como
testimonio literario de la violencia sociopolítica en Perú**

Para optar el grado académico de:

DOCTOR EN EDUCACIÓN

PRESENTADO POR:

Mtro. Cesar Alberto CARDENAS VILLANUEVA

ASESOR:

Dr. Federico ALTAMIRANO FLORES

AYACUCHO - PERÚ

2026

A mis apreciados padres, Albino y Fortunata, por ser fuente de inspiración para mi superación académica y personal.

A Iris, Tatiana, Jesús, Saúl y Caetana, por comprender mis desvelos académicos, que posiblemente los afecte en algo.

A Cesario Enciso Silvestre (†), compañero de la promoción 1984 de la IE González Vigil, de gran rendimiento académico, muerto en la época de conflicto social del 80 no por culpa, sino por circunstancias del contexto, por estar en el lugar inapropiado y en momento no indicado.

AGRADECIMIENTOS

A mi siempre querida Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, por nutrir, proteger y preparar para la vida a generaciones de personas en lo académico, su esencia de ser. En nuestro proceso de acción, somos lo que hacemos gracias a su actuación e intervención.

A la Escuela de Posgrado de la misma Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, específicamente a la Unidad de Posgrado de la Facultad de Ciencias de la Educación, por esforzarse en la formación académica que le compete al nivel de estudio. Si alguien se sale o desvía de dicha línea, ya escapa a su voluntad de prestar los servicios que mejor se desea.

Al Dr. Federico Altamirano Flores, asesor y guía de la presente investigación, por la experiencia compartida y por lo dedicado a este trabajo. Aprendí mucho del rigor y empeño que tiene por profundizar los estudios académicos de todo nivel.

Al Dr. Rolado Quispe Morales, por el rigor académico con que desarrolla la materia de investigación en la Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

A los Amigos de Siempre: Gedeón, Gladys, Lucho, Roxana, Wilberth, Glisset, Fredy, Teresa, César, Soledad y todos los que integran este grupo, por inspirar la familiaridad y amigabilidad. Gracias por ser como son.

A quienes han contribuido de manera directa o indirecta en la consolidación de este empeño académico, nacido desde los momentos más difíciles que le tocó vivenciar a la población ayacuchana. Como testigo de dicha realidad, tenía una deuda social y académica por tratar el asunto; ahora, entiendo que ya puedo morir en paz.

PRESENTACIÓN

Estimados miembros del jurado evaluador de la investigación, estimados lectores, doy a conocer la investigación denominada *El huayno ayacuchano urbano de los años 80 como testimonio literario de la violencia sociopolítica en Perú*, sistematizada con la finalidad de adquirir el grado académico de Doctor en Educación, bajo el asesoramiento del Dr. Federico Altamirano Flores.

Desde el análisis del discurso como metodología, se desarrolla un estudio de un corpus representativo del huayno ayacuchano urbano, cuya composición trasunta situaciones de la violencia sociopolítica vivida en nuestra localidad, Ayacucho, y el país desde los años 80; esto dentro de la perspectiva de un testimonio literario, como no fue enfocado en otros estudios, desde especificidades como la retórica empleada, los hechos de la violencia representados y de su naturaleza contestataria contra una realidad del momento.

Desde la cultura andina, mediante el huayno, se puede vislumbrar la cosmovisión del ande respecto a una temática de dolor social desde una expresión artística poético-musical; en el proceso, salen a relucir situaciones representadas de manera figurada, por la naturaleza connotativa de las composiciones.

Espero, con este empeño, satisfacer las expectativas que los docentes universitarios y la institución, la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, esperan de las personas a quienes forman, fundamentalmente desde la competencia investigativa.

Finalmente, las disculpas del caso por los errores de cohesión y coherencia textual existentes en la pasta o carátula de la tesis; se debe a la terquedad e ignorancia con que las autoridades de esta universidad y los trabajadores administrativos ejecutan en el proceso de gestión de estos materiales, en cumplimiento de alguna resolución que norma el hecho de manera ignorante.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
Página del jurado	II
Declaración de autenticidad	III
Dedicatoria.....	IV
Agradecimientos	V
Presentación	VI
Índice general.....	VII
Índice de figuras y tablas.....	X
Resumen.....	XI
Abstract.....	XII
Introducción.....	XIII
 CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	 1
1.1 Descripción de la situación problemática.....	1
1.2 Formulación de los problemas de investigación	3
1.2.1 Problema general	4
1.2.2 Problemas específicos	4
1.3 Planteamiento de los objetivos	4
1.3.1 Objetivo general	4
1.3.2 Objetivos específicos.....	4
1.4 Justificación e importancia	4
 CAPÍTULO II. REFERENTE TEÓRICO	 7
2.1 Antecedentes de la investigación	7
2.1.1 A nivel internacional	7
2.1.2 A nivel nacional	11
2.1.3 A nivel regional.....	13
2.2 Bases teóricas.....	13
2.2.1 El huayno ayacuchano urbano de los 80	14
2.2.1.1 La música folclórica andina	14
2.2.1.2 El huayno en general y el huayno ayacuchano urbano	17
2.2.1.3 Sentido comunicacional y educacional de la música.....	20
2.2.2 El testimonio literario	22
2.2.2.1 El testimonio literario musical.....	24
2.2.2.2 El testimonio literario musical del huayno ayacuchano urbano..	25
2.2.3 La violencia sociopolítica de los 80 en Perú	26

2.3	Bases conceptuales	28
CAPÍTULO III. METODOLOGÍA		32
3.1	Marco contextual.....	32
3.1.1	Contexto geográfico y temporal.....	32
3.1.2	Contexto social.....	33
3.1.3	Contexto económico.....	34
3.1.4	Contexto cultural	34
3.2	Enfoque de investigación	35
3.3	Método de investigación.....	36
3.3.1	Conceptualizaciones prácticas del análisis de discurso.....	37
3.4	Unidad de análisis.....	40
3.5	Técnicas e instrumentos de investigación	42
3.5.1	Técnicas de recolección de datos.....	42
3.5.1.1	Observación transversal.....	42
3.5.1.2	Revisión documental.....	43
3.5.2	Instrumentos de recolección de datos	43
3.6	Rigor científico	44
3.6.1	Credibilidad	44
3.6.1	Auditabilidad.....	45
CAPÍTULO IV. RESULTADOS Y DISCUSIÓN		46
4.1	El huayno ayacuchano urbano como discurso retórico.....	46
4.1.1	Recursos estilístico-literarios de nivel retórico en la composición del huayno ayacuchano urbano.....	49
4.1.2	Recursos comunicativo-lingüísticos de nivel retórico en la composición del huayno ayacuchano urbano testimonial.....	100
4.2	La poetización de los hechos de violencia sociopolítica de los años 80 en Perú.....	108
4.2.1	La mujer: receptora de impactos multidimensionales de violencia en el huayno ayacuchano urbano testimonial.....	111
4.2.2	Poetización del espacio.....	133
4.2.3	Niñez: insensibilidad de la violencia	169
4.2.4	Migración: desplazamiento, nostalgia, sueño y añoranza.....	175
4.2.5	La violencia y religiosidad en la poesía: tensión entre Dios y el hablante lírico.....	180
4.2.6	Hechos simbólicos de la época de violencia.....	188

4.2.7	Mitología andina en el huayno ayacuchano: historia y cultura	193
4.3	Naturaleza contestataria del huayno ayacuchano	199
4.3.1	El poder del Estado y el contrapoder de los rebeldes en el contexto sociopolítico del huayno.....	199
4.3.2	Naturaleza contestataria del huayno ayacuchano urbano	229
4.3.3	Los sujetos contestatarios en el huayno ayacuchano urbano de la violencia.....	244
4.3.3	La ideología estética y política del huayno ayacuchano urbano	251
4.4	Discusión de resultados	269
CAPÍTULO V. PROPUESTA PEDAGÓGICA ALTERNATIVA.....		275
5.1	Introducción	275
5.2	Fundamentación	276
5.3	Objetivo de la propuesta	277
5.4	Descripción del proceso	277
Conclusiones.....		281
Recomendaciones.....		283
Referencias bibliográficas		284
Anexo.....		297
Anexo A: Matriz de consistencia.....		298
Anexo B: Huaynos ayacuchanos urbanos del corpus.....		299
Anexo C: Artículo científico		305

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

	Pág.
Tabla 1. Clasificación de la música andina según escalas musicales	15
Figura 1. Clasificación actual de la música andina	16
Figura 2. Porcentaje de muertos y desaparecidos según región	135
Figura 3. Muertos y desaparecidos ocurridos según departamento.....	136
Figura 4. Muertos y desaparecidos de acuerdo al año de sucedidos los hechos.....	137
Figura 5. Huaychao y Uchuraccay: causa y efecto. Memoria gráfica de Óscar Medrano.....	145
Figura 6. Fotografía a periodista ayacuchano en una entrevista radial.....	164
Figura 7. Muertos y desaparecidos de acuerdo al año de sucedidos los hechos (1980- 2000).....	202

RESUMEN

El huayno ayacuchano urbano es la variedad de mayor impacto a nivel nacional dentro del género al cual pertenece, más cuando contextualiza la violencia sociopolítica que vivió Perú y particularmente Ayacucho desde la década del 80. Queda demostrar nuestro propósito de explicar su naturaleza testimonial en torno al contexto determinado; en ese proceso, aspectos de naturaleza retórica, de hechos de la violencia sociopolítica testimoniada, y de su naturaleza contestataria fueron nuestras guías de investigación. La investigación es de enfoque cualitativo, desarrollada mediante el diseño investigativo y método de análisis del discurso, teniendo como unidad de análisis o corpus investigativo a 47 canciones testimoniales del contexto, analizadas en dimensiones: textual, semiótica, enunciativa y pragmática. Los resultados demuestran que, a nivel de la retórica, se hallaron recursos estilístico-literarios universales a la poesía general, a nivel léxico-semántico, gramatical y de equivalencia fonológica; igualmente, estrategias comunicativo-lingüísticas variadas. Desde los hechos de la violencia, la poesía transforma las experiencias traumáticas y da sentido estético en temáticas: la mujer como receptora de impactos multidimensionales, poetización del espacio, niñez como insensibilidad, migración, religiosidad y violencia, etc. Finalmente, su naturaleza contestataria se resume en la simbología, resistencia, protesta contra la divinidad, y empleo del quechua; en el proceso, expone a una variedad de sujetos poéticos: interpeladores, denunciadores, político-progresistas, poético-fundacionales, satíricos, blasfemos, de autodegradación y totalizadores; siendo su ideología estético-política de oposición y crítica al sistema, contestataria, marginal, y de compromiso político.

Palabras clave: Retórica, huayno ayacuchano urbano, violencia de los 80, pragmática literaria, hermenéutica del discurso.

ABSTRACT

The urban Ayacucho huayno is the variety with the greatest national impact within its genre, especially when contextualized within the sociopolitical violence experienced by Peru, and particularly Ayacucho, since the 1980s. Our aim is to explain its testimonial nature within this specific context. In this process, aspects of a rhetorical nature, the events of sociopolitical violence witnessed, and its defiant character guided our research. The research employs a qualitative approach, developed through a research design and discourse analysis method. The unit of analysis, or research corpus, consists of 47 testimonial songs from this context, analyzed in textual, semiotic, enunciative, and pragmatic dimensions. The results demonstrate that, at the rhetorical level, universal stylistic-literary resources common to poetry in general were found, as well as lexical-semantic, grammatical, and phonological equivalence elements; likewise, varied communicative-linguistic strategies were also present. From the events of violence, poetry transforms traumatic experiences and gives aesthetic meaning to themes such as: women as recipients of multidimensional impacts, the poeticization of space, childhood as insensitivity, migration, religiosity and violence, etc. Ultimately, its defiant nature is summarized in its symbolism, resistance, protest against the divine, and use of Quechua. In the process, it exposes a variety of poetic subjects: those who challenge, denounce, politically progressive, poetically foundational, satirical, blasphemous, self-degrading, and totalizing. Its aesthetic-political ideology is one of opposition and critique of the system, defiant, marginal, and politically committed.

Keywords: Rhetoric, urban Ayacucho huayno, 1980s violence, literary pragmatics, discourse hermeneutics.

INTRODUCCIÓN

En toda la historia de la República peruana, que parte desde la etapa fundacional de la República (de acuerdo a Basadre, 1939), desde lo manifestado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú –más adelante CVRP– (2003, *Tomo VIII*), entre 1980 y el 2000, se desarrolló uno de los hechos de violencia más prolongados, intensos y extensos; su manifestación, geográfica y en número de víctimas, fue amplia, con aproximadamente 69280 personas como afectadas fatales. Desde su origen, recibió la denominación de violencia política (CVRP, 2003, en todas sus ediciones o volúmenes; Mansilla, 2002; Villasante, 2016), por su forma de nacer y su desarrollo. Su análisis y estudio ha sido desarrollado por instituciones variadas y personalidades destacadas; pero resaltamos la idea de que su examen no se ha agotado todavía, no solo por el tiempo que abarca, sino por las consecuencias que trajo en el camino, que aún se vivencian en la actualidad, de una u otra manera. Por pensamientos retrógrados y no académicos, se pensaría que estamos realizando actos de apología respecto a la violencia, con una orientación política determinada, pero no es así; se desea fortalecer los niveles de reflexión epistemológica desde un marco teórico apropiado y desde cómo el arte musical ayacuchano ha vivenciado el momento de la violencia que se desarrolló en su medio. Cuando se habla de arte como reflejo de una violencia social, la denuncia y la expresión de experiencias tienen que ser analizado en su máxima expresión. Solo así se podrán vislumbrar actos de injusticia, para generar conciencia y poder empoderar a las personas.

De acuerdo a Acevedo (2017), a nivel de Latinoamérica, por el marcado despegue de su manifestación en los diversos países que comprende, el testimonio ha sido catalogado como una manifestación literaria totalmente particular, por el discurso peculiar que desarrolla en el proceso; aunque algunos lo catalogaron como un género particular, categoría que descarta con fundamentos. Para esto, variados hechos históricos acaecidos en diversas naciones desde las décadas del 60 y 80 del siglo pasado, las maneras de representarlos y las diversas críticas que nacieron de estas últimas consolidaron su expresión, fortaleciendo la naturaleza de función social. Al inicio, el testimonio fue visto desde una perspectiva interdisciplinar, vinculado a historia, política, periodismo, sociología, entre otras; pero es particularmente desde Miguel Barnet, a decir de la misma Acevedo, que nace el interés de concebirlo integralmente como parte de lo literario. De esta manera, la naturaleza literaria de un testimonio debería partir por determinar o desarrollar duras realidades que afectan la sensibilidad de grupos sociales, desde la visión de testigos directos o indirectos de los

mismos (experimentaron la información o son conocedores de los hechos que tratan), pero a través de un lenguaje figurado, característico de las diversas formas de hacer literatura: prosa, verso o drama –aunque Acevedo y otros autores destacan simplemente a lo narrativo y más específicamente la novela testimonial, situación que ampliamos con el presente estudio–. Es así como el testimonio, necesariamente, nace de situaciones convulsas a nivel social; pero que debe basarse en situaciones sociales o reales, por eso su naturaleza documentalista, por estar refiriendo un hecho dado en sociedad; así, se podrá vincular el trabajo estético con la realidad por correspondencia, en coherencia, como situaciones incorporadas y no excluyentes.

Desde estudiante de la Educación Secundaria, muy joven, por cierto, vivencí el contexto de violencia política que acaeció en Ayacucho en todas sus etapas, específicamente en la localidad de Huanta; ya como estudiante universitario, en Huamanga misma. Siendo testigo, desde un inicio, consideré necesario realizar un estudio de lo manifestado sobre esta realidad en el universo académico, para ver hasta qué punto aspectos de credibilidad y hasta veracidad pueden tallar en sus manifestaciones. En este caso, aproveché mi formación en el estudio de la lengua y la literatura para, desde una de ellas, el arte de la palabra testimoniado en el huayno ayacuchano urbano de los 80, tratar lo acaecido en la realidad local o regional en el contexto ya manifestado. Era necesario realizar un estudio que triangule informaciones variadas para que, a través de ello, se tenga una información clara del asunto; en mi perspectiva de lector, iba interpretando en el proceso visiones diversas que necesitaban sistematizarse para que lectores acuciosos y curiosos conozcan la problemática retratada; así que inicié con el proceso, aunque con dudas iniciales, que se fueron disipando en el proceso.

Sobre el estado actual de la investigación, parto por la enunciación de un principio básico al respecto, la causalidad, que deviene en motivaciones exclusivas que apuntan a la necesidad de querer decir algo más sobre una realidad particular, desde un estudio sistematizado. La idea da a entender que nada está finiquitado en ciencia, por más que ya haya sido abordado esquemática o integralmente en el tiempo; así, debe entenderse que el tema seguirá abarcando capítulos y capítulos de variedad de textos, entre académicos, artísticos y otros tipos. Como afirma Mansilla (2000), los estudios sobre esta realidad, en un principio, estuvieron monopolizados por vertientes marxistas y próximas a ellas, buscando más sus causales (estructura socioeconómica del momento, represión política que nos distancia de los gobernantes y pervivencia de situaciones de alienación); ya posteriormente, desde nuestra perspectiva, orientaciones académicas guiaron su tratamiento, desde un punto de vista

neutral, donde se muestran los niveles de afectación, que son dimensionados en su verdadera extensión y que no son vistos así por algunos por posiciones políticas que los motivan; así, la violencia que está reflejando la realidad actual del país puede tener sus raíces en la destrucción de la estructura social tradicional, donde expectativas diversas y la modernización a todo nivel estén repercutiendo en su propia manera de enfocarla.

En la música en general, por conocimiento básico, sabemos que entran a tallar, de manera combinada y concatenada, ritmos diversos, melodías que agradan y combinación de sonidos simultáneos; pero música no solo es eso. A decir de Langer (1942, como se citó en Díaz, 2010), en el fondo, discurren situaciones de emotividades, estados anímicos, tensiones y contenidos significativos desde las palabras que las integran. Por todo lo manifestado, queda preguntarnos, en el caso de la presente investigación, por qué el huayno ayacuchano urbano de los 80 se ha convertido en un testimonio literario de la violencia sociopolítica que le tocó vivir en dicho contexto; a ese nivel, es nuestro interés responder a dicha interrogante desde un análisis de la retórica de dichas canciones, de la representación de la violencia política en sus letras y por su naturaleza de ser contestataria a una realidad sociopolítica del momento. Por eso, queda determinar las posibles causalidades del porqué algunas canciones, al ser escuchadas en circunstancias variadas, transportan al público en general por determinadas representaciones mentales que los conducen por cierta afectividad y hasta nostalgia, que denota un vínculo semántico de naturaleza lingüística. Se entiende que las canciones son testimonios o un tipo de representación mental que intentan serlo, que tiene su base en una construcción verbal que es necesario interpretarla; igualmente, es una expresión mental consciente de una realidad, que también es necesario conocerla; finalmente, una expresión motora, ya que conduce a la danza o el baile, que también es necesario interpretarla en su manifestación social.

La simple expresión *testimonio*, desde su análisis en el *Diccionario de la lengua española* (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2023), nos conduce a acepciones distintas aplicables en la oralidad o escritura; pero, fundamentalmente –en el caso que pretendemos investigar–, a cada uno de los textos de la tradición cultural musical típica de la región sur andina del país, el huayno; en este caso, la especificidad se manifiesta particularmente para enfocar estudios respecto al denominado huayno ayacuchano urbano, por ser la variedad más difundida no solo en el departamento o la región, sino a nivel nacional y hasta internacional, pero respecto a un contexto totalmente particular. En eventos

académicos diversos, presentaciones públicas variadas, reuniones sociales heterogéneas y hasta circunstanciales personales, con estas canciones, salen a relucir ciertos aires interpretativos que incluso trastocan los sentimientos de las personas, como cuando se interpreta la *fuga* de la canción *La flor de la retama: Huele a jazmines, violetas, geranios y margaritas. / A pólvora y dinamita. / ¡Carajo! ¡A pólvora y dinamita! / ¡Carajo! ¡A pólvora y dinamita!*, cuya naturaleza la explicaremos más adelante; más cuando estos llegan a trasladar situaciones y contextos duros que vivió la gente de estos lares en uno de los peores períodos de su historia, de la violencia sociopolítica de los 80. Quiérase o no, el *testimonio* enfoca la presencia de un testigo, directo o indirecto; esto en el sentido que proviene del término latino *testimonium* que, a su vez, proviene del vocablo latino *testis*, que significa *testigo*. Por ese mismo hecho, desde un inicio, nuestra preocupación fue determinar hasta qué punto, en los aspectos que comprende, el huayno ayacuchano urbano de los 80 tiene naturaleza testimonial a nivel literario acerca de la violencia sociopolítica que le tocó vivir a las personas de estos lares en una determinada circunstancia; propiamente, la esencia contestataria del huayno, los hechos de la violencia representados y particularmente su retórica nos sirvieron de base para determinar dicha naturaleza, por nuestro interés intelectual de transcribir lo representado por el testigo, en este caso el autor literario.

Desde las cuestiones formales que conforman la sección preliminar, el presente informe de investigación da a conocer todo el proceso exploratorio formal que se desarrolló desde un principio. En el capítulo uno, se desarrolla el planteamiento del problema, como esencia del inicio investigativo, que nos condujo, desde un principio, a la viabilidad de todo el proceso, en tiempo y recursos; sirvió para describir la situación problemática desde las categorías involucradas en el proceso; también, para la formulación de los problemas, que determinaron a los objetivos investigativos, que también contiene; finalmente, expone la justificación de la investigación, desde lo teórico, práctico y metodológico.

El capítulo dos, que da a conocer el marco teórico de la investigación, sirvió para solidificar la investigación desde las categorías involucradas: el huayno ayacuchano urbano de los 80, que enfoca la violencia sociopolítica del contexto, y el testimonio literario; desde cuyos aspectos se acondicionaron las informaciones científicas, que desembocaron en una adecuada selección de los antecedentes investigativos: internacionales, nacionales y regionales; igualmente, el tratamiento teórico de las categorías enunciadas; y una adecuada contextualización de la realidad estudiada, desde lo geográfico hasta lo social, económico y cultural.

El capítulo tres, denominado metodología, después de toda una disquisición y diferenciación de la investigación cualitativa, quedó en dar a conocer el enfoque, diseño y método investigativos, la unidad de análisis y las técnicas e instrumentos utilizados en el proceso. Estamos ante una investigación cualitativa, de diseño de análisis del discurso, que se aplicó a cuarenta y siete huaynos seleccionados para el trabajo, desde el cual se extrajeron las unidades de análisis.

El capítulo cuarto, de los resultados y la discusión académica, expone los productos investigativos a los cuales se arribó, de explicitar la naturaleza del huayno ayacuchano urbano de los 80 desde la retórica que maneja, la identificación y explicación de los hechos de la violencia política que expone, y de la naturaleza contestataria como género estético; producto que posteriormente deviene en una discusión académica como efecto, con los hallados en otras fuentes investigativas y teóricas.

El capítulo cinco da a conocer la propuesta pedagógica alternativa, donde se fundamenta pedagógicamente la investigación, con propósitos marcados y una descripción detallada del proceso; tiene la finalidad de direccionar la labor pedagógica que, en la especialidad, se puede desarrollar desde la poesía popular.

Finalizando, se exponen las secciones finales de la investigación, las conclusiones a las cuales se arribó como investigación ejecutada, las recomendaciones académicas que surgieron como producto investigativo, las referencias bibliográficas utilizadas en el proceso investigativo y el respectivo anexo.

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Descripción de la situación problemática

Creemos que existe un consenso académico con lo que afirma Ramírez (2020) respecto al huayno, que es uno de los géneros musicales andinos más extendidos o difundidos a nivel nacional. Pero, dentro de este género, el huayno ayacuchano ha logrado impactar no solo en el país en general, sino incluso a nivel internacional, ocupando espacios variados de manifestación. Es que, en contextos espaciales, sociales y temporales variados, el huayno ayacuchano, a través de una poética particular, ha cobrado interés y gusto por su ritmo, por los instrumentos musicales que utiliza en el proceso, por la carga semántica de las letras de sus canciones, entre otros aspectos. Por su poética particular, adquirió popularidad desde los medios de comunicación masiva. *Adiós pueblo de Ayacucho* es una muestra muy significativa de lo referido; porque vive y revive en el tiempo, manifiesto en su interpretación por exponentes variados, incluso teniendo no una sino varias historias de su origen. Raúl García Zárate, en una de sus interpretaciones, manifestaba que: “Este tema se compuso en honor al mariscal ayacuchano Andrés Avelino Cáceres cuando partió a la campaña de La Breña, en la guerra que sostuvimos contra el invasor chileno”; otra refería que la autoría era asignada a un sacerdote, quien se enamoró perdidamente de una ayacuchana, a quien tuvo que dejar por alejarse de la localidad en cumplimiento de su vocación religiosa; lo cierto es que el primer registro grabado de esta canción se dio en 1930, con el arpista Estanislao “Tany” Medina Palomino (Diario Oficial del Bicentenario *El Peruano*, 2020).

Así, se puede afirmar que la música, en este caso el huayno, a lo largo de la historia, tanto temáticamente como en los instrumentos que emplea en su interpretación, ha ido en evolución y contradicción a la vez. En el huayno ayacuchano, respecto a los instrumentos de su desarrollo, hay quienes se aferran a la

tradicionalidad de su interpretación en solo guitarras hasta el momento, como el caso del *Trío Ayacucho*, de *Los Tres de Ayacucho*, que no pierden su esencia en el tiempo; más lo desarrollan artistas en conciertos individuales, como Riber Oré, lo hacía Raúl García Zárate, entre otros, y hasta intérpretes modernos como Carla Sofía, las hermanas Gonzales Aréstegui, entre otros. Temáticamente, las contradicciones van en torno a las relaciones de género en la sociedad, las situaciones de conflicto social que vivían, la reproducción de épocas de bonanza o pobreza económica, de migración, etc.; un ejemplo de ello es el huayno *Maldito vapor brillante (Trío Ayacucho)*, que canta un contexto de resistencia cultural o la expresión de vivencias particulares de grupos humanos andinos frente a dificultades sociales como la migración o la separación forzada de la pareja.

Otras canciones del huayno ayacuchano que impactan, sobre todo en las generaciones juveniles, en múltiples contextos, son las referidas a la violencia sociopolítica interna que vivió Perú: *El hombre, Maíz, Flor de retama, Pedernal, Busco a Huamanga, Elegía, La rosa roja, Chasquidos, Clamor de niño*, entre otras. Ellas, mediante interpretaciones destacadas, diversas y variadas, hasta actualizadas, son muestra testimonial de lo referido, más cuando se encargan en testimoniar una realidad que ha conmocionado no solo en la localidad, sino a nivel nacional e internacional.

Es que, en el contexto peruano al que nos referimos, desde 1980 hasta la actualidad, se vive uno de los períodos más críticos como consecuencia de la manifestación de un conflicto armado interno, el más extenso e intenso; que tuvo, de acuerdo a la CVRP, dos tipos de actores: armados: “1. El Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso, 2. Las Fuerzas Policiales, 3. Las Fuerzas Armadas, 4. El Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, 5. Los comités de autodefensa” (CVRP, 2003, *Tomo II*, pp. 23-304) y políticos e institucionales: “1. El gobierno de Acción Popular, 2. El gobierno del Partido Aprista Peruano, 3. La década del 90 y los dos gobiernos de Alberto Fujimori, 4. Los partidos de izquierda, 5. El Poder Legislativo, 6. El sistema judicial” (CVRP, 2003, *Tomo III*, pp. 23-196).

Las consecuencias fueron diversas: en vidas humanas, según la CVRP (2003, *Tomo I*, p. 55) un estimado de 69280 personas, entre muertas y desaparecidas; en lo económico, la miseria y rezago a comparación de otros países latinoamericanos y a nivel mundial. Específicamente en Ayacucho, de acuerdo al mismo texto citado, en la misma página, entre los años 1980 y 2000, las víctimas humanas fueron aproximadamente 26259, entre muertos y desaparecidos. Esta información es trascendental para el estudio, pues casi la mitad de las víctimas referidas se

concentraron solo en Ayacucho, donde se dimensionó la violencia en su máxima expresión.

Los atropellos referidos se desarrollaron dentro de un determinado contexto que es necesario precisar a nivel político, social y económico, para entender las razones o motivaciones de su manifestación. Según la CVRP (*Tomo V*, p. 24), el inicio de las acciones armadas en Ayacucho, por ende, en Perú en general, se dio: “(...) ante la ausencia de propuestas alternativas de desarrollo en estas regiones, el PCP-SL surge llenando inicialmente este vacío con sus promesas de orden, seguridad y justicia”. Considerando la perspectiva de Mansilla (2000, p. 149), se puede aclarar dicha violencia desde una dimensión social y psicológica, por desarrollarse en un contexto social de autoritarismo, explicado desde la administración del poder en el país, por situaciones de enfrentamiento entre el interior y las ciudades urbe, por migración de diversa índole, por las debilidades de ciertas instituciones en el país, por el desmembramiento del tejido social tradicional, por la democratización incompleta, entre otras.

Al margen de las denominaciones autoidentificadas (“Sendero Luminoso”, “Movimiento Revolucionario Túpac Amaru”) y recibidas (“alzados en armas”, “insurgentes”, “terroristas”, “grupos armados”, “guerrilleros”, etc.), estos grupos marcaron una parte de la historia no solo regional, sino nacional, al igual que las fuerzas policiales y armadas, las rondas campesinas, entre otros. En ese sentido, es bueno saber hasta qué punto la oficialidad, a través de diversos mecanismos informativos, ha difundido informaciones sobre lo acontecido en el medio como consecuencia de los hechos; paralelamente a ello, es bueno también saber cómo la música ayacuchana, en este caso el huayno urbano, ha cumplido su papel de testimoniar literariamente y en el medio el contexto de la violencia. La función testimonial del huayno nos interesa en esta oportunidad.

Desde lo explicado del gusto o preferencia por ciertas canciones del huayno ayacuchano y su poética, es nuestra preocupación explorar, mediante una lectura crítico-argumentativa, las canciones más representativas de dicho contexto; para, desde ello, satisfacer de manera fundamentada el interés de las personas por estas canciones y ver si estas testimonian literariamente y de manera integral el contexto al cual se refieren.

1.2 Formulación de los problemas de investigación

En la música, hay una intersección definida entre diversas dimensiones, que llamaremos categorías, donde realidad y memoria se conjugan con la ficción e

imaginación literarias a través de la palabra. De esa manera, queda plantearse las siguientes interrogantes:

1.2.1 Problema general

¿Por qué el huayno ayacuchano urbano de los años 80 es un testimonio literario de la violencia sociopolítica del Perú?

1.2.2 Problemas específicos

- a) ¿Cómo es la retórica de los huaynos ayacuchanos urbanos de los años 80 que testimonian la violencia sociopolítica del Perú?
- b) ¿Cuáles son los fenómenos de la violencia sociopolítica de los años 80 representados en los huaynos ayacuchanos urbanos testimoniales?
- c) ¿Por qué el huayno ayacuchano urbano testimonial de los años 80 tiene un carácter contestatario?

1.3 Planteamiento de los objetivos

En la línea del problema manifiesto, los propósitos investigativos los presentamos a continuación.

1.3.1 Objetivo general

Explicar la naturaleza testimonial del huayno ayacuchano urbano de los años 80 que representa la violencia sociopolítica del Perú.

1.3.2 Objetivos específicos

- a) Describir la retórica del huayno ayacuchano urbano testimonial de los años 80 desde la perspectiva pragmática literaria.
- b) Identificar y explicar los hechos de la violencia sociopolítica de los años 80 del Perú representados en el huayno ayacuchano urbano testimonial.
- c) Comprender la naturaleza contestataria del huayno ayacuchano urbano testimonial de los años 80 del Perú.

1.4 Justificación e importancia

De acuerdo a los estudios que procuramos realizar, la línea de investigación identificada para la sistematización fue: *Antropología educativa, diversidad cultural e interculturalidad*, esto dentro de las líneas de investigación de la Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Lo identificamos dentro de

ello porque es nuestro interés enfocarnos en los aspectos informales de la educación; los testimonios literarios, sociales y académicos que se dan en la sociedad por diversos mecanismos son muestra de ello, la manifestación de la música testimonial es una de sus formas de reproducción.

Igualmente, en el área de Humanidades, subárea de Lengua y Literatura, dentro del Programa de Estudios Lengua Española y Literatura, al ser miembro del grupo de investigación denominado Prácticas Académicas y Culturales Andinas (PRALICAN), desarrollamos la línea de investigación denominada Estudios Literarios y Culturales Andinos; aquí, se tiene por propósito *desarrollar estudios sobre los discursos literarios canónicos y orales del universo cultural andino para comprender sus representaciones y sus formas artísticas*.

El tema, de hecho, es de interés social, factible de ejecutarse. Se han realizado múltiples investigaciones sobre el huayno ayacuchano en el contexto de la violencia, incluso tesis; pero nuestro interés por enfocarlo como testimonio literario de un contexto sociopolítico histórico dado en Perú nos conduce a afirmar que todavía hay mucho por decir sobre el asunto, más cuando tales estudios son particulares, con enfoques novedosos, como el análisis del discurso poético. Es necesario entender el papel que juega la literatura dentro de la sociedad para, mediante el recurso estético – en este caso a nivel poético–, entretener testimonios diversos de denuncias de una situación sociopolítica que la afectó en un contexto temporal y espacial determinado.

Es necesario evidenciar los saberes en el objeto de estudio, más cuando este estudio es de orden bibliográfico. Estos surgirán en el proceso, mediante las fuentes de consulta, en cada una de las unidades de estudio.

Del mismo modo, de acuerdo al *Currículo Nacional de la Educación Básica* (CNEB, Ministerio de Educación, 2017), se establecen *competencias, capacidades y estándares de aprendizaje nacionales*; en dicha dirección, nos presenta la competencia 8 (p. 72), que los estudiantes deberían leer diversos tipos de texto escritos en su lengua materna. Implica esta competencia un interactuar dinámico entre autor, lector y contexto sociocultural que involucra la lectura, que es nuestra intención desarrollar a través de la muestra o corpus seleccionado. En el proceso, es necesario desarrollar tres capacidades básicas: obtención de informaciones de los textos de lectura, inferir e interpretar dichos contenidos, y reflexionar y evaluar la forma, el contenido y el contexto involucrado en el texto. De esta manera, las variadas fuentes de información, los saberes de los propios estudiantes y la experiencia propia como lectores se compararán y contrastarán. En ese afán, es también nuestra particular preocupación integrar el estudio al desarrollo del área de Comunicación en la

formación y consolidación de capacidades en comprensión, interpretación, análisis, crítica, argumentación, etc.; para eso, la literatura, en este caso como testimonio estético, sirve en el proceso, desde una estrategia de aproximación a este tipo de texto, que se consolida en una propuesta pedagógica de lectura crítico-argumentativa, como efecto del análisis del discurso poético que hemos concretado en el proceso, que se presenta en el capítulo V.

CAPÍTULO II

REFERENTE TEÓRICO

2.1 Antecedentes de la investigación

Teniendo de manera específica al *huayno ayacuchano urbano de los 80* y al *testimonio literario* como categorías de análisis investigativo en relación o vínculo, cabe precisar que nos hemos topado con pocas investigaciones que desarrollan ambas categorías. En el proceso, descartamos ciertas investigaciones que no las desarrollan en vínculo, incluso algunas de orden cuantitativo. Eso sí, aspectos de la violencia sociopolítica del contexto desarrollado han sido desarrollados ampliamente, los que los utilizamos en el proceso de análisis de los resultados; por eso, vimos por conveniente no enfocarlos como antecedentes, por no estar en vínculo con la categoría principal de estudio.

2.1.1 A nivel internacional

Tito (2005), en una tesis de maestría desarrollada en Cochabamba-Bolivia, titulada *El huayno en la formación de la identidad en los migrantes quechua-hablantes de Huaycán, Lima - Perú*, desarrolla un estudio de la categoría investigativa que nos interesa. Es una investigación cualitativa, de diseño etnográfico y de carácter descriptivo, con métodos particulares, el etnográfico y cualitativo, con las técnicas de observación participante y la entrevista. Tiene como meta el análisis del papel educativo que subyace en el cultivo del huayno como elemento identitario en los migrantes de la muestra. Como producto, se tiene que, desde la percepción de los migrantes, esta música testimonia una herencia social del pasado, que permite reflejar sus vivencias manifiestas en tono sentimental, y el espíritu sensibilizador que los conduce con fuerza en su lucha por adaptarse a un nuevo medio. También, que la identidad del migrante se construye desde la práctica de su huayno, por ser un

indicador cultural de su origen, desde las melodías que contiene, a tal punto de convertirse en un elemento que trasciende límites o fronteras entre culturas variadas; pero, de haber actitudes de ambivalencia cultural en algunos, se debe a una crisis de valores de identidad. Desde las percepciones de los migrantes en estudio, se llega a determinar que su práctica se lleva a cabo de manera informal, que es un elemento formador de valores en el migrante; que, ante las nuevas generaciones, es un instrumento de transmisión de una cultura de pobreza. Finalmente, referente a la vigencia del huayno, solo se puede dar con la práctica y ejercicio en su cultivo, que la hibridación manifiesta en la actualidad es un proceso sociocultural natural por su adaptación a los medios más variados.

Huamán (2006), siendo ayacuchano, radicando y trabajando en México, en un artículo científico publicado en una revista latinoamericana, titulado *El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística*, nos hace ver un vivo interés de estudiar al huayno ayacuchano desde una vertiente cultural, sus orígenes y características propias. Así, inicialmente, hace una historia lingüístico-cultural de la región, caracterizada por una arquitectura, artesanía y lengua andina particulares a comparación de otras regiones del país. Explica que esta región mantiene una unidad lingüístico-cultural con las regiones de Huancavelica y Apurímac, porque pertenecen al vínculo cultural pokra-chanka y tienen un sistema económico parecido. Seguidamente, expone referencias importantes sobre la historia del huayno, desde los testimonios de Felipe Guamán Poma de Ayala, los estudios de Jesús Lara. Luego, define el huayno como una síntesis de música, poesía y danza. Su definición resalta la polémica existente sobre su origen prehispánico o colonial, destacando lo primero, en defensa de la cultura que la cultivó mediante su lengua. A continuación, trata sobre la dicotomía fiesta-música, vinculado a las festividades cívicas y religiosas, a la agricultura y la ganadería, entre otros. Expresa que, en cada una de estas festividades, era y es infaltable el huayno. Después, se dedica a reflexionar sobre el carácter del huayno, desde la heterogeneidad de manifestaciones en toda el área de su influencia, incluso con particularidades o matices melódicos a nivel de regiones y localidades: Huancavelica, Huamanga, Lucanas, Puquio, etc., pero con matices armónicos próximos, desde la preferencia por ciertos instrumentos musicales en cada área; igualmente, el carácter ágil de un huayno rural, distante del lento o cadencioso del huamanguino propiamente dicho, pero que se influyen mutuamente, sin excluirse uno del otro. Del mismo modo, explica el sentido de la poesía en el huayno, imbricado en un elemento independiente, vinculando autor con intérprete y público, con un empleo singular de figuras literarias. También, expone el sentido musical del huayno

considerando los sonidos, ritmos, escalas y silencios particulares que aparecen en el cuerpo musical y en la fuga. Finalmente, denota la expresión dancística del huayno, ya que la danza es un elemento importante para su manifestación, con un fin de socializar y vincular al público, tanto en la vertiente urbana (lenta) como en la rural (ágil y festiva). Pero, la conclusión notoria del estudio en particular es que “(...) no se puede establecer con exactitud el origen autóctono del *wayno*, pero sí la confluencia de rasgos quechuas con los occidentales” (p. 102).

Aroni (2015), en la Universidad de California, desarrolla una investigación que lo condensa en un artículo científico, titulado *Coreografía de una matanza: memoria y performance de la masacre de Accomarca en el carnaval ayacuchano en Lima, Perú*. Es una investigación cualitativa de diseño antropológico que pretende comprender la cultura y el comportamiento humano desde la coreografía de una matanza, la masacre de Accomarca (del 14 de agosto de 1985, con muerte de 69 pobladores, entre niños, adultos y ancianos), desde una actividad carnavalesca ayacuchana ejecutada en Lima. En el proceso, desarrolla la historia de la masacre y su representación en un concurso de carnaval ejecutado por organizaciones de migrantes ayacuchanos en Lima, agrupados en el FEDIPA (Federación Departamental de Instituciones Provinciales de Ayacucho, que agrupaba a otras de todas las provincias del departamento). Para el autor, música, canto y danza se han constituido en mecanismos de relato de la historia trágica de su gente, que va más allá del simple relato oral. Sobrevivientes o hijos de las víctimas de la masacre desarrollan una experiencia colectiva de rememoración, con música, danza y la acción del cuerpo de los actores en una muestra, la “Matanza en Accomarca”, donde lo vivido y recordado se recrea, donde danza y dramatismo lo escenifican. Para el autor, la música es capaz de evocar la memoria, cuestionarla y protestar por la acción, como una especie de guía pedagógica de construcción de un mejor futuro.

Miranda, Olivero, Veas y Verdugo (2018), en la universidad chilena privada denominada Universidad Academia de Humanismo Cristiano, presentan una tesis de licenciatura que desarrolla al género testimonial como estudio de análisis literario-histórico como una propuesta pedagógica. La investigación es cualitativa, de recolección de información, y descripción explícita y detallada de la información hallada. Demuestran que aspectos de interdisciplinariedad pueden influir en la formación integral de los estudiantes de la educación básica, en relación a materias de Historia, Lengua y Literatura, Geografía, desde el empleo de testimonios, relatos y la memoria de épocas complejas, como de la dictadura militar en Chile, desde un corpus

determinado; ahí se pueden hallar las voces subalternas o discriminadas históricamente.

Burbano (2019) presenta la tesis denominada “Propuesta interpretativa para el wayno ayacuchano *Cerquita del corazón*”, desarrollada bajo el paradigma cualitativo, un estudio comparativo-etnográfico desde dos intérpretes distintas de la canción hasta el empleo del material audiovisual y entrevistas a los sujetos de investigación. Tiene como meta la definición de los elementos interpretativos de la canción seleccionada desde sus particularidades musicales hasta las emergentes por el contexto al cual se refiere, como una propuesta interpretativa singular. Así, busca identificar las versiones sobre la canción; también, extraer elementos interpretativos del contexto al cual se refiere, que los categoriza; finalmente, pretende realizar una propuesta interpretativa. Como producto del estudio, desde lo comparativo, interpretaciones variadas de Tatiana Naranjo, Yuli Perdomo y la autora Chalena Vásquez, destaca elementos vocales importantes que marcan la emoción, los sentimientos y significados desde la perspectiva de las interpretaciones musicales estudiadas, que le dan matices particulares en torno al contenido mismo. El otro rasgo diferenciador es el papel que juegan los instrumentos musicales a los cuales las intérpretes se familiarizaron desde sus aprendizajes adquiridos: el charango y la guitarra, que le dan versiones singulares a una misma canción. Sobre el contexto referido en las letras, se nota que las intérpretes asumen la violencia marcada desde lo musical como una forma de expresión particular; finalmente, desde perspectiva de la autora de la canción, predomina lo emocional y simbólico, por haber vivenciado la realidad cantada, en un contexto de violencia como eje temático, como testimonio de lo vivido, que quedó marcado en la historia.

Struyf (2023), en Francia, publicó un estudio antropológico titulado *El huayno ayacuchano testimonial y su contexto político social*, como investigador del charango y de las tradiciones musicales peruanas. Refiere que el contexto de la violencia de los 80 alteró y puso en discusión las estructuras sociales y el poder en el país; asimismo, transformó al huayno en uno de protesta, en un canto testimonial vinculado a una ideología del cambio; pero lo hizo preservando sus características formales, no dejando de ser huayno, con cadencia y estructura melódica reconocible claramente. Parte por presentar la estructura musical de canciones tradicionales como *Mauka zapato* con otras de estructura mestiza como *Arbolito de manzano* y *Adiós pueblo de Ayacucho*, para mostrar una comparación musical con las canciones testimoniales del contexto de la violencia, como *El hombre* y *Flor de retama*, que le permiten deducir el resultado referido. Finalmente, concluye en que el huayno de la actualidad, por afanes

comerciales, ha acudido a temáticas de amores perdidos y otros, pero sigue manteniendo en vigencia el huayno testimonial, que incluso es utilizado en contextos de convulsiones sociales como el del estallido social del 2022.

2.1.2 A nivel nacional

Carrasco (s. f.), con amplios estudios en música y arte, en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, en la Universidad Nacional de Música, ex Conservatorio Nacional de Música, y en la Pontificia Universidad Católica del Perú, publicó en la web un artículo titulado *El huayno, apuntes sobre su rítmica*, donde realiza una reflexión sobre el origen no solo autóctono del huayno, sino de influencias y sus variaciones hasta la actualidad. Del mismo modo, ejecuta un análisis musical del huayno en su interpretación por guitarristas, entre un concepto occidental y andino. Del mismo modo, delimita el uso del pulgar en la musicalidad del huayno, del sur y del norte. Las conclusiones que podemos destacar del estudio son la afirmación sobre la riqueza rítmica del huayno, con nuevos patrones de acompañamiento, de variado origen, incluso extranjero; además, afirma que es necesario enfocarlo desde el punto de vista dancístico, por su performance; finalmente, dice que, por ser un género musical y artístico de identidad nacional, requiere de estudios profundos y variados.

Ayre (2016) nos presenta un artículo respecto a un trabajo empírico en torno al huayno social de las mujeres como intérpretes y compositoras en un proceso temporal anterior, durante y posterior al período de la violencia sociopolítica. Demuestra con evidencias la regulación de un sistema machista del huayno para el consumo hasta antes de la violencia sociopolítica de 1980 al 2000; temáticamente, apuntaba a una revalorización de la cultura indígena, a manera de subordinación social y geográfica, destacando al huayno amestizado. Hasta antes de este período, la temática romántica estaba en auge, con poquísimas muestras de temáticas sociales. Afirma que es la Reforma Agraria de 1969 la que permite la presencia del huayno de temática social hecho por mujeres como intérpretes o compositoras, o de terceras personas que hablan de ellas, pero era de raíz indígena, con sentido compositivo colectivo y poco individual. No es sino en el período de la violencia cuando la mujer compositora e intérprete del huayno sale a confrontar la censura ilegal, de preponderancia masculina, convirtiéndose en la principal promotora y representante del huayno, incluso contra la mediática censura a nivel policíaco. La irrupción de Martina Portocarrero en la composición e interpretación del huayno marca un hito femenino en el huayno; *El hombre*, *Yerba silvestre*, *Flor de retama*, *Maíz* y *Mamacha de las mercedes* son huaynos que marcaron notoriamente la presencia femenina en el huayno en un

período de censura, persecución y hasta un autoexilio, por ser acusada de pertenecer al PCP-SL, pero de gran preferencia popular, juvenil y hasta de emigrantes peruanos en Europa.

Larios (2019) desarrolló una investigación académica titulada *La música más allá del sendero: Los principales cambios en el contenido político de la música tradicional ayacuchana después del Conflicto Armado Interno peruano*. Es una de orden bibliográfico que aborda el sentido evolutivo de la música ayacuchana respecto a su contenido político después del conflicto armado interno que vivió Perú desde la década de los ochenta del siglo pasado. Así, en el período de la violencia, la música ayacuchana no podía guardar distancia de la política, por el contexto que le rodeaba; es decir, se vio involucrada y acentuada en una especie de compromiso con la realidad del momento, a tal punto que –de acuerdo a la autora– *Sendero Luminoso* la haya utilizado: “para la difusión de sus ideales” (p. 17). Logra demostrar que la música ayacuchana fue empleada por la población del medio como un mecanismo físico de protesta para pedir la culminación de la violencia que se vivió, sin desvincularse de la situación grave a la cual había llegado la localidad, logrando cohesión social entre la comunidad; es decir, el reclamo (testimonio y denuncia) y la articulación social (memoria colectiva) se dan a conocer en la música estudiada, siendo el carnaval su máxima y potencial manifestación. En resumen, del fuerte contenido político, la música ayacuchana pasó a ser testimonial y de denuncia social, convirtiéndose en un espacio de memoria colectiva, cambio que se manifestó no de manera radical, sino paulatina o pausada.

Barrientos (2019) escribe la tesis titulada *Análisis del discurso de la canción “Flor de Retama” en la formación de la identidad cultural en pobladores Ayacuchanos, 2018*. Esta tesis está desarrollada bajo el enfoque de la investigación cualitativa, mediante el método socio-crítico, aplicando una entrevista a siete pobladores de la ciudad de Huanta, dos comunicadores, un antropólogo, un locutor de radio y el compositor de la canción. El propósito particular del estudio fue analizar las características del discurso en la canción ayacuchana *Flor de retama*. Después de analizarlo, llega a las conclusiones de que el sentido de la canción va más allá de la emulación de lo histórico, acogiendo la materialidad de los acontecimientos, con una ligazón entre signo y huella, marcado por elementos que vinculan dolor, afectación, potencia y vitalidad pese a las tragedias como la muerte; además, el contenido de la canción acoge afectividad, que no solo marca la existencia, sino la conduce por la emotividad y contagio; igualmente, halla elementos comunicacionales trascendentes, como espacios concretos y simbólicos, letras que vinculan versos con contenidos

históricos temporales y espaciales que conducen a la identidad local de los pobladores; finalmente, su interpretación conduce por la senda del conocimiento de una realidad que, pese a los años, se vivifica con constancia en el comentario de toda colectividad que la interpreta.

Espino y Mamani (2023) presentan un artículo que condensa un estudio donde la violencia del conflicto armado en Perú es representada en tres géneros musicales de la región Ayacucho: el huayno y el subgénero del carnaval, la lírica infantil-juvenil, y los poemas-canciones. En el proceso, determina la existencia de una tensión, contradicción o fuerzas opuestas entre voz y letra, lo oral y escrito; igualmente, entre una poesía popular o del pueblo y otra letrada, de académicos. Así, en la ruralidad, los hombres del campo tienen sus propios mecanismos de comunicación, donde destaca la expresión del hombre del campo, del *llaqta maqta*, desarrollada fundamentalmente con el quechua como mecanismo de comunicación verbal, donde testimonio y reclamo se manifiestan, catalogados por los autores como poesía no explícita, convirtiéndose en testimonios de resistencia cultural. Mientras, en los espacios letrados o académicos, predomina lo infantil y juvenil, y el poema canción, no hablando de la realidad violenta del contexto de manera directa, sino donde figuras literarias como la metáfora juegan roles protagónicos, resaltando memoria, protesta y orgullo regional.

2.1.3 A nivel regional

Vergara (2010), en todo un texto, desde una perspectiva antropológica e interpretativa de la realidad, desarrolla una aproximación a la comprensión de la actividad creativa de un compositor y músico ayacuchano, Carlos Falconí. En el estudio, de manera profunda, abarca aspectos de cultura, música, identidad y violencia en la región Ayacucho. Considera a Falconí como un músico y compositor de trascendencia en la localidad, afirma que sus competencias han sido fruto de todo un proceso de adaptación a un medio social y comunitario donde política, cultural y creatividad repercuten en su actuar; así, el medio, con indignación y resistencia, al igual que otras formas artísticas, moldeó su arte. Su origen mestizo, hijo de una madre indígena y padre mestizo, permitió que su vida transite entre dos horizontes, el andino y el occidental, que se da a conocer por el dominio de la lengua de ambas culturas, fortalecido con su formación universitaria. Igualmente, la pobreza del medio posibilitó su visión de la realidad, direccionando su actuar de rebeldía, lucha y violencia. En su proceso creativo, la misma violencia que se vivió en la región posibilitó la consolidación de su sensibilidad personal; por ello, la violencia está presente en sus composiciones, que tienen una retórica que dimensiona su imaginación creadora.

Ofrenda y Tierra que duele son las dos composiciones musicales que dimensionan ampliamente el involucramiento de su composición con la historia de la violencia sociopolítica de la región y del país, en las que se representan las diversas modalidades de aplicación de la violencia hacia el hombre del ande y hace ver la función desempeñada por la música en dicho proceso.

Tumbalobos (2015) desarrolló una tesis titulada *El discurso del huayno ayacuchano durante el proceso de violencia política en Ayacucho*. La tesis tiene como propósito conocer y explicar la formación del discurso del huayno ayacuchano durante el proceso de violencia política en Ayacucho; del mismo modo, identificar el contexto social, los temas predominantes, identidades construidas y el mensaje final. Es una investigación de corte cualitativa, de tipo descriptiva, de diseño no experimental de carácter transversal, con aplicación de métodos lógicos, el hermenéutico y semiológico, aplicados a una muestra de diez huaynos testimoniales de la época de estudio. Como resultado, determina que la música analizada surgió en un escenario o contexto de crisis e inestabilidad social y política, desde lo cual se plantea desarrollar un acto de reflexión sobre el mismo contexto; igualmente, determina la temática predominante como las desapariciones forzadas, violaciones sexuales, torturas, pobreza, entre otros; del mismo modo, en cuanto a las identidades manifiestas, halla una contraposición marcada entre el inocente o mártir de la violencia frente a los que detentan el poder, de una u otra manera, como el militar, el tirano, el alzado en armas; también, llega a establecer que el discurso del huayno ayacuchano resalta la crítica social a la violación de los derechos humanos.

2.2 Bases teóricas

2.2.1 *El huayno ayacuchano urbano de los 80*

2.2.1.1 La música folclórica andina

Por lo general, en todas las culturas, la música se ha convertido en un ingrediente trascendente e infaltable en el actuar cotidiano y en los actos de festividad o ritualidad (Robles, 2000). No en vano, Huamán (2006) orienta el estudio del huayno ayacuchano desde un enfoque oral, poético, musical y dancístico; entendiendo que, en esta variedad musical, existe una correspondencia sociocultural de manifestación de dichos enfoques.

Si en la actualidad se ve una heterogeneidad lingüística y musical a lo largo del territorio peruano, es porque este modelo de existencia ha existido a lo largo de la historia, incluso desde antes de la llegada de los españoles a América. Así, las

diversas culturas precolombinas, como los moches, incas, paracas, waris, chavines, entre otras, han cultivado la música no solo en su actuar cotidiano, sino también en sus celebraciones culturales. Con la llegada de los europeos al continente, han ido mixtificándose en todo sentido, sobre todo con el empleo de instrumentos musicales nuevos y variados, renovando también el ritmo y los estilos musicales, logrando variedades de acuerdo a las zonas geográficas de manifestación.

De esta manera, se puede hablar de una música folclórica peruana general asociándola a la geografía variada de su territorio, pero enfocándola dentro del conjunto de sabidurías populares que las dan a conocer al manifestarse. Así, geográficamente, la música folclórica costeña comprendería a la criolla, mestiza e indígena; mientras, en la sierra, la música tradicional andina y la mestiza, la última con influencias extranjeras; finalmente, la selvática comprendería el folclor de las diversas culturas amazónicas existentes y otra mistificada por fenómenos de migración de la costa y sierra.

Pero los estudios más próximos sobre la música folclórica andina en particular han ahondado y nos lo presentan los estudios en formas variadas, como un reto, para valorarlo desde su origen precolombino.

Tabla 1

Clasificación de la música andina según escalas musicales

	Probables grandes formas musicales precolombinas		Ritmo
A	Básicamente TRI-FÓNICO	<i>Hatun taki</i> Canto principal	Ritmo binario
		Carnaval <i>Chanka</i>	Ritmo binario y terciario
B	Básicamente PENTAFÓNICO	<i>Wayno</i>	Ritmo terciario Ritmo binario
		Canto alternado de dos coros, con breve fórmula de respuesta en cada frase	Ritmo binario
C	PENTAFÓNICO y otros	<i>Harawi</i>	-----
		<i>Wanka</i> , canción ceremonial	-----
D	-----	Sus formas musicales de ritmos tonales surgen durante el coloniaje	-----
E	-----	Haylli, haycha canción de trabajo	-----
F	-----	<i>Wallina</i>	-----
G	Otros sistemas tonales y rítmicos	Sus formas musicales surgen durante la colonia	-----

Nota: Josafat, R., tomado de Romero (2017, p. 86)

De esta clasificación, es deducible que el huayno suele manifestarse entre los ritmos binarios y ternarios, que se han ido construyendo a lo largo de su larga historia, que data desde antes de la llegada de los españoles y que le ha permitido adaptarse a la creación de diversos ritmos modernos como la chicha; por eso, ha adquirido rasgos particulares en el tiempo y en áreas geográficas definidas. Lo innegable es que se ha convertido en la manifestación artística más representativa del hombre del ande, al margen de la variedad en la cual se manifieste o cultive. En este sentido, para Huamán (2006, p. 79), el huayno tiene una naturaleza plástica, que le ha permitido adaptarse a las diversas actividades y festividades a celebrarse en el contexto andino.

Figura 1

Clasificación actual de la música andina

Universos Musicales	Géneros Musicales	Formas Musicales Asociadas	
Música del ciclo vital	- Bautizo - Corte de pelo - Cortejo - Matrimonio - Funerales - Velorio - entierro	Harawi	Formas Musicales de contexto libre (Se asocian a diversos contextos)
Música de Trabajo	- Trabajo agrícola (siembra, cultivo , cosecha) - Trabajo ganadero (marca del ganado) - Trabajo comunal (construcción, limpia de acequias)	Harawi Wanka Walina	Huayno y sus variantes regionales: -chuscada (Ancash) -pampeña (Arequipa) -chimaycha (Amazonas, Huánuco) -cachua (Cajamarca) -huayllacha (Valle del Colca)
Música de Fiestas	- Danzas – drama - Carnavales - Navidad - Año Nuevo - Ritos festivos (saludos, marcha, corridas de toros)	Wifala; Carnaval; Pukllay; Pumpin	Yaravi Muliza Pasacalle Marinera
Música Religiosa	- Rezos - Salmos - Himnos - Procesión - Ofrendas rituales	Villancicos; Wakataki	

Nota: Romero (2017, p. 87).

Mientras, para Montoya (s. f., p. 484), tomando en cuenta a Cerrón-Palomino (1988): “Las ocho regiones de la música andina quechua en el Perú corresponden

gruesamente a las ocho variaciones dialectales de la lengua quechua que se habla en el Perú". Esta teoría es importante, ya que estas variedades del quechua son marcadas lingüísticamente. Para el Ministerio de Educación (2013), el quechua se manifiesta en cuatro ramas (amazónico: Loreto, Madre de Dios, Chachapoyas y San Martín; norteño: Cajamarca, Lambayeque y Piura; central: La Libertad, Lima, Áncash, Huánuco, Pasco y Junín; y sureño: Huancavelica, Ayacucho, Apurímac y Cusco). Aunque, las variedades dialectales quechuas notorias o marcadas son las siguientes: Ayacucho-Chanka, Cusco-Collao, Junín-Huanca, Ancash-Huaylas, Cajamarca-Cañaris, San Martín.

2.2.1.2 El huayno en general y el huayno ayacuchano urbano

Hablar del huayno en general es referirse a un género musical y poético muy variado y heterogéneo, de historia milenaria, que se haya distribuido a lo largo de territorios que rebasan ámbitos regionales o departamentales; pero que, en el proceso, preserva características particulares e identitarias. De acuerdo a los hermanos Rodrigo, Edwin y Luis Montoya (1987, p. 22), citados en Huamán (2006), son ocho las regiones marcadas de distribución de este género musical:

- 1) Área Qorilazo que abarca los departamentos de Cusco, Apurímac y Arequipa. Extiende su influencia a Puno y el sur de Ayacucho; 2) Área Cusco R. Bajas, corresponde a las provincias bajas del Cusco y el área de Paucartambo; 3) área Puno, relacionada con la parte quechua de Puno; 4) Área Huamanguina; 5) Área Junín que abarca la zona de Junín, parte de Huancavelica, Cerro de Pasco y Huánuco; 6) Área Ancash Huaylas, cubre el llamado callejón de Huaylas, toda la cordillera negra y la vertiente occidental de la cordillera blanca; 7) Área Ancash Conchucos abarca la parte oriental de la cordillera blanca ("callejón de Conchucos"), hasta la Libertad por el norte, Huánuco por el este y los Lamistas por el Nor-Este; 8) Área Selva que agrupa a los Quichuas del Alto, medio y bajo Napo en Maynas, Iquitos y entre los Lamistas de la provincia de Lamas, Río Mayu, departamento de San Martín. (p. 93)

Por su parte, Mendívil (2010, p. 38), tomando en cuenta lo planteado por Montoya, presenta una clasificación tentativa del huayno, acertada desde nuestro parecer. Para él, las variedades son el huayno cusqueño, de influencia del área qorilazo y mestizo de las partes bajas de su geografía; el huayno puneño, de influencia del qorilazo y de la cultura aymara; la huamanguina o chanka; el huayno del valle del

Mantaro o el huayno huanca; el huayno ancashino o del callejón de Huaylas; el huayno del norte chico, que abarca las serranías de Lima (Huacho, Chancay y Cajatambo); el huayno cajamarquino, del norte del país.

Particularmente para el llamado huayno ayacuchano –área huamanguina en la teoría de los hermanos Montoya, quienes manifiestan que sus matices llegan a parte de Cusco, Ica, Junín y Cerro de Pasco–, posee rasgos particulares de afinidad y unidad a la vez. A decir de Huamán (2006, p. 93), ciertos matices melódicos lo caracterizan y marcan territorialmente, siendo Puquio, Coracora y Huamanga los más marcados, muy próximos a los cultivados en las regiones Apurímac y Huancavelica. Totalitariamente, el ámbito regional que abarca esta variedad del huayno, tomando en cuenta la configuración de rasgos regionales que planteó José María Arguedas, Ayacucho, Huancavelica y Apurímac llegan a conformar una única variedad regional cultural denominada cultura pokra-chanka o Ayacucho-chanka. Pero, dentro de este ámbito marcado, es notoria la existencia de matices particulares en la manifestación del huayno; así, es sabido la existencia de dos gamas dentro del huayno ayacuchano, uno llamado mestizo –que nosotros lo llamamos urbano– y otro rural-campesino, que se identifican por las afinaciones particulares de la guitarra en cada modalidad (el “comuncha”: LA-SI-SOL-RE-SI-SOL en el huayno rural, de acuerdo a Romero (2002, p. 34); siendo el primero lento y cadencioso, mientras el segundo ágil, dinámico y de fuerte zapateo, rasgo que se extiende a lo largo de su ámbito de influencia. Siguiendo al mismo Huamán (2006, pp. 94-95), se entiende la interdependencia entre ambos matices del huayno ayacuchano, el mestizo y el rural, por su proximidad en muchos aspectos, como la utilización de los mismos instrumentos musicales, las temáticas en torno a individuos y su medio social, por la naturaleza bilingüe de sus composiciones, entre otros aspectos.

Desde nuestro parecer, el huayno ayacuchano que denominamos mestizo se ha mantenido históricamente a través del tiempo como elemento básico de identidad de la población ayacuchana, con raíces todavía precolombinas. De modo que discrepamos con pareceres que afirman que la poetización del huayno testimonial de la violencia lo ha lentificado o relentificado. Se manifiesta físicamente con una introducción musical pausada o lenta, generalmente mediante la guitarra ayacuchana; le sigue el desarrollo temático en una secuencia de estrofas; culmina con la fuga, que incita al zapateo o la agilización del huayno. Son ejemplos claros de su cultivo Raúl García Zárate, el Trío Ayacucho, Los Tres de Ayacucho, Max Castro de niño, los hermanos Jorge León, entre otros, que cultivan o cultivaron el huayno mestizo con preponderancia del español como lengua de desarrollo, sin descartar al quechua. En

algunos casos, se desarrollaba con el arpa como instrumento musical básico, como el caso de Luciano Quispe, Otoniel Ccayanchira, Estanislao Medina, entre otros.

El huayno ayacuchano urbano mestizo llega a modernizarse con el tiempo, empeño que parte desde la presencia de los hermanos Diosdado y Rodolfo Gaitán Castro en el escenario musical peruano; esto se dio en la segunda mitad de la década del ochenta, a propósito del despegue del huayno testimonial de la violencia; ellos, al igual que otros intérpretes musicales de este ritmo y del momento, introdujeron elementos de la música andina moderna y tradicional en sus interpretaciones –la guitarra eléctrica, bajo, batería, saxo, quena, charango, ciertos ritmos del rock, entre otros jugaron un rol especial–; este acto fue acompañado por nuevos escenarios conquistados –no solamente festividades familiares o colectivas, sino realización de conciertos masificados–, un público más amplio, particularmente jóvenes, marcando un período destacado de cambio en el género.

Por otro lado, el huayno ayacuchano catalogado rural-campesino es más ágil y vivaz que el urbano, cultivado más al sur de Ayacucho; en su ejecución, incita claramente al zapateo y baile colectivo rápido. En este caso, esta variedad no solo es ejecutada con la guitarra, sino con el charango (Jaime Guardia Neyra), mandolina (Dúo Tradiciones de Huamanga, Tuna de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga), arpa rural (Máximo Galindo Fernández), violín (Qantucha de Parinacochas), acordeón, etc. La temática de esta variedad apunta a la crítica social, a las vivencias personales y colectivas, y fundamentalmente a las problemáticas de vida del campo; por eso, en el huayno rural, predomina más el quechua como lengua de interpretación, sin descartar al castellano, que demuestra una marcada mestización cultural.

Respecto al huayno del corpus, el ayacuchano urbano, integrado por cuarenta y siete interpretaciones musicales, queda destacar el despegue de intérpretes femeninas en el huayno ayacuchano en general. Struyf (2023, pp. 9-10) marca a 1987 como el año eje para dicha irrupción, con la interpretación musical de *Flor de Retama* y *El hombre* en la voz de Martina Portocarrero en un concierto público en el auditorio de Lima –versión que es difundida en la web en la actualidad–, donde el huayno testimonial introduce algo nuevo en la interpretación de este género: carga expresiva y capacidad para trastocar emociones humanas –quedaría estudiar hasta qué punto la mujer tuvo manifestación en el huayno tradicional anterior, que muy bien puede ser motivo de otro estudio–. De las 47 canciones estudiadas, 17 las hemos asumido desde intérpretes femeninas, por ser representativas de las canciones compuestas, destacando Martina Portocarrero con siete huaynos (*Flor de retama*, *De canto a canto*,

Agüita de lluvia, Yerba silvestre, El hombre, Maíz y Mamacha de las mercedes); luego están otras intérpretes: Trudy Palomino (*Alma de Ayacucho*), Nelly Munguía (*Ofrenda, No más tormentos, A ti, Huamanga*), Margoth Palomino (*Dónde están*), Edith Ramos Guerra (*Ojos de piedra*), Rebeca Najarro (*Libertad americana*), Sila Illanes (*Mil puñales*), Chalena Vásquez (*Cerquita al corazón*) y Margoth Palomino (*Plegaria*). Mientras que los intérpretes masculinos son variados y muy conocidos, los que se conocerán en el proceso de la investigación.

Entre 1963 y 1992, para Montoya (s. f., p. 483), se da una de las principales transformaciones de la música andina, con el surgimiento de la llamada música “chicha”, catalogada por los propios creadores como “wayno moderno”; aunque, en el proceso, adquiere denominaciones varias. Lo particular del surgimiento de este género musical es la inclusión de instrumentos musicales eléctricos como la percusión y un ritmo movido particular. Esta teoría se sustenta en que la preferencia compositora en la música “chicha” apuntaba a trasuntar la vida del provinciano en las grandes ciudades, como consecuencia de la migración, con rasgos de desempleo, miseria, trabajo, violencia política, entre otros. Así, nace una identificación particular con el ambulante, los empleos domésticos, los niños abandonados que trabajan, la droga, la paternidad irresponsable, entre otros. Pero, eso sí, se pierde el sentido de la crítica política, al estilo del huayno sureño mismo; se abandona temáticamente a las labores agrícolas y de producción del campo; igualmente, se pierde el sentido poético de la música andina, cargada de ternura y emoción; también, la capacidad histórica de sus letras.

2.2.1.3 Sentido comunicacional y educacional de la música

Concordamos plenamente con Hormigos (2008) en que la música es un elemento sonoro trascendente o importante que puede ubicarse después del sonido articulado humano o habla oral. En ese sentido, todas las manifestaciones en las que se presenta, con letras o simplemente instrumentales: “persigue describir conceptos, sensaciones, lugares, situaciones, etc.” (pp. 175-176), convirtiéndose en un fuerte instrumento comunicativo de diversas realidades.

A lo largo de la historia, la música ha conseguido difundirse por diversos mecanismos. Comenzó con las grabaciones en discos, los cuales pudieron ser adquiridos de modo particular y difundidos por emisoras radiales; posteriormente, en los llamados casetes. Desde la década de 1980, la masificación de empleo de diversos instrumentos musicales y de la música popular hizo que su difusión sea mayoritaria, con la mediación de la radio y la televisión; posteriormente, en la década

de noventa, diversas innovaciones musicales permitieron una aproximación hacia las generaciones nuevas, particularmente hacia los jóvenes que empleaban la computadora y los diversos softwares musicales, al margen de instrumentos musicales innovadores y nuevos, que fueron ganando incluso espacios impensables en otras realidades; en la actualidad, acompañado de situaciones de migraciones sociales, ocupa espacios incluso exclusivos para otras realidades.

Para nadie es ajeno el sentido poético de gran parte de la música y del huayno en general, porque muchas canciones están cargadas de melodía y emoción. Pero, en el huayno en particular, está presente la labor del campo, la vida ganadera y agrícola; además, como un hecho que resaltar, la memoria histórica de lo acontecido socialmente, como una evocación social que permitirá recordarlo y revivirlo en el tiempo (Montoya, s. f., p. 493); incluso, en sociedades o realidades remotas, dan una categoría de identidad en torno a la realidad nuestra.

Según Huamán (2006), en el huayno ayacuchano, en el proceso de su articulación cultural, se cultivan muchos rasgos, como los señalados por Arguedas: producción minera, cultivo de la variante quechua Ayacucho-Chanka, situación de violencia y represión que históricamente ha vivido y que se testimonian en sus letras. Por eso, afirma:

En su temática alude a tópicos amorosos, religiosos, deportivos así también los relacionados con la migración, la violencia social, las guerras, la vida, la muerte, etc., razón por la que Arguedas señala que “en el wayno ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor y alegría, de terrible lucha [...]”. (p. 95)

Por lo mismo, es innegable destacar el valor que tienen las canciones del huayno ayacuchano de trasuntar un sentido comunicacional y ser una forma particular, históricamente, de ser agente educativo de trascendencia, presente en toda festividad, individual o comunal. Más cuando destacamos que este género musical, al igual que otros géneros musicales y poéticos como el *huaylas* o *huaylarsh*, se practica constante en todo período festivo del año, a diferencia de otros géneros de su especie, como el *carnaval*, *santiago*, *qachwa*, *harawi*, entre otros.

Del mismo modo, es destacable la idea de que el huayno ayacuchano, como consecuencia del fenómeno social de la violencia que se vivió desde los años 80 del siglo pasado, al recibir estudios de las ciencias sociales, a través de sus ramas variadas, es vista como un fenómeno sociocultural que permite la construcción de identidades de diversa naturaleza en su ámbito de influencia y que trasunta lo universal de toda una nación.

Algo que tomar en cuenta también es que muchos ven en la música solo empleo de notas musicales y contenidos temáticos. Lo cierto es que el análisis del discurso posibilita ver más allá de eso, otros aspectos trascendentes como la variedad de expresiones desde quienes interpretan las letras de las canciones hasta quienes producen los sonidos musicales; igualmente, desde la vestimenta que se emplea, la postura interpretativa misma hasta las gesticulaciones y movimientos del cuerpo utilizados en el proceso. Todos esos recursos se emplean para lograr una mejor conectividad entre compositor, intérprete y público mismo. Así, se entiende que la música misma es un espacio donde sale a relucir la libertad, desde el contenido que da a conocer hasta la pasión que produce en quienes la disfrutan.

2.2.2 El testimonio literario

De manera literal, el término *testimonio* nos traslada a una demostración, prueba o justificación de un determinado hecho, acto o acción. Pero *testimonio literario*, de manera específica, a decir de García (2012), se refiere a una: “descripción de materiales textuales y de los procesos históricos a que estos reenvían” (p. 373). Así, se entiende que las diversas muestras literarias testimoniales se han convertido en “una particular forma de lenguaje, vinculada a la producción social de la verdad, la memoria y la justicia” (García, 2012, p. 372).

El hecho de ser protagonista o testigo real de un determinado hecho, en un contexto dado, da la categoría de testimonio a lo expresado sobre ello; demostrando el estrecho vínculo existente entre la vista y el elemento testimonial. En asuntos literarios, el valor radica en asumir el estilo de expresión verbal (prosa, verso o drama) por parte de quienes quieren representar lo observado o vivido; en esa línea, según lo asumido en cada una de las modalidades literarias o géneros, existirán diversas estrategias para manifestar rasgos, rastros o huellas literarios. Por otro lado, en el autor literario, está implícita una preocupación por cómo va ser entendido o afrontado por el lector o decodificador, para ver su entendimiento o asimilación como “correcto”.

En este asunto, referente al testimonio literario o a la literatura testimonial, el verdadero conflicto está en entender las verdaderas dimensiones que abarcan la realidad y la ficción. Lo no real de la ficción lo transforma en un constructo particular de la realidad, que le da una categoría de no verídico. Pero ficcionalidad y realidad entran en conflicto cuando hay evidencias de diversa índole que prueban los hechos representados en lo literario. Lo trascendente está en entender la comprobación objetiva de lo referido de modo literario, que no se puede producir en todos los casos,

como el caso del dios Wiracocha y el origen del mundo andino, que no trasunta pruebas materiales ni de otra índole.

Algo cierto a tomar en cuenta respecto a los testimonios es que, en el proceso, estos han sido consecuencia de trabajos –y tal vez intervenciones externas– hasta llegar a una versión final. Según el género seleccionado, diversos retoques gramaticales y estilísticos elementales, incluso arreglos estructurales variados de quienes lo difundirán finalmente, a decir de Sklodowska (1992), alterarán nocivamente la pureza del contenido del testimonio o lo contaminarán. Lo cierto, a decir de Tobón (2008), será que las diversas operaciones literarias a las que se someten los textos los convierten en ficcionales, pero no los invalidan como un relato histórico o verificable, o proveedor de saberes o conocimientos respecto a lo abordado.

Así, es necesario reflexionar respecto al significado del *yo poético* o *yo lírico*, término que utilizaremos con frecuencia en el proceso. Esta voz no es una existente, sino construida o imaginada por el poeta; así, es capaz de transmitir sentimientos de todo nivel en relación a la existencia humana y social. Las personas suelen confundir al *yo poético* con el autor o poeta, por su papel de desarrollar un asunto que es necesario dialogue con los lectores u oyentes, dependiendo del caso. A decir todavía de Wellek y Warren (1953), la voz poética es una figura imaginada por el poeta, es ficticia y dramática; pero debe ser entendida como que el hablante del poema coincide con mayor o menor frecuencia con el yo empírico o con la propia existencia del poeta (Bousoño, 1966, p. 29). Casualmente, en lo referido por Bousoño, recae el valor del testimonio literario.

Los períodos o etapas de fuertes conflictos sociales, sobre todo vinculados con la violencia sociopolítica y regímenes totalitarios, testimoniados mediante diversos procedimientos de tratamiento del lenguaje, entre ellos el testimonio literario, han sido muestras para su desarrollo. En Perú, el más representativo de una situación de esta naturaleza, por no decir de auge, ha sido lo acontecido en la década de 1980 para adelante, que ya denominamos conflicto interno armado. Pues los autores, compositores e intérpretes –estos últimos por el estilo que le insertan a las canciones testimoniales– son convertidos en testigos o testimoniados de una realidad que es necesario reconstruirla e interpretarla, a manera de memoria de un determinado período social y una justicia social respecto a quienes fueron afectados en el período. En este sentido, es necesario reflexionar sobre el poder que adquiere el testimonio como un estilo de lenguaje de duración amplia en el tiempo.

Al reflejar una determinada realidad a modo de testimonio, en un género literario seleccionado y trabajado, se está sacando a luz historias de personas que

permanecieron históricamente en el anonimato, olvidados por diversos factores. De modo que la resistencia cultural, social, política e identitaria configura a toda una agrupación temática que contextualiza o recontextualiza una realidad determinada. En esa dirección, el testimonio literario se convierte en un espacio apropiado para la protesta social, ya que tiende a manifestarse nutriendo la conciencia histórica de una determinada población.

2.2.2.1 El testimonio literario musical

Con frecuencia, se ha venido discutiendo ampliamente sobre el vínculo existente entre música y literatura como recursos expresivos. A ese nivel, considerando al verso como el elemento central de la composición literaria poética, es bueno interrogarse acerca de la necesaria denominación categórica de poesía a toda música o que toda música adquiere o no la categoría de poesía. Lo cierto es que el verso tiene como elemento básico al ritmo dentro de la versificación, antes lo complementaban necesariamente el metro y la rima. Bajo esa perspectiva, el ritmo de los versos tiende a acomodarse al ritmo del género musical en el cual pretende desarrollarse, pero desde un aspecto totalmente formal en temas abordados, sean estos sociales, filosóficos, políticos y artísticos mismos. Algo certero que se tiene que tener en cuenta al respecto es que letras y música nunca se podrían separar, son concomitantes; pero la carga expresiva no es lo mismo que una expresión por expresión. Así, teniendo en cuenta a Álvarez (2013, pp. 226-227), para que sea poesía, necesariamente, se debe dar importancia a que el texto tenga realmente estética y subjetividad, y particularmente desarrolle en el proceso el lenguaje connotativo y figurado.

El momento cumbre para referir que la poesía y la música tienen una ligazón única se demuestra cuando Bob Dylan, representante de la música pop, catalogado como destacado músico, cantante, compositor y poeta estadounidense, recibió el Premio Nobel de Literatura en el año 2016. Uno de los fundamentos de la Academia para otorgar el mencionado galardón fue su capacidad de creación de expresiones poéticas novedosas dentro de la tradición musical estadounidense. Otro momento destacado en la historia para demostrar la ligazón manifiesta se dio cuando diversos intérpretes utilizaron los instrumentos musicales para representar sus textos poéticos, desde las épocas clásicas, con Homero y Safo como máximos representantes; estos artistas, llamados aedos, usaban la cítara como instrumento musical para cantar las grandes epopeyas de su época, en cultivo de una poesía épica oral.

Melodía, temática, ritmo y sonido son elementos básicos concurrentes de la poesía y la canción, puesto que les dan sentido como tal. Si se pone música o se interpreta con instrumentos musicales, la poesía adquiere una categoría representativa distinta a lo simplemente verbal, por colorear la emoción. Ambas formas artísticas no dejan de tener carga emotiva de diverso grado, eso es lo que llamamos categoría artística o literaria. Pero, de manera contradictoria, tomando en cuenta a Quiñonero y Gutiérrez (2024, p. 300), es necesario entender que la música en sí, al ser un ente cultural, se resiste a ser sistematizada en formatos narrativos audiovisuales, por la complejidad de sus códigos, que es exclusiva de especialistas en música; en cambio, el contenido verbal y poético muy bien se pueden sistematizar y hasta contextualizar desde enfoques y propuestas identificados por los críticos y hasta los mismos lectores.

Ahora, la poesía, dentro de los géneros literarios, es catalogada como el arte más sublime, por la naturaleza en sí de aportar mayor carga significativa, desde las emociones y sentimientos que pretende trasladar; por esa su naturaleza, estaría siendo considerada –en nuestra perspectiva– como la modalidad testimonial más significativa, por la demostración de la subjetividad de quien ha sido testigo material de un acto o hecho dado, sea este personal o social.

2.2.2.2 El testimonio literario musical del huayno ayacuchano urbano

Cuando hablaba del huayno ayacuchano, Huamán (2006) manifestaba que “[e]n sus letras se pueden advertir las huellas del complejo proceso histórico peruano” (p. 75). Por eso, es necesario verlo dentro de la perspectiva del testimonio antropológico, cultural y social, más cuando sus letras están enfocadas en circunstancias que son necesarias esclarecer, porque es una manera rica de aproximarnos a las diversas realidades socioculturales particulares en las cuales se han compuesto, ya que encierran siempre memoria e identidad. Con el estudio, nos daremos cuenta cómo los diversos conocimientos sobre una realidad sociopolítica trascendente en la historia peruana pueden ser conocidos desde la cultura, en este caso desde la música.

Históricamente, el huayno ayacuchano urbano, con rasgo “mestizo de ritmo lento y cadencioso” (Huamán, 2006, p. 94), dentro del estilo huamanguino que referían los hermanos Montoya (1987), por la temática abordada y por la modernización de la comunicación y del empleo de instrumentos modernos, logra calar en el ámbito nacional e internacional ocupando espacios antes no imaginados.

Por la naturaleza subjetiva de la poesía, la más subjetiva entre los diversos géneros literarios, es necesario también enfocar al corpus de la investigación como

influyente en el comportamiento y la actitud de los receptores, en este caso de quienes escuchan las canciones seleccionadas. Por cierto, las canciones llegan a ser discursos direccionados hacia un público para dar a conocer las experiencias vividas en un determinado contexto, a manera de testimonio, para comprender la realidad manifiesta. Así, se podría hablar de un discurso hacia el otro desde las propias experiencias, de la naturaleza dialógica que se pueda manifestar entre autor (testimoniante), obra (canción) y público (oyente). De este modo, el testimonio brindado en el texto poético no es neutral u objetivo para dar a conocer un hecho o una realidad en particular, a manera de una declaración, sino una entidad que busca reacción y actitud de proximidad ante el hecho abordado. En esta perspectiva, el testimonio brindado en el huayno ayacuchano urbano en el contexto de la violencia sociopolítica se constituye en una entidad influyente en la actitud del oyente, pero como espectador de las acciones que toma en cuenta.

2.2.3 La violencia sociopolítica de los 80 en Perú

El año 1980 marca un período negro en la historia de la nación peruana. Desde ese año hasta incluso la actualidad –no solo hasta el año 2000 como lo refieren muchos estudios–, se vive, de acuerdo a la CVRP (*Tomo I*, 2003, p. 55), un conflicto interno, el de mayor duración en la historia nacional. En el proceso, el impacto que llevó consigo fue en vidas humanas (se estima más de 69000 personas entre muertos y desaparecidos) y de pérdida económica que supera a otros acontecimientos sociales, históricos o conflictos que vivenció el país en su trayectoria.

La causa, de hecho, se debió a la decisión del PCP-SL de iniciar la llamada “guerra popular” contra el Estado peruano, con claro deseo de imponer o implantar una nueva sociedad que la denominaban “república popular del Perú”; en el proceso, recibieron inicialmente una fuerte adhesión popular, incluso con militantes, desde campesinos hasta empleados públicos diversos, con clara ilusión de cambiar la sociedad e imponer una sociedad igualitaria; desde acciones esporádicas en diversas localidades, llegaron a generalizarse y emplear la extrema violencia y el terror, incluso sin respetar convenciones básicas para todo tipo de conflictos. Igual reacción partió desde el Estado y sus agentes, claramente afectando al poblador común y corriente de las localidades donde desarrollaban sus acciones. El Estado, inicialmente, fue incapaz para enfrentar el problema; por eso, encargó a las Fuerzas Armadas a que asumieran la lucha antisubversiva.

En el proceso de desarrollo de la investigación, la violencia vivida en el territorio patrio será retratada al detalle en la tercera parte de los resultados de esta

investigación, sobre todo cuando se determine la naturaleza contestataria del huayno ayacuchano urbano. Es necesario describir el ejercicio del poder del Estado y ver cómo el contrapoder del momento accionaba de manera contradictoria. Así, se tuvo que trabajar desde los períodos de la violencia hasta los mismos actores involucrados.

Respeto a los períodos de la violencia, la misma CVRP (*Tomo I*, 2003, p. 59) la expone así: *inicio de la violencia armada* (mayo de 1980 a diciembre de 1982), *militarización del conflicto* (enero de 1983 a junio de 1986), *despliegue nacional de la violencia* (junio de 1986 a marzo de 1989), *crisis extrema* (marzo de 1989 a setiembre de 1992) y *declive de la acción subversiva* (setiembre de 1992 a noviembre de 2000). En ese contexto retratado, era necesario ver el accionar de ambos frentes en conflicto desde las letras del huayno ayacuchano urbano.

Igualmente, el conflicto tenía que tener rostros, desde los actores del mismo. En esa perspectiva, la misma CVRP, en todo el tomo II de su informe, da a conocer a los actores armados de la violencia: el PCP-SL, las Fuerzas Policiales, las Fuerzas Armadas, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y los Comités de Autodefensa. En cambio, en el tomo III del mismo informe, expone a los actores políticos e institucionales: gobierno de Fernando Belaúnde Terry, gobierno de Alan García Pérez, los dos gobiernos de Alberto Fujimori, los partidos de izquierda, el Poder Legislativo y el Poder Judicial; por otro lado, a las organizaciones sociales: movimientos de derechos humanos, sindicatos y gremios, las iglesias, los medios de comunicación, el sistema educativo y el magisterio, y las universidades.

Del mismo modo, es necesario conocer los diversos patrones mediante los cuales se habían perpetrado los diversos crímenes en el período de estudio. En esa perspectiva, la CVRP expone el asunto en toda su integridad en el tomo VI de su informe, como sigue: asesinatos y masacres, desapariciones forzadas, ejecuciones arbitrarias, tortura y tratos crueles, violencia sexual contra las mujeres, violación del debido proceso, secuestro y toma de rehenes, violencia contra niños y niñas, y la violación de derechos colectivos.

Existiendo harta información teórica de la violencia sociopolítica vivida en Perú –los nueve tomos y doce anexos del *Informe final* de la CVRP, libros, artículos e investigaciones variados que han tratado en enfocar el tema–, se ha visto por conveniente, a decir de Bourdieu (1985), dar la importancia del caso al análisis y la deconstrucción del lenguaje social y político desde lo que nosotros denominamos testimonio literario. Para eso, era necesario, en primer lugar, compendiar integralmente el conjunto de composiciones del huayno ayacuchano urbano, por ser el más difundido incluso en el extranjero; seguidamente, el proceso de análisis y

deconstrucción apuntó al manejo de la retórica poética por los autores; del mismo modo, a la identificación de los hechos de la violencia del contexto retratados en el proceso; finalmente, a explicar hasta qué punto las composiciones musicales adquieren o no la naturaleza contestataria sobre la realidad del contexto que le tocó vivir. Es que, como dice Bourdieu (1985, p. 107), las propiedades formales de un texto, en este caso los huaynos testimoniales, cobran sentido si en primer lugar se enfocan “las condiciones sociales de su producción”; por otro lado, “con el mercado en el que se han producido”.

La complejidad del problema de la violencia tratada, no solo por el tiempo que abarcó, requiere del concurso de diversas disciplinas sociales como la antropología, historia, sociología, literatura, entre otras, para tener una visión clara de cómo la violencia ha jugado un papel trascendente en los asuntos de existencia humana, sobre todo en política e historia. De hecho, si se escudriña en la historia patria, más en los referidos a conflictos o guerras de diversa naturaleza, o cualquier hecho trascendente, saldrán a relucir actos de violencia de diversa naturaleza, por ser una manera clara de demostrar poder.

2.3 Bases conceptuales

Violencia. Es el empleo intencional de la fuerza física o psicológica con la finalidad de demostrar poder o causar daño en otro elemento o sujeto; implica trastorno, lesión, muerte, privación o daño psicológico.

Violencia sociopolítica. Es el tipo de afectación política y social que parte desde quien detenta el poder, de sus operadores o actores sociales que desean imponer un determinado pensamiento o ideal; se tiende a manifestar con el empleo de la fuerza desde sus operadores, alzados en armas, las Fuerzas Armadas, las Fuerzas Policiales, los servicios de inteligencia y contrainteligencia, grupos paramilitares, etc. con una intencionalidad política de obtener el poder o subvertir voluntades sociales y organizacionales. Sus formas de manifestación son las represiones públicas, políticas o letales; igualmente, torturas, masacres, desapariciones, desplazamientos forzados, entre otros.

Movilización social. Tiene que ver con una organización humana dinámica o de grupos de personas que tiene objetivos puntuales de generación de cambios sociales a mediano o largo plazo. Parte por una autoorganización, desde una problemática que es de afectación colectiva, para demostrar resistencia ante la dominación y hasta

generar impulso de transformaciones políticas y sociales en el medio donde se desarrolla; en el proceso, sus acciones son variadas o diversas, como las marchas y manifestaciones públicas.

Violencia popular. Situaciones de conflictos o enfrentamientos que se manifiestan a nivel comunitario y público. Puede comprender desde enfrentamientos individuales o personales hasta una violencia social, de afectación colectiva.

Violencia de Estado. Proceso de empleo de la fuerza, el abuso y la coacción desde los agentes del Estado sobre una ciudadanía, que es controlada y reprimida; salen a luz acciones de violación de los derechos humanos: desapariciones forzadas, asesinatos, amedrentamientos, represión, asesinatos, detenciones, torturas, discriminación, entre otros. Siendo sistemática, ya se convierte en política criminal punitiva, que no es sancionada debidamente por los poderes que deberían castigarla, sancionarla o al menos denunciarla.

Testimonio. Relato o declaración de un testigo respecto a un hecho, cuyo criterio debe ser de confianza o de fe respecto a lo sucedido, siempre y cuando se ciña a la verdad. En un proceso conflictivo o de enfrentamiento, quien lo da a conocer debe ser catalogado como actor de postura neutral, por eso la confianza en su relato, en el sentido que prueba o comprueba un determinado hecho.

Testimonio literario. Dependiendo del género literario (prosa, verso o drama), combina autobiografía y hechos históricos, los cuales son dados a conocer como experiencias comprobables en el proceso. Por ser literario, puede determinar un conflicto con la verdad, pero situaciones de triangulación de informaciones servirán para ser catalogados como testimonios fehacientes de una realidad, más si estos son respecto a situaciones conflictivas o de injusticias sociales.

Poesía. Composición literaria de naturaleza estética catalogada como la más sublime o elevada entre las formas de arte verbal. Los sentimientos, ideas y reflexiones tienden a manifestarse en versos o en prosa, teniendo al ritmo como elemento básico; en el proceso, busca la belleza más elevada de la palabra mediante figuras retóricas variadas, capaces de jugar con imágenes y sensaciones. Su lectura activa determinará la semantización trabajada, desde versos hasta estrofas, que determinarán campos significativos variados.

Voz poética. Es la expresión de una “persona” construida en la poesía que no necesariamente es el autor; puede ser también una visión subjetiva de sí mismo. Se manifiesta a través de pensamientos, emociones y una particular visión de ver la realidad o el mundo, presente en primera, segunda o tercera persona, incluso asumiendo carácter de género.

Canción. Composición musical que combina letra y melodía, en base a versos que necesariamente requieren ser cantados. Normalmente, son acompañados por instrumentos musicales, dependiendo del género musical en el cual se trabajó la composición, jugando con secciones o estrofas seguidas. Adquiere la categoría de poesía-canción cuando es trabajado estéticamente, con un lenguaje figurado y estético.

Huayno. Es un género musical, cultural, poético y dancístico típico de los Andes, cultivado originalmente por pobladores quechuas y aymaras, fundamentalmente, de historia milenaria. Su cultivo se da en casi todos los Andes sudamericano, franqueado por la cordillera de los Andes, entre Ecuador, Colombia, Perú, Bolivia, Chile y Argentina, adquiriendo rasgos particulares de las regiones donde se desarrolla, incluso cultivado con instrumentos y ritmos variados.

Huayno ayacuchano urbano. Es la variedad del huayno ayacuchano denominado mestizo, como elemento básico de identidad de la población ayacuchana; tiene matices de afinidad y unidad marcados territorialmente, entre Puquio, Coracora y Huamanga, muy próximos a los cultivados en Huancavelica, Apurímac y Cusco. Tradicionalmente, se caracteriza por desarrollarse con ritmo lento, acompañado por la guitarra clásica y cultivado más en el idioma español, sin descartar al quechua en su manifestación; en la actualidad, es interpretado con instrumentos musicales variados y modernos.

Intérprete musical. Artista que se encarga de recrear y transmitir una composición musical a su estilo; en el proceso, su labor va no solo a la interpretación musical sino a la decodificación de partituras con emotividad y expresividad, para lograr conectividad con una determinada audiencia.

Retórica poética. A nivel de la poesía, es el arte de la persuasión y la elocuencia a través de versos y prosa; al concretarse, recursos lingüísticos y estéticos intervienen para embellecer la expresión, con el fin de crear una emotividad especial. Su forma de

manifestación es el empleo de figuras retóricas, que dan cierto énfasis, expresividad y belleza a la composición.

Hibridación genérica. A nivel de poesía, la entendemos como una mezcla o fusión de diversos géneros: crónica, ensayo, microficción, guion, etc., a tal punto que rompe con la modalidad tradicional de presentarse, reflejando la complejidad contemporánea; igualmente, se manifiesta cuando realidad, memoria y arte verbal se entremezclan, pero no igualan a la verdad, a la falsedad o a la ficción. La hibridación también puede ser a nivel léxico, cuando dos idiomas –en el caso de las canciones del corpus entre el quechua y el español– tienden a cumplir roles protagónicos para una interpretación acertada de los mensajes a transmitir, por necesitar, en determinados casos, de informaciones culturales.

Naturaleza contestataria. Es la presentación del mundo natural como agente de crítica y resistencia ante un aspecto abordado. Desde una nueva ética de integración, busca generar reflexión o sensibilización social sobre una crisis que se vivencia en un determinado medio, que lo convierte en activista literario, a manera de un espejo crítico de lo vivenciado.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

De acuerdo a Cortés e Iglesias (2004, p. 8), la metodología en la investigación está hecha para desarrollar un conjunto de procedimientos estratégicos con la finalidad de profundizar un determinado saber, sea este teórico, práctico o teórico-práctico, de la manera más eficiente posible, dentro de los tantos procedimientos existentes. De esta manera, tiene por fin la conducción hacia la solución de un problema identificado dentro de la sociedad o en el universo académico, sea este abordado ya anteriormente o no tomado en cuenta.

Es casualmente el investigador quien tiene que asumir el diseño sistemático de sus procedimientos a fin de arribar a un puerto que garantice la validez y fiabilidad de todo lo ejecutado. En esa línea, a continuación, se da a conocer la metodología que se utilizó en la presente investigación.

3.1 Marco contextual

3.1.1 Contexto geográfico y temporal

En el tomo IV del *Informe final* de la CVRP (2003, pp. 25-366), específicamente en el capítulo 1, se marcan los escenarios de la violencia sociopolítica que vivió el país, particularmente Ayacucho: “1. La región del sur central 2. La región del centro 3. La región del sur andino 4. La región del nororiente 5. La región de Lima Metropolitana 6. Los ejes complementarios”. En dos décadas, aproximadamente, la violencia se extendió a casi todo el país, lo que marca, para la CVRP, la incapacidad del Estado peruano por contener su avance. La militarización de las zonas afectadas es su única política para afrontarla, que trajo como consecuencia la afectación de los principales derechos de sus pobladores.

De acuerdo al tiempo, se sabe, incluso desde lo manifestado por la CVRP, que la temporalidad del período de la violencia sociopolítica parte oficialmente desde 1980,

pero que no solo abarcó hasta la década del 2000, donde se produjo la captura de los grandes líderes de los movimientos alzados en armas; sino ha continuado en el tiempo, imposibilitando determinar el periodo específico de finalización.

Incluso, a nivel temporal, se sabe que la salida a luz de la problemática sociopolítica de inequidades étnico-culturales denunciada en su momento se sigue manifestando hasta la actualidad; es decir, pese a que fue denunciada en su oportunidad desde el surgimiento de los movimientos alzados en armas, se sigue manifestando hasta ahora. Un ejemplo de ello son las últimas convulsiones sociales a propósito de la asunción al poder de la señora Dina Boluarte en el año 2022. Lo destacado en ese aspecto es que, en la actualidad, la sociedad en general crea sus propias vías de información y cultivo de informaciones alternativas por mecanismos variados, incluso literariamente, mediante la música, el uso de los medios virtuales de comunicación, etc.; por supuesto, en el contexto que nos preocupa, estos eran escasos: los medios de comunicación eran limitados (las comunicaciones más rápidas del contexto eran los telegramas y las llamadas telefónicas fijas, estas últimas limitadas en muchos aspectos), las instituciones defensoras de los derechos humanos que eran vulnerados también casi no existían, los conocimientos y su difusión también eran limitados, entre otros aspectos.

3.1.2 Contexto social

Para que surgiera el levantamiento armado del PCP-SL en 1980, Perú tuvo que estar socialmente en un período de crisis generalizada, donde la exclusión y la fracturación social eran manifiestas ampliamente. Por esa dimensión y por el tiempo que abarcó el conflicto es que se afirma que este conflicto social fue históricamente el “más intenso, más extenso y más prolongado” (CVRP, 2003, *Tomo VIII*, p. 245).

Históricamente, Perú ya se encontraba fisurado socialmente. El conflicto simplemente visibilizó más el problema, sacando a luz heridas de exclusión, racismo y desigualdad marcados. Estos problemas fueron bandera de lucha de los levantados en armas y sus seguidores, ya que la polarización y el miedo formaban parte de la vida cotidiana, como parte de un conflicto que problematizaba esas diferencias. Igualmente, el conflicto permitió vislumbrar a un Estado débil, sin confianza, por no tener una política de lucha contra la subversión, que actuó solo bajo el control de las Fuerzas Armadas. Del mismo modo, el terror y la desestabilización marcaron el día a día de la población en general, por el miedo y el terror ocasionados por los frentes en conflicto.

Perú, socialmente, estuvo enfrentado, porque la cotidianidad fue afectada a gran nivel, con miles de personas muertas y otras desaparecidas. Las huellas sociales

negativas de la época se hicieron notorias, como el abandono del Estado de las zonas rurales y un marcado racismo entre ciertas áreas geográficas, acrecentando los enfrentamientos entre la urbanidad y ruralidad, entre las grandes urbes y los pueblos olvidados, entre los costeros y serranos, entre otros.

3.1.3 Contexto económico

La violencia referida se desarrolló dentro de un determinado contexto que es necesario precisar no solo a nivel político, social, sino también en lo económico, para entender las razones o motivaciones de su manifestación. Según la CVRP (*Tomo V*, p. 24), el inicio de las acciones armadas en Ayacucho, por ende, en Perú en general, se dio “(...) ante la ausencia de propuestas alternativas de desarrollo en estas regiones, el PCP-SL surge llenando inicialmente este vacío con sus promesas de orden, seguridad y justicia”.

De acuerdo a la CVRP (*Tomo I*, p. 58), desde la década del cuarenta del siglo pasado, se han venido dando dos fenómenos sociales marcados. Por un lado, el crecimiento demográfico de las grandes ciudades fruto de las migraciones sociales del campo a la ciudad por causas diversas; igualmente, las grandes transformaciones del aparato productivo. Así, desde las políticas económicas del Estado, las brechas entre ricos y pobres se fueron acrecentando aún más, siendo los de las áreas rurales los más pobres o afectados.

3.1.4 Contexto cultural

Las situaciones de violencia en general son vistas como hechos ligados a su historia; se han dado a lo largo de toda su trayectoria en el tiempo. Incluso, en algunas localidades, son vistas en función a lo cultural, como un estilo de vida, como el machismo. Así, para Garmendia (2016, p. 45), se ha dado desde la etapa preincaica hasta la actual, por influencias diversas, manifestándose de variadas maneras: autoinfligida, contra la mujer, infanto-juvenil, al adulto mayor, y formas emergentes y reemergentes (a nivel económico, laboral, inseguridad ciudadana, ecológica, etc.). En esa línea, a decir de Mansilla (2002, p. 77), la solución a los conflictos políticos, para el momento en que surgió la violencia, sería el enfrentamiento directo a los diversos mecanismos de violencia, por estar socialmente en un contexto autoritario, desde la estructura familiar.

La misma CVRP (*Tomo I*, p. 57) refiere que la violencia sociopolítica se dio en un contexto cultural de una frágil integración nacional, marcado por una fragmentación regional notoria, y carencia de un reconocimiento óptimo de la variedad étnica; en esa

situación, primaba la imposición de modelos extranjeros, desde el sistema educativo formal, en desmedro de la integración cultural y social. En lo lingüístico, el español se fue imponiendo sobre las lenguas originarias del Perú profundo; también, desde el sistema educativo, al ser el idioma en el cual oficialmente se desarrolla la educación en las aulas y en los medios masivos de comunicación, con leves impulsos de valorar las lenguas originarias desde una educación bilingüe intercultural.

El mismo sistema educativo formal ha sido visto históricamente, por la misma sociedad, desde antes, como señal de progreso, cambio o transformación social; lo ha sido más para los grupos sociales marginados y no tomados en cuenta. Así, la masificación de las instituciones educativas en las áreas rurales, que se dio posterior a la violencia sociopolítica, da señales notorias de la afectación en la que vivían ciertas áreas geográficas del país, que la vieron como una especie de reivindicación de clase; ya posteriormente se darán cuenta que la solución no solo estaba en la construcción de infraestructura educativa en las zonas geográficas más alejadas, sino formaba parte de un sistema que los afectaba integralmente.

3.2 Enfoque de investigación

Estamos ante una investigación cualitativa que, a decir de Hernández, Fernández y Baptista (2014), “[...] se enfoca en comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con su contexto” (p. 358). Para Creswell (2017), las investigaciones cualitativas son legítimas exploraciones sociales y humanas desarrolladas con rigor, dificultad y tiempo; a tal punto que “la investigación cualitativa [se ve] como un intrincado tejido compuesto de diminutos hilos, muchos colores, diferentes texturas y varias mezclas de material” (p. 12).

En ese sentido, es interés nuestro estudiar la vida de las personas en un determinado contexto y desde una perspectiva representada en la poética. En este caso, el huayno ayacuchano testimonial es estudiado considerando un contexto determinado, desde la perspectiva del análisis del discurso, utilizado como técnica o metodología de análisis ampliamente empleada en las ciencias sociales, dependiente de dos técnicas que se direccionan en ese sentido, el análisis de contenido y su interpretación (hermenéutica).

3.3 Método de investigación

A nivel cualitativo, los diseños de investigación están destinados a determinar la metodología, que permite la exploración y comprensión de los fenómenos

estudiados; pero lo hacen desde la perspectiva de los individuos involucrados en el mismo, desde sus propias experiencias, actitudes, creencias y desempeños sociales, los que deben ser captados de manera tal a través del modelo investigativo seleccionado.

De acuerdo a Hernández, Fernández y Baptista (2010), los principales o básicos diseños de investigación cualitativa son el etnográfico, narrativo, investigación-acción, teoría fundamentada. Además de ellos, basados en otros autores, amplían esta clasificación calificándolos de *otros diseños*, donde incluyen el fenomenológico, el histórico (a este último lo catalogan mixto). Pero los mismos autores señalan que los diseños investigativos a nivel cualitativo no se agotan en esa clasificación, ni se puede determinar una frontera particular entre uno de estos diseños en relación a otro.

Lo cierto es que el investigador selecciona el plan que desea con la finalidad de diseñar de manera sistemática y profunda la problemática que le preocupa, que muy bien se puede dar a conocer con la metodología que pretende desarrollar en el proceso. En nuestro caso, hemos seleccionado el diseño y método del análisis de discurso, desde lo literario, al ser el corpus analizado parte de lo poético, un género literario particular en su desarrollo y sistematización.

Como el análisis del discurso es el método seleccionado para proceder con el trabajo, a continuación, lo desarrollamos específicamente para el abordaje de fuentes textuales de una poética particular, el huayno ayacuchano urbano de un contexto sociopolítico propio; igualmente, desde investigaciones particulares que se hicieron al respecto; finalmente, desde aspectos desconocidos que puedan existir sobre el mismo asunto y que surgieron en el proceso.

De manera epistémica, es necesario abordar el análisis del discurso como metodología y estrategia a la vez, debido a que diversas disciplinas de las ciencias sociales abordan, desde diversas perspectivas, trabajos encaminados a analizar discursos particulares que tienden a manifestarse en la sociedad en general. Los discursos analizables o corpus textual, en determinados casos, pueden ser lingüísticos (revisión de documentos históricos, obras literarias en diverso género, textos variados publicados, diálogos particulares, entrevistas, etc.), no lingüísticos o kinésicos (observaciones etnográficas, comportamientos psicológicos, evaluación de gestos, miradas, expresiones faciales, posturas, expresiones proxémicas, etc.), exclusivamente paralingüísticos (vocalización y articulación verbal, volumen y altura de la voz, silencios o pausas verbales, ritmo u orden, timbre de los sonidos de voz, etc.) y la combinación de las modalidades anteriores. Así, el propósito del análisis de discurso es desarrollar la llamada hermenéutica del discurso, es decir una teoría de la

interpretación de los textos. En ese proceso, para dar a conocer ese saber, el análisis del discurso desarrolla una doble hermenéutica, ya que construye un texto verbal interpretativo de un elemento comunicativo interpretado (Sayago, 2007, p. 45).

Dentro de las categorías de abordaje bibliográfico referidas por Vera (2009, p. 64): exhaustiva, descriptiva, evaluativa y de casos clínicos combinados con revisiones bibliográficas, por la categoría de trabajo realizado, se ha seleccionado el tipo de revisión bibliográfica denominada descriptiva. En esa línea, nos interesó brindar conceptualizaciones prácticas y útiles que han evolucionado respecto al análisis del discurso desde su origen; igualmente, en el paso, nos interesó buscar su aplicabilidad en diseños homogéneos de investigación, ejemplo en procesos indagativos o investigativos en particular.

3.3.1 Conceptualizaciones prácticas del análisis del discurso

El análisis del discurso surge en contraposición a los estudios estructuralistas, que tenían como máxima unidad de análisis a la oración, la cual era desglosada en unidades significativas a nivel gramatical; así, en el análisis del discurso, interesa el enunciado como unidad de reflexión, por su valor comunicativo, integrando una o varias oraciones, de las cuales se estudian diversas competencias en un contexto social que involucra lo lingüístico, kinésico y paralingüístico.

Para Van Dijk (2000), el análisis del discurso es un análisis social, porque el individuo tiende a comunicarse en sociedad, en su relación social con los demás; así, se entiende que “el discurso es también un fenómeno *práctico, social y cultural*” (p. 21). Así, a decir de Haidar (2000), un estudio de esta naturaleza involucra no solo a las ciencias que estudian el lenguaje articulado humano como la lingüística, sino también la psicología, política, filosofía, sociología, etc. Igualmente, de acuerdo a Covadonga (2014), se aplica el análisis del discurso para el estudio contextualizado de la lengua en los ámbitos variados de su manifestación. De esta manera, interesa, en los estudios, la concreción de las diversas propiedades textuales en el discurso analizado, como también el orden de las palabras, los estilos variados (Van Dijk, 2000).

Para Sabaj (2008), el análisis del discurso consiste en un conjunto variado de enfoques teóricos y metodológicos descritos por los analistas desde los discursos en estudio; pero que necesariamente requiere de enfoques interdisciplinarios como la sociolingüística y la psicología social, entre otras. Se requiere de un estudio desde diversas perspectivas, porque el discurso es un fenómeno “biológico, sociológico, lingüístico, cognitivo y, de todas formas, complejo” (p. 121).

Un determinado contexto y situación puede ser entendido a cabalidad desde las propias expresiones de los sujetos que generan dicha realidad desde su lenguaje, que puede dar a conocer lo más explícito o implícito de dicha realidad. Así, se puede estudiar la forma o modalidad del discurso creado por el sujeto, su función en el contexto que pretende reflejar e incluso las contradicciones que pueda tener al dar a conocer una determinada realidad. En ese entender, tomando en cuenta a Urra, Muñoz y Peña (2013, pp. 52-53), se entiende que los discursos son históricamente ubicados o localizados, contienen o integran sujetos, trasladan significados precisos, se refieren a otros discursos, son una forma de hablar, se asocian o apoyan a instituciones, reproducen relaciones de poder, y se concretan en textos.

En la línea de lo manifestado, es necesario conocer de la tipología de análisis de discurso existente en la comunidad académica; pero, respecto al asunto, existe una variedad sorprendente, que depende de escuelas y disciplinas, que son variadas. De acuerdo a Urra, Muñoz y Peña (2013, pp. 53-55), Suurmond (2005) presenta tres agrupaciones marcadas de análisis del discurso: el análisis de tipo lingüístico, que abarca el estudio de discursos pequeños (*del habla, de Retórica, de argumentación, de categorías y de narrativas*); el análisis conversacional, catalogado como estudio de microdiscursos; y el análisis de grandes discursos o de macrodiscursos, donde ubicamos nuestro estudio.

Respecto al análisis de grandes discursos, lo tipifican en cuatro: el primero, el análisis de discurso de marcos-esquemas, con la evaluación de estructuras cognitivas desde la percepción y la representación de la realidad. Este tipo se ha aplicado en el objetivo específico primero de esta investigación, en el que se desentraña el trabajo retórico de la poética testimonial del huayno y el marco de la acción o contenido. Los marcos tienen que ver con las figuras retóricas como la metáfora, para involucrar la selección de hechos en un sistema de pensamientos; en el proceso, incluye a las personas (actores), el cómo o la manera (vehículo o símbolos claves), el asunto (discurso, lenguaje y su significado) y la intervención (reflexión sobre el hecho).

El segundo tipo de análisis de discurso es de repertorio interpretativo, totalmente hermenéutico, y está relacionado con la determinación de la psicología del discurso. Aquí, el lenguaje es visto no como un medio de representación, sino como uno de acción social. Demuestra que la interpretación de los discursos involucra los saberes o conocimientos que maneja la persona misma para entender una realidad analizable; puede presentarse desde las preferencias por ciertos textos y su discurso, que incluso puede descartar temas como lo político y el poder; pero también puede ser crítica, que cuestiona la subjetividad del discurso. Por lo descrito, en el proceso, esta

forma de análisis del discurso se ha concretado en el proceso, desde nuestro interés de seleccionar un corpus que testimonia, desde nuestro parecer, una realidad cruda en aspectos sociopolíticos, destacado en circunstancias donde hechos de la violencia se testimonian en la voz de los actores, donde se es y se siente un contexto retratado.

La tercera forma de análisis de discurso es el Foucaudiano, que tiene que ver con cómo el discurso involucra la identidad; quiere decir que, desde el discurso analizado, el sujeto asume una posición respecto a lo que da a conocer, mezclando *saber* y *poder*. Por medio de este tipo de análisis, se analizan las expresiones lingüísticas, ejemplos, palabras claves, tonos de las expresiones, etc. que pueden impactar en la audiencia. El análisis de estas expresiones permite identificar la posición del autor de la expresión en relación al poder en un contexto socio-histórico. Aplicamos esta forma de análisis del discurso en ciertos aspectos de los objetivos que tenían que ver con los hechos de la violencia testimoniados en el huayno del corpus, así como cuando se ve la naturaleza contestataria de dicho huayno.

La cuarta forma es el análisis crítico del discurso, que se dedica al análisis de la posición política que asume el autor del discurso. Por medio de este análisis se puede vislumbrar la dominación, el abuso del poder o el nivel de resistencia. Su forma de análisis se da sacando a luz temáticas particulares del contexto retratado, las que son relacionadas con teorías sobre el asunto, como uno de los procedimientos. Esta forma de análisis la aplicamos particularmente en el objetivo que tiene que ver con la naturaleza contestataria que asume el discurso del huayno estudiado. Se diferencia del análisis del discurso porque va más allá de entender el lenguaje para la construcción de significados en contextos determinados, determinando cómo el lenguaje puede ser usado para dar a conocer poder, ideologías, desigualdades.

Se entiende también que el enfoque crítico (ACD: análisis crítico del discurso) se preocupa en comprender temáticas polémicas por naturaleza: sexismo, racismo, clasismo, pobreza, conflictos sociales, etc. (Orlandi, 2012). Estos enfoques conducen a la producción, reproducción y transformación, dependiendo del caso, en relación a saberes, actúares y posiciones. En ese sentido, se entiende al lenguaje como un proceso socio-histórico, desde la perspectiva de la posición que debe asumir el analista sobre el discurso estudiado, donde el lenguaje no solo es un elemento simbólico, sino político.

3.4 Unidad de análisis

En el marco de la investigación cualitativa, es necesario entender que las unidades de análisis son, a decir de Cáceres (2003): “[...] los trozos de contenido

sobre los cuales comenzaremos a elaborar los análisis, representan el alimento informativo principal para procesar, pero ajustándolo a los requerimientos de quien ‘devorará’ dicha información” (p. 60). Así, las unidades de análisis fueron fragmentos particulares o canciones íntegras de las seleccionadas previamente.

Como es nuestro afán explicar un fenómeno social complejo desde una manifestación artística, la poesía hecha canción, las unidades de análisis en la presente investigación están involucradas dentro de las siguientes categorías de trabajo interpretativo: el huayno ayacuchano urbano de los 80, el testimonio literario y la violencia sociopolítica en Perú. Así, en este grupo de fuentes (corpus investigativo), se ha tomado en cuenta cinco canciones de Ricardo Dolorier Urbano, igual cantidad de Ranulfo Fuentes Rojas, cuatro de Carlos Huamán López, tres de Walter Humala Lema, tres de Filomeno López Coronado, cinco de Carlos Falconí Aramburú, cinco de Manuelcha Prado, entre los autores que mayor representatividad testimonial tienen respecto al asunto que nos interesa; por otra parte, otro grupo de poetas que tienen entre uno o dos composiciones musicales: Edith Lagos, César A Romero, Julio Humala Lema, Arturo Kike Pinto, Óscar Pretell Vivanco, José Chocos Alzamora y Miguel Sulca Galindo, Carlos Augusto García Zárate, Hugo Almanza Durand, Dionisio Cárdenas Gutiérrez, Carlos Bustíos Hinojosa, Martina Portocarrero, Avelino Rojas Cordero, Chalena Vásquez, Carlos Flores, Margoth Palomino, Justo Pastor Chirinos y Luis Abelardo Takanashi Núñez; en total, han sido cuarenta y siete canciones testimoniales.

Entendiendo que la investigación apunta a una descripción o análisis de lo hecho por las personas o las significaciones que le otorgan a dicho comportamiento, desde la lectura del huayno ayacuchano urbano testimonial de los 80 como testimonio literario, se pretendió realizar una aproximación a lo sucedido en un contexto social y nacional particular y a los propósitos de su sistematización en una poética social. Para ello, a continuación, enunciamos las dimensiones de análisis respecto a las unidades de análisis que identificamos previamente (trozos o fragmentos seleccionados de las canciones seleccionadas del corpus investigativo), desde los objetivos que nos propusimos en la investigación:

- a) Dimensión semiótica de la retórica del huayno ayacuchano urbano.** Como son versos los interpretados en las canciones, era necesario entender los diversos mecanismos asumidos por los compositores, desde los signos (palabras), que fueron insertados para la construcción de sentidos a nivel connotativo, con una clara intención persuasiva. Permitted determinar la relación entre signo, objeto y comentarista; este último, el interpretante, es el encargado de construir la

argumentación de lo descrito. A decir de Fiorín (2021), esta dimensión es tensiva, ya que abarca un análisis de la intensidad y la extensión verbal. Se tomó en cuenta los siguientes aspectos:

- ✓ Figuración o connotación, que permite la identificación de las diversas figuras retóricas desde las cuales se estructuran significaciones variadas, entre ritmo y orden lógico. Se identifican metáforas, símiles, metonimias, hipérboles, etc.
- ✓ Significación y persuasión, donde las expresiones verbales (sintaxis) denotan significados variados (semántica) que crean afectación en los receptores (pragmática).

b) Dimensión de tópico social. Los textos poéticos, en este caso las canciones testimoniales, son un entramado de ideas, sentimientos, pareceres, etc., los que se hallan distribuidos en unidades textuales intermedias llamadas estrofas. Nos interesó en esta dimensión tomar en cuenta las partes de la estructura poética, el entramado textual del discurso poético, pero en relación a categorías textuales como los fenómenos de violencia sociopolítica de los años 80. Comprendió los siguientes asuntos:

- ✓ Determinación temática de los actos de violencia: intencionalidad y daños de los frentes en conflicto, formas de manifestación (física, emocional, política, armada, etc.).
- ✓ Descripción del contexto, desde lo testimoniado hasta lo representado, con evidencias en su manifestación.
- ✓ Análisis social de la manifestación de la violencia: intencionalidad, origen, normalización, impacto, entre otros.

c) Dimensión contestataria de resistencia. Siendo el contexto de análisis las diversas situaciones de violencia social, las composiciones de la unidad de análisis se constituyen en voces que implican acciones individuales o colectivas de resistencia ante las situaciones vivenciadas; en determinados casos, se llega a desafiar estructuras sociales injustas, a defender o proteger derechos diversos, o a la transformación de los conflictos. Por eso, en el objetivo investigativo tercero, se analiza la naturaleza contestataria del huayno ayacuchano viendo los siguientes tópicos:

- ✓ Determinación de controversias jurídicas de los actos de violencia, entre la legalidad e ilegalidad, como actos de resistencia social.
- ✓ Identificar las diversas formas de resistencia social o comunitaria, en procura de transformaciones sociales, en espacios de libertad y dignidad.

- ✓ Delimitación de enfoques de violencia (violentos o no violentos), formas políticas y sutiles de lucha, propósitos de los actos de violencia, etc.

3.5 Técnicas e instrumentos de investigación

3.5.1 Técnicas de recolección de datos

El trabajo de campo se desarrolló de manera directa, con una recopilación seleccionada de las muestras musicales que testimonian la violencia sociopolítica vivida en Perú desde la década de los 80 del siglo pasado, para una integración coherente de las informaciones en la base de datos, lo que se constituyó en corpus de la investigación.

En ese sentido, la técnica de investigación particular empleada fue el análisis del discurso poético; que, como ya lo vimos, apunta a un trabajo interdisciplinario, multidisciplinario y transdisciplinario en torno a una producción social identificada.

Igualmente, como técnicas investigativas generales, se emplearon, en el proceso, dos procedimientos importantes que se detallan:

4.5.1.1 Observación transversal

Históricamente, la observación ha sido una técnica empleada constantemente, siendo básica para la determinación de un conocimiento. Bien puede ser física o directa, en contacto directo con el medio estudiado; pero también remota o indirecta, cuando la información se halla registrada en medios que muy bien pueden ser pruebas objetivas que permiten un análisis, testimoniado en poesías, canciones, fotografías, videos, etc. En nuestro caso, empleamos la segunda observación, la remota o indirecta, acompañada de otra técnica (revisión documental).

De Ketele (1984, pp. 21-27) refiere que la observación requiere atención voluntaria e inteligente de un objeto de estudio; del mismo modo, plantea una tipología de la observación interesante: observaciones sistemáticas o no sistemática, introspectivas o atospectivas, narrativas o atributivas, perceptivas o evaluativas, de registro inmediato o diferido, naturales o de laboratorios, de situación manipulada o no manipulada, de observador percibido a no percibido, y longitudinales-transversales.

En nuestro caso, empleamos la observación transversal, que tiene que ver con la observación sistemática, porque nos interesó estudiar el comportamiento de un grupo de sujetos, los compositores de la poética seleccionada y los mismos hablantes básicos construidos, durante un tiempo prolongado, en el contexto de manifestación de un fenómeno social, con la finalidad de sistematizar un cuadro representativo de los

sujetos de estudio en torno a su medio o la situación circunscrita en la investigación. Implicó una rigurosidad observacional, con registros y codificaciones variadas.

4.5.1.2 Revisión documental

En una investigación cualitativa, los investigadores tienden a acudir a un conjunto de medios físicos como libros, documentos, artículos periodísticos, fotografías, biografías, revistas, grabaciones, pinturas, boletines, etc. para realizar sus estudios. Así, esta técnica sirve para dar credibilidad y confianza hacia las informaciones dadas a conocer, ya que se dan en una necesidad de análisis de datos. La revisión documental se emplea cuando las informaciones se dan en el tiempo, no solo para testimoniar, sino para dar linealidad temporal y orden lógico a una investigación; del mismo modo, por su naturaleza, conduce a desarrollar actividades reflexivas importantes como el análisis, la deducción y síntesis.

Para este caso, Hernández, Fernández y Baptista (2014, p. 416) sugieren la autenticidad y buen estado del material de información. A lo que podríamos añadir la garantía, por los mecanismos más correctos, como la calidad del medio, los diarios, las editoriales o casas editoras, etc.

4.5.2 Instrumentos de recolección de datos

Para cada una de las técnicas manifestadas con anterioridad, se emplearon instrumentos de recopilación de datos precisos, sistematizados en un cuaderno de campo.

Así, para el análisis del discurso poético, se tomó en cuenta lo siguiente: dimensión textual: dimensión semiótica de la retórica del huayno ayacuchano urbano: figuración o connotación, significación o persuasión; dimensión de tópico social: determinación temática, descripciones del contexto y análisis social; dimensión contestataria de resistencia: controversias jurídicas, formas de resistencia social o comunitaria, y enfoques de violencia. Para eso, se empleó una guía de análisis de las dimensiones del discurso respecto a las unidades de análisis.

Del mismo modo, para la observación transversal, donde los sujetos investigados, los compositores de las canciones de la muestra, son similares en cuanto a las cualidades que les corresponden en torno a la categoría de estudio, el instrumento que se empleó fue una guía de observación transversal, que fue sistematizada teniendo amplias referencias acerca del papel alternativo de comunicación y de educación popular que cumplen las canciones de la muestra, para identificar en ellas los códigos instructivos emergentes.

Igualmente, para la revisión documental, que implica labores de consulta de fuentes variadas, se tomó en cuenta el empleo de fichas (fichas de registro: bibliográficas y hemerográficas; fichas de trabajo: de resumen, textuales, de paráfrasis, mixtas), útiles para la recogida de informaciones de los diversos recintos a los cuales se acudió en el proceso; en las que se registraron informaciones diversas, de acuerdo a las normas de referencia existentes y válidas para las investigaciones en el área de las ciencias sociales, el Estilo APA.

4.6 Rigor científico

Por ser una investigación cualitativa, no quiere decir que puede escapar a este principio investigativo. Se debe partir por la coherencia respectiva, desde el enfoque investigativo en el cual se inició, la metodología particular que se determinó, las unidades de análisis, entre otros aspectos; igualmente, con la meticulosidad con la que se abordó cada una de las interpretaciones, en base a referentes teóricos de confianza; finalmente, por situaciones de transparencia, por reflejar la verdad misma, sin alteraciones interesadas.

4.6.1 Credibilidad

Como las unidades de análisis están insertas en las canciones testimoniales de la época de violencia sociopolítica que vivió particularmente Ayacucho desde la década del 80, estas comprenden un conjunto de trozos textuales motivo de análisis, siendo alimento básico para el proceso, que debieron ser originales. Por este motivo, en ciertas canciones de múltiples intérpretes, se ha seleccionado a uno en particular que constituye representativo para la canción, por las variaciones o alteraciones que puedan darse en el proceso y entre uno y otro intérprete; esto en el sentido que no se pudo encontrar publicaciones específicas por los autores de las composiciones en publicaciones particulares; en este caso, solo algunas publicaciones académicas testimonian las letras de algunas de ellas. Felizmente, en el sitio web denominado YouTube, encargado de la difusión de videos variados, se ubicó cada una de las interpretaciones trabajadas; solo un par de ellas no fueron ubicadas de alguna manera, pero que se hallaron en algunas publicaciones que han sido referenciadas adecuadamente.

Además, la credibilidad se sustenta en la interpretación óptima y académica de los contenidos, tomando en cuenta referencias teóricas de garantía, donde se contrastan la teoría académica de lo identificado y corroborado por fuentes que determinen la veracidad de lo hallado, con pruebas de lo testimoniado en los trozos

textuales. En ese sentido, la operacionalización de las categorías identificadas determinó los trabajos particulares que se desarrollaron, como la labor retórica de los autores, los hechos de la violencia testimoniados, la naturaleza asumida por las composiciones, entre otros aspectos. En esa dirección, una observación minuciosa y meticulosa posibilitó una comprensión apropiada e intensa de la realidad involucrada en los textos, desde una lectura intensa de las mismas en otros estudios y la descripción detallada del entorno involucrado en su sistematización.

Este aspecto también se garantiza con una triangulación apropiada que se realizó de las informaciones contenidas, en el sentido de que fueron variadas e indistintas las informaciones consultadas. Las unidades de análisis, desde los trozos textuales poético-musicales de contenidos, se relacionaron con fuentes múltiples, teóricas, de investigación y de la metodología asumida; ellos posibilitaron un trabajo profundo y amplio de garantía, desvirtuando sesgos por diversas causales.

4.6.2 *Auditabilidad*

Este aspecto va a la par con la fiabilidad. Se entiende que el conjunto de informaciones que contiene el presente trabajo ha sido desarrollado en sentido lógico, documentado en cada uno de sus aspectos; lo que pueden ser constatado desde las fuentes tomadas en cuenta, que han sido referenciadas de la manera más correcta posible, en base a las normas Apa, en su séptima edición. En ese sentido, en el presente trabajo, se podrán vislumbrar investigaciones anteriores a la nuestra, que servirán como mediadores ante lecturas posteriores; sirvieron, en el proceso, para la aprobación por parte del asesor de la investigación, el Dr. Federico Altamirano Flores, quien ha tenido que auditar escrupulosamente cada una de las informaciones contenidas.

El análisis crítico de la tesis permite contrastar si apropiadamente se han arribado a las conclusiones hechas, donde las confirmaciones brindadas como producto de la investigación pueden ser verificables de una manera transparente y comprensible. Implica esto la naturaleza transferible de las informaciones, por servir de base para otros estudios que muy bien pueden ser nuevos o complementarios al presente; incluso servirá para asumir una estrategia de aproximación pedagógica a composiciones poéticas de semejante naturaleza, como lo exige el diseño curricular nacional, que es presentado en el capítulo V de esta tesis como propuesta pedagógica alternativa.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1 El huayno ayacuchano urbano como discurso retórico

La retórica es un arte y una ciencia al mismo tiempo (Albaladejo, 1991, p. 11). Al principio, la retórica fue un arte o técnica, en cuanto consistía en la disposición de reglas en la construcción de los discursos para otorgar al texto un carácter persuasivo: “Al ser una técnica, estaba sujeta a un conjunto de reglas, las cuales no constituían un sistema aleatorio, sino que poco a poco fueron adquiriendo consistencia lógica y coherencia estructural” (Plett, 1999, p. 79). Entonces, el conjunto de reglas, a pesar de ciertas modificaciones en el proceso histórico, conservó su estabilidad y sirvió de base para la producción de discursos políticos, religiosos, epistolares, publicitarios y literarios. La normativa de la retórica clásica quedó registrada en los diversos manuales y tratados de los grandes retóricos clásicos. En cambio, la retórica como ciencia estudia los “discursos en sus diferentes niveles internos y externos, en sus aspectos constructivos y en sus aspectos referenciales y comunicativos” (Albaladejo, 1991, p. 11). Por lo mismo, es la ciencia clásica del discurso; como tal, considerando la globalidad textual, ha logrado conceptualizar y explicar la naturaleza del discurso persuasivo.

La retórica clásica, considerando las etapas esenciales en la creación del discurso, distingue cinco componentes; esta retórica —en palabras de Plett—: “se divide en cinco partes: *inventio*, o búsqueda del argumento, *dispositio*, o estructuración del material, *elocutio*, o adornamiento verbal del contenido, *memoria*, o memorización del texto estructurado y verbalmente adornado, y *actio y pronuntiatio*, o realización visual (gesto, expresión facial) y auditiva (pronunciación)” (1999, p. 80). La clásica ciencia del discurso no prescinde de ninguna de las partes en el proceso del estudio exhaustivo del texto retórico y del hecho retórico; por esta razón, considera que todas ellas son necesarias para la producción del discurso en la comunicación. En el

desarrollo de la retórica, las cinco operaciones no tuvieron la misma atención. Como anota Albaladejo, las tres primeras acciones (*inventio*, *dispositio* y *elocutio*) han merecido estudios profusos durante muchos periodos, porque son operaciones constitutivas del discurso; en cambio, la *memoria*, *actio* o *pronuntiatio* han sido relegados por ser actividades que se realizan sobre el discurso cuando este ya esté elaborado (1991, pp. 57-58).

La neorretórica –surgida en la segunda mitad del siglo XX como consecuencia de la reactivación de la retórica– desarrolla tres tendencias de investigación. Según Pozuelo (1987, pp. 188-198), la primera tendencia es la retórica de la argumentación, una retórica centrada en la *inventio*; esta retórica, como teoría de la argumentación, concentra su atención en el razonamiento lógico y en la estructuración argumentativa del discurso jurídico. La segunda tendencia es una retórica de matriz estructuralista, porque surge a partir del estudio de la *dispositio* del discurso; la *Retórica general*, del Grupo μ (1987), es un ejemplo concreto de esta orientación –este libro sistematiza todos los recursos retóricos elocutivos tanto de la poesía como de la narrativa–. La tercera tendencia es la retórica general textual, propuesta y desarrollada por García (1994); esta última retórica tiene un amplio marco general, dado que desarrolla una metateoría más global. Al ser una retórica general, rescata la totalidad de las operaciones retóricas que intervienen en la construcción del discurso: la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*. Para Albaladejo, la “Retórica general textual es la más sólida y coherente vía de utilización del sistema retórico” (1991, p. 39). Esta retórica, por su globalidad y solidez, servirá de base para examinar las canciones como textos retóricos en nuestra investigación.

La retórica científica se aboca al estudio de la estructura interna y externa del texto retórico (Albaladejo, 1991, p. 43). En ese sentido, el texto, desde su construcción interna, necesariamente, está vinculado con el hecho retórico, que involucra: orador – compositor en nuestro caso–, el receptor de la composición, el mismo texto retórico, el referente al cual evoca el texto y el contexto en el cual se dé el hecho retórico (Albaladejo, 1991, p. 43). De este modo, en el presente espacio, nos interesa desentrañar ese circuito por el cual se encamina el hecho retórico, con cada uno de los elementos involucrados en el proceso. En esa línea, tomando en cuenta a Lada (2001, p. 61), siendo cada uno de los huaynos del corpus producciones literarias, se entiende que una aproximación al signo literario es un trabajo pragmático, mediante su diversidad de expresión; por eso, a nivel semiológico, se entiende a la manifestación literario-retórica como una totalidad comunicativa, enfocando la labor del emisor, el mensaje mismo y el trabajo receptivo, a nivel sintáctico, semántico y pragmático; por

eso, Coronado y Hodge (1974) refieren que tanto palabra como música deben ser enfocados en interacción, a nivel multisemiótico. En ese sentido, en el presente estudio, se pretende estudiar a las canciones en relación al compositor, al referente contextual al cual evoca, y al área geográfico-cultural al cual pertenece. Un estudio de esta naturaleza nos permitirá una aproximación clara y pertinente, dado que vincula la música con el acto retórico.

El huayno ayacuchano en general, al margen del referente evocado y del contexto en el cual se produce, al ser musicalizado, se convierte en un hecho retórico, más aún cuando es coreado por colectividades en presentaciones públicas, y cuando circula de mente en mente y en diversos medios. Así, existen muchos estudios respecto a la música como canción, siendo enfocado por antropólogos, historiadores, musicólogos, entre otros; pero, como una forma de discurso, como texto en sí, ha sido poco abordado, o está en sus principios. De este modo, para construir los significados textuales de las canciones, es necesario tomar en cuenta tres indicadores: el primero, la resonancia, que tiene que ver con su sistema sonoro, en base al sistema fonológico que le ofrece su lengua; el segundo, el tono, por las variaciones o énfasis expresivo; tercero, la intensidad, que está relacionado al ritmo con el cual se interpreta la canción, que puede ir acompañado por movimientos de ciertas partes del cuerpo como los palmoteos, movimientos de la cabeza o zapateos, que llaman a la acción corporal. Igualmente, los estilos de interpretación asumidos pueden ser variados, dependientes de las relaciones que se desarrollan desde las mismas composiciones, siendo las principales entre cantante y oyente, entre los oyentes, entre los mismos cantantes. Nosotros asumimos la primera relación interpretativa, entre cantante y oyente, por haber identificado a una interpretación más representativa de cada canción ubicada en el corpus investigativo, por la calidad entonativa misma.

Tomando en cuenta a Frith (2014, p. 284), se entiende que toda música popular –el huayno forma parte de ella– se configura en forma de canción, puesto que está compuesta de letras que dan sentido a la música. De modo que, en el estudio, concebimos el huayno como canción o como poema, dependiendo del caso. Al observar las composiciones, se puede entender la estrategia retórica asumida por el autor en la construcción de las canciones, incluida la orientación ideológica que pretende darle, donde música, letras de la canción e interpretación misma repercuten en una significación. También, es necesario entender las visiones que se dan sobre las canciones como textos, mediante juicios de valor, tienden a seguir un rito de apropiación y apreciación, como oyente de sus letras, siendo crítico, músico, productor, oyente o académico mismo; así, se argumenta un parecer en la razón, que

tiende a definir la moral de quien lo da a conocer. En ese sentido, Frith propone tres redes valorativas en la descripción de la música, no independientes sino superpuestas: la primera centrada en la formación académica, la segunda desde su función social en la vida cotidiana, la tercera desde la perspectiva de la industria cultural y del entretenimiento. La nuestra, por supuesto, es preponderantemente desde una formación académica. En esa línea, al escuchar y estudiar las canciones, entran a tallar tres elementos básicos: palabras, retórica y voces; todo esto en relación con la dimensión emocional y corporal que produce en su accionar, como objeto de conocimiento, desde la identidad cultural que se manifiesta en el proceso, desde las subjetividades que produce, de las experiencias que se vivencian y los modos de existir en el mundo.

4.1.1 Recursos estilístico-literarios de nivel retórico en la composición del huayno ayacuchano urbano

En toda composición poética –el huayno ayacuchano urbano no puede escapar de ese principio–, entran a tallar tres sentidos notorios de trabajo semántico. El primero es de nivel literal, de entendimiento básico a nivel lingüístico, de manera explícita y evidente desde las palabras que contiene. El segundo es de orden filológico que, desde las expresiones concretas que emplea todo hablante, pretende dar un sentido textual a la expresión, como una especie de prueba o evidencia de la referencia del mensaje. Finalmente, el sentido figurado o connotativo, que depende del contexto al cual se refiere, involucra sensaciones y sentimientos personales. En este sentido, los contenidos dados a conocer son distintos a los que las palabras tienden a manifestar.

Nadie puede poner en tela de juicio el carácter poético del huayno ayacuchano, más del huayno ayacuchano urbano, aunque existe la necesidad de entender que no todo huayno ayacuchano urbano o huayno ayacuchano en general es poesía. Para ser poesía, como refiere Huamán (2006, p. 97), debe labrar en su esencia la ficcionalidad y reinención de la realidad objetiva y subjetiva del ser humano mismo, transfigurando la realidad misma y entramándola armónicamente con la instrumentalización musical.

A continuación, al margen de ver la amplia y variada clasificación de los recursos estilístico-literarios del discurso poético, examinamos la configuración retórica de las canciones del huayno ayacuchano urbano; en concreto, analizamos las figuras literarias de las canciones. Dado que, por el uso de estas figuras, las canciones se diferencian de los discursos cotidianos contruidos con el lenguaje común y corriente. Por lo general, en el discurso poético, lo estético y persuasivo tienden a fusionarse, donde la función del lenguaje poético llega a su máxima expresión, afectando las

reglas gramaticales de la construcción sintáctica para dotar de significados polifónicos y sugerentes.

4.1.1.1 Figuras o tropos de orden léxico-semántico en la configuración del huayno ayacuchano urbano

A decir de Fiorin (2021, p. 47), en este tipo de figuras, la construcción significativa de los versos nace desde el sentido lexical, de intensidad, desde el significado de las mismas palabras, que deben ser entendidas en su contexto, de concentración semántica. Así, un tropo o una figura es un procedimiento verbal de utilización de una expresión con sentido figurado en sustitución de otra a la cual se refiere, aplicando el procedimiento de sustitución.

Desde la retórica, el tropo o *tropus* forma parte de una de las operaciones de construcción del discurso, la *elocutio*, de trabajo de la misma expresión lingüística. Sabemos que la labor retórica parte desde la *inventio* o la búsqueda de ideas sobre la temática del discurso; posteriormente, viene la *dispositio*, de construcción del texto retórico, donde se organiza y transforma la materia textual; finalmente, se termina en la *elocutio*, donde el discurso toma o asume una forma a nivel lingüístico y en un estilo determinado. Por eso, Lausberg (1975, p. 85) asigna a los tropos como algo atribuido funcionalmente al *ornatus*, que tiene por objeto el embellecimiento del discurso con categorías figuradas totalmente variadas, desviando significaciones léxicas mismas.

a) Las metáforas en la poética musical

*Tenía la edad del trigo
tamaño de su alegría.*

Ricardo Dolorier Urbano

En esta figura literaria, se desarrolla un vínculo o relación sutil de una semejanza dada a conocer para relacionar dos ideas o imágenes contextualmente. A decir de Beniers (2004, p. 187), la relación entre las palabras se da entre elementos que, en la normalidad racional, en un pensamiento común, no son relacionados o vinculados por ningún camino o vía. Así, como figura retórica, en la metáfora, se vislumbran tres elementos: la expresión verbal real (el “tenor”), otra expresión con la que se imagina a la expresión real (el “vehículo”), y el sustento del vínculo entre la expresión real y la expresión imaginada (el “fundamento”).

A la luz de esta definición, de un entendimiento teórico del asunto, a continuación, analizamos y explicamos las metáforas en las canciones del corpus. Para empezar, examinemos la canción titulada *Desaparecido*, de Ricardo Dolorier Urbano. Según Velapatiño (s. a., p. 364), la canción fue creada por el autor en

memoria de Fortunato Yangali Carhuamaca, su hijo adoptivo y docente de Filosofía e Historia en la localidad de Churcampá.

*Tenía la edad del trigo,
tamaño de su alegría. (bis)*

*Y de sus manos salían
el vuelo de las palomas,
el vuelo de los aromas,
de mil flores campesinas. (bis) [...]*

*Y si encuentran su tumba,
como una piedra olvidada,
la lucen con esa piedra
que reviente su granada. [...]*

Se puede apreciar una rica manifestación de metáforas. Solo estando frente a la canción íntegra se puede identificar al “tenor” de las dos primeras metáforas en la estrofa inicial presentada (el “Desaparecido”), de quien se canta en la canción y los versos; es decir, el “tenor” se manifiesta por elisión o elipsis, por ser sobrentendido. Desde el elemento identificado (“tenor”), saldrán a continuación dos metáforas contiguas: “edad del trigo”, “tamaño de su alegría” (“vehículos”), la segunda es explicación de la primera; denota (“fundamento”) que la persona desaparecida en pleno contexto de la violencia era de edad corta y brillante, como el trigo, en su etapa de “oro”, de máximo resplandor existencial; esa metáfora redundante en “tamaño de su alegría”, que denota su edad lúcida, su edad de oro, su mejor época, distante del decaimiento.

En la segunda estrofa, se identifica un nuevo “tenor” (“de sus manos”), desde el cual se presentan tres metáforas, desde los “vehículos” verbales: “vuelo de las palomas”, “vuelo de los aromas” y “mil flores campesinas”. Denotan, como “fundamento”, la naturaleza viva y alegre del accionar de sus manos desde el trabajo que realizaba, en el primer caso (“vuelo de las palomas”); de ser las manos el elemento material desde el cual se produce lo que la naturaleza emana, en el segundo caso (“vuelo de los aromas”); y de la producción de los frutos del trabajo manual en el tercer caso (“mil flores campesinas”).

En la tercera estrofa, se presentan dos metáforas contiguas. La primera tiene como “tenor” a “tumba” y como “vehículo” a “piedra olvidada”; denota, como “fundamento”, que el tiempo convierte a la tumba solo en un centro de ceremonia para visitas, donde la naturaleza humana se resume en saludos temporales, donde se rememora el accionar en vida. La segunda metáfora tiene como “tenor” a “esa piedra” y como “vehículo” a “que reviente su granada”; denota como “fundamento” que el

simple contacto con el dolor de su desaparición, muerte y ubicación como cadáver retumba como un aparato explosivo, por el impacto sentimental involucrado.

En el contexto de la guerra interna vivida en nuestra nación, de acuerdo a la CVRP (2003, *Tomo VI*, pp. 54-55), las desapariciones forzadas constituyen el segundo patrón de perpetración de crímenes y violaciones de los derechos humanos a los cuales estaba sometido el pueblo peruano –el primer patrón fue asesinatos y masacres–, más manifiesta desde el año de 1983, ejecutadas principalmente por las Fuerzas Armadas y Fuerzas Policiales, en su proceso de control de orden, ocupando por varios años el primer lugar en el mundo entre los países donde se ejecutaba. Su propósito de aplicación iba desde lograr informaciones de los posibles involucrados en los hechos subversivos, la eliminación de los mismos y sus simpatizantes, hasta intimidar a la población en general (*ibid.*, pp. 63-64). En el proceso, Ayacucho fue el espacio geográfico más castigado a nivel nacional, donde se concentró más del 55 % de casos que se registraron a nivel nacional (*ibid.*, pp. 67-70).

La metáfora también se manifiesta en la fuga (sección final que eleva la tensión de la canción, haciéndola más ligera y bailable, que puede terminar en un zapateo) del huayno titulado *Flor de retama*, del mismo Ricardo Dolorier Urbano. El contexto representado en la canción fue el movimiento campesino-estudiantil de Huanta y Huamanga del 21 y 22 de junio de 1969 contra el Decreto Supremo n.º 006-09, dado por el gobierno del presidente de entonces, Juan Velasco Alvarado, que atentaba contra la gratuidad de la enseñanza. Por testimonios diversos, se sabe que la canción fue utilizada políticamente por los miembros de *Sendero Luminoso* en el contexto estudiado y en escenarios diversos; pero, al mismo tiempo, por la naturaleza del lenguaje literario, lo connotativo, ha sido catalogada como canción simbólica de la época estudiada, por testimoniar figurativamente el estilo de violencia que sufrió la población ayacuchana en aquellos años. Así, las letras de esta canción, con el correr del tiempo, se contextualizan o recontextualizan en otros momentos o realidades, como muchas canciones incluso de épocas remotas, que se acomodan a realidades variadas. Esta canción, por su valor referido, con el correr del tiempo, se convierte en propiedad colectiva, al acomodarse a todo tipo de protesta social, de fuerte elemento de identidad de toda una clase social integrada y afectada por un Estado opresor. Por el valor que tiene la canción en el contexto de la violencia, Vich (2015, p. 23) la cataloga como patrimonio sonoro de la música ayacuchana y de la misma nación; no por gusto circula en la mente de toda una colectividad peruana, al margen de su ubicación en el espacio, incluso en el extranjero.

Veamos –como lo referimos– la *fuga* de la canción, tomada de la interpretación de Martina Portocarrero.

[...] **Fuga**

*La sangre del pueblo
tiene rico perfume. (bis)*

*Huele a jazmines, violetas,
geranios y margaritas.
A pólvora y dinamita. (bis)*

¡Carajo! ¡A pólvora y dinamita! (bis)

En toda la fuga interpretada, con la presencia de un solo “tenor” (“La sangre del pueblo”), se puede observar la manifestación de tres metáforas: “rico perfume”, “jazmines, violetas / geranios y margaritas” y “A pólvora y dinamita”. Metáforas que, en vínculo análogo, por estar en una enumeración, se refieren a cómo el sacrificio humano de gente representativa de toda una clase social olvidada no es vista con horror o desgracia, dolor o pena; sino como un sacrificio, como una glorificación de la muerte, que trasunta incluso lo material, reflejando –contrariamente– alegría y satisfacción, por los frutos sociales en que desemboca. Como lo dijo Vich (2015, p. 23), refiriéndose a esta sección de la canción, la muerte es valiosa si se da por un ideal, donde la sangre tiene un sentido que se tiene que difundir por su valor. No olvidemos que el sacrificio, desde una concepción religiosa, tiene una justificación bíblica, que parte desde la entrega en la cruz de Jesús, hijo de Dios, en sacrificio, por salvar a la humanidad en general; denota ello el significado de la sangre a nivel de los sacrificios, a manera de ofrenda de algo valioso como la existencia por una causa totalmente justa.

El tipo de violencia política retratado en *Flor de retama*, al contextualizarse con la realidad estudiada, se acomoda claramente a uno de los patrones de la violencia que se vivió en la época. El primer patrón de violencia consistió en asesinatos y masacres, particularmente de campesinos y estudiantes, que son presentados en una clase social integrada, por un proyecto de reconstituir una nueva nación. Estos hechos violentos se han desarrollado sistemáticamente en territorios variados del departamento de Ayacucho y en otras localidades, por parte del Estado peruano y sus representantes, y también por parte de *Sendero Luminoso*; pero la canción solo hace alusión al perpetrado por el primero de ellos, como agente externo, denunciado como algo opuesto a la sociedad. Sabemos, por lo observado en el contexto y por diversos textos escritos sobre el asunto, que la violencia iba en dirección de acción y reacción ante las acciones de *Sendero* o los agentes del Estado; quiere decir ello que, ante un

atentado que cometía el movimiento subversivo, venía una reacción de los agentes estatales, de una u otra manera, con incursiones militares y policiales de diversa naturaleza; igual pasaba por la línea de *Sendero* ante el actuar de los agentes estatales en alguna localidad, como reacción natural ante sus propósitos.

Yerba silvestre es un poema compuesto por Edith Lagos cuando era estudiante de Derecho de la Universidad San Martín, estudios que abandonó luego del primer semestre. El poema fue ganador de un concurso de poesía convocado por el Instituto Nacional de Cultura, en 1981, donde lo presentó mediante un seudónimo. Algunos fragmentos de la composición fueron llevados a la música por Martina Portocarrero y Luis Alberto Salazar Mejía todavía en 1987. Presentamos las dos primeras estrofas de la canción interpretada por Martina Portocarrero, que combina música y recitación –a su estilo–, donde es observable la presencia de la metáfora.

Yerba silvestre, aroma puro, (bis)
te ruego acompañarme por mi camino. (bis)

Serás mi bálsamo y mi tragedia. (bis)
Serás mi aroma, serás mi gloria. (bis) [...]

Los elementos en vínculo metafórico se desarrollan entre el término real o “tenor” “Yerba silvestre”, a modo de vocativo, de personificación de un elemento natural, y los siguientes “vehículos”: “aroma puro”, “bálsamo”, “tragedia”, “aroma” y “gloria”, que se constituyen en cinco metáforas contiguas. El “fundamento” de la relación metafórica está en que el yo poético desarrolla un pedido personal al dirigirse mediante el vocativo a un elemento puro de la naturaleza, a la yerba silvestre, que puede ser entendida en dos niveles. En primer lugar, se refiere a la yerba común de la naturaleza que está regada por el mundo y que cobra vida, por evocar una compañía espontánea del medio puro y silvestre, que es sustancia aromática mágica (“aroma puro” y “bálsamo”), que acompaña su existencia y el respirar rutinario; también, es testigo de su desgracia o fracaso existencial (“tragedia”); igualmente, es testigo de los pasos positivos y del éxito o triunfo en la existencia y los propósitos (“serás mi gloria”). En segundo lugar, en el contexto del poema íntegro, esa compañía representa a una nueva sociedad, de igualdad social, donde todos somos iguales, donde existimos de manera natural y libre, que representa la pureza (“¿Cuánto falta para que el río / aumente su caudal? / Para que tormentosamente arrase / este cruel presente”); en ese contexto, es compañía en la existencia de los integrantes de una familia y de la sociedad en general, en la desgracia y en la gloria; así, en su trajinar existencial, debería ser la naturaleza social la protectora y que cobije a sus miembros como si se existiera en el Paraíso.

En la canción, se manifiesta una identidad ideológica del yo poético con la causa de la igualdad social, aspecto que ha identificado a todo un grupo de personas que ha participado de las movilizaciones sociales contra la injusticia social. Según el informe de la CVRP (2003, *Tomo I*, p. 61), se entiende que el Partido Comunista del Perú-Sendero *Luminoso* utilizó su ideología para ocupar los diversos espacios políticos a su disposición, desde las organizaciones sociales hasta el pensamiento de cambio social que deseaba la juventud, por sentimiento.

Al seguir estudiando a la metáfora como uno de los principales tropos literarios, no podemos dejar de lado al huayno ayacuchano urbano titulado *Maíz*, de Carlos Huamán López, huayno catalogado como emblemático de la época estudiada, en el que se ve una gama de metáforas.

Traducción nuestra

*Maíz hermano, granito eterno,
jinete de rayos negros,
abrigo de niños tristes.*

*Si al silencio te condenan,
ruges en las cataratas y eres fuego.
Si pereces en las grutas,
alzas tus brazos poblados
y así vuelves.*

*Aunque el tirano te muerda,
siempre serás maíz, maíz.
Aunque te arranquen los ojos,
siempre serás maíz, maíz.*

*Himno de bravas calandrias,
wakchapa kallpan
wañuypi, kawsachiqniy.
Pancito de la ternura,
humilde oro de mil corazones. [...]*

*en la fuerza del pobre
en la muerte, me hace revivir.*

La calificación significativa o el sentido figurado del pensamiento dado a conocer parte por enunciar el término real (“tenor”) que a la vez es figurado, a manera de metáfora presentadora: “maíz”, que se halla calificado por otro “tenor” o expresión real: “hermano”, que no necesariamente significa consanguinidad, sino identificación de clase. Da a conocer una modalidad de resistencia social mesoamericana y andina desde el culto a la divinidad y las simbologías que parten de ellas. Pues, de acuerdo al mito precolombino, el hombre americano fue creado y moldeado a partir de la esencia del maíz amarillo y blanco (*Popol Vuh* o *Libro de consejos*, texto considerado sagrado por la cultura maya, de valor histórico y espiritual), que explica su naturaleza y color. La situación denota lo sagrado de la expresión, desde la preferencia divina por haber

sido escogido con un propósito de preservar una cultura. Seguidamente, presenta los “vehículos”: “granito eterno”, “jinete de rayos negros” y “abrigo de niños tristes”, expresiones con las que se imagina el mensaje; estas son las nuevas metáforas con las que se relacionan el “tenor” identificado, que da a entender el sentido de existencia del hombre andino, representando supervivencia, lucha y protección de las generaciones futuras.

En la segunda y tercera estrofas, las metáforas identificadas previamente se fortalecen desde el diálogo que entabla el yo poético con ese hermano andino, de quien destaca su fortaleza de saber sobrevivir en el tiempo y luchar por ello en el sentido existencial. En ese proceso, luchador por esencia, este hombre resurge convertido en fuego si es condenado al silencio, alza sus brazos si es muerto en algún lugar olvidado; que siempre resurgirá y será humano, por más que le mutilen o cercenen alguna parte de su cuerpo.

En la cuarta estrofa, mediante expresiones imaginadas (“vehículos”), el poeta complementa el propósito del poema con más metáforas: “Himno de bravas calandrias”, “pancito de la ternura” y “humilde oro de mil corazones”. Las analogías asocian la existencia del hombre del ande como símbolos destacados: como himno, para honrarlo como tal, perteneciente y unificador de toda una cultura, la andina, donde se puede celebrar sin reparos las acciones, triunfos y hasta fracasos; igualmente, relaciona al hombre del ande con el pan, al cual lo califica no solo como alimento de sustento, sino como una simbología de todo cuanto implica existir, entre lo subjetivo y objetivo, entre lo espiritual y material, que alimenta el espíritu y el cuerpo; finalmente, lo califica como un humilde oro, por el valor que tiene en su individualidad, en el rol social que debe cumplir como tal en la sociedad, donde mil corazones son la cultura en general, que le da el valor que tiene en ella.

Sin lugar a dudas, el poeta, mediante simbologías diversas, se dirige a la cultura andina en un contexto duro de existencia, de fuerte enfrentamiento al cual es sometido como humano, a quien llama a resistir los embates de la desgracia que el momento social lo tiene afrontando. No olvidemos que, según la CVRP (2003, *Tomo VI*, p. 511 y el anexo 3, p. 27), la población andina o quechuahablante fue la más afectada (75 %, 11376 víctimas), a comparación de pobladores de otras lenguas nativas, que fue en un mínimo porcentaje (1 %, 208 víctimas); mientras que es significativo en hispanohablantes, pero no al nivel del andino (24 %, 3593 víctimas).

b) El símil o comparación en la poética musical

*Tú eres como la paloma, sunqullay,
que bajas a beber el agua.*

Huayno ayacuchano tradicional de autor anónimo

Desde la antigua literatura épica, el símil ha sido catalogado como una de las figuras más fundamentales, como una de las más dignas de un análisis. En él, necesariamente, por enfocar dos dimensiones, debería estar presente un elemento nexos o conector de nivel comparativo (*parecido, como, cual, que, así como, tal como, mayor que*, etc.), con el fin de destacar estéticamente lo manifestado. A nivel semiótico, a decir de Fiorin (2021, p. 47), en esta figura literaria, el poeta o enunciador realiza una operación básica de adjunción o repetición por niveles comparativos en su intención de avivar su expresión.

Estudiemos la manifestación de este tropo literario en *Alma de Ayacucho*, de Ranulfo Fuentes Rojas. En este huayno, el empleo de conectores de nivel comparativo sirve notoriamente para identificar los símiles manifiestos en los siguientes fragmentos.

*Mi pueblo donde he nacido
es duro como el mármol.
La tierra donde he crecido
es fuerte como la roca.*

*Así en roca he crecido
así en piedra he brotado,
como molles y tunales. (bis)*

Ay, vida, tomando agua de lluvia. [...]

*Cuanto más crece el molle,
sus raíces profundizan.
Cuanto más arde la llaga,
mi sangre hierve de rabia.*

*Como la fragua y fuego,
la miseria y el yunque,
forjarán al huamanguino. (bis)*

¡Escucha! Te forjó, ayacuchano.

En la primera estrofa, la labor del poeta con la palabra parte por destacar la naturaleza de resistencia del pueblo de Ayacucho (enunciado en el título y no en los versos, donde es implícito) a los embates que le ha deparado su existencia, como la primera dimensión; esta es comparada con otras dos dimensiones, la resistencia del *mármol*, que es capaz de soportar materialmente a las condiciones climáticas más extremas, como el calor o el frío; igualmente, con la fortaleza de la *roca*, un material formado o forjado desde otras preexistentes en el interior de la tierra por evolución.

En la segunda estrofa presentada, existe otra dimensión comparada a nivel de la existencia del poblador ayacuchano, también de resistencia social y natural, que ha

crecido entre rocas, que ha brotado entre piedras, comparado con los *molles* y *tunales*, que son capaces de existir en los lugares más agrestes, viviendo solo del agua de la lluvia, que se manifiesta solo en situaciones circunstanciales o temporales. A ese nivel, el poeta presenta una comparación entre el pueblo donde ha nacido (Ayacucho), sus seres vivos naturales como los molles y tunales, y su poblador, todos ellos resistentes a las situaciones más adversas; esa unión semántica entre el contenido de las dos primeras estrofas concluye en un estribillo de un solo verso, estrategia que se manifiesta a lo largo de toda la canción después de cada dos estrofas.

En las dos siguientes estrofas presentadas y su respectivo estribillo, el poeta dimensiona la existencia del poblador y del alma ayacuchana, comparándola nuevamente con el molle, un elemento natural que simboliza vida en el ande, pues este árbol, cuanto más crece, más su raíz se profundiza, y esto representa la ligazón entre el ayacuchano y su terruño; también, con el sufrimiento, cuanto más dolor le provocan, más fuerza interna tiene. Compara ello con la fragua y el calor, con la miseria y el yunque, dimensiones que coexisten entre sí; exige el poeta entender al huamanguino, por la magnitud de su pensamiento, sentimiento y actuar (*¡Escucha! Te forjó, ayacuchano*), que se forjó a partir de ello.

No es gratuita la composición que trata de enaltecer el espíritu del ayacuchano mediante la comparación con su propia geografía e historia, es para exaltar que resista a lo que la historia le ha destinado. La exaltación del espíritu combativo del pueblo ayacuchano se da en un contexto donde sus pobladores eran asesinados de una u otra manera. Precisamente, en este sentido, la CVRP (2003, *Tomo VI*, pp. 27-28, 65-66) da a conocer que la mayoría de crímenes perpetrados por miembros de *Sendero Luminoso* y las Fuerzas Armadas y Policiales se dieron en el departamento de Ayacucho, en más del 50 % del global a nivel nacional y entre el período 1980-2000.

Por otro lado, la literatura quechua, más específicamente la poesía quechua, por desarrollarse en un idioma nativo y oriundo de la región, no está impedida para desarrollar este tipo de figura literaria. Tocamos el asunto no con afanes de exponer un paralelismo entre la poesía europea o en el idioma español y la poesía quechua, sino para observar los rasgos fonético-fonológicos y léxico-semánticos de la poética quechua; porque, a nivel semántico, se ha determinado el manejo de dimensiones comparativas homólogas a las composiciones en otras lenguas. Veamos la canción *Romance de guitarrero*, de Carlos Falconí. Para el caso, asumimos la interpretación de él mismo y de Manuelcha Prado.

[...] *Payhinam ñuqa takini,
manañam waqaymanñachu.*

Traducción nuestra
*Como él yo canto,
ya no creo que lllore.*

*Payhinam ñuqa tukani,
manañam llakiymanñachu. [...]*

*Como él yo toco,
ya no creo que me entristezca.*

En los versos manifiestos, “Payhinam ñuqa takini”, que literalmente significa “Como él yo canto” y en “Payhinam ñuqa tukani”, que se entiende “Como él yo toco”, se observan símiles entre las cualidades artístico-musicales del hablante lírico y un ser a quien se evoca.

En el contexto del poema, el yo poético, como sujeto mediador con el lector, da a conocer un sentido de protesta social contra un sistema que afecta la vida del hombre del ande, entre el explotador y el explotado: el *atuq* (zorro: gamonal, terrateniente, burgués) y el *luru* (loro: policías o militares, supuestos protectores del pueblo) como explotadores del pueblo. En el proceso, evoca la presencia simbólica de un intérprete musical representativo en el huayno (Chipi Prado), en quien se reencarna el poeta y se transforma en intermediario ante el pueblo, de quien interpreta su dolor.

Ricardo Dolorier, en su canción denominada *De canto a canto*, nos presenta el desarrollo de símiles particulares. Veamos un fragmento de la fuga de la canción.

*[...] Y no hay verso más sentido
ni canto más elevado
que aquel que canta a la tierra
que aquel que canta al arado
y al sueño de ese mi hermano.
que está luchando en la sierra. [...]*

El hablante lírico expone el símil o comparación mediante el nexos gramatical subordinante *que aquel*; no utiliza las expresiones comunes comparativas: *como*, *cual*, *parecido*, etc. Así lo presenta para exaltar el valor de las composiciones que tienen que ver con la vida en el campo, con la labor principal del arado, con sus ilusiones y con su enfrentamiento existencial.

El huayno en general es una alegoría a la canción, una composición literaria cuyo sentido retórico y el figurado apuntan a enaltecer el valor del canto. Parte desde el interpretado por el zorzal o el gorrión, por la orientación y el sentimiento que carga en sí, hasta el canto humano, que espera el mejor producto, un nuevo mañana; se corona ello en la fuga, donde se pide o demanda una interpretación uniforme y única entre todos los humanos, en igualdad. Pero, en los versos analizados, se ve cómo el poeta coloca al huayno en la máxima categoría, por ser este un género poético que trasunta el sentir del hombre del ande sobre las labores agrícolas (tierra y arado).

c) La metonimia en la poética musical

*Adiós pueblo de Ayacucho, perlaschallay.
Ya me voy, ya me estoy yendo, perlaschallay.*

Huayno ayacuchano tradicional de autor anónimo

La metonimia es una figura de expansión semántica por la que un término es sustituido por otro con el que mantiene una relación de contigüidad, que puede ser algún vínculo o relación entre un elemento y otro (causa-efecto, símbolo-simbolizado, parte-todo, característica básica, etc.). Su propósito es embellecer la expresión, dejando de lado lo común y directo. Por su forma y porcentaje de manifestación, es catalogada como una de las principales figuras literarias de este orden. En ese sentido, Soto (2023, pp. 515-516), tomando como referencia a varios autores, la considera como un mecanismo verbal de semejante importancia que la propia metáfora conceptual.

La relación de un elemento con otro se da a doble nivel: fuente (dominio conceptual) y meta (modelo cognitivo idealizado); en dicho entender, la metonimia, quíerese o no, se constituye en un fenómeno cognoscitivo.

Veamos esta figura en el huayno titulado *Flor de retama*, de Ricardo Dolorier Urbano, del cual ya enunciamos algunas referencias.

[...] *Por Cinco Esquinas están
los Sinchis entrando están.* (bis)

*Van a matar estudiantes
huanteros de corazón.
Amarillito, amarillando,
flor de retama.*

Van a matar campesinos
huanteros de corazón.
Amarillito, amarillando,
flor de retama. [...]

En la primera estrofa citada, hay dos expresiones simbólicas manifiestas que representan a otros elementos a los cuales se refieren: *Cinco Esquinas* y *los Sinchis*, por una relación de símbolo a símbolo. La primera se refiere a la entrada principal –o tal vez única– a una localidad, por donde se hace ingreso a ella. En la época de violencia sociopolítica, las comunidades o ciudades de Ayacucho –las demás a nivel nacional no están exentas de dicha representación–, que tenían también sus caminos de ingreso a sus localidades, ven a este nombre como el espacio del miedo, ya que era el punto por donde la represión armada incursionaba para la desgracia de los pobladores. Mientras que la segunda expresión (*los Sinchis*) hace alusión a un Estado

peruano opresor, porque es una de las unidades policiales que sostiene al aparato estatal, siendo una de las más sanguinarias, que cometió las represiones más duras contra las personas, cometiendo asesinatos, perpetrando acciones contrainsurgentes y antisubversivas; al mismo tiempo, se refiere a todas las unidades armadas, entre policiales y del ejército, que utilizaban el uniforme militar verde de camuflaje. Por cierto, los sinchis, antes que se unifique la Guardia Civil y la Guardia Republicana en la Policía Nacional del Perú, pertenecían, como unidad de élite, a la Guardia Civil.

En la segunda y tercera estrofas manifiestas, *estudiantes* y *campesinos* son presentados como actores vivos de la transformación, pero serán asesinados por el Estado opresor en la lucha por sus derechos. A decir de Vich (2015, p. 27), representan la articulación entre la academia (estudiantes) y el universo rural (campesinos), la correspondencia entre una clase social y la transformación de las condiciones personales y familiares mediante una modalidad de formación. En dicho entender, la metonimia es presentada desde el símbolo (campesinos y estudiantes) a significado (unificación con propósitos). Igualmente, en las mismas estrofas analizadas, no es gratuita la presencia de la retama, que no es la única planta emblemática de la geografía huantina; esta planta es presentada por el color de su fruto, el amarillo, que representa el color áureo de la iluminación, de la luz que brindan tanto el Sol como la Luna. Así, “Amarillito, amarillando” es el símbolo en la metonimia y el significado es el proceso de iluminación o el acto de abrir los ojos por quienes serán testigos de la muerte de los estudiantes y los campesinos por el Estado, quienes serán llamados por el poeta a reaccionar (“Vengan todos a ver”).

Carlos Falconí Aramburú, en su huayno titulado *Ofrenda*, también expone una metonimia parecida a la de Ricardo Dolorier, pero lo hace en el idioma quechua. Veamos el caso en el siguiente fragmento.

*Muru pacha runas wirayakullachkan,
kantinakunapi, sipasta rantichkan.
Muru pacha runas wirayakullachkan,
kantinakunapi, warmata rantichkan. [...]*

*Wasiyki punkupi, retama plantasqayqay.
Wasiyki punkupi, retama tarpusqay.*

*Yuyayawaptiki qallallallallanqa,
Qunqallawaptiki kumuykachayanqa.
Kullallawaptiki waytaylla waytanqa,
Qunqallawaptiki chakiylla chakinqa.*

Traducción nuestra

*Hombres de ropas moteadas están engordando,
en las cantinas, están comprando señoritas.
Hombres de ropas moteadas están engordando,
en las cantinas, están comprando niños.*

*En la puerta de tu casa planté retama.
En la puerta de tu casa sembré retama.*

*cuando me recuerdas se moverá,
cuando me olvidas se agachará.
cuando me quieras floreará,
cuando me olvides se secará.*

La vestimenta verde multicolor de camuflaje (*murú pacha*) utilizada por los Sinchis en sus acciones desarrolladas (símbolo en la metonimia) ha generado en la población sentimientos de escalofríos, temor y otras emociones de terror con su sola presencia en el contexto de la violencia (significado). En el huayno analizado, como testimonio, se refiere que, mientras la población huamanguina vive de grandes tristezas y desgracias, los policías o miembros del ejército, que utilizan la vestimenta de camuflaje, engordan placenteramente en su condición, prostituyen a las señoritas en las cantinas y hasta negocian a los niños.

En las dos últimas estrofas de la canción, al igual que en la de Ricardo Dolorier, la retama es presentada por la voz poética como elemento simbólico de metonimia, como elemento de vida, con los significados que ya los enunciamos. Ella, como propósito, ha sido sembrada en la puerta de la vivienda del oyente para que dé frutos, por solidaridad humana, como una causa universal y no solo por la persona querida. Como significado de lo representado como metonimia, a nivel de matiz semántico, lo sembrado vibrará como ser vivo cuando se le recuerde, se marchitará cuando se le olvide, florecerá cuando se le quiera como tal y dejará de existir si se le olvida.

El huayno titulado *Clamor de niño*, de Ranulfo Fuentes Rojas, lo presentamos en su integridad por el valor en el empleo de metonimias a gran nivel.

*Cultiva el ande, el blanco lirio,
la selva verde, frágil orquídea.
Estas florcitas están muriendo
como el geranio en costa ardiente;
a estas florcitas están matando
en sol quemante, en arenales.*

*Qué estás haciendo tú, Jardinero,
tras el rocío a tus plantitas.
De sus manitas, estás llevando
tiernos capullos de la mañana.
Con alegría, estás regando
dulces pupilas que están secando.*

*Libros juguetes y el dulce pan,
sueños de ángel los olvidó.
Niños que cantan llagas del hambre
en los mercados y chozas tristes.
Niños que lloran padres ausentes,
manos sangrientas que los quitó.*

*Los que persiguen a la riqueza
cuánto futuro están cegando.
Con el veneno de oro y coca,
van asfixiando a los rosales;*

*con antimonio de negros vicios,
están matando al nuevo hombre.*

Fuga

*Cuando se vaya este invierno,
los jilgueritos ya trinarán.
Pero no olvides, mal jardinero,
el nuevo hombre te denunciará;
con dedos firmes, nos señalará.*

*Cuando se vaya este mal tiempo,
los pichoncitos ya volarán.
Pero no olvides, mal jardinero,
el nuevo hombre te denunciará;
con dedos firmes, nos sentenciarán.*

En la primera estrofa, por elipsis, se presenta a un sujeto *sembrador*, que se delata en la segunda estrofa (*Jardinero*), que posteriormente lo identificaremos como el Creador o Dios. *Florcititas* es el segundo símbolo que resalta como metonimia, que identifica a seres vivos que los conocemos como niños (*blanco lirio* y *geranio* al niño y *frágil orquídea* a la niña); *el ande*, *la selva verde* y *costa ardiente*, también como metonimias, dan a entender los lugares o espacios geográficos donde los niños de corta edad se han formado y desarrollado; también, donde dejan de existir, incluso siendo asesinados; pero “sol quemante” y “arenales” son los espacios geográficos donde incluso son sacrificados, con falta de agua, como Infiernillo, en el Cuartel n.º 51, Los Cabitos.

En la segunda estrofa, la voz poética hace un reclamo clamoroso mediante el vocativo *Jardinero* (*Qué estás haciendo tú, Jardinero*). El reclamo está referido a Dios, a aquel ser supremo que dispone de la existencia humana desde su creación y que no hace nada por protegerlos, incluso por los niños (*tiernos capullos*), quienes son señalados mediante la palabra *plantitas*, que incluso tiernas son transportadas al más allá. Por otro lado, *regando dulces pupilas* marca el nivel de incompreensión divina ante los hechos humanos, porque las riega con alegría sin comprender la dimensión del dolor que la acción humana provoca en la niñez.

En la tercera estrofa, también mediante metonimias simbólicas, se hace un parangón entre el juego, como parte de su naturaleza (*libros juguetes*), el hambre o la satisfacción alimentaria (dulce pan) y la edad tierna de los niños (*sueños de ángel*), que se refiere a las tiernas ilusiones que vivencia en esa etapa. Contrariamente, los niños, en el contexto de la violencia sociopolítica de los 80, cantan el dolor alimenticio (*llagas del hambre*) en la sociedad (*en los mercados*) y en sus viviendas (*chozas*); incluso lloran la desgracia de la orfandad (*padres ausentes*) provocadas por personas

cruels (*manos sangrientas que los quitó*). Esta parte de la canción denota el poder que tiene el huayno y la misma poesía no solo de contextualizar realidades variadas, sino de transgredir supuestos sociales y denunciar incluso a la divinidad.

En la cuarta estrofa, también mediante metonimias variadas, el hablante lírico denuncia el conflicto entre miseria, poder económico y dignidad humana. En esa línea, denuncia al segundo de ellos, a quienes se dejan llevar por el poder económico (*los que persiguen a la riqueza*), denotando los estados de ambición material de ciertas personas que detentan el poder político y económico (*veneno de oro*), quienes pueden valerse incluso de lo material y los vicios humanos (*oro y coca*), que son capaces de apretar la existencia física de los niños y de las personas en general, incluso deshumanizándolos socialmente o asesinandolos poco a poco.

En la fuga de la canción, con leves cambios verbales, el poeta también juega con metonimias variadas: *invierno* y *mal tiempo*, que denotan los períodos de crisis existencial que se manifiestan en la vida humana. En cambio, *jilgueritos* y *pichoncitos*, como figuras metonímicas, revelan a los niños del presente que, por su naturaleza física, no son capaces de comprender las diversas realidades que les tocan vivir incluso desde temprana edad. Por su parte, *señalará* y *sentenciarán* dan a entender que, cuando los niños maduren y se den cuenta de la misma realidad, serán capaces de juzgar a los mayores y al mismísimo Dios por haber procedido de modo impropio en su sociedad.

En síntesis, *Clamor de niño* denota un carácter integrador como propósito poético, desde el actuar en la vida cotidiana del presente, en procura de una solidaridad moral y social en la formación de las personas desde la niñez.

En la canción titulada *Elegía*, de Carlos Huamán López, también se ve el uso de metonimias para dar a entender acontecimientos infortunados del contexto vivido.

*Despertar nuestras guitarras contra el silencio,
recorrer... tumbas sin nombres, grietas y puertas.*

*Hallar el trigo sangrante, wawallanchikta. (a nuestro hijo, de una madre)
Buscar la herida de amor llena de besos.*

*Ayacucho querido, tejedor de ternuras,
tus hijos renacerán en las flores. (bis)*

*Eres el árbol que en viento se ha convertido,
eres el padre y la madre de los humildes.*

*Donde tú estás estoy, desgarrado por mil fieras,
protesta, oh, Labrador de guitarras. (bis) [...]*

En la primera estrofa, se hace alusión a un instrumento musical, la guitarra (símbolo). En el proceso, en un contexto de dolor y desgracia, donde aparentemente no tendría espacio, la guitarra es identificada como un instrumento de combate, de protesta, al buscar que reaccione ante el silencio; implica no quedar callados ante desgracias como las *tumbas sin nombres*, las *grietas* o heridas que nos dejan las desgracias, y las *puertas* u hogares destrozados por la desgracia. Conlleva que lo destinado al olvido y a lo ignominioso desaparezca en señal de respeto y cariño a quienes han sido afectados en su condición, como la muerte.

Con la misma estrategia del juego de metonimias, en la segunda estrofa, *trigo sangrante* alude al hijo encontrado ya muerto, complementado con la voz quechua *wawallanchikta* ('a nuestro hijo', desde la perspectiva de madre). Mientras que *Buscar la herida de amor llena de besos* refiere ubicar sus heridas de muerte, antes llenadas de besos y amor; acción que se repite al verlo ya muerto, ya cadáver, pero con el mismo cariño y no con miedo de estar frente a un cadáver. En la voz de las personas, en la colectividad, se escucha que la muerte de un hijo no puede ser comparada con dolor alguno, más cuando es de una madre; por eso, en esta estrofa, el hablante poético dimensiona el dolor de una madre por una pérdida física de lo más amado, encontrando las palabras exactas que calibran su dolor, complementado con acciones naturales en una madre de besar sus heridas de muerte.

En la tercera estrofa, complementado al pedido inicial de la voz poética de reaccionar ante el dolor del contexto, convierte en otro vocativo a su tierra querida. De tal manera, *Ayacucho querido* se refiere a nuestra madre tierra que, desde nuestra niñez, ha tejido nuestra existencia en ternuras (*tejedor de ternuras*); como madre eterna, en el futuro, será testigo del renacimiento de sus hijos, como se menciona en *tus hijos renacerán en las flores*, en otros seres. De esta manera, humaniza plenamente "algo" que no lo es materialmente, vinculando su pensamiento al sentir andino de divinizar a la tierra, a la madre tierra, a la *Pachamama*.

En la cuarta estrofa, *el árbol que en viento se ha convertido* podría ser entendido como la guitarra, un instrumento musical hecho de madera que tiene facultad de generar los sonidos musicales más extraordinarios; pero no es así, más bien insinúa la existencia material de la persona muerta que, luego de fallecer, se convirtió en recuerdo, en algo que es material e inmaterial a la vez, presente en la existencia de quienes quedan vivos, a manera de padre y madre, de germen de la existencia. De esta manera, se entiende que la muerte tiende a extender o prolongar el valor de lo hecho en vida, que va más allá del entorno familiar, ampliándose al medio social y colectivo.

Finalmente, en la quinta estrofa tomada en cuenta, *labrador de guitarras* no solo hace referencia a quien forja con sus manos la guitarra, sino a quien hace vida con la música, con las notas musicales, con los contenidos nacidos desde su creatividad, que logra identidad social con el dolor colectivo, incluso ante la protesta de quienes se oponen a sus letras, a manera de enemigo de su causa, a modo de *mil fieras*. De esta forma, se entiende que la poesía se asocia con la ideología, con la formación de valores sociales; pero ella toma en cuenta una voz colectiva, por su poder de influencia en las fuerzas públicas en general.

Ahora, en la canción titulada *Chasquidos*, de Filomeno López Coronado, el manejo de metonimias es a nivel de pares de estrofas interconectadas, como lo veremos.

*Chasquidos se oyen aquí con llanto,
chasquidos se oyen allá con grito. (bis)*

*Seguro la hora llegó, turno,
a uno de mis hermanos, la muerte. (bis)*

*Dicen que rondan guerreros rudos,
defensores de los pueblos dicen. (bis)*

*Ojalá pongan la luz aliento,
que no usen de carnada al pobre. [...]*

En las dos primeras estrofas, *Chasquidos* hace referencia a los ruidos intempestivos y súbitos que se producen con la llegada de la muerte en la vida de los humanos (*a uno de mis hermanos*), entre un lugar y otro, por el dolor que implica. Lo denotado da entender a uno de los mecanismos de generar violencia: el uso de la fuerza. Este procedimiento fue utilizado tanto por *Sendero* como por las Fuerzas Armadas; el primero concretaba atentados circunstanciales a entidades públicas; en cambio, los militares realizaban acciones contrainsurgentes a través del uso de la fuerza bruta que provocaba temor y miedo como reacciones naturales. Este procedimiento siempre devenía en desgracias como la muerte.

En las dos siguientes estrofas, *guerreros rudos* se refiere a las Fuerzas Armadas o Policiales, que se *dicen* ser defensores de la justicia y que desarrollan acciones rutinarias de protección ciudadana; reclamando que manifiesten esfuerzo en ello y que no usen de señuelo a los pobres para su accionar y que brillen por luz propia. Igualmente, en el contexto de la violencia, se conoce de intervenciones de las fuerzas del orden sin la fuerza directa que los debe caracterizar, sino con miedo; solo se conoce que las rondas campesinas pusieron el cuerpo por delante, encabezaron los enfrentamientos armados contra los alzados en armas contra el régimen estatal.

A continuación, analizamos la misma manifestación de metonimias en el huayno titulado *Cizaña*, del mismo Filomeno López Coronado.

*Si no se arrancan las malas hierbas,
la siembra jamás florecerá.*

*Llega la muerte a todo el fruto
y ya no habrá qué cosechar.*

*Sueño frustrado nos quedaremos
aprimados en el dolor.
A más cizaña más castigo.*

*Mi pueblo es el que arrastra las cadenas,
mientras las conciencias duras nos oprimen. [...]*

Aparentemente, se da a entender un contexto natural de producción agropecuaria, del campo, pero no es así. En el contexto estudiado, *malas hierbas* no se refieren a las *personas malas* en relación a una nueva siembra o un nuevo producto existencial; por el contrario, en el contexto de la canción, *malas hierbas* se refieren a *arrastrar las cadenas y las conciencias duras que nos oprimen*. La significación contextual del término *cizaña* describe a los vicios que se entremezclan con las acciones y costumbres buenas que deberían guiar la existencia social. Por otro lado, simbólicamente, *siembra*, *fruto*, *qué cosechar* están relacionados con una nueva vida, un nuevo sistema que se demanda desde el accionar de las personas. Esto se da entender posteriormente en la misma canción, al denotar: *la siembra crezca limpia, grandes tendales, semblantes pintados de sonrisas y nueva vida*.

Así, con el uso de las metonimias, el hablante poético no solo denuncia la violencia externa que reprimió a la población ayacuchana, sino hasta los malos pensamientos, en quienes nos sentimos imbuídos en las situaciones vividas; de ellos debemos guardar distancia para construir un nuevo modelo de existencia social.

d) La hipérbole en la poética musical

*Huamanga plazapi, bumbacha tuqyachkan,
Huamanga llaqtapi, balalla parachkan.*

*En la plaza de Huamanga, está reventando una bombita.
En el pueblo de Huamanga, están lloviendo balas.
(traducción nuestra)*

Carlos Falconí Aramburú

En la retórica de cualquier tipo de texto, la hipérbole tiene que ver con la exageración de las cualidades y características del elemento al cual se refiere. En ese sentido, en el ámbito poético, las situaciones expresadas, por ser esencialmente

subjetivas, tienen que ser presentadas en su máxima expresión para hacer más potente la esencia de su mensaje, como un rasgo que lo caracteriza.

A continuación, presentamos las primeras estrofas de la canción titulada *Piedra violenta*, de Julio Humala Lema.

*Cuánto dolor existe en el mundo,
es la miseria que muerde.
No hay golpe más rudo,
haber crecido sin infancia.*

*Oscuridades que oprimen, wawqichallay, (hermanito)
teniendo el sol en las manos. (bis)*

*Piedra violenta, testigo de mis sudores,
has de servirme de lecho en mi descanso infinito.*

*Has de acoger a mi alma, wawqichallay, (hermanito)
adolorida y sin culpas. (bis) [...]*

El énfasis con el cual se inicia la canción (*cuánto dolor*) llega a impactar con el sentimentalismo desde el dolor de la existencia humana, contra la miseria existencial en el mundo, ante personas que no conocen la infancia, de vivir en la oscuridad pese a estar frente a la luz. A ese nivel, es imperativo entender que, así como se existe en el dolor, siempre habrá alegría en la vida, aunque sea de manera fugaz o a manera de chispazos existenciales; igualmente, no se puede vivir sin infancia, que se vive de una manera u otra, y hasta de forma natural desde la voz infantil; del mismo modo, sin luz, que también es de acompañamiento natural. Pero, en el espacio poético tratado, se llega a dimensionar el dolor a tal punto que se convierten en impactantes en quienes lo sufren colectivamente. Observado esto a nivel semántico, no negamos ese romanticismo social, sino lo catalogamos como una dimensión aumentada para impactar los niveles de sensibilidad que se quieren contagiar, una forma de hiperbolizar los asuntos poéticos, como rasgo típico de este estilo de composición.

Por otro lado, como lo plantean Becerra e Igoa (2013, p. 122), en las experiencias comunicativas comunes, estamos acostumbrados a vivir la ironía como una figura retórica que nos posibilita ser mordaces, con fines de hilaridad, burla, crítica, entre otros aspectos. A estas formas comunicativas también se las cataloga como una variedad de hipérbole.

Así, en el corpus investigativo, también se hallaron formas expresivas de crítica irónica, como pueden observarse en la canción titulada *Soy de la sierra*, de Walter Humana Lema.

*Soy de la sierra morena donde crece el fruto,
crece la esperanza regada con la sangre de mi raza;
donde los corazones se endurecen,
se come del granito con la quena.*

Donde se convierte en plomo las lágrimas. (bis)

*Cabalgando con la muerte me aferro al camino,
me aferro a la vida abrigando mis sueños con el qeñual;
y pasteando mis recuerdos;
guapeando al destino, canto al amor,*

Oigo la canción alzada de mi pueblo. (bis)

Recitado

Ay, yayaya, wawqillay, kaynallaqa, wañuytapas atiruchwanmi. Qa, qa. [...]

(Ay, ayayay, hermano, así pues, hasta morir podríamos. Ja, ja.)

En todo el fragmento recortado, se combinan las dos formas de desarrollar la hipérbole como recurso expresivo poético: la intensificación significativa de los contenidos verbales y la ironía crítica, como veremos. En la primera hipérbole, rescatamos las siguientes expresiones: *sierra morena, regada con la sangre de mi raza, donde los corazones se endurecen, se come del granito con la quena, donde se convierte en plomo las lágrimas, cabalgando con la muerte, abrigando mis sueños, pasteando mis recuerdos, guapeando al destino*. En todas las expresiones rescatadas, la carga semántica es más intensa poéticamente (*sierra morena, regada con la sangre de mi raza*), por efecto lírico, aunque no creíbles objetivamente.

Respecto a la ironía crítica, en la parte del recitado, lo que posteriormente denominaremos paráfrasis poética, se realiza una burla comparativa en relación a los contenidos manifiestos en los versos anteriores, entre quienes nacen en la sierra y otros espacios geográficos distintos a ella, que la convierte en la raza del orgullo, generadora del cambio (*fruto*), donde *esperanza, raza y corazones* se fusionan para caracterizarse de manera distinta que el resto de personas; a tal punto que pueden morir ya tranquilos y con orgullo (*Ay, yayaya, wawqillay. Kaynallaqa wañuytapas atiruchwanmi. Qa, qa*).

Otro ejemplo de esta última forma de hipérbole (crítico-irónica) se observa en la canción titulada *Los Cabitos*, compuesta por Ricardo Dolorier Urbano. En este caso, no hallamos una muestra grabada de la canción, pero se halla manifiesta en el cancionero publicado por Velapatiño (s. a., p. 363). Se explica que la canción fue compuesta teniendo como base a *Soldado, aprende a tirar*, de Nicolás Guillén.

Inicialmente, fue grabada por el Trío Huanta, que tenía como primer guitarrista a Amílcar Gamarra.

*En el cuartel de Los Cabitos
están aprendiendo a disparar.
Cuídate bien, no te vayan a matar.
Cuídate bien, no te vayan a herir.*

*Apunta bien, soldadito.
Apunta bien, paisanito.
Para bajo no, para abajo no,
que ahí estoy yo.
Para abajo no, eso sí que no;
contra tu pueblo, no. [...]*

*Dicen que te ascendieron,
que te han dado un galón.
Galón de pita no vale,
sino el corazón.*

En los versos extraídos, es claramente notorio hallar muestras de burla e ironía de la condición del otro. En el mundo andino, por razones de identidad cultural y regional, el uso de diminutivos tiene el propósito de trato despectivo del otro. En este caso, se ironiza la función represora del soldado. De modo que los diminutivos *soldadito* y *paisanito* sirven para distar a los militares con respecto al pueblo que, por lo general, son los de *abajo*. Igualmente, se ironiza los galardones, grados o niveles de ascenso obtenidos en el ejército (*Dicen que te ascendieron*), que marcan la diferencia entre lo material y espiritual (*Galón de pita no vale, sino el corazón*). El propósito de empleo de un rasgo bilingüe denota una actitud de valoración al grupo social que lo utiliza.

e) La sinécdoque en la poética musical

*Ocho rosas coloradas,
corazón del pueblo,
del tallo fueron cortadas
en Uchuraccay.*

Luis Abelardo Takanashi Núñez

Dentro del bloque de figuras retóricas de orden léxico-semántico, la metáfora, la metonimia y la sinécdoque se enfocan en la designación de un determinado elemento con otra denominación por algún rasgo en común, sea por asociación o como una forma de ver el mundo. Pero las fronteras entre las tres figuras literarias enunciadas no están definidas, ya que todas se realizan por asociación. La sustitución en la sinécdoque se puede producir de la parte a todo y viceversa, o por contenedor a contenido y viceversa.

En la canción titulada *Piedra violenta*, de Julio Humala Lema, se halla una variedad de sinécdoques.

[...] *Piedra violenta, testigo de mis sudores,
has de servirme de lecho en mi descanso infinito.*

*Has de acoger a mi alma, wawqichallay, (hermanito)
adolorida y sin culpas. (bis)*

*Hay corazones que al caer la tarde
cogen al vuelo estrellas,
para alumbrar los caminos
y calentar a las penas.*

*Roturando a la tierra, wawqichallay, (hermanito)
que ha de acoger las semillas. (bis)*

*No nos toquen las heridas
que a traición nos hicieron. (bis)*

*Se viene el golpe violento
que ha de acabar las miserias.*

*Son heraldos de la vida, wawqichallay, (hermanito)
anunciando nuevas trillas. (bis)*

En todo el fragmento presentado de la canción, identificamos tres marcadas sinécdoques que aparecen significativamente en las distintas estrofas de la canción. La primera es la frase denominada *piedra violenta*, del primer verso manifiesto, que abarca hasta la segunda estrofa; hace alusión a una unidad dentro de la totalidad de objetos materiales que sirven como símbolo de lucha de los humildes (*sudores*); como ejemplo, alude a una piedra que acompaña a quien levanta las manos en la protesta, puesto que, generalmente, es utilizada como instrumento de combate. Paradójicamente, esa piedra será compañía y vigía en la sepultura del hombre caído (*descanso infinito*).

La segunda es la frase *hay corazones*, que abarca tres estrofas (de la tercera a la quinta), por unidad semántica. Es una totalidad que agrupa a las personas que tienen un solo sentimiento y que son capaces de iluminar con sus acciones. Estos seres son capaces de captar en vuelo la “luz” que serviría a otras personas, hasta calmar las penas individuales; a tal punto de acoger, como la Madre Tierra, la Pachamama, a los gérmenes de la existencia y que nos protejan del enemigo.

Finalmente, la tercera es la frase *golpe violento*, que se reitera en *heraldos de la vida*. El *golpe violento* es el cambio social radical, es el mensajero de los cambios (*heraldos de la vida*), donde la igualdad social sobresale, en desmedro de las

diferencias y la miseria, que es capaz de anunciar los frutos o las cosechas de los esfuerzos sociales realizados.

Ahora, observemos el caso en los versos extraídos de *Trilce*, canción compuesta por Manuelcha Prado.

*Una niña triste y dulce
llora por la madrugada,
madrugada de aguacero
y de silencio infinito.*

*Siente en su ser inocente,
la pobreza que aprisiona.
¡Ay, azares de la vida! (bis)*

*Guitarra, acompáñame este canto.
Guitarra, acompáñame este anuncio. [...]*

Particularmente en la tercera estrofa manifiesta, el elemento objetivo denominado *guitarra* está relacionado contextualmente con el canto, con el contenido de las letras, la música, la interpretación y la notificación; así, ya se convierte en un ser vivo, por cuanto se constituye en una compañía viva. En Ayacucho, muchos guitarreros y músicos hablan de la guitarra como su mejor compañera y la cuidan diferenciándola de cualquier objeto material y hasta personificándola de diversas maneras, convirtiéndola en símbolo musical. Igualmente, *anuncio*, como una expresión especial, se refiere a una nueva noticia, que más adelante, en la canción, se refiere a *una patria linda y libre*.

Seguidamente, veamos su manifestación en la canción titulada *Plegaria*, de Carlos Flores.

*Pregunto al viento
de dónde viene.
Tal vez en su caminar
haya encontrado.*

*A una madre,
llorosa y triste,
buscando entre los ichus
qari wawanta,
temblando como las hojas
envuelto en llanto.*

(a su hijo varón, de la mujer)

*Surgen mil rayos,
tronando sordos.
Rompiendo en mil pedazos
copos de sangre. [...]*

En el contexto de la canción, se habla de una madre que busca a su hijo ya muerto luego de ser desaparecido. La sinécdoque parte de *mil rayos*, que hace alusión a unas balas subjetivas, no objetivas o materiales que han salido de un arma, que salen como destellos o rayos, denotado por el estilo de sonido que se provoca con su accionar (*tronando sordos*), como una reacción natural que destruye el alma luego de toparse con el cadáver buscado. Seguidamente, *mil pedazos* hacen referencia a la destrucción del alma, de la esencia humana luego de ver muerta una ilusión, que destroza una unidad existencial, la sangre, que se riega por salpicadura, destrozándola (*copos de sangre*).

Ahora, nos enfocamos en el huayno titulado *Elegía*, de Carlos Huamán López.

[...] *Cuando el trigo florezca desde la tumba,
calmara sunquchallayki kay wiqinmanta. (se calmará tu corazón de estas lágrimas)*

*Imposible es morir, tejedor de ternuras,
las balas no mermarán tu corazón.*

*Imposible es morir, Ayacucho querido,
la historia germinará nuestra gloria.*

Ayacucho querido, la historia germinará nuestra gloria.

La sinécdoque se presenta también de manera diversa. El *trigo*, en el sentido de la canción en general, presentado como una unidad, tiene una relación con todo un colectivo, no solo representa la individualidad; se refiere al producto de la existencia humana, a los frutos de las acciones, que serán capaces de calmar incluso las lágrimas del dolor por la muerte, e incluso sentir orgullo por las acciones. En ese sentido, la *tumba* es vista por la voz poética no solo como un espacio del descanso, sino como la consecución de un accionar, de lo hecho en vida, como una consecuencia o un producto de un sembrío. Por otro lado, *morir* representa la vida misma, respecto al mismo existir o en el más allá; se halla en relación a *tejedor de ternuras*, a la ciudad natal del hablante poético, a *Ayacucho querido*, quien no teme ni a las balas, que pueden opacar su creatividad; así, *Ayacucho querido* o *tejedor de ternuras* representa al espacio deseado e inspirador de la perseverancia del existir, de la fuente de existencia, de la esencia cultural testimoniada en su canto.

Una sinécdoque destacada también la vemos en los versos que presentamos del huayno titulado *Busco a Huamanga*, de César A. Romero.

[...] *Busco en tus calles las procesiones
que limpien sangre de inocentes.
Busco justicia en tribunales.
Busco la paz y no muerte. [...]*

Las *procesiones* son actos colectivos que representan marchas masivas, solemnes y ordenadas realizadas por las personas con espíritu religioso con fines de exteriorizar un deseo particularmente religioso; en este caso, no representa esa devoción, sino a una nueva modalidad de religiosidad que apunte a salvar las almas inocentes, sin culpa, desde el entierro de los mismos, que es procurado por el hablante lírico. Por otro lado, *justicia*, como elemento individual, simplemente denota o exige estar bien en nuestra condición, distante de la muerte y muy cerca de la paz; ya que, para nadie, la muerte puede representar la paz.

f) La personificación en la poética musical

*Pregunto al viento
de dónde viene.
Tal vez en su caminar
haya encontrado.*

*A una madre,
llorosa y triste,
buscando entre los ichus
qari wawanta. [...]*

Carlos Flores León

Como recurso poético o figurado, se manifiesta cuando el compositor o poeta le brinda, otorga o da recursos o cualidades humanas a elementos inanimados o materiales, incluso a los animales: sentimentalismo, raciocinio, habla, entre otros rasgos. Desde la perspectiva de Galicia (2022), la personificación, como recurso figurado, debe cumplir cuatro funciones: “ornato, concreción de ideas o entidades, creación de personajes y la formación de un mundo ficticio” (p. 51).

Igualmente, existe una proximidad entre la personificación y lo que se conoce como metáfora ontológica. Esta, a decir de Apaza (2013, p. 191), se presenta cuando ciertos elementos u objetos materiales de la naturaleza manifiestan rasgos y características humanos, a nivel objetivo o subjetivo.

Veamos cómo, mediante muestras poéticas, la personificación tiende a manifestarse en la poética del huayno ayacuchano de la violencia. En el huayno titulado *De canto a canto*, de Ricardo Dolorier Urbano, observaremos el caso.

*No canta en vano el zorzal
ni el más humilde gorrión. (bis)*

*Ni canta en vano el que espera.
ver florecida la tierra,
ver florecida la arena. (bis)*

*Que todo canto tiene
sentido y sentimiento. (bis)*

*Para anunciar la mañana
o para perfumar el viento,
o para perfumar el viento. (bis) [...]*

En el fragmento manifiesto, se observa una marcada personificación. Sabemos que el canto racional y con sentimiento profundo es solo facultad humana. En el caso de los versos que analizamos, el hablante lírico humaniza o convierte en racional el canto de los zorzales y de los gorriones. El *sentido y sentimiento* del canto, tanto en el canto humano con el de los zorzales y gorriones, se da con alegría por los frutos que se producen en medios naturales como la tierra y la arena; más sentido se logra al *anunciar el mañana*, la nueva vida, que también humaniza al *viento* para dar a conocer una sensación de olor satisfactorio.

Igualmente, en *Agüita de lluvia*, el mismo Ricardo Dolorier Urbano nos presenta otra composición donde labra la personificación a nivel retórico. Tampoco hallamos una interpretación musical de este huayno, pero se halla manifiesto en el cancionero de Velapatiño (s. a., p. 365), donde se refiere que fue compuesto en honor a la matanza de Huaychao, antecesora de la matanza de los ocho periodistas en Uchuraccay.

*[...] Que no lo sepa la aurora,
no se lo digan al viento,
que están latiendo truenos
en el corazón de los cerros;
que están ardiendo centellas,
cerquita de las estrellas. [...]*

La *aurora* adquiere una categoría humana, divina –acorde a lo acontecido en el medio– y una desgracia a nivel comunal. Según el poema, la *aurora* no ha de saber, tampoco ha de informar al *viento* (otro elemento natural personificado) las noticias sobre las explosiones, de las balaceras que suceden en los Andes, y de que los *truenos* (también de facultad humana) están latiendo en el medio de los cerros. Igualmente, no debe informarle de las chispas eléctricas (*centellas*) que se manifiestan entre las *estrellas*, que también adquiere rasgo humano, que siente lo que le pasa a su alrededor.

Observemos el caso en la canción titulada *Lucía*, de Ranulfo Fuentes Rojas.

*Lucía era la tierra.
Lucía era la lluvia.*

De su pecho exprimía

la savia que da la vida.

*Dentro su vientre guardaba
eterno germen del hombre. (bis) [...]*

La canción testimonia las diversas maneras de conceptualizar a la madre en la figura de Lucía¹. Al decir que *Lucía era la tierra* y *Lucía era la lluvia*, claramente, personifica a la tierra y a la lluvia como madres (*Pachamama*, la *Madre Tierra*); ambas (tierra y lluvia) representan la esencia alimentaria de la naturaleza, que brindan vida, se les agradece por la cosecha y el buen tiempo, la abundancia alimenticia, entre otros productos, y por ser el origen de su existencia.

Igualmente, en *Alma de Ayacucho*, el mismo Ranulfo Fuentes Rojas labra la personificación a nivel retórico.

*Mi pueblo donde he nacido
es duro como el mármol.
La tierra donde he crecido
es fuerte como la roca. [...]*

El hablante poético, en primera persona, humaniza al pueblo donde ha nacido, Ayacucho (identificado en el título de la canción: *Alma de Ayacucho*), como resistente o fuerte ante los embates que la vida misma puede presentarle en el tiempo, en su historia, comparadas con el mármol y la roca; por eso, pervive en el tiempo, en la historia.

Lo mismo se puede dar en el quechua. Carlos Huamán López nos muestra el caso de personificación en *Pedernal*, huayno simbólico y trascendente de la época de conflicto social de los ochenta.

Versión original

*Purakutipi yana chiririnka,
¿nanaq sunqullay qatqichum, qayaqchu?*

*Cementeriwpi Apu Chiririnka,
¿ñuqatañachum qikutawachkanki? [...]*

Traducción nuestra

*Moscardón de Purakuti,
¿evalúas si mi corazón está amargo o picante?*

*Dios Morcardón del cementerio,
¿a mí me estás molestando? [...]*

El hablante lírico labra la personificación de elementos naturales vivos y simbólicos de la cosmovisión andina. Por un lado, conozcamos *Purakuti*. Este sitio, históricamente, en la época de la violencia, representó uno de los lugares anunciadores de la muerte, pues era un espacio donde se podía encontrar al ser buscado, por ser desaparecido, fundamentalmente, por las Fuerzas Armadas o Policiales; pero este lugar no es humanizado. La personificación se da en el sujeto denominado *chiririnka*, que es el moscardón negro, azulado y veloso, enunciado

¹ El propio autor señala que la compuso en honor a su madre: Lucía Rojas Sosa.

incluso como ser divino (*Apu Chiririnka*); este sujeto, dentro de la cosmovisión andina, es anunciador de la mala suerte, de la desgracia, de la visita de un difunto o de una muerte próxima. El verso, al decir *nuqatañachum qikutawachkanki*, quiere referir que ya me estás viendo u observando como al próximo en morir, por las señales de mi corazón o de mi alma.

Ahora, evaluemos el caso de personificación en *Elegía*, el mismo Carlos Huamán López.

[...] *Ayacucho querido, tejedor de ternuras,
tus hijos renacerán en las flores.* (bis)

*Eres el árbol que en viento se ha convertido,
eres el padre y la madre de los humildes.* [...]

Al igual que Ranulfo Fuentes, el hablante lírico presenta la personificación de Ayacucho, lugar simbólico en la historia de la nación en general, donde ocurrieron los hechos sangrientos que estudiamos e, incluso, donde se realizaron los hechos más tiernos en la existencia de sus pobladores. Ayacucho es representado como padre y madre de gente humilde, como formador de la personalidad del poblador ayacuchano; esa esencia germina de la misma naturaleza, desde sus flores o productos.

4.1.1.2 Figuras no trópicas, de orden gramatical, en la configuración del huayno ayacuchano urbano

Para el mismo Fiorin (2021, p. 47), en el orden o sentido gramatical, de extensión, el trabajo verbal de los versos se da en la gramática, en la construcción de ideas, que suele formalizarse en cuatro niveles: aumento, disminución, transposición y sustitución. En el presente estudio, abordamos ampliamente los tres primeros, por ser marcados en los huaynos del corpus investigativo; en cambio, la presencia del cuarto es poco frecuente.

a) Figuras de aumento de la extensión en la configuración del huayno ayacuchano urbano testimonial

Aquí, el trabajo verbal de los versos se da mediante repeticiones, acumulaciones y adiciones, lo que se denomina reduplicaciones; se da con propósitos de intensificar el sentido de lo manifestado, distante de una pobreza léxica.

a.1) Figuras de repeticiones

Se presentan cuando, en un contexto verbal determinado, se repiten sonidos, palabras, sintagmas o versos íntegros. Las reduplicaciones no se manifiestan por la pobreza léxica o capacidad limitada en el manejo del lenguaje poético, sino para

acentuar o intensificar los significados referidos. Veamos los casos en los que se presentan.

Siendo la música una expresión oral por excelencia, recibe ciertas licencias que se traducen en estrategias variadas que pueden influir en las construcciones sintagmáticas y paradigmáticas de la canción. De hecho, el huayno, como un género musical, no puede estar distante. Así, Hodge (1985, p. 160) plantea la existencia de ciertas estrategias verbales en la composición de las canciones: el uso de un vocabulario limitado y reconocible, el empleo de cláusulas cortas, la reiteración de frases cortas, líneas enteras o versos –esta última tiene que ver con las figuras de reduplicación, que estamos analizando–. Las estrategias enunciadas y asumidas, según el caso, están hechas para facilitar su memorización en la colectividad, más cuando las canciones compuestas son nuevas.

Veamos las diversas maneras de presentar las reduplicaciones como estrategia de composición textual en el huayno testimonial de los 80.

- **La epífora, epístrofe o conversión en la poética musical**

[...] *Vakaytaqa nakankutaq.*
Radiwytaqa apankutaq.
 “Concha tu madre”, *niwankutaq.*
 “Viva la patria”, *niwankutaq.*
 “Viva la patria”, *niwankutaq.* [...]

Carlos Falconí Aramburú

Traducción nuestra

[...] *Hasta mis vacas matan.*
Hasta mi radio se llevan.
 “Concha tu madre”, *me dicen todavía.*
 “Viva la patria”, *me dicen todavía.*
 “Viva la patria”, *me dicen todavía.* [...]

Esta figura se manifiesta cuando una o varias palabras se repiten a final de los versos, con intenciones rítmicas, de impacto emocional, común en las interpretaciones musicales.

Los siguientes son versos compuestos por Ricardo Dolorier Urbano, extraídos de la canción titulada *Los Cabitos*.

[...] *Apunta bien, soldadito.*
Apunta bien, paisanito.
Para bajo no, para abajo no,
que ahí estoy yo.
Para abajo no, eso sí que no;
contra tu pueblo, no. [...]

Al inicio de los primeros versos, es observable a simple vista la reiteración verbal de ciertas expresiones particularmente enfáticas, de acuerdo al contexto, por la aplicación de la anáfora: *Apunta bien* y *Para abajo no*. A la vez, se utiliza la epífora mediante el uso del sufijo *-ito* en dos versos y del adverbio negativo *no* en tres de los seis versos.

Temáticamente, resalta la protesta del hablante lírico contra la fuerza represiva del personal del Ejército Peruano, en sentido despectivo (*soldadito*), ya que este, por orden del gobierno de turno, ametralla contra la gente de su propia clase social. De ahí, el hablante se dirige con el vocativo en diminutivo: *paisanito*. Lo que quiere decir el hablante poético, en el sentido figurado, es que el soldado no debe apuntar a la gente de su pueblo, sino al enemigo de su pueblo, porque le ordena matar a su propia gente. En general, el propósito comunicativo de la canción es una protesta en dos sentidos: uno en contra de los grados de ascenso militar en el ejército, que no se dimensiona al nivel del sentimiento (*Galón de pita no vale, / sino el corazón*); dos, contra su formación superficial, de aprendizaje rápido (*En el Cuartel de Los Cabitos / están aprendiendo a disparar. / Cuídate bien, no te vayan a matar, / cuídate bien, no te vayan a herir*).

El mismo Filomeno López aplicó este recurso en su canción titulada *Chasquidos*.

[...] *Ojalá pongan la luz aliento,
que no tomen de carnada al pobre.* (bis)

*Ojalá pongan la luz aliento,
que no tomen de escudo al pobre.*

*Siempre se ofrece la gloria al pobre,
que gran negocio es el nombre del pobre.* (bis) [...]

En los versos que mostramos, se observa el juego de la repetición léxica de la palabra *pobre* en casi todos los versos; entendemos que se da para intensificar el significado del canto y para realizar desplazamientos circulares que posibiliten una interpretación colectiva y una coreografía en su baile, como característica de la música andina. En la canción en general, en todo el proceso de interpretación, el poeta aplica el recurso de reiteración de estrofas pareadas, a modo de ciclos o vueltas. En el plano semántico, la reiteración denota la presencia de ruidos intempestivos y secos, entre llantos y gritos, a propósito de la muerte de algún hermano; igualmente, denuncia a los protectores de la justicia (fuerzas policiales y militares), quienes hasta usan de *carnada* o *escudo* al pobre; del mismo modo, reclama a los políticos, que emplean al pobre para sus propósitos. Finalmente, se hace una analogía por propósitos entre el

pobre y el *sueñopreciado*, esto en intenciones políticas, que es castigado con *herida*, *dolor* y *llanto*, que desencadenan desgracias diversas.

En los versos del huayno denominado *Flor de retama*, compuestos por Ricardo Dolorier, observamos el caso de la epístrofe, que conoceremos.

Vengan todos a ver.
¡Ay, vamos a ver! (bis) [...]

Por Cinco Esquinas están
los sinchis entrando están. (bis) [...]

En las estrofas manifiestas, es observable el juego verbal de una misma palabra al final de los versos, siempre con intenciones rítmicas y de impacto emotivo. En el primer caso, en la primera estrofa, el hablante lírico reitera la palabra *ver* en ambos versos; provoca un signo expresivo introductorio y exclamativo de lo que serán testigos todos los oyentes de las letras: *ver* en el corazón de Huanta (*En la plazuela de Huanta*) florecer la vida en su máxima expresión, en brillo y olor en impacto natural (*flor de retama*), donde se fusionan y complementan sangre y vida, muerte y vida. En el segundo, en la segunda estrofa manifiesta, el hablante poético enfatiza y reitera el verbo *están*; lo hace con la intención de destacar el valor histórico del barrio de Cinco Esquinas de la localidad de Huanta, única vía de ingreso vehicular a dicha localidad por aquellos entonces, por donde entraban las fuerzas policiales especiales de la antigua Guardia Civil del Perú, especialista en acciones contrainsurgentes y antinarcóticos (*sinchis*), para cometer crímenes a estudiantes y campesinos.

- **La reduplicación en la poética musical**

[...] *Ay, Jovaldo, Jovaldito.*
Ay, Jesuscha, Jesusito,
con el vientecito te has ido,
Como la pajita volverás.

Martina Portocarrero

Esta es una figura retórica que consiste en la repetición continua de una misma palabra o sintagma en los versos o poemas. La retórica la tipifica como una figura de equivalencia fonética porque, por medio de la conduplicación, articula sonidos homófonos para generar musicalidad.

La canción titulada *Lucero*, de Manuelcha Prado, utiliza la reduplicación como recurso expresivo.

[...] *Lucero, lucero, lucero de la mañana.*
Lucero, lucero, anúnciame nuevos días, nuevas alboradas.

En los versos extraídos, se observa claramente la intención de enfatizar o reforzar la expresión *lucero*. En el contexto de la canción, enfoca el pedido a modo de ruego para una compañía en el trajinar existencial, a nivel poético, en las letras de su composición; pero es un pedido a modo de letanía, desde una concepción religiosa, a modo de invocación divina. La súplica va a un elemento natural que representa grandeza y brillantez, por ser cantor o intérprete de la cultura que heredó, para iluminarlo en una composición que comunique la venida de una nueva sociedad, aunque refleje tristeza en algún momento.

Ahora, analizamos el huayno titulado *Alma de Ayacucho*, compuesto por Ranulfo Fuentes Rojas.

[...] *Chay chiquita chiqtaykuspa,
chay rumita kichaykuspa*

sunquillampi yachanaypaq. (bis)

Ay, vida, wiña wiña kawsanaypaq. [...]

Traducción nuestra

*Quebrando esa piedra brillante,
abriendo esa piedra,*

para saber qué hay en mi corazón.

Ay, vida, para vivir toda la vida.

La figura de la reduplicación o doblete se manifiesta en la palabra *wiña*, que se repite contiguamente en la parte intermedia del verso último que presentamos. Paralelamente, en la misma expresión (*wiña*) se observa otro recurso verbal, la apócope, o el recurso de apocopamiento, al suprimir el último sonido de dicha expresión (*wiñay*), donde se ha eliminado el sufijo *-y*, esto con fines expresivo-musicales. La expresión resaltada (*wiña wiña kawsanaypaq*) marca la fortaleza del hombre ayacuchano al nivel del lugar donde ha nacido, del espacio que lo vio en vida, indestructibles en su esencia, comparadas con la fortaleza del mármol y de las rocas; paralelamente, representa la búsqueda de la existencia eterna, al nivel de saber vivir la vida y en la mente de las personas que posteriormente vendrán.

• **La anáfora en la poética musical**

[...] *¿Y cómo fue lo que pasó?
¿Y cómo fue que sucedió?*

*Por aquí pasaron
y jamás volvieron
aquellos que fueron
rumbo a Uchuraccay. [...]*

Luis Abelardo Takanashi Núñez

En sentido opuesto a la ubicación de la epístrofe, esta figura se manifiesta mediante la repetición de ciertas palabras o frases al inicio de cláusulas, versos u

oraciones, con finalidades expresivas y estéticas y con el propósito de crear mayor musicalidad y ritmo en los versos.

A nivel musical, en el huayno ayacuchano urbano, tomado como corpus para la presente investigación, la presencia de la anáfora es común o frecuente; dado que, por medio de este recurso literario, el huayno enfatiza más ciertas expresiones para hacer que la canción sea memorable. A decir de Custodio y Cano (2017, pp. 67-68), la anáfora juega con memoria y respuesta emocional como una forma de procesamiento cognitivo. De esta forma, esta figura se constituye en un recurso nemotécnico, por estar imbuido en actos de ensayo, repetición, secuenciación y ritmo, donde juega un papel importante.

Observamos el caso en el huayno titulado *Lucero*, compuesto por *Manuelcha Prado*.

*De mis entrañas, brota el sentir,
soy el cantor de mi pueblo;
heredero natural de los aires surandinos,
heredero natural de los vientos norandinos,
de los aires centroandinos.*

Corriendo voy en mi caballo alazán. (bis)

*Divisando mil parajes y distancias
divisando mil distancias y parajes. (bis) [...]*

*Y si mi canto contiene aún algo de tristeza,
y si mi canto contiene aún algo de amargura.*

*Lucero, lucero, lucero de la mañana.
Lucero, lucero, anúnciame nuevos días, nuevas alboradas.*

Claramente, se nota cómo el autor juega con la reiteración verbal con el propósito de disponer los acentos y tonos musicales en la canción: en la primera estrofa, repitiendo *heredero natural de los...* en el tercer y cuarto verso; en la tercera estrofa manifiesta, con *divisando mil...* en ambos versos que contiene; en la cuarta estrofa, con *Y si mi canto contiene aún algo de...*, también en ambos versos que contiene. El compositor, por medio de la anáfora, logra configurar la singular musicalidad del huayno ayacuchano y, de hecho, sugiere la carga significativa del contenido de la canción y marca la línea melódica para su interpretación musical. Este huayno en particular enaltece la labor o el papel del compositor y del cantor de la música auténtica de las regiones del Perú; por ello, reúne los rasgos andinos del poblador peruano del norte, centro y sur. Igualmente, una comunicación con lo

sobrenatural o divino (lucero), en procura de una sociedad más justa, que puede todavía cargar dificultades (tristezas y amarguras).

Toca analizar otro huayno ayacuchano del corpus, *Agüita de lluvia*, de Ricardo Dolorier.

[...] *Arde mi canto y mi voz,
arde mi raza y mi orgullo,
arde en el nido el arrullo,
arde la flor en capullo,
arde la vida en un puño.* [...]

La reiteración verbal al principio de cada verso de toda la tercera estrofa de la canción es evidente mediante el verbo *arde*. Como recurso retórico o marcador de un discurso musical, particularmente en la canción citada, la figura juega a la vez con la cohesión, al ser la misma palabra con el mismo sonido en toda una estrofa; igualmente, con la coherencia, al trasuntar una significación única y reiterativa: la experimentación de una pasión ardiente de los elementos culturales (canto), humanos (voz, raza, orgullo), naturales (arrullo, flor, vida). Los espacios del fuego de los tres versos finales son el *nido*, *capullo* y el *puño*; en cambio, el escenario del fuego de los dos primeros versos está elidido. La palabra *arde* aparece reiterativamente para denotar la magnitud de la violencia social. Precisamente, de acuerdo al mismo Velapatiño (s. a., p. 365), la canción fue compuesta para sacar a luz, artísticamente, a modo de denuncia, la matanza de la localidad de Huaychao (alturas de Huanta), donde se asesinaron a siete personas, entre niños y adolescentes. Este hecho fue antecedente del hecho histórico de Uchuraqay, donde se produjo la matanza de ocho periodistas que investigarían el caso.

- **La palilogía en la poética musical**

*Yerba silvestre, aroma puro,
yerba silvestre, aroma puro,
te ruego acompañarme por mi camino.
Te ruego acompañarme por mi camino.*

*Serás mi bálsamo y mi tragedia,
serás mi bálsamo y mi tragedia.
Serás mi aroma, serás mi gloria.
Serás mi aroma, serás mi gloria.* [...]

Edith Lagos, musicalización de Martina Portocarrero

Es una figura musical de repetición. Por ello, es una de los recursos retórico-poéticos más empleados y trascendentes en todo el género huayno. Por lo mismo, la encontramos en nuestro corpus seleccionado para la presente investigación. La palilogía consiste en repetir los versos íntegros en el discurso poético o en la

repetición de una palabra o expresión, al principio y al final de un verso. Este recurso es una combinación de anáfora y epístrofe con intención de acentuar el tono de la melodía y por afanes de énfasis temático.

Para ver el caso, tomamos el huayno ayacuchano denominado *No más tormentos*, compuesto por Dionisio Cárdenas.

*Por qué tu rostro no sonrís
en este mar de voluntades. (bis)*

*Acaso los males te matan,
veneno obra de los hombres,
jamás podrá la perversidad. (bis)*

*Cuánta paciencia muestras aún
dolido ante el infortunio. (bis)*

*Dónde está, qué fue de tu furia,
aquella marca de tu valor,
remedio para la maldición. (bis)*

*No más tormentos en la vida,
tampoco manos suplicantes. (bis)*

*Quién dice que existen razones
que piden a los corazones,
ya nada sino las acciones. (bis)*

Fuga

*Gotas que bañan tus ojos
es agua que no resbala;
cual un desierto es tu pecho
porque tu amor no florece.
¡Ay!, tu amor jamás florece. (bis)*

El huayno analizado es el máximo ejemplo de aplicación de este recurso de réplica o recapitulación. El empleo de bis (vocablo español que indica repetición) a final de cada estrofa señala la repetición de toda la estrofa; así, en la canción, donde se intercalan estrofas pareadas y tercetos, a excepción de la fuga (quinteto), es evidente la presencia de este patrón, una estructura poética indispensable para su comprensión y disfrute, como parte estructural de la canción. Temáticamente, el poeta muestra una contrariedad existencial entre la sonrisa y los tormentos; un enfrentamiento entre la maldad, maldición y las acciones humanas contra la existencia misma, que muestra sonrisas, paciencia y no manos suplicantes.

Dentro del corpus, se ha observado que este recurso es más habitual en las canciones de estilo tradicional, sobre todo en las arascascas (bailes costumbristas rítmicos). Por ese rasgo, estas canciones son preferidas por las tunas, como la Tuna

Universitaria de Huamanga. De hecho, la Tuna de la San Cristóbal interpreta con mucha elegancia y autenticidad las canciones *Libertad americana*, de Oscar Pretel, y *A ti, Huamanga*, de José Chocos.

En cambio, en otras canciones del corpus, su presencia es con propósitos netamente enfáticos, como se muestra a continuación con la interpretación de *Flor de retama*, de Ricardo Dolorier, en la voz de Martina Portocarrero, una de las más requeridas y valoradas en su representación.

*Vengan todos a ver.
¡Ay, vamos a ver! (bis)*

*En la plazuela de Huanta,
amarillito, flor de retama,
Amarillito, amarillando,
flor de retama. (bis)*

*Donde la sangre del pueblo
ahí se derrama. (bis) [...]*

*La sangre del pueblo
tiene rico perfume. (bis)*

*Huele a jazmines, violetas,
geranios y margaritas.
A pólvora y dinamita. (bis)*

¡Carajo! ¡A pólvora y dinamita! (bis)

La repetición de la palabra bis entre paréntesis en cada una de las estrofas manifiestas denota la repetición o reiteración de todo el contenido de la estrofa en su interpretación musical, en clara aplicación de la palilogía; esta modalidad se ha observado en todas y cada una de las interpretaciones de la canción grabada. En circunstancias varias –hablamos de su interpretación musical en público–, se exige incluso una repetición más de la última estrofa; donde la expresión *carajo*, interjección mal sonante, hasta es expresada con agrado, denotando sorpresa y contrariedad. Este recurso denota que la reiteración de los versos en el huayno ayacuchano urbano del contexto estudiado sube en su nota musical, que conduce al aprendizaje sin dificultad o a la memorización rápida.

- **La paráfrasis en la poética musical**

*Cuántas veces detuve el paso
extasiado de tanta belleza,
cuántas veces detuve el paso
lacerado por tanta pobreza,
indignado por tanta ofensa,
tanta injusticia.*

Manuelcha Prado

Como recurso literario, consiste en aplicar un comentario, como una unidad lingüística que equivale significativamente a lo anteriormente manifestado o referido, o lo que vendrá luego, a manera de una reformulación significativa, a modo de parafraseo. Denota este hecho la presencia también de la adjunción o repetición. Como refiere Fiorin (2021, p. 50), se aplica la paráfrasis, el paralelismo o la analogía en base al principio de la elasticidad lingüística, como una unidad lingüística equivalente semánticamente, manteniendo la misma estructura oracional, pero con expresiones variadas o distintas.

Este recurso expresivo tiende a ser de preferencia de ciertos intérpretes musicales, que introducen en un espacio intermedio de la canción un discurso verbal o un recitado, al margen de las letras de la canción, como una forma de expresión adicional a las letras musicales, sin afectar su estructura u originalidad; por eso, aparece en las canciones de nuestro corpus.

Como ejemplo, tenemos la interpretación musical de *Flor de retama*, de Ricardo Dolorier, en la voz de Martina Portocarrero. El recitado manifiesta una paráfrasis singular.

[...] *¡Allí, donde los cerros se encienden hasta alcanzar los cielos!*
¡Allí, donde sus faldas se hacen mujeres!
Y sus niños tienen que ser hombres antes de ser niños
¡Allí! ¡Amarillito, amarillando, crece la flor de la retama! [...]

Inicia la paráfrasis con la primera palabra del párrafo precedente: el adverbio de lugar *allí*, como una adición a la canción. Mediante ella, la intérprete tiene la libertad de variar la originalidad de la canción, convirtiéndose en coautora en el plano de la interpretación musical, pudiendo ser asumida o no por otros intérpretes. En el sentido de este recitado poético, el adverbio *Allí* señala a la *plazuela de Huanta* y a la *flor de la retama*; la segunda se refiere a un arbusto de la zona, destacada por su belleza y olor, que trasunta incluso el ambiente de dolor. Ambos elementos, plazuela y flor, con la sangre derramada y en un ambiente simbólico, se convierten en un centro de concentración de protestas populares, donde el hombre se hace tal, la mujer igual y los hijos no solo en testigos, sino protagonistas destacados.

De canto a canto es un huayno compuesto por Ricardo Dolorier, que es una alegoría a la canción.

[...] *Cantos de agua la lluvia,*
cantos de surcos en la tarde,
canción de estrellas en la noche,
canción de besos del alma.

*No canta en vano el zorzal
ni el más humilde gorrión,
ni aquel Cantor del Razuhuillca los Andes,
para tirar sus cantos a los vientos del mundo. [...]*

La intérprete agrega versos en su paráfrasis con cargas semánticas particulares con la intención de enaltecer el valor del canto. Enaltece el sentido de la canción reiterando que es una expresión de la naturaleza, como del agua de la lluvia, de los surcos, de las estrellas, de los besos; de las aves, como de los zorzales y gorriones; y del hombre, como de Ricardo Dolorier, a quien se representa como el *Cantor del Razuhuillca*. En síntesis, todos los cantos son compuestos y entregados al mundo en su esencia.

En la canción titulada *Yerba silvestre*, de Edith Lagos, Martina Portocarrero también nos presenta una paráfrasis singular.

*[...] Llueve como si estuviera llorando el Cielo
y las punas están más heladas que la nieve
es que la Tierra está recibiendo a su wawita (a su hijito, de la mujer)
a su florcita más querida. [...]*

La intérprete presenta la paráfrasis en el intermedio de la canción a manera de una recitación. En el sentido de la paráfrasis, *yerba silvestre* representa a una hija de la naturaleza; por quien, una vez muerta, llora el Cielo y las punas se ponen más heladas, dado que la Tierra recibe a su hija, a su flor querida, a la flor silvestre, personificada en la figura de la poetisa ya muerta, pero que sobrevive a través de las letras de su composición poética.

Igualmente, en *El hombre*, huayno compuesto por Ranulfo Fuentes, Martina Portocarrero, como intérprete, nos presenta la siguiente paráfrasis.

*[...] El hombre que no se ahoga en su llanto,
ni se postra de rodillas ante el tirano,
se verá reflejado en las pupilas de su hijo
y crecerá en el jardín inmenso de los niños del mundo. [...]*

El contenido de esta recitación aporta en el entendimiento de la temática en general del huayno, enalteciendo el valor del hombre que lucha por sus derechos y no es sumiso ante su realidad, como un ejemplo vivo ante las miradas de sus descendientes, en la eternidad.

Del mismo modo, en *Maíz*, de Carlos Huamán, Martina Portocarrero aporta una recitación dimensionando el valor del hombre.

Recitado (paráfrasis)
*[...] Partiendo las piedras te busco,
cuando te desaparecen;*

*entonces, nuestra Madre Tierra llora,
y viene la lluvia a acompañar al río
y vuelve a ser maíz
por las alturas,
por los pedregales,
por los valles,
por la vida. [...]*

Canción

*Rumita chiqtarimuspa,
chinkaptiki maskamuyki.
Allpa Mamanchik waqaptin,
parañas mayuntin qamun. [...]*

Traducción nuestra

*Rajando la piedra,
te busco cuando desapareces.
Cuando la Madre Tierra llora,
la lluvia y el río vienen.*

Semánticamente, en el contexto de todo el huayno, la intérprete construye su paráfrasis traduciendo el significado de la estrofa que le sigue, que está en quechua. De este modo, la paráfrasis denota la búsqueda infructuosa y dolorosa a una persona desaparecida; en el contexto estudiado, da a entender que ha sido desaparecida y que tal vez sea ya encontrada cadáver. Ese dolor es sentido por la Pachamama, la Madre Tierra, que se solidariza con lluvia y río, que se extienden por toda la naturaleza.

a.2) Figuras de acumulaciones

Las figuras que comprende están hechas para aportar en la composición textual mediante acumulaciones verbales, desde las categorías gramaticales empleadas hasta salvedades semánticas que intensifican las significaciones de los mensajes referidos.

Las significaciones verbales tienden a acumularse o expandirse, ampliando la composición y contextualizando mejor las realidades, pudiendo ser mediante enumeración, aplicación de sinonimias variadas, explicaciones particulares, entre otros.

- **El epimerismo o enumeración en la poética musical**

*La libertad no se mata,
con cuchillos ni puñal,
ni con palas ni machetes
en Uchuraccay.*

Luis Abelardo Takanashi Núñez

La figura consiste en la acumulación, aumento o enumeración de los rasgos o aspectos del objeto poético (sentimiento, proceso, objeto, etc.). De esta manera, para Fiorin (2021, p. 51), el sentido de intensificación se da por expansión y a nivel semántico; esto debido a que una generalidad de afirmación puede ser fría, que se enriquecería con detalles que se incorporan con sinonimias, adjetivaciones, explicaciones, etc. La acumulación, repetición o aumento puede darse por la

enunciación de rasgos o adjetivaciones; también, por la enunciación de sinonimias o metáboles; finalmente, por gradación, con palabras o grupos de palabras con significados equivalentes, por medio de los cuales los grados de intensidad aumentan o se acrecientan para terminar en una expresión más intensa que la anterior.

El primer caso de acumulación es por adjetivación. Se entiende que los rasgos o adjetivaciones son expresiones lingüísticas que están hechas funcionalmente para enriquecer las manifestaciones verbales, tanto en coherencia como en cohesión textuales; pese a que, en su manifestación, cumplen roles secundarios, a comparación de los sustantivos y verbos. De esta manera, la composición poética no puede estar al margen de su empleo. Veamos cómo se da en las canciones seleccionadas como corpus.

José Chocos y Miguel Alzamora, en el huayno titulado *A ti, Huamanga*, utilizan la enumeración.

*Mi bella y linda Huamanga,
tierra de sol y de alegría.*

*Hoy, al cantarte, te digo
que eres hermosa, bella y altiva. (bis)*

*Tus fiestas y tradiciones
son añoranzas de tu grandeza.*

*Y tus campanas coquetas
son ecos tristes que te abandonan. (bis)*

*Hoy, que recuerdo el pasado,
siembro esperanzas en tu paisaje.*

*Y en tus andes milenarios,
la fuerza viva de tu nobleza. (bis)*

*Huellas de amor que tuvimos
son días tristes que no amanecen.*

*Horas que lloran tu ausencia
son los lamentos que me consumen. (bis) [...]*

Los autores del huayno utilizan claramente este recurso desde el primer verso. En este sentido, en la primera estrofa, los adjetivos *bella* y *linda* califican a *Huamanga* por sinonimia, pero enumerativamente; igualmente, *de sol* y *de alegría* adjetivan a *tierra*, pese a ser modificadores indirectos. En la segunda estrofa, las palabras *hermosa*, *bella* y *altiva* califican al sustantivo manifiesto en la anterior estrofa, a *Huamanga*, mediante una enumeración.

El epimerismo o la enumeración por adjetivación, como figura de acumulación, no debe ser confundida con la figura denominada epíteto, que se caracteriza por la manifestación de adjetivos que dan a conocer una cualidad básica de un sustantivo determinado. Así, en el análisis del huayno que estamos trabajando, en la cuarta estrofa, el adjetivo *coquetas* califica al sustantivo temático y nuclear *campanas*; en la sexta estrofa, el adjetivo *milenarios* califica al sustantivo *andes*; en ambos casos, se manifiesta el epíteto y no el epimerismo.

Observamos el caso también en el huayno titulado *Trilce*, compuesto por *Manuelcha Prado*.

*Una niña triste y dulce
llora por la madrugada,
madrugada de aguacero
y de silencio infinito.*

*Siente en su ser inocente,
la pobreza que aprisiona.
¡Ay, azares de la vida! (bis) [...]*

En este huayno, como en la mayoría de las canciones observadas, la acumulación adjetival se manifiesta por la enunciación enumerativa de un par de palabras calificativas en torno al sustantivo, como ocurre en el huayno titulado *Trilce*. Los vocablos *triste* y *dulce*, como adjetivos, califican al sustantivo *niña*.

Al margen de lo hallado, a nivel retórico, en este caso, se halló la apócope y la aféresis, consecutivamente, en ambos adjetivos, para dimensionar la significación del título de la canción: *Trilce*. De modo que *tri-* ha sido tomado de *triste*: apócope, se quita el final de la palabra; luego, se entiende que *-lce* es el recorte de *dulce*: aféresis, se quita las letras iniciales de la palabra; como resultado del trabajo semántico, se entiende el estado emocional de la persona involucrada en el contenido poético.

- **La sinonimia o metábole en la poética musical**

*Arde mi canto y mi voz,
arde mi raza y mi orgullo,
arde en el nido el arrullo,
arde la flor en capullo,
arde la vida en un puño.*

Ricardo Dolorier Urbano

En el caso de esta figura, la situación de extensión de la expresión se da por la acumulación de palabras que, en el contexto, se convierten en sinónimas. Para construir este recurso literario, el poeta, a decir de Pérez (2017, pp. 52-53), aparte de labrar en la versificación poética, juega con elementos lingüísticos comunes de un

hablante normal de una lengua. El juego lingüístico consiste en la enunciación de sinonimias.

Para ver el asunto, tomamos en cuenta el huayno *Mil puñales*, de Hugo Almanza.

[...] *Si te hacen sufrir,
si te hacen llorar;
aunque estés muriendo,
tú no hagas llorar,
tú no hagas sufrir,
tú sigue queriendo.* [...]

En la estrofa manifiesta, la acumulación por sinonimia no se da de manera contigua a la expresión matriz, sino entre uno y otro verso, para enfatizar la carga poética a través de extensión semántica. De manera que las palabras *sufrir* y *llorar* denotan en el contexto situaciones de sufrimiento del hombre que, por naturaleza propia, seguirá amando pese a los dolores que le provoquen sus congéneres, incluso sus más próximos.

Ahora, observemos el caso en los versos cantados de *Manuelcha* Prado, de su canción titulada *Lucero*:

[...] *Lucero, lucero, lucero de la mañana.* (bis)

Anúnciame nuevos días, nuevas alboradas. (bis)

*Y si mi canto contiene aún algo de tristeza,
y si mi canto contiene aún algo de amargura.*

*Lucero, lucero, lucero de la mañana.
Lucero, lucero, anúnciame nuevos días, nuevas alboradas.*

Se observa la manifestación reiterativa de sinonimias variadas. La construcción *Lucero de la mañana* concuerda significativamente, por sinonimia, con las frases *nuevos días* y *nuevas alboradas*, puesto que estas hacen referencia al mismo elemento natural. Igualmente, los vocablos *tristeza* y *amargura* son sinónimos contextuales. Esta forma de trabajar la extensión verbal por sinonimia en pares en la composición poética del huayno es común, no por acumulación o de manera numerada.

En la canción *Ofrenda*, compuesta por Carlos Falconí, también se emplea este recurso lingüístico.

Traducción nuestra

[...] *Tukuypas, imapas, qullqipa qmi kasqa, warmipas, qaripas rantinallam kasqa,* *Todo, cualquier cosa, había sido para dinero, hasta las mujeres y los hombres eran para comprar.*
Solo el huamanguino, que no tiene precio,

*cuando hay peligro, ofrenda la vida.
El ayacuchano, que no tiene precio,
cuando hay peligro, ofrenda la vida. [...]*

También se ve la utilización de sinonimia en el idioma quechua, y de manera acumulada: *Tukuypas* (todo) e *imapas* (cualquier cosa), en un contexto de valor y precio de todo cuanto nos rodea; igualmente pasa con *huamanguino* y *ayacuchano*, refiriendo el sacrificio que es capaz de hacer el ayacuchano en un contexto de violencia.

- **La gradación o clímax en la poética musical**

*Cuánto dolor existe en el mundo,
es la miseria que muerde.
No hay golpe más rudo,
haber crecido sin infancia.*

Julio Humala Lema

En este caso, la expansión significativa de la composición se manifestará mediante expresiones (palabras o grupo de palabras) que, en el contexto, adquieren significaciones expandidas, pero a nivel acumulativo, en forma creciente, intensificada, de lo simple o común a lo extenso o profundo.

En el huayno titulado *A ti, Huamanga*, compuesto por José Chocos y Miguel Sulca.

*[...] Tus gritos se escucharán
mejores tiempos vendrán,
tus manos trabajarán,
las tierras producirán.*

*Las luces se encenderán,
tus calles se alegrarán,
campanas repicarán,
tu pueblo te cantará.*

Claramente, se observa la progresión significativa de fuerza poética en los versos. En la primera estrofa, los *gritos* trasuntan protesta, disconformidad, que traerá como efecto la llegada de mejores épocas, en las que habrá trabajo y labor, y la madre tierra mostrará alegría y producirá más. En la siguiente estrofa, como consecuencia de la primera, se habla de un cambio esperado, que se traduce en una nueva iluminación, donde las calles mostrarán júbilo, donde las campanas comunicarán un feliz acontecimiento y el pueblo cantará a quienes lucharon por una nueva vida. Así, la intensificación significativa se manifiesta circularmente; porque, al final, se vuelve a resaltar los efectos de las acciones sociales iniciales.

También vemos el asunto en *Elegía*, canción compuesta por Carlos Huamán.

*Despertar nuestras guitarras contra el silencio,
recorrer... tumbas sin nombres, grietas y puertas.*

*Hallar el trigo sangrante, wawallanchikta. (a nuestro hijo, de la mujer)
Buscar la herida de amor llena de besos.*

*Ayacucho querido, tejedor de ternuras,
tus hijos renacerán en las flores. (bis)*

*Eres el árbol que en viento se ha convertido,
eres el padre y la madre de los humildes.*

*Donde tú estás estoy, desgarrado por mil fieras,
protesta, oh, labrador de guitarras. (bis) [...]*

Como en toda canción con interpretación enfática, se observa claramente la intensificación creciente de las expresiones. Por medio de la expresión *labrador de guitarras*, valora al poeta, al cantante o al músico que canta el dolor humano. Por otro lado, habla de un despertar de la música ante el dolor por la muerte, en la búsqueda de nuestras víctimas o muertos, hallarlos y llenarlos de amor en sus heridas; igualmente, de la unión o vínculo entre la audiencia y el que hace música del dolor (*Donde tú estás estoy, desgarrado por mil fieras*), a quien exige continuar con su labor.

En esta estrofa de *Agüita de lluvia*, canción compuesta por Ricardo Dolorier, también se nota este recurso verbal.

*[...] Arde mi canto y mi voz,
arde mi raza y mi orgullo,
arde en el nido el arrullo,
arde la flor en capullo,
arde la vida en un puño. [...]*

A parte del juego poético con la anáfora o reiteración verbal al principio de cada verso, también es observable que el ardor o la sensación de calor no es homogéneo en todos los contextos, puesto que se expande o intensifica según el momento. Entonces, la gradación es distinta ante el canto y la voz, ante el orgullo y la raza, ante el arrullo de las palomas, ante una flor aún en capullo, y ante la protesta por el dolor simbolizado por un puño.

b) Figuras de supresión (de disminución) en la configuración del huayno ayacuchano urbano testimonial

Se refiere al procedimiento verbal de omitir los elementos conjuntivos en la coordinación de ideas (asíndeton). La omisión se puede dar cuando, dentro de la estructura verbal interna de una misma palabra, se ha suprimido cierto elemento como una sílaba (síncopa).

- **El asíndeton en la poética musical**

*Tus gritos se escucharán,
mejores tiempos vendrán,
tus manos trabajarán,
las tierras producirán.*

José Chocos Alzadora y Miguel Sulca Galindo

Esta figura retórica consiste en la supresión de un nexos o una conjunción, o varios, dentro de una frase o verso. Para Fiorín (2021, p. 54), el propósito de este recurso es crear una intensificación verbal para que la expresión tenga un mensaje inacabado. En la música, sin lugar a dudas, su uso se da con afanes de lograr mejor efecto sonoro en la expresividad, de agilizar el ritmo con la omisión intencional, con mayor fuerza expresiva y la fluidez verbal.

A continuación, presentamos algunas muestras, de las tantas, halladas en el corpus de esta investigación.

Los siguientes son versos extraídos de la canción denominada *Desaparecido*, de Ricardo Dolorier.

*Tenía la edad del trigo,
tamaño de su alegría. (bis)*

*Y de sus manos salían
el vuelo de las palomas,
el vuelo de los aromas,
de mil flores campesinas. (bis) [...]*

Es observable una enumeración coordinada como complemento directo del verbo *salir*. Los tres complementos enumerados son *vuelo de las palomas*, *vuelo de los aromas* y *vuelo de mil flores campesinas*. Antes del último elemento enumerado, no figura la conjunción copulativa coordinante *y*, que marcaría la conclusión de la enumeración, en aplicación del asíndeton.

La siguiente muestra corresponde a *Por mi retorno*, de Carlos Bustíos, extraída de la *fuga* de la canción.

*[...] Por tus niños sin infancia,
por tu gente olvidada,
trabajaremos arduamente.
Huamanga, eres sentimiento. [...]*

También es evidente la omisión de la conjunción coordinante *y*. De modo que la enumeración poética es incompleta en lugar de una construcción enumerativa completa como esta: *Por tus niños sin infancia y por tu gente olvidada*. Así, se entiende que el asíndeton da viveza y energía al poema.

- **La haplología en la poética musical**

*Cela, cela wayta, amaya celallawaychu.
Cela, cela wayta, amaya celallawaychu.*

Oscar Pretell Vivanco

Esta figura se refiere a uno de los mecanismos de reducción, supresión, elisión o disminución que se da dentro de una misma palabra, a nivel morfofonológico, pudiendo ser unos fonemas o una sílaba para formar otra expresión próxima significativamente.

El huayno titulado *Los cabitos*, de Ricardo Dolorier Urbano, nos muestra este caso.

*[...] Cuando tengas tu metralleta
y te ordenen disparar,
apunta bien, soldadito.
Apunta bien, paisanito.
Para abajo no, para abajo no,
que ahí estoy yo.
Para abajo no, eso sí que no.
Contra tu pueblo, no. [...]*

Se observa claramente la reducción de la palabra *metralleta* en *metralleta*. Normalmente, el vocablo *metralleta* se refiere a las municiones menudas de la artillería; pero, en el primer verso, no hace referencia a la munición, sino al arma de fuego automática. Para significar así, el lenguaje poético ha suprimido el interfijo “et”.

c) Figuras de transposición de elementos en la configuración del huayno ayacuchano urbano testimonial

Desde la perspectiva de Fiorín (2021, p. 56), la transposición puede darse en dos niveles: (a) en la estructura oracional, alterando el orden lógico de las ideas (histerología); puede darse dentro de la oración cuando se parte de una acción o hecho que va al final y se sigue con la enunciación del sujeto de la acción. (b) Dentro de la estructura de una misma palabra, alterando el orden lógico de sus elementos fónicos constituyentes (metátesis).

- **La histerología en la poética musical**

*Pasaron y no volvieron
todos aquellos que fueron
rumbo a Uchuraccay.*

Luis Abelardo Takanashi Núñez

Esta figura retórica consiste en un trastorno del orden lógico a nivel de la construcción oracional, desde los elementos que la contienen. La podemos observar

cuando la construcción poética inicia con lo que normalmente debía estar al final de la oración y se termina con lo que normalmente es lo primero. Es decir, histerología supone presentar primero las consecuencias o efectos de un hecho; luego, describir las causas o antecedentes. Esta disposición puede crear un efecto dramático o enfatizar ciertos aspectos de la composición.

El huayno *Agüita de lluvia*, compuesto por Ricardo Dolorier, nos sirve para ver el caso.

*Poncho de negra puna,
culebra de lago frío,
están matando al rocío,
están matando al rocío.
Se están muriendo. Ay, Dios mío.*

*Que no lo sepa la aurora,
no se lo digan al viento,
que están latiendo truenos
en el corazón de los cerros;
que están ardiendo centellas,
cerquita de las estrellas.*

*Arde mi canto y mi voz,
arde mi raza y mi orgullo,
arde en el nido el arrullo,
arde la flor en capullo,
arde la vida en un puño. [...]*

Claramente, en esta composición, se juega en el manejo del tiempo. En la primera estrofa, parte por enunciar el lugar o espacio, ya de luto, una *negra puna*, característica típica de las alturas de la serranía; seguida de la presencia de una *culebra de lago frío*, que augura un mal tiempo; se anuncia una muerte, *matando al rocío*, que hace alusión a una vida temprana o juvenil; termina enunciando una acción de muerte: *Se están muriendo*. Se nota claramente cómo la secuencialidad se ha alterado; se inicia por el final, el luto, cuando al final de la estrofa recién se anuncia que la muerte se está produciendo.

Lo mismo sucede en la segunda estrofa: *aurora* hace alusión a una amanecida, a un amanecer o principio de algo; *viento* contextualiza al momento o la circunstancia de reacción de la atmósfera por causas naturales, en respuesta a algo, que normalmente se da entre la tarde y la noche; *latiendo truenos*, que denota al estruendo, a modo de descarga eléctrica, también por reacción natural, igualmente se manifiesta entre la tarde y noche; *corazón de los cerros* contextualiza el espacio donde se realiza la acción: las punas o alturas de la serranía; *ardiendo centellas* refiere a la velocidad o rapidez de la acción tratada; *cerquita a las estrellas* refiere al cuerpo que

emite una radiación luminosa, pero también al espacio geográfico como las alturas o punas de la serranía, que están muy cerca al Cielo. Así, el principio de las acciones no está al inicio, sino se halla rodeado de diversos hechos de reacción natural que tienden a presentarse en espacios variados, en la mañana, tarde y noche, como momentos de acciones que no solo duran un instante, sino tienen vigencia en todas las circunstancias de la vida, por la dimensión de la acción que trasunta la muerte de las personas jóvenes en la acción.

La histerología también se da en la tercera estrofa. Inicia por *canto y voz*, que denota ya un producto, la interpretación de un contenido ya sistematizado; sigue con *raza y orgullo*, que es la esencia del canto, su espíritu o su naturaleza; continúa con *nido y arrullo*, que da a entender el lugar donde se vive, bajo el cariño y cuidado de alguien; señala a *flor y capullo*, que significa el principio de la existencia, desde el capullo hasta el espacio reluciente de máxima belleza; y termina con *vida y puño*, que denota el espacio de madurez y de reacción ante las motivaciones externas. En la temporalidad de los hechos, el poeta juega con la secuencialidad, por ello, los motivos poéticos aparecen en el siguiente orden: *nido, vida, capullo, arrullo, flor, raza, orgullo, puño, canto y voz*.

El siguiente huayno es titulado *Leños*, de Carlos Huamán López, del cual se han extraído ciertas estrofas.

[...] *Mi pecho es un ataúd de amores muertos,
en mí el llanto taladró grietas dolientes.*

*Por qué, amor, tanto dolor y tanto olvido;
por qué pregunto por qué si te amo tanto.*

*Es el dolor como trueno el que nos quema;
terrible abismo del alma desesperada. [...]*

*Restos de amantes lejanos que en el camino
perecieron conquistando labios de flores. [...]*

En la primera estrofa de las figuradas, las *grietas dolientes*, que son las huellas o llagas que deja el dolor o sufrimiento por algo perdido; en la vida, las tenemos muchas, que encierran dolores marcados, a manera de *ataúd de amores muertos*. En la segunda estrofa, primero se desarrolla el *amor* como un sentimiento puro y profundo que se siente por alguien o por algo; después, vendría el *dolor y olvido*. En la tercera estrofa, primero estaría el *alma desesperada*, que tiene como efecto o consecuencia los dolores, a manera de *truenos*, que *queman*. En la cuarta estrofa, primero estarían las palabras amorosas del mejor momento que se vivencia en el amor (*labios de*

flores), que se convierten posteriormente en *restos* o recuerdos del pasado cuando se pierde en el proceso.

- **La metátesis en la poética musical**

Es otra de las figuras que juega con la transposición de los elementos; pero esta se da cuando se aplica en el interior de una expresión o palabra. Puede darse en circunstancias de sustitución de un fonema por otro (*agüela*, por *abuela*).

Solo encontramos el caso en el quechua, dentro del corpus investigativo, esto en *Soy de la sierra*, de Walter Humala.

Ay, yayaya, wawqillay, kaynallaqa, wañuytapas atiruchwanmi. Qa, qa.
(*Ay, ayayay, hermano, así pues, hasta morir podríamos. Ja, ja.*)

Se observa claramente en *yayaya*, que equivale en el español a *ayayay*, como interjección de expresión de los sentimientos, que el orden se ha alterado. En la canción, se enaltece el origen serrano, resistente socialmente ante lo agreste de su naturaleza y existencia, y que no guarda silencio ante esa realidad.

d) Figuras o tropos de equivalencia fonológica (de intercambio) en la configuración del huayno ayacuchano urbano testimonial

Estas tienen que ver con cómo el decoro externo de las expresiones lingüísticas de las composiciones poéticas se ve afectado por diversas alteraciones que se dan a las expresiones. Su aplicación va con la capacidad o habilidad de identificar o manipular los sonidos individuales de las expresiones verbales.

- **Los tautogramas en la poética musical**

En este ejercicio poético o verbal, las estrofas, poemas o versos son compuestos utilizando la misma letra con la que inicia a cada palabra de los versos o de ciertos versos y conservando el ritmo poético de la canción. A nivel de las figuras literarias, el tautograma recibe la denominación de aliteración, por ser un recurso verbal-poético de reiteración en el nivel fónico de un determinado sonido dentro del verso con finalidades de lograr un impacto sonoro o una expresividad marcada.

Analizamos el caso en el huayno titulado *Alma de Ayacucho*, de Ranulfo Fuentes Rojas.

[...] **Chay chiquita chiqtaykuspa**

chay rumita k**ichay**kuspa
sunqullampi y**achanaypaq**. (bis) [...]

Traducción nuestra

Quebrando esa piedra brillante,

*abriendo esa piedra,
para saber qué hay en mi corazón.*

Es claramente observable el caso de tautograma en la estrofa manifiesta, dado que la composición juega con el fonema consonántico /ch/ (obstruyente, africado, palatal y sordo), un fonema que rítmicamente juega con los siguientes versos. En el contexto de la canción, el poeta da a conocer la fortaleza del poblador ayacuchano y de la misma ciudad, puesto que pueden pervivir hasta incluso lograr la igualdad social. En este sentido, los siguientes versos ilustran la idea: *Los cóndores volarán, / las nubes negras ya lloverán, / piedras y rocas tierra serán, / la vida luego germinará, / las plantitas florecerán.*

Se observa también este recurso verbal en la primera estrofa del huayno titulado *Viva la patria*, cuya autoría es de Carlos Falconí.

¿*Takichun takisqay?*
¿*Wiqichun wiqillay?* (bis) [...]

Traducción nuestra

¿*Puede ser canto mi canto?*
¿*Puede ser llanto mi llanto?*

La aliteración es observable, ya que ambos versos juegan en la reiteración de los primeros sonidos o fonemas de cada expresión verbal. Este hecho literario da a entender que, también en el quechua, los tautogramas son recursos verbales literarios que sirven para hacer literatura. En la referida canción, el poeta denuncia la represión desmedida contra el hombre del campo en nombre de la patria, entre el llanto de niños y viudas. Ante dicha represión, este hombre resurgirá históricamente, al igual que la historia de su pueblo, a quien se dirige (*Huamanga del alma*) con la esperanza de supervivencia.

Igualmente, en el quechua, se manifiesta la aliteración en la fuga del huayno del corpus denominado *Romance de guitarrero*, compuesto por Carlos Falconí.

[...] *Yanallay, maypiñam kanki.*
Sumbrallay, chaypiñam kanki.
Kaykunallapi kanaykikama,
brasun brasunya puchukallani. [...]

Traducción nuestra

Mi amor, dónde estás.
Mi sombra, ahí estás.
Hasta que estés por acá,
brazo en brazo sufro.

El tautograma es observable en el tercer verso, dado que juega con el sonido del fonema /k/. Paralelamente a esta figura, la anáfora (reiteración de una misma palabra o conjunto de ellas al inicio de los versos o frases) es una constante en los versos de este huayno, porque juega con el mismo sonido inicial de las expresiones verbales. En el último verso de la estrofa de la fuga presentada, hace lo propio, juega en torno al sonido *b*. En la canción, el poeta canta al romance entre guitarrero y canto; quien, pese a las desgracias de su medio, sigue interpretando el dolor ajeno; además, denuncia la ausencia de un amigo (*Chipi Prado*), uno de aquellos que cantaba el dolor ajeno.

Otro ejemplo lo tomamos de los versos de *Maíz*, de Carlos Huamán.

[...] *Aunque el tirano te muerda,*
siempre serás maíz, maíz.
Aunque te arranquen los ojos,
siempre serás maíz, maíz. [...]

Los tautogramas tienden a manifestarse en palabras emparejadas y no en todas las que contienen los versos. Las letras iniciales con las que juega el hablante lírico son *s* y *m*. La *s* es la letra inicial de *siempre* y *serás*; en cambio, la *m* en la palabra *maíz*, reduplicada en versos intercalados. Semánticamente, la estrofa habla del poder de supervivencia del hombre andino o americano a pesar que suele ser objeto de explotación y mutilación.

4.1.2 Recursos comunicativo-lingüísticos de nivel retórico en la composición del huayno ayacuchano urbano

Como efectos retóricos, el empleo verbal o trabajo retórico está destinado no solo a la comunicación o información, sino a la persuasión en todo aspecto, al cambio de actitud, a la crítica o censura, a la alabanza, a la acusación, a la defensa, entre otros. Por este último aspecto, Albaladejo (2009, p. 1) plantea la existencia de la poliacroasis, que tiene que ver con la existencia de una audición e interpretación variadas, desde la perspectiva de cada persona que es receptora de la retórica trabajada.

En este caso, es necesario destacar los recursos empleados por los difusores de la música ayacuchana a través del huayno ayacuchano urbano. Entendemos, tomando en cuenta a Mayoral (1999, p. 14), que esa estrategia se presenta como recurso y como técnica, a doble nivel: uno la memorización, y dos la pronunciación y la acción, en las que intervienen necesariamente la voz y los recursos paraverbales, kinésicos y proxémicos. No por gusto, Zumthor (1991, p. 9) refiere que la presencia de la voz es un indicador básico de conocimiento de la poesía oral, que suena o se silencia en la mente y sentimiento de los receptores.

En gran parte de las composiciones del corpus investigativo, como una constante, se ha encontrado, como técnica poética, una comunicación dialogal entre el hablante poético con los oyentes, incluso con los espacios geográficos, mediante los vocativos, para buscar en ellos una reacción o respuesta a lo expresado, a manera de una exhortación o cambio de actitud.

Lo muestran los siguientes versos de estilo de diálogo poético-temático entre poeta y una colectividad, extraídos de *Flor de retama*, de Ricardo Dolorier:

Vengan todos a ver.

¡Ay, vamos a ver! (bis) [...]

Lo mismo pasa en *Desaparecido*, del mismo Ricardo Dolorier, con un discurso de acción:

*[...] Vayan, busquen, compañeros.
Griten su nombre a los cerros.
Que no quede ni un lucero
sin alumbrar su camino. [...]*

Igualmente, pasa en *De canto a canto*, del mismo Ricardo Dolorier, con un discurso que reclama una actitud colectiva:

*[...] De canto a canto, un solo canto,
todos a uno, paisano.
De canto a canto, un mismo canto,
que nadie quede callado,
solo tu canto, paisano.
Un mismo canto, mi hermano.*

También cultiva este estilo de composición poética Ranulfo Fuentes y en su canto titulado *Hermano*, en el que se nota la retórica cultural, desde el modo de actuar de toda una cultura milenaria, la andina:

*[...] Cuando será ese día
de la aurora sonriente.
Cuando será esa noche
sin el grito del silencio.
Tú y yo, mi gran hermano,
volveremos a unirnos.
Qanwan ñuqa, wawqichallay, (Tú y yo, hermanito)
volveremos a abrazarnos.
Qanwan ñuqa, wawqichallay (Tú y yo, hermanito)*

Igualmente, se pueden manifestar los recursos comunicativos de acuerdo a la concepción religiosa del hablante poético, mediante un diálogo con lo sobrenatural, lo divino; no necesariamente se manifiesta una reverencia al ser implorado, a manera de una retórica sacra, sino una muestra de diálogo interno con uno mismo desde la concepción religiosa, a manera de monólogo, que puede reflejar incluso impotencia ante un determinado hecho o acción. En ese sentido, una imploración divina ante un mal hecho no debe implicar falta de respeto hacia el invocado.

Se tiene como muestra a un fragmento de *Agüita de lluvia*, de Ricardo Dolorier, donde se busca no solo la acción, sino la comprensión divina a una cruda realidad:

*Poncho de negra puna,
culebra de lago frío,
están matando al rocío,
están matando al rocío.*

Se están muriendo. Ay, Dios mío. [...]

En otras composiciones, la práctica del monólogo, como un discurso generado en una misma persona, dirigido a uno mismo, es notorio. Por ejemplo, en la canción *El hombre* de Ranulfo Fuentes, el uso del monólogo es evidente:

*Yo no quiero ser el hombre
que se ahoga en su llanto.*

*De rodillas hechas llagas
que se postra al tirano. (bis)*

*No quiero ser el verdugo
que de sangre mancha el mundo.*

*Ni arrancar corazones
que buscaron la justicia.*

*Ni arrancar corazones
que amaron la libertad. [...]*

El mismo caso de monólogo poético se manifiesta en *Alma de Ayacucho*, del mismo Ranulfo Fuentes Rojas, particularmente presente en el último verso, con una interjección autodirigida:

*Mi pueblo donde he nacido
es duro como el mármol.
La tierra donde he crecido
es fuerte como la roca.*

*Así en roca he crecido
así en piedra he brotado,
como molles y tunales. (bis)*

Ay, vida, tomando agua de lluvia. [...]

Un monólogo poético manifiesto también lo cultiva Carlos Huamán en *Leños*, como sigue:

*[...] Mi pecho es un ataúd de amores muertos,
en mí el llanto taladró grietas dolientes.*

*Por qué, amor, tanto dolor y tanto olvido;
por qué pregunto por qué si te amo tanto.*

*Es el dolor como trueno el que nos quema;
terrible abismo del alma desesperada. [...]*

También, se halló una comunicación directa y no recíproca entre el hablante lírico y el medio, la realidad o con la misma sociedad. El huayno titulado *Plegaria*, de Carlos Flores, presenta este recurso:

*Pregunto al viento
de dónde viene.
Tal vez en su caminar
haya encontrado.*

*A una madre,
llorosa y triste,
buscando entre los ichus
qari wawanta, (a su hijo varón, de la mujer)
temblando como las hojas
envuelto en llanto. [...]*

El huayno ayacuchano urbano de los años 80 deja de ser un canto de la individualidad y se convierte en memoria colectiva, porque condensa las acciones de grupo, de masa en valores, actitudes y conocimiento. En palabras de Gelabert (2017, pp. 3-8), en los cantos colectivos, predomina la voz cantada, la oralidad, la armonía progresiva y la satisfacción musical. Igualmente, en el entender de Morillo (2016, p. 213), comunicar dichos asuntos conduce a entender una realidad como oyente; pero desde la perspectiva influyente del testigo, de aquella persona que vivenció la misma realidad abordada, pero con afanes de proyección a realidades posteriores o futuras.

De este modo, se entiende que el asunto del canto colectivo se da a manifestar incluso en las acciones colectivas de su interpretación, en coro y con cierto énfasis que impacta; se destaca en todos los conciertos donde ciertas canciones como *Flor de retama* y *Maíz* son interpretadas sin exigir incluso nociones musicales previas a su interpretación.

*Vengan todos a ver.
¡Ay, vamos a ver! (bis)*

*En la plazuela de Huanta,
amarillito, flor de retama,
Amarillito, amarillando,
flor de retama. (bis) [...]*

FUGA

*La sangre del pueblo
tiene rico perfume. (bis)*

*Huele a jazmines, violetas,
geranios y margaritas.
A pólvora y dinamita. (bis)*

A pólvora y dinamita.

¡Carajo! ¡A pólvora y dinamita!

(*Flor de retama*, Ricardo Dolorier Urbano)

Del mismo modo, es necesario entender que la performance musical resulta ser trascendente para entender que el huayno ayacuchano urbano de los años 80 enriquece el conocimiento y propicia el aprendizaje, porque nos enseña a amar lo nuestro desde las experiencias y la acumulación de los conocimientos. Como diría Frith (2014, p. 116), la música es generadora de sentimientos en los oyentes desde las convenciones musicales que se forman históricamente. Son muestras de ello no solo los contenidos que quedaron testimoniados para conocerlos a través del tiempo, sino al ser practicados por menores de edad en su interpretación, desde antes hasta la actualidad. Testimonian lo referido las variadas grabaciones del cantautor Max Castro de niño, calificado en su momento como “Voz y ternura de Ayacucho”, con las interpretaciones de *Busco a Huamanga*, de César A. Romero; de *Polluelos*, de Filomeno López Coronado; de *Punchullay*, de Ranulfo Fuentes Rojas; de *Canto serrano*, de Justo Pastor Chirinos Alarcón, entre otras. Muchas de estas canciones, en la actualidad, son también interpretadas por otros niños como Gianfranco Bustíos y en concursos públicos de trascendencia, persistiendo en la potencialidad educativa que tiene la música. No por gusto, todo diseño curricular, entre ellos el nacional, contempla la práctica del canto desde la educación infantil.

Otro aspecto en lo comunicativo-lingüístico que destacar es la naturaleza diglósica del huayno —el corpus seleccionado para este trabajo no podría estar al margen de dicho rasgo—, porque Ayacucho, lingüísticamente, es una zona bilingüe. Se entiende por diglosia a la manifestación de bilingüismo en un área geográfica determinada, pero donde una de las lenguas en contacto goza de prestigio sobre la otra. Se entiende que, en Ayacucho, el español es la lengua que destaca sobre el quechua. Por esta razón, son pocas las canciones de la muestra las que se expresan en el quechua puro. Por lo general, las canciones están escritas o expresadas en el español, dado que esta lengua se va imponiendo de manera sociolingüística sobre el quechua.

En este sentido, veamos la canción titulada *Agüita de lluvia*, de Ricardo Dolorier Urbano.

[...] <i>Agüita de lluvia, tunita morada,</i> <i>para tu sed, wawqichallay.</i> <i>Papita arenosa, choclito de enero,</i> <i>para tu hambre, compañero;</i> <i>y un Cielo de estrellas</i> <i>para tu camino,</i>	(mi hermanito)
---	-----------------------

kullakusqay wawqichallay.

(querido hermanito)

Presenta claramente una hibridación lingüística, donde no solo implica expresiones quechuas (*wawqichallay: mi hermanito, kullakusqay wawqichallay: mi querido hermanito*), sino también influencias morfológicas entre el quechua y español (*Agüita, tunita, Papita, choclito*), desde el uso de diminutivos, propio del quechua.

En varias de sus composiciones musicales, Ranulfo Fuentes Rojas manifiesta notoriamente un bilingüismo marcado, con vocablos quechuas y españoles que gozan de prestigio en la zona de Ayacucho, desarrollando lo que denominamos hibridación léxica. La sola presencia de amplias expresiones quechuas denota la naturaleza diglósica del huayno ayacuchano tradicional, sea este urbano o rural. Veamos *Alma de Ayacucho*, uno de los huaynos de Fuentes.

Traducción nuestra

[...] *Cuanto más dura es la roca
abro las grietas profundas.
Cuanto más duro es el chiqu
se tiemplan todas mis venas.*

(piedra brillante)

*Chay chiquita chiqtaykuspa,
chay rumita kichaykuspa,*

*Quebrando esa piedra brillante,
abriendo esa piedra,*

sunqullampi yachanaypaq. (bis)

para saber qué hay en mi corazón

¡Ay, vida!, wiña wiña kawsananpaq. [...] Ay, vida, para vivir toda la vida.

Otra muestra poética de hibridación es el huayno titulado *Pedernal*, de Carlos Huamán López. En esta canción, el español y el quechua (lenguas predominantes en la región, donde el español tiene mayor prestigio social) son empleados de manera equilibrada.

Traducción nuestra

*Purakutipi yana chiririnka,
¿nanaq sunqullay qatqichum qayaqchu?
¿picante?*

*Moscardón de Purakuti,
¿evalúas si mi corazón está amargo o*

*Cementeriwpi apu chiririnka,
¿nuqatañachum qikutawachkanki?*

*Dios Morcardón del cementerio,
¿a mí me estás molestando?*

*Si es tu refugio la flor profanada,
el mío es la ira de los pedernales.*

*Si es tu refugio la flor profanada,
el mío es la fragua, la yunta y el viento;
el mío es la ira de los pedernales.*

*Huarangu sacha, ¿yantañachum kanki,
raprallay qina alluqpa chutasqan?*

*Árbol del guarango, ¿ya eres leña,
como mis alas que jalan los perros?*

*Muyurinapi waytallay retama,
¿pitaq chiptimun ñawichallaykita? [...]*

*Flor retama de Muyurina,
¿quién pellizca tus ojitos?*

Dentro del corpus seleccionado, las composiciones de Carlos Falconí Aramburú son codificadas fundamentalmente en quechua, ya que la mayoría de canciones seleccionadas –por no decir todas– se estructura por medio del quechua. La canción titulada *Viva la patria* es un buen ejemplo de la composición en quechua.

*¿Takichun takisqay?
¿Wiqichun wiqillay? (bis)*

Traducción nuestra

*¿Puede ser canto mi canto?
¿Puede ser llanto mi llanto?*

*Warmachakunapa ñawichallampi,
chiquikuy quntaptin,
¿takichun takisqay? (bis)*

*Cuando los ojos de los niños
se llenan de odio,
¿Puede ser canto mi canto?*

¿Wiqichun wiqillay?

¿Puede ser llanto mi llanto?

*¿Vinchus viudalla asiriymanchu?
¿Cangallo viuda kusirikunmanchu?
¿Allqupa churinta unanchallanmanchu?
¿Pimanraq kutinqa, sapan paloma?
Puru sacha qina mana piniyuq.*

*¿La viuda de Vinchos podría reír?
¿La viuda de Cangallo podría alegrarse?
¿Podría anunciar que tiene hijo de un perro?
¿En quién se apoyaría la paloma sola?
Sin nadie, como el árbol silvestre.*

*Sipillawaptimpas, qatarimusaqmi.
Chakiyta wiptiptim, sayarimusaqmi.
levantarme.
Maquichallaykita qaywarimullaway.
Utgaymi purinay, qamllama allinlla,*

*Si me maten, lograré levantarme.
Aunque me corten los pies, lograré
Estírame la mano, por favor.
Tengo que avanzar rápido, cuídese mucho.*

*Huamanga del Alma, qatarillasunsi.
despertar.*

Huamanga del alma, tendremos que

Fuga

*Vakaytaqa nakankutaq,
radiwytaqa apankutaq.
“Concha tu madre” niwankutaq,
“Viva la patria” niwankutaq,
“Viva la patria” niwankutaq. (bis)*

*Hasta mis vacas matan.
Hasta mi radio se llevan.
“Concha tu madre”, me dicen todavía.
“Viva la patria”, me dicen todavía.
“Viva la patria”, me dicen todavía.*

En la naturaleza diglósica de muchas canciones del corpus de la investigación, podemos observar los diversos grados de interferencia lingüística manifiesta: interferencia morfológica en palabras en las que las raíces o lexemas y los sufijos u otras estructuras morfológicas juegan con el contenido expresivo. Existen amplios ejemplos de expresiones en español que reciben la inclusión de sufijos quechuas: *Cementeriwpi*, *Ritratullantam*, *Vakaytaqa*, *viudalla*, *sumbray*, *gavilancha*, *Castellanituy*, etc.; o de expresiones que tengan raíces o lexemas quechuas con sufijos españoles: *geñual*, *ichus*, *wawita*, etc., pero en menor nivel.

Por otro lado, también en lo referido a lo comunicativo-lingüístico, nos hemos topado con ciertos huaynos testimoniales que no poseen el lenguaje figurado o poético, o lo tienen muy escasamente. Vale aclarar que el entendimiento del lenguaje figurado se da por relación entre un elemento y otro, y no de entendimiento directo. Así, tomando en cuenta la reflexión de Gallucc (2012, 205), se entiende por lenguaje directo a aquel mensaje que es comprendido en sentido literal, sin necesidad de ir a realidades variadas para su entendimiento.

En la canción titulada *A Oropeza*, de *Manuelcha Prado*, una mezcla de yaraví con fuga de huayno, se nota el entendimiento literal en la primera estrofa, aunque posteriormente ya juega con los versos figurados:

*¿Quién mató a Oropeza, señores?
Dirigente campesino,
dirigente campesino,
trabajador militante,
trabajador militante.*

Similar caso se da en casi la totalidad de *Canto a Huamanga*, de César Augusto García Zárate, como se evidencia en el siguiente fragmento musical:

*Huamanga, eres, por tu historia,
Semana Santa y tus iglesias.
Huamanga, eres, por tus retablos,
Semana Santa y tus iglesias.
Por tus artistas y nuestros héroes,
el patrimonio del Perú
Por tus artistas y hombres de ciencia,
el patrimonio del Perú.*

También pasa lo mismo en casi toda la canción titulada *Dónde están*, de *Manuelcha Prado*, cuyas letras ilustran el entendimiento literal básico del contexto, del asesinato del periodista Jaime Ayala, en Huanta, y de otros desaparecidos:

*(...) Cómo es posible que Ayala,
periodista y voz del pueblo,
sea así no más silenciado. (bis)*

*En nombre de los hombres libres
que se multiplican por doquier. (bis)*

*Exijo una vez más la presencia
del hermano y todos los desaparecidos. (bis)*

*El sonido de las quenas,
arpas, guitarras y charangos. (bis)*

*Reclamarán sin cesar la voz serena
y profunda de todos los desaparecidos. (bis)*

Como se ha trabajado con videos y audios, en casi la totalidad del corpus, se ha procurado representar en la escritura la oralidad de la articulación de los cantantes más representativos para cada una de las canciones seleccionadas, ya que algunas fueron interpretadas por uno y otro cantante. En ese caso, se ha procurado testimoniar en la escritura la oralidad en su esencia, con la corrección idiomática del caso; en ese proceso, no podemos demarcar vicios verbales como el barbarismo o solecismo en las composiciones escritas, más cuando son versos los que se testimonian.

Este espacio en general ha servido para describir y determinar cómo es el trabajo retórico o las operaciones enunciativas a nivel compositivo del huayno ayacuchano urbano testimonial de la violencia sociopolítica vivida por Perú desde los años 80; lo que nos ha valido ampliamente para ver cómo podemos aproximarnos como lectores a la interpretación textual poética desde lo lingüístico-literario, esto como una estrategia de aproximación a un arte verbal netamente andino, desde el huayno testimonial de una época. Particularmente, fueron los recursos estilístico-literarios y los recursos comunicativo-lingüísticos los que permitieron esa aproximación. Los primeros marcaron la existencia de figuras trópicas (de carácter léxico-semántico, que evidencia procesos de resemantización verbal) y no trópicas (de orden gramatical); mientras, los segundos más sirvieron para marcar las estrategias comunicativo-literarias empleadas por los compositores musicales en la configuración de la forma y fondo de sus huaynos testimoniales. A fin de cuentas, con los procedimientos seguidos, se podría interpretar poética y artísticamente una composición lírica testimonial desde el sentir y vivir verbal de compositores e intérpretes musicales.

4.2 La poetización de los hechos de violencia sociopolítica de los años 80 en Perú

*La más noble función de un escritor es dar
testimonio, como acta notarial y como fiel cronista,
del tiempo que le ha tocado vivir.*

Camilo José Cela (1916-2002)

Cuando nos referimos al huayno ayacuchano urbano testimonial de la violencia sociopolítica de los 80, aludimos al conjunto de composiciones que, poéticamente, retrata la violencia. De ahí, esta clase de huayno se traduce en literatura testimonial. Sin lugar a dudas, en el proceso, un grupo de compositores musicales, poniendo en juego su competencia idiomática, representa la violencia cruda. El espíritu del huayno es afectar el comportamiento o la actitud del público receptor por medio de canciones

que representan los hechos violentos vividos. En este sentido, Hoyos (2020, p. 114) afirma que la estética de la poesía es documental y afectiva, de dolor, amor, creencia o catarsis. En esa misma línea, Blair (2008, p. 96) plantea que la subjetividad es un componente esencial del testimonio, que va a la par de lo emocional, para lograr un sentido de escucha en quienes la interpretan, por más que sea en épocas distintas.

Siendo el testimonio una exposición o narración de un sujeto que testifica un determinado hecho o acto, existe la necesidad de entender el rol de los sujetos que se involucran con lo expuesto. Es testigo o testimoniante aquel sujeto que ha presenciado físicamente un suceso que da a conocer y del cual da fe. De hecho, en una época de violencia como la que estudiamos, el testigo es sobreviviente de un hecho trágico de muertes y desapariciones, que pudo sentir en carne propia. Por otro lado, Blair (2008, pp. 90-94) plantea la existencia de un tipo de testigo denominado investigador o académico, también llamado testigo delegativo o mediador, que reconstruye los hechos que los conoce por diversos medios, asumiendo la voz de los sujetos testigos que no pueden testimoniar lo sucedido. Este testigo refiere “otra verdad”, motivando su reconocimiento desde una fuerza política, social y ética; este será el caso de un testimonio historiográfico (Ricoteur, 2003, p. 210), donde fiabilidad, autorreferencia, carácter dialógico, confrontación, reafirmación y seguridad sean los rasgos que den garantía a su construcción testimonial.

En la poesía y en la canción testimonial, por tratarse de una composición musical, estarán presentes los sentimientos de afectación y emociones en su más elevado nivel de manifestación, por la forma en que se desarrolla el lenguaje poético, catalogado como el “arte más sublime”, nacidos desde un espíritu creador. En esa línea, Suárez (2011, p. 57) precisa acertadamente las fronteras de la literatura testimonial, denominándola como una composición híbrida, que involucra realidad, memoria y subjetividad literaria. Por ello, en las canciones, la verdad guardada en la memoria sale a luz y que sirve como evidencia, de una u otra manera, por el marcado despegue de las comunicaciones en la actualidad, particularmente en la virtualidad. En ese sentido, en la poesía testimonial, desde una visión arqueológica, el testimonio literario está vinculado con el periodismo, la historia, la política, la pedagogía o la literatura misma (Acedo, 2017, p. 64); por este último aspecto, muchos intelectuales ven a estas composiciones como cercanas a la historia política.

En el proceso de composición del discurso poético, como ya lo vimos en el objetivo destinado al trabajo retórico del huayno, la verdad es construida con recursos estilísticos, con figuras trópicas y no trópicas, también con recursos comunicativo-lingüísticos; por eso, estos testimonios son pertenecientes a la literatura. Así, se

entiende que el testimonio no puede ser concebido como un reflejo fiel de la realidad, ya que se enriquece con pretensiones comunicativas. En las canciones, se manifiesta una realidad construida, matizada y hasta apegada a la misma realidad tal cual es. El componente subjetivo del compositor se hilvana con el componente objetivo mediante pruebas o evidencias, pero demarcando entre lo verdadero o falso. De esta manera, para Suárez (2011, p. 62), existe una hibridación entre realidad, memoria y arte verbal, que no iguala a la verdad, ni a lo falsedad o a lo ficticio; así, se convierte en una literatura y testimonio, pero trabajado críticamente.

En nuestro propósito de identificar y explicar los hechos de la violencia sociopolítica, por ser totalmente amplia, no es nuestro interés abarcar la historiografía de violencia referida, ver a los actores de los mismos en específico, los escenarios donde se desarrollaron, entre otros aspectos. A propósito, estos y muchos aspectos que involucra este contexto fueron desarrollados y expuestos en específico y de manera amplia en los nueve tomos del *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú. Pero, de manera particular, nos detendremos en identificar, explicar y analizar críticamente los hechos que explícita o implícitamente se hallan manifiestos en los versos de las canciones seleccionadas en el corpus; para, así, determinar su naturaleza testimonial sobre una realidad que nos interesa.

Para identificarlos en el marco contextual, tomaremos el *Informe final, Tomo VI*, de la CVRP (2003), por estar exclusivamente destinado a lo que ellos denominan *Patrones en la perpetración de crímenes y violaciones de los derechos humanos*, desarrollados en todo el tomo, en sus 566 páginas, distribuidos en diez aspectos: asesinatos y masacres; desapariciones forzadas; ejecuciones arbitrarias; torturas y tratos crueles, inhumanos o degradantes; violencia sexual contra la mujer; violación del debido proceso; secuestro y toma de rehenes; violencia contra niños y niñas; violación de los derechos colectivos; y cuadros estadísticos. Pero, en el proceso, será necesario no solo acudir a los demás tomos, sino también a otras fuentes de información, que no solo den confianza, sino que garanticen lo analizado.

En el proceso de identificación, análisis y explicación de los hechos de la violencia, se vio por conveniente, de acuerdo al género literario poético que predomina en las canciones del corpus, partir por la preponderancia temática, en relación a los patrones de la violencia identificados. Por eso, desde esa perspectiva, partimos por ese aspecto, resaltando la temática, por el nivel de incidencia en la poética y por el valor literario-social de los testimonios manifiestos, por lo que se procede de dicha manera.

4.2.1 La mujer: receptora de impactos multidimensionales de violencia en el huayno ayacuchano urbano testimonial

[...] *Desde sus senos manaban
milagros de la existencia.*

*Desde sus ojos caían
dos rocíos de su llanto.*

*Sus pupilas arrojaban,
brillantes gotas de sangre. [...]*

Ranulfo Fuentes Rojas

La implicancia mayor de la violencia sociopolítica vivida en Perú entre 1980 al 2000 fue en vidas humanas, que no puede ser equivalente a bienes materiales por ninguna vía. Así, de acuerdo a la CVRP, las víctimas reales fueron 23149 personas, entre muertas o desaparecidas (*Tomo VI*, 2003, p. 508); fuera de enfrentamientos armados (642 personas), fueron 22507 personas. Pero, por estimaciones estadísticas, se afirma que el 2,9 % de esa cantidad es el número real de posibles víctimas, por no haber sido reportadas ni testimoniadas, siendo 69280 personas el estimado (*Tomo I*, 2003, p. 55).

A nivel de género, como característica sociodemográfica, existe una diferencia abismal respecto a la cantidad de víctimas reportadas. Según la CVRP (*Tomo VI*, 2003, p. 511), 4524 son del sexo femenino y 17944 del masculino. Con esa diferencia, cualquiera puede afirmar que fueron los del sexo masculino los más afectados; pero no será eso lo que afirmemos, por la dimensión de carga que llevó la mujer en cada uno de los patrones en cuanto a crímenes y violaciones de los derechos humanos.

De acuerdo a Ponce (2017, s. p.), joven fotógrafa que testimonió la época de la violencia en imágenes, aunque las mujeres representan un porcentaje bajo de desaparecidos (20 %), son las que sobrevivieron a un régimen de obediencia y terror, abusos sexuales, viudez, huérfanas y trabajos forzados.

La violencia se desarrolló de diferentes formas. De los nueve patrones de crímenes y violaciones de los derechos humanos identificados por la CVRP, que ya los enunciamos, nos interesa particularmente el cuarto, que tiene que ver con *torturas y tratos crueles, inhumanos o degradantes*. El interés por estos puntos nace a raíz de que este tomo retrata en toda su dimensión la violencia sufrida por la población afectada que nunca, en vida, cualquier persona víctima haya superado en algún instante de su existencia. Según la CVRP, se presentaron a doble nivel: los perpetrados por los miembros del Partido Comunista Peruano-Sendero *Luminoso* (previas al asesinato: golpes, mutilaciones, cortes, crucifixión, ver y escuchar torturas

de otros; privación de libertad e imposición de castigos: azotes, privación de la visión, corte de pelo, extenuación física, desnudo forzado, amenazas, violación sexual, castigos contra niños y niñas, los pseudo juzgamientos denominados “juicios populares”) (*Tomo VI*, 2003, pp. 151-156) y los realizados por los agentes del Estado o personas que actuaban con su autorización (incomunicación y desprotección; detención; torturas físicas y psicológicas; aplicación de otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes; interrogatorio y el rol del fiscal; liberación, desaparición, ejecución arbitraria o el reconocimiento de la calidad del detenido) (*Tomo VI*, 2003, pp. 179-188). Pero esa preferencia no quiere decir que los otros patrones no hayan sido tomados en cuenta en la poética analizada.

Respecto a la mujer como receptora de los impactos multidimensionales de los actos de violencia, son cuestiones de vulnerabilidad, subordinación o desventaja los que determinan su afectación en cualquier sociedad, más en situaciones de conflictos sociales, pudiendo manifestarse de manera física o psicológica. Veamos cómo ha sido descubierta y representada en la poética popular de la violencia sociopolítica del Perú de los años 80.

Carlos Huamán López, desde nuestra perspectiva, ha compuesto una de las canciones más representativas que testimonia la violencia sufrida por la mujer en formas variadas y en su máxima dimensión. La canción seleccionada se titula *Pedernal*, un huayno bilingüe quechua-español de estilo tradicional mestizo. La composición, de temática local, logra tener una resonancia nacional y hasta universal, debido a que sus letras, al contextualizarse a situaciones semejantes del ámbito nacional o internacional, tienden a representar realidades parecidas.

Letras originales

*Purakutipi yana chiririnka,
¿nanaq sunqullay qatqichum, qayaqchu?*

*Cementeriwpi Apu Chiririnka,
¿ñuqatañachum qikutawachkanki?*

*Si es tu refugio la flor profanada,
el mío es la ira de los pedernales.*

*Si es tu refugio la flor profanada,
el mío es la fragua, la yunta y el viento;
el mío es la ira de los pedernales.*

*Warangu sacha, ¿yantañachum kanki,
raprallay hina alluqupa chutasqan?*

Muyurinapi waytallay retama,

Traducción nuestra

*Moscardón de Purakuti,
¿evalúas si mi corazón está amargo o picante?*

*Dios Morcardón del cementerio,
¿a mí me estás molestando?*

*Árbol del guarango, ¿ya eres leña,
como mis alas que jalan los perros?*

Flor retama de Muyurina,

¿pitaq chiptimun ñawichallaykita?

¿quién pellizca tus ojitos?

*Aquí, la muerte, con sus mil cabezas,
corta la centella de los corazones.*

*Aquí, la muerte, con sus mil cabezas,
quema los trigales de los caminantes,
corta la centella de los corazones.*

*Ñam rumitaraq tapullachkani,
¿maypiraq yanay, maypiraq sumbray?*

*Estoy preguntando a la piedra,
¿dónde estará mi amor, dónde estará mi vida?*

*Ñam qaqatararaq tapullachkani,
¿maypiraq waway, tayta, mamachallay?*

*Estoy preguntando al barranco,
¿dónde estará mi hijo, mi padre, mi mamita?*

*Ritratullantam qaway qawachkani,
¿imaynaraq kachkan, qaykaynaraq nispa?*

*Estoy viendo siempre su fotografía,
¿cómo estará, cómo estará diciendo?*

*Ritratullantam qaway qawachkani,
¿imaynaraq kachkan, qaykaynaraq nispa?
¿Imaynaraq kachkan, qaykaynaraq nispa?*

*Estoy viendo siempre su fotografía,
¿cómo estará, cómo estará diciendo?
¿Cómo estará, cómo estará diciendo?*

Fuga

*Mayus qamunki, ñuqa challwachayuq.
Mayus qamunki, ñuqa challwachayuq.*

*Vendrás río, conmigo de pescadito.
Vendrás río, conmigo de pescadito.*

*Aunque tiendan crueles redes,
Intitas kawsayman kutichisun.*

haremos que vuelva a vivir el Sol.

*Aunque el puñal nos desangre,
qampas ñuqallaypas quklam kasun.
Intitas kawsayman kutichisun.*

*tú y yo seremos uno solo.
Haremos que vuelva a vivir el Sol.*

En la primera y segunda estrofas, mediante la personificación (*Purakutipi yana chiririnka*: moscardón de *Purakuti* y *Cementeriwpi Apu Chiririnka*: Dios Moscardón del cementerio, de la predicción), enunciados como vocativos, el hablante lírico alude a la dimensión espiritual de los hombres del ande, a un actuar tradicional y mitológico de leer en ciertos comportamientos naturales lo que sucederá en el tiempo. *Purakuti* (quebrada del mismo nombre que se ubica al noroeste de Ayacucho) y el cementerio (terreno destinado al entierro de los cadáveres) son los espacios simbólicos que, en relación con la *chiririnka*, representan la contradicción entre vida y muerte. En la época de la violencia que vivió Ayacucho, *Purakuti* e *Infiernillo* fueron quebradas profundas y casi impenetrables donde eran arrojados los cadáveres de las personas desaparecidas en la ciudad de Ayacucho mismo, como consecuencia de la violencia que se vivía en el momento; relacionando este nombre con el cementerio, ambos son espacios anunciadores de la muerte mediante la presencia de la *chiririnka* que, al ver a las personas, anuncia su próxima muerte o desgracia (*qikutawachkanki*), en este caso

del hablante poético, ya que su corazón adolorido muestra sensaciones amargas y picantes (*qatqichum, qayaqchu*), como si la muerte lo estuviera rondando y evaluando su condición, por el mismo hecho que en aquel entonces la vida física no estaba asegurada para nadie.

De acuerdo a Caro (2023, p. 23), Infiernillo, Lambrashuaycco, Puracuti y otras quebradas de la localidad de Ayacucho fueron espacios donde los cadáveres de muchas víctimas de la violencia fueron arrojados; incluso, al no ser identificados, eran enterrados como NN; en otros casos, aparecían en fosas comunes o en áreas geográficas lejanas a la ciudad. Así, cada uno de los lugares de la región y del país donde se desarrolló la violencia sociopolítica tenía espacios marcados donde aparecían cadáveres de las víctimas. Por decir, la quebrada de Ayahuaruna y las fosas comunes de Pucayacu fueron botaderos de cadáveres en Huanta.

En la tercera y cuarta estrofas, poco a poco, el hablante poético va identificando el dolor de la protagonista del poema: una mujer, con quien dialoga sobre los efectos de la violencia vivida de manera compartida. Ella, al ser ultrajada sexualmente, se esconde en su dolor y ensimismamiento (*flor profanada*); mientras, el hablante lírico se halla con el calor de su sangre que internamente le arde (*fragua*), en la fuerza interna semejante al de los animales rudos, a punto de explotar (*yunta*), en la voz interna que explota en la acción (*viento*) y en la dureza de la ira y rabia (*pedernales*).

En la quinta estrofa, el hablante poético se dirige a alguien mediante un vocativo (*Warangu sacha*). Si para la cultura occidental el *roble* representa a la persona fuerte, recia y de gran resistencia, que generalmente es el padre de familia, en cambio, para la cultura andina, lo es el guarango (*Warangu*). Así, el hablante poético pregunta al padre u hombre de la casa si ya lo mataron, le hicieron leña (*yantañachum kanki*), donde el perro juega hasta con sus partes (*raprallay hina alluqupa chutasqan*); es de suponer que, connotativamente, da entender que el perro juega con sus huesos, al ser su cadáver arrojado, descompuesto y comido por estos animales. En síntesis, la estrofa alude al asesinato, la desaparición forzada, la ejecución arbitraria, la tortura y el trato cruel como patrones de la violencia que vivió el hombre del ande peruano en el contexto de la violencia.

En la sexta estrofa, también mediante un vocativo (*Muyurinapi waytallay retama*), el hablante lírico se dirige a una mujer, le pregunta que si ha sido afectada físicamente o ha sido ultrajada (*pitaq chiptimun ñawichallaykita*). La interrogante denota otro de los patrones de la violencia: la violencia sexual contra la mujer. En dicho entender, esta afectación física a la mujer denota la existencia de una cultura

sexista de la violencia por parte de quienes la infringen, donde ella es cosificada, que se dio desde excesos individuales sistemáticos y generalizados hasta actos colectivos en el mismo orden por parte de instituciones como el Ejército. Este hecho va a la par con la desigualdad cultural, socioeconómica y hasta étnica en que se desenvuelve la misma mujer en dicha realidad.

La séptima y octava estrofas se unifican por reiteración verbal y temática. El hablante lírico alude a los representantes de la muerte en los andes (*la muerte, con sus mil cabezas*), en las personas que realizan los actos de asesinato, sin precisar quiénes, que destruyen la siembra o el producto del trabajo (*quema los trigales de los caminantes*) o cortan la vida de las personas (*corta la centella de los corazones*). Al decir *Aquí, la muerte, con sus mil cabezas*, el poeta alude solo a los actores armados (no hace alusión a los actores políticos e institucionales): Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso, Fuerzas Policiales, Fuerzas Armadas, Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y los Comités de Autodefensa; estos actores de la violencia son expuestos al detalle en los tomos III y IV del *Informe final* de la CVRP.

En el plano semántico, los contenidos de la novena a la décimo segunda estrofas se unifican temáticamente. El hablante poético se transforma y hace las veces de una mujer triste y dolida que busca, preguntando a las piedras (*rumitaraq tapullachkani*) y quebradas (*qaqatararaq tapullachkani*), dónde están los restos de su esposo (*maypiraq yanay, maypiraq sumbray*), de su hijo (*waway*), de su padre (*tayta*), de su madre (*mamachallay*). Al ver sus retratos, simplemente se pregunta cómo estarán (*imaynaraq kachkan, qaykaynaraq nispa*). En este contexto, se siguen enunciando los diversos patrones de violencia que sufrió la mujer, pero particularmente lo referente a las desapariciones forzadas de seres próximos a su existencia física, que conlleva paralelamente otros patrones de violencia. Estas cuatro estrofas del huayno analizado testimonian la lucha de la mujer no solo por su condición, sino por cómo enfrentarían el futuro suyo y de su hogar, ya que muchos de ellos habrían quedado huérfanos de masculinidad; por otro lado, enfrentando al mismo sistema, mediante organizaciones como la ANFASEP (Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú), fundada todavía en 1983 y que tiene vigencia hasta la actualidad, para hallar justicia por sus seres queridos desaparecidos o asesinados en el proceso. En ese entorno, la figura de Angelica Mendoza de Ascarza, más conocida como Mamá Angélica, fundadora de esta institución, cobra trascendencia.

La fuga, sección final del huayno, manifiesta en las tres estrofas restantes, dinamiza una demanda del hablante poético: la unificación social, en la que el uno y

otro aporten para el cambio (*Mayus qamunki, ñuqa challwachayuq*), venciendo las adversidades, incluso las heridas que nos inflige la existencia; reclama, además, una igualdad social única, donde todos seremos iguales (*qampas ñuqallaypas qukllam kasun*), el yo poético y el otro, quien oirá la canción; igualmente, demanda la reedición de la religión Inca o de la cosmovisión andina de adorar al dios Sol (*intitas kawsayman kutichisun*), a quien podríamos ser capaces de resucitar.

Otra canción a tomar en cuenta en esta categoría es *Lucía*, de Ranulfo Fuentes Rojas; quien, en su afán de resaltar el valor de la madre o mujer en todo contexto, desde su propia madre, destaca su valor divino de ser el origen humano, clave en la existencia del *ayllu* o familia.

*Lucía era la Tierra.
Lucía era la lluvia.*

*De su pecho exprimía
la savia que da la vida.*

*Dentro su vientre guardaba
eterno germen del hombre. (bis)*

*Lucía era la fuente.
Lucía la pajarina.*

*Desde sus senos manaban
milagros de la existencia.*

*Desde sus ojos caían
dos rocíos de su llanto.*

*Sus pupilas arrojaban,
brillantes gotas de sangre. (bis)*

Recitado

*Lucía, mujer, madre,
eterna pajarina de la humanidad.*

*Con sus dedos amorosos,
arañaba la pobreza.*

*Con sus manos muy callosas,
arrancaba las raíces.*

*Cocinando con la leña
de los molles y guarangos.*

*El maicito poquito
repartía a sus niños;*

La papita y un suspiro,

entregaba al futuro. (bis)

Fuga

*Una mujer alfarera,
forjada de la misma tierra,
de su cántaro de barro,
servía chicha de qura,
servía chicha de molle.*

*Una mujer verdadera,
con alma y sangre inca,
a mediodía, sedienta,
pedía chicha de qura,
servida en llagas vivas
de las heridas del pueblo.*

Las tres primeras estrofas, como ya lo referimos en el rubro de la retórica del huayno ayacuchano, sirven para marcar el sentido de ser madre en el universo andino. La personificación es la figura que determina dicho sentido: *Lucía*, que representa a la madre, es la *Tierra* (la Pachamama o Madre Tierra) y también es la *lluvia* (elemento material de vínculo o relación entre las personas de la Tierra y la divinidad, el cielo celeste). Así, la madre es divinizada, a tal punto de ser germen o esencia de la existencia, que provee vida, alimentación y naturaleza humana.

En la canción, ciertas partes simbólicas de la mujer: *vientre, pecho, ojos, dedos* y *manos* son presentadas en relación al valor que tienen. Por una parte, desde esas partes, denotan el poder de germen de la existencia humana en general que posee la mujer en general; por otra, la labor compartida con el varón, de ser fuente de producción, elemento de trabajo, que le sirve para proveer alimentación básica a su descendencia (*Cocinando con la leña / de los molles y guarangos. / El maicito poquito / repartía a sus niños*).

En la misma línea de destacar las partes simbólicas de la mujer, resalta el hablante lírico sus *pupilas*, por ser el espacio corporal donde se transparentan los sentimientos en base a los colores que trasunta. De ahí, el color rojo que vislumbra, que representa sangre, conflicto, dolor, poder, fuerza, salen a relucir, por el contexto de la violencia que vive la mujer, desde vivir física o espiritualmente el dolor de sus frutos; pero destaca su fuerza y dominio como ser, por representar todos los tipos de violencia que vivenció la madre en el contexto de la violencia. Lo referido se refuerza en la fuga de la canción, donde destaca en la mujer su oficio de arte en la elaboración de vasijas de barro, que denota su origen religioso, en relación a su dedicación, siempre vinculada a la esencia de su creación, el barro; pero lo vincula a su origen inca, desde su esencia y sangre. Lo trascendente es que ella, desde las huellas (*llagas*

vivas de las heridas del pueblo) que le dejó la existencia y el dolor humano, del pueblo, pervive en sus acciones de ser divino.

Volviendo a Carlos Huamán López, ahora, nos enfocamos en *Maíz*, canción simbólica de la época que analizamos.

Traducción nuestra

*Maíz hermano, granito eterno,
jinete de rayos negros,
abrigo de niños tristes.*

*Si al silencio te condenan,
ruges en las cataratas y eres fuego.
Si pereces en las grutas,
alzas tus brazos poblados
y así vuelves.*

*Aunque el tirano te muerda,
siempre serás maíz, maíz.
Aunque te arranquen los ojos,
siempre serás maíz, maíz.*

*Himno de bravas calandrias,
wakchapa kallpan
wañuypí, kawsachiqniy.
Pancito de la ternura,
humilde oro de mil corazones.*

*en la fuerza del pobre
en la muerte, me hace revivir.*

*Rumita chiqtarimuspa,
chinkaptiki maskamuyki.
Allpa Mamanchik waqaptin,
parañas mayuntin qamun.*

*Rajando la piedra,
te busco cuando desapareces.
Cuando nuestra Madre Tierra llora,
la lluvia y el río vienen.*

*No eres la brizna reseca,
eres el nido que abriga la esperanza.
No eres la garra del cóndor.
Eres el vientre que brota nuevos hijos.*

Fuga

*Remando en nuestro ataúd,
volveremos, volveremos. (bis)*

*Romperemos crueles sables, mi amor,
serán panal nuestros labios.
Despertará ya el cadáver, mi amor,
no sangrarán las florecitas. (bis)*

No sangrarán las florecitas.

Particularmente en relación a la categoría analizada, nos concentramos a partir de la quinta estrofa, que está compuesta en quechua, donde el hablante lírico tiende a presentar a la mujer divina o divinizada, la Pachamama (*Allpa Mamanchik: Nuestra*

Madre Tierra), la diosa más adorada en la cosmovisión andina, con quien el hombre del ande vive en armonía y equilibrio, desde lo milenario y eterno, representa una intermediación entre lo humano y la naturaleza; como madre divina, simboliza fertilidad, interconexión y abundancia de la tierra, cuya bondad es aceptada por los humanos.

En versos previos al fragmento seleccionado, con el empleo de metáforas – como ya lo vimos– el hablante lírico se dirige al hombre andino, a quien lo valora por el sentido de su existencia, de lucha, supervivencia y protección, incluso en las épocas más crudas y violentas, a las cuales reacciona por su propia naturaleza. Ahora, desde lo seleccionado en este fragmento, da a entender la acción solidaria del hablante poético de buscarlo entre las piedras después de ser muerto y desaparecido, incluso quebrando las piedras (*Rumita chiqtarimuspa, / chinkaptiki maskamuyki*). Ahí, entra en acción la Pachamama, que también reacciona ante el mismo acto y se manifiesta en llanto, dolor, lluvia y río (*Allpa mamanchik waqaptin, / parañas mayuntin qamun*), que denota lo ya manifestado, la interconexión entre la naturaleza y el humano, con la intermediación divina. Así, la Madre Tierra es capaz también de sentir y trasuntar el dolor humano ante el sufrimiento, más por lo violento de las acciones, por las desgracias en los hogares. Sin lugar a dudas, la violencia testimoniada en la canción y que enfrenta la mujer divinizada y el hablante lírico es lo referente a las desapariciones forzadas que, sin lugar a dudas, fue de gran dolor, por las expectativas y acciones truncas.

En la siguiente estrofa, el yo poético reconstruye la forma ancestral de cómo el hombre del ande ve su existencia en relación directa a la divinidad, al entablar un diálogo con la Pachamama, a quien valora por su esencia de cobijar al hombre, por ser fuente incluso del nacimiento humano; demuestra que es un ser y no un objeto material, catalogando esa existencia como paradigma de vida.

En la *fuga* de la canción, dinamizando su ritmo, el yo poético sigue valorando su comunicación con la Pachamama, a quien cataloga con su sentimiento más profundo e intenso enunciado como vocativo (*mi amor*), prometiéndole volver incluso desde el más allá (*Remando en nuestro ataúd, / volveremos, volveremos*) para construir una nueva sociedad, despertando a los cadáveres y sin hacer sufrir a los niños ni violar sus derechos (*no sangrarán las florecitas*). En ese sentido, se prioriza la vida en todo ámbito, buscando el equilibrio y la armonía.

De esta manera, a decir de Favaron (2022, pp. 130-131), la literatura y el arte en general incorporan una discusión contra el sentimiento positivista de la historia cultural andina desde su filosofía; esto al mostrar en la modernidad, de influencia

incluso tecnológica, la pervivencia de un pensamiento ancestral; es decir, desde la modernidad, no se pierden las raíces milenarias espirituales, culturales y hasta estéticas, cuya resistencia es notoria y no es absorbida por rasgos de modernidad.

Igualmente, en la canción titulada *Elegía*, del mismo Carlos Huamán López, se desarrolla a plenitud la violencia vivida por la mujer en el contexto estudiado.

Traducción nuestra

*Despertar nuestras guitarras contra el silencio,
recorrer... tumbas sin nombres, grietas y puertas.*

Hallar el trigo sangrante, wawallanchikta. (a nuestro hijo, de la mujer)
Buscar la herida de amor llena de besos.

*Ayacucho querido, tejedor de ternuras,
tus hijos renacerán en las flores. (bis)*

*Eres el árbol que en viento se ha convertido,
eres el padre y la madre de los humildes.*

*Donde tú estás estoy, desgarrado por mil fieras,
protesta, oh, labrador de guitarras. (bis)*

*Cuando el trigo florezca desde la tumba,
calmara sunquchallayki kay wiqinmanta. (se calmará tu corazón de estas lágrimas)*

*Imposible es morir, tejedor de ternuras,
las balas no mermarán tu corazón.*

*Imposible es morir, Ayacucho querido,
la historia germinará nuestra gloria.*

Ayacucho querido, la historia germinará nuestra gloria.

En la primera estrofa, desde el empleo de metonimias (*nuestras guitarras*), como ya lo referimos en la retórica del huayno estudiado, representa el empleo de un instrumento de combate, de habla o de protesta; implica el despertar de un letargo del yo poético, de no quedar en silencio ante las desgracias manifiestas, de desapariciones forzadas; por el contrario, busca promover la protesta mediante su arte musical. Estas desapariciones, en sí, implican incluso la aplicación de la violencia más cruel y sanguinaria, como torturas y desmembramiento, por ejemplo.

De acuerdo a la CVRP (Tomo VI, pp. 54-55), el proceso de las desapariciones forzadas se ha dado a lo largo de la historia en situaciones de violencia social, como mecanismo de intimidación y represión a la vez; lo particular está en que no solo se manifiesta en regímenes dictatoriales o totalitarios, sino hasta en los “democráticos”, desarrollados por mecanismos diversos. Estas fueron desarrolladas de tres modos: temporales, con práctica de torturas y con ejecuciones arbitrarias. Estos modos están

relacionados con los agentes que encarnan la violencia: Fuerzas Armadas, Fuerzas Policiales, rondas campesinas y comités de autodefensa.

En la segunda estrofa, mediante otra metonimia (*trigo sangrante*), el hablante poético hace las veces de madre, al decir *wawallanchikta* (hijo o hija de una mujer) y no *churinchikta* (hijo o hija de un varón), al encontrar a su fruto existencial sangrando, herido o muerto, para darle el amor puro de madre, sin temor alguno.

En la tercera estrofa, el poeta determina la simbología de Ayacucho, la ciudad más golpeada por la violencia, a quien aparta de la categoría de género determinado, es madre y padre, a manera de una reformulación genérica. Esta estrofa se unifica semánticamente a la siguiente, por complementarse significativamente. El diálogo del yo poético y su pueblo (Ayacucho) va en la dirección de catalogarlo como formador de la existencia de sus pobladores, acción que será valorada hasta hacer renacerlos después de muertos; igualmente, como naturaleza, el hablante poético determina su cambio, de árbol a viento: instrumento básico del huayno, la guitarra, y las expresiones que contiene, que se materializa en la articulación verbal, que tampoco tiene categoría de género.

En la quinta estrofa, al igual que en la primera, para terminar esta sección del huayno, el yo poético vuelve a incitarse a la acción o reacción, como labrador de contenidos, de expresiones que hacen hasta cantar y llorar a los instrumentos musicales, a interpretar la muerte de una persona o la manifestación de hechos no afortunados.

En la segunda parte de la canción, desde la sexta estrofa, todo el contenido restante se unifica por contenido textual. Se habla de una nueva identidad social del hablante lírico con el cambio social; cuando se haga justicia y haya igualdad social, ya no habrá llantos ni en el corazón (*calmara sunquchallayki kay wiqinmanta*). Seguidamente, vuelve a dialogar con nuestro Ayacucho, que entreteje la historia humana al ser padre y madre del poblador de su área geográfica, inmortal incluso ante las balas o proyectiles físicos, convirtiéndolo en imperecedero y centro de una nueva vida.

En la canción titulada *Leños*, del mismo Carlos Huamán López, se observa el desarrollo del amor como sentimiento intenso, en pleno contexto de la violencia que se vivió en Ayacucho y Perú.

*Leños fuimos del amor en el incendio,
leños en la tullpa humilde de nuestras almas.*

*Estallados luceros de noches muertas,
donde crujen los abrazos de los ausentes.*

*Disparadas hojarascas, ay... eso fuimos
bajo el manto fantasmal de la borrasca.*

*Mi pecho es un ataúd de amores muertos,
en mí el llanto taladró grietas dolientes.*

*Por qué, amor, tanto dolor y tanto olvido;
por qué pregunto por qué si te amo tanto.*

*Es el dolor como trueno el que nos quema;
terrible abismo del alma desesperada.*

*Restos de amantes lejanos que en el camino
perecieron conquistando labios de flores.*

*Como telúrica lluvia, rompen la noche,
renaciendo por hallar labios de flores.*

*Como leños retoñados, en el camino,
se vuelve amar con la fuerza de la montaña.
Como leños retoñados en el camino.*

Mediante metáforas, se relaciona a *leños* con la pareja sentimental, *incendio* con el contexto en que se desarrolla y *amor* como el elemento que los relaciona en el espacio simbólico construido por consenso, la *tulpa* (fogón u hogar). Es particularmente la segunda estrofa la que denota el contexto de la violencia, siendo ambos sujetos brillo en la desgracia, donde se vive solo de los recuerdos de los fallecidos, porque el amor se perdió por dicho contexto.

Seguidamente, desde la tercera estrofa para adelante, el poeta relaciona el sentimiento vivenciado por la pareja en contextos contradictorios y dolorosos. La presencia física de la pareja es manifiesta como sujetos dispersos (*hojarasca*), por la tempestad del momento (*borrasca*); el corazón es expuesto como el espacio del sentimiento, que guarda vivencias pasadas que dejaron huellas físicas y psicológicas, sentimientos de los más variados; pregunta al ser querido por el porqué del contexto doloroso, que no puede ser opacado ni con la dimensión de sus sentimientos. Casualmente, la realidad es la que determina el fracaso sentimental, los separa pese al sentimiento mutuo. La transformación de la relación de pareja se da solo en los recuerdos o restos físicos que antes se unían por las palabras más lindas que los vinculaba. En el contexto de los recuerdos y tormentos personales, renacen las razones de la unión sentimental. Solo así, en la mente humana, por las tormentas sentimentales que une a la pareja, el sentimiento pervive en el tiempo, retoñado en la vida misma.

Si bien es cierto que no hay un patrón específico de violencia retratado en la canción, es claro que el amor en pareja se veía afectado en todo su ser por el contexto en el cual se hallaba, más por el estado de convicción ideológica en que se encontraba involucrado el hablante poético que analizamos, que es un mediador del problema retratado. Por lo general, la más afectada por la violencia resulta siendo la mujer. Así, a decir de Arrunátegui (2022, pp. 82-83), el amor no era una cuestión secundaria, sino que se desarrollaba bajo un modelo ideológico, influido por el bienestar colectivo.

En *Nostalgia huamanguina*, otra canción del corpus investigativo, César A. Romero construye un hablante poético plenamente identificado, un huamanguino, que llora y manifiesta el dolor de un hombre.

*Silencio, señores. Lloro, huamanguino.
Respeten mi llanto, son lágrimas de hombre.*

*Por niños sin padre, por madres viudas,
por mi Ayacucho que ya nada queda. (bis)*

*Paraíso ofrecido, es vivir engaño.
Promesas perdidas, solo son promesas.*

*Lo cierto es mi tierra, sangrante, olvidada.
Muchos disfrazados, tanquetas y balas. (bis)*

*Te busco, Huamanga, noble y cristiana.
Tus muertos se empujan clamando justicia.*

*Siento en sus voces gemidos que gritan:
La bestia y el hombre nunca convivieron. (bis)*

*La bestia y el hombre nunca convivieron,
la hiena y el hombre nunca convivieron.*

Las causas son claramente manifiestas: niños huérfanos, mujeres viudas, Ayacucho despoblado. En ese contexto duro, es bueno preguntarse hasta qué punto se puede relacionar la memoria del dolor social y el estado de resiliencia en el cual el hombre no puede vivir. Por eso, es fácil juzgar desde afuera y exigir ya el olvido; no puede existir ello desde las víctimas directas, hijos que quedaron sin padres y familiares, madres que quedaron viudas o perdieron hasta familiares lejanos.

Hasta aquí, claramente, se observan patrones de violencia marcados de la época (CVRP, *Tomo VI*, 2003): asesinatos, desapariciones, ejecuciones arbitrarias, violencia contra niños, entre otros; en ellos, siempre, la mujer recibe la mayor carga de violencia. Para nadie es un secreto que, en Ayacucho, casas, palabras y memoria de sus habitantes están imbuidas, física o espiritualmente, de la presencia de personas

que fueron muertas o desaparecidas en la época de la violencia de finales del siglo XX.

En la canción misma, contradictoriamente, la venida al mundo (*Paraíso ofrecido*) se convierte en una mentira salvadora, solo en palabras y no en hechos. La verdad es que ese Paraíso es desgracia por la presencia de militares y policías (*Muchos disfrazados, tanquetas y balas*).

El poema demanda hallar a la Huamanga añorada, de antaño (*noble y cristiana*); pero halla desgracia, con muertos que demandan justicia, que concluye la no existencia del perdón, donde no se puede convivir con el enemigo, con el causante de las desgracias de su pueblo y gente.

Al igual que las memorias retratadas en pinturas, fotografías, escritos diversos, estos versos musicales, aunque a grandes rasgos, testimonian ciertas acciones desde las cuales se deben desarrollar lecturas crítico-reflexivas de la realidad representada, donde la mujer era la más afectada en su condición de ser: *niños sin padre, madres viudas, Ayacucho que ya nada queda, muertos se empujan clamando justicia, gemidos que gritan*. Por eso, los testimonios sirven, históricamente, para estudiar períodos o hechos particulares que deben servir para construir verdades o realidades particulares desde coincidencias varias y no solo desde una de ellas.

Viva la patria, de Carlos Falconí Aramburú, es otra muestra testimonial destacada del huayno respecto a la violencia sociopolítica vivida por las mujeres en Ayacucho. Es una composición bilingüe quechua-español con fuerte preponderancia del quechua. Por la lengua en la que está escrito, tal vez, este huayno no ha sido dimensionado en su real magnitud. Para su entendimiento, se ha procurado no solo una representación gráfica de la propia interpretación musical del autor, sino también una traducción lo más próxima a la intención poética del contenido.

¿Takichun takisqay?
¿Wiqichun wiqillay? (bis)

Warmachakunapa ñawichallampi,
chiquikuy quntapin,
¿takichun takisqay? (bis)

¿Wiqichun wiqillay?

¿Vinchus viudalla asiriymanchu?
¿Cangallo viuda kusirikunmanchu?
¿Allqupa churinta unanchallanmanchu?
¿Pimanraq kutinqa, sapan paloma?
Puru sachá qina, mana piniyuq.

Traducción nuestra

¿Puede ser canto mi canto?
¿Puede ser llanto mi llanto?

Cuando los ojos de los niños
se llenan de odio,
¿Puede ser canto mi canto?

¿Puede ser llanto mi llanto?

¿La viuda de Vinchos podría reír?
¿La viuda de Cangallo podría alegrarse?
¿Podría anunciar que tiene hijo de un perro?
¿En quién se apoyaría la paloma sola?
Sin nadie, como el árbol silvestre.

*Sipillawaptimpas, qatarimusaqmi.
Chakiyta wiptiptim, sayarimusaqmi.
Makichallaykita qaywarimullaway.
Utgaymi purinay, qamllama allinlla,
Huamanga del Alma, qatarillasunsi.*

*Si me maten, lograré levantarme.
Aunque me corten los pies, lograré levantarme.
Estírame la mano, por favor.
Tengo que avanzar rápido, cuídese mucho.
Huamanga del alma, tendremos que despertar.*

Fuga

*Vakaytaqa nakankutaq,
radiwytaqa apankutaq.
“Concha tu madre”, niwankutaq,
“Viva la patria”, niwankutaq,
“Viva la patria”, niwankutaq. (bis)*

*Hasta mis vacas matan,
hasta mi radio se llevan.
“Concha tu madre”, me dicen todavía.
“Viva la patria”, me dicen todavía.
“Viva la patria”, me dicen todavía.*

Entre la primera y segunda estrofas, el hablante poético construido por el autor muestra un estado de impotencia ante una cruda realidad, donde el odio y no la ternura en la mirada de los niños la retrata claramente. En ese contexto, las canciones y hasta los mismos llantos adquieren otros matices. Así, esta composición no puede ser sino una elegía, que se preocupa por representar la tristeza, la nostalgia o la melancolía por todo lo observado en el medio.

En la tercera estrofa, se vislumbra la verdadera dimensión de la violencia sufrida por la mujer en toda el área geográfica. Si bien los distritos de Vinchos y Cangallo son enunciados en la estrofa, son estos los que representan a todos los distritos de la región o del departamento, porque las viudas por efectos de la violencia son numerosas en estos pueblos. Así, de acuerdo al contenido de la canción, la viuda de Vinchos, de Cangallo y de cualquier espacio geográfico del ámbito ya nunca será capaz de reír igual que antes, tampoco podrá manifestar alegría. El segundo acto de violencia testimoniado es la violación (*Allqupa churinta unanchallanmanchu*); la mujer viuda, aparte de ser dejada en esa condición, no podría difundir que su hijo ha sido fruto de una violación, hijo de un perro (*Allqupa churinta*). Como efecto de la violencia, la mujer queda en el desamparo, como el árbol silvestre del campo.

Por la dimensión del delito de violación, llamado *violencia sexual contra la mujer*, realizado a veces hasta de manera colectiva, de acuerdo a la CVRP (Tomo VI, 2003, p. 192), debería ser catalogado como tortura o trato cruel, inhumano y hasta degradante, por ser las más excluidas y las más afectadas en el proceso. Estos testimonios han sido registrados desde quienes directamente fueron las afectadas, de sus familiares y hasta de terceras personas. El orden de ejecución del acto parte desde los agentes del Estado: Ejército, Marina de Guerra y Fuerzas Policiales; en segundo orden, pero en menor medida, los grupos subversivos. En sí, el embarazo posterior de la víctima implica otras sanciones a los derechos personales.

La cuarta estrofa sirve para mostrar una identidad social del yo poético, del género musical al cual representa, de la expresión cultural ancestral que cultiva, como elementos sensibilizadores y concientizadores; pero debe ser una identidad desde el actuar colectivo, al demandar la ayuda del hermano, el estirar de sus manos (*Makichallaykita qaywarimullaway*), el despertar de su tierra humanizada que también reclama (*Huamanga del Alma, qatarillasunsi*). Con esa fortaleza, las afectaciones corporales ni la propia muerte podrán detener sus propósitos.

La última estrofa, que se constituye en la *fuga*, reitera el contenido de las primeras estrofas: la denuncia de violación de los derechos personales y sociales. En la época retratada, se estaba acostumbrado a las intervenciones policiales y militares a los hogares de pobladores (por las muestras, en nombre de la patria, es imposible que otros sujetos realicen la acción) sin autorizaciones judiciales de alguna índole por el *estado de emergencia* en que se vivía. En dichas intervenciones, era una práctica constante llevarse o matar los animales de los campesinos, llevarse ciertos artefactos valorados para el momento como las radios; de por medio, era común siempre un insulto (*Concha tu madre*) o un pretexto (*Viva la patria*).

Uno de los efectos que trajo las intervenciones a los hogares del campo fue los desplazamientos internos de diversa índole, que es catalogado como uno de los patrones de violencia marcados, dentro de la afectación de los derechos colectivos. Las personas, fundamentalmente varones, ya no podían pernoctar en sus hogares, por más humildes que fueran, lo hacían en el campo, en lugares acondicionados; otros abandonaban incluso sus localidades, siendo las grandes ciudades las receptoras de la migración. De acuerdo a la CVRP (*Tomo VI*, 2003, p. 452): “alrededor de medio millón de personas abandonaron sus localidades y emprendieron la búsqueda de refugio por temor a ser víctimas directas de la violencia”. Dichas acciones de desplazamiento traían en sí otras consecuencias, como problemas diversos de inserción en los nuevos ámbitos, por ser nuevos ambientes en todo aspecto.

Ofrenda, del mismo Carlos Falconí Aramburú, es otro huayno testimonial destacado en el que se dimensionan, entre otros, los patrones de violencia a los cuales la mujer fue sometida. La edición que asumimos para trabajarla fue la interpretación de Nelly Munguía, intérprete destacada del género musical, que empieza con el sonido estrepitoso de una balacera.

*Huamanga plazapi, bumbacha tuqyachkan,
Huamanga llaqtapi, balalla parachkan.*

Carcel wasichapi, inusinti llakichkan

Traducción nuestra

*En la plaza de Huamanga, están reventando bombitas.
En la plaza de Huamanga, están lloviendo balas.*

En la cárcel, inocentes personas están tristes.

Huamangallay llaqta llawarta waqachkan. (bis) Mi pueblo de Huamanga llora sangre.

*Huamanga llaqtapi, qatun qatun llaki.
Huamanga llaqtapi, sinchi sinchi llaki.*

*En el pueblo de Huamanga, hay gran tristeza
En el pueblo de Huamanga, hay mucha, mucha tristeza*

*Muru pacha runas wirayakullachkan,
cantinakunapi, sipasta rantichkan.
Muru pacha runas wirayakullachkan,
cantinakunapi, warmata rantichkan.*

*Hombres de ropas moteadas están engordando
En las cantinas, están comprando señoritas.
Hombres de ropas moteadas están engordando
En las cantinas, están comprando niños.*

*Tukuypas, imapas, qullqipa qmi kasqa;
warmipas, qaripas rantinallam kasqa,
Solo el huamanguino, que no tiene precio,
cuando hay peligro ofrenda la vida.
El ayacuchano, que no tiene precio,
cuando hay peligro ofrenda la vida.*

*Todo, cualquier cosa, había sido para dinero;
hasta las mujeres y los hombres eran para comprar*

*Wasiyki punkupi, retama plantasqay,
wasiyki punkupi, retama tarpusqay,
yuyayawaptiki qallallallallanqa;
qunqallawaptiki kumuykachayanqa;
kullallawaptiki waytaylla waytanqa;
qunqallawaptiki chakiylla chakinqa.*

*En la puerta de tu casa, la retama que planté,
en la puerta de tu casa, la retama que sembré,
cuando me recuerdes, florecerá y florecerá;
cuando me olvides, se agachará;
cuando me quieras, florecerá y florecerá;
cuando me olvides, se secará y secará.*

Las tres primeras estrofas constituyen la presentación del contexto de la violencia que vive Huamanga en ese momento. Una realidad cruda donde ya era común escuchar bombas y balaceras, a tal punto de formar parte de su vida y decirlo de manera apreciativa, *reventando bombitas (bumbacha tuqyachkan)*; en las cárceles, también por el contexto, las personas inocentes purgan condenas mientras su ciudad llora la sangre derramada; en síntesis, Huamanga vive una gran tristeza (*sinchi sinchi llaki*).

En la cuarta estrofa, el yo poético construye una denuncia social de transcendencia contra dos actores armados vivos de la violencia sufrida, las Fuerzas Policiales y las Fuerzas Armadas; quienes fueron, en el contexto, los que utilizaban uniformes moteados (*Muru pacha runas*). No es gratuita la afirmación que estos agentes engordan en su condición (*wirayakullachkan*), situación que se complementa con el hurto de sus vacas o animales (*Vakaytaqa nakankutaq*), de sus radios (*Radiwytaqa apankutaq*), denunciado por el mismo hablante lírico en el huayno titulado *Viva la patria*, que ya lo vimos. Lo denunciado también va a que estos agentes han mercantilizado la vida de las personas, comprando señoritas (*sipasta rantichkan*), que implica la prostitución de la mujer joven; que están comprando niños en las cantinas (*warmata rantichkan*), con propósitos diversos.

Respecto a los casos de torturas crueles, inhumanos y degradantes, la misma CVRP (Tomo VI, 2003, p. 436) afirma que: “recibió testimonios de amenazas y

acusaciones que se realizaron contra los niños, con el objetivo de infundir el miedo en las zonas y obtener información”, situación que se acomoda a lo testimoniado por el hablante poético en la canción estudiada.

En la quinta estrofa, reitera la mercantilización de la existencia, incluso de los mismos hombres y mujeres; pero que no se asemeja a la autenticidad del huamanguino, a quien valora el poeta, que no se vende y es capaz de poner la vida en riesgo. El mismo Carlos Falconí, en una presentación pública en la Pontificia Universidad Católica del Perú, afirmaba que: “quisieron matarnos y no han podido matarnos”, al explicar la magnitud de los problemas vividos en Ayacucho, por el mismo huamanguino. Respecto a la valoración del poblador de la zona, asunto con el que concluye la estrofa, afirma que: “nos hemos dedicado a la defensa de los derechos humanos, y pusimos de lado nuestros sentimientos; hicimos gala de solidaridad, de una voluntad inmensa y, además, pusimos el pecho” (Falconí, 2012), que no se vendió, como buen huamanguino.

En la sexta estrofa, mediante una secuencia de metáforas, nos presenta el valor de las acciones del yo poético, el mismo valor de su poesía. La retama (*retama plantasqay*) representa a su composición y la puerta de tu casa (*wasiyki punkupi*) significa en tus manos, el ambiente donde lo deja. Por el contenido dado a conocer en la canción, mediante los versos, estos servirán para rememorar los hechos. Así pervivirá en el tiempo, ya que es un ser vivo dejado por el poeta; al ser olvidado el contenido, decaerá en su propósito; al vivir o querer los hechos, se verá su valor y producto; al ser olvidado y no tomado en cuenta, esta planta simbólica se secará y morirá, dejará de existir.

Justicia punkupi suyasaq, de Carlos Falconí Aramburú, es una canción cuya interpretación en audio no hallamos, pero se halla referenciado en Millones (2013) y recopilado en el cancionero de Velapatiño (s. a.). Es un testimonio crudo de cómo los hijos, en el contexto duro de la violencia, luchaban por encontrar justicia ante la muerte repentina de sus padres.

*Mamachallayta nakallaptinku,
qawkachu ñuqa kallayman.
Taytachallayta chinkachiptinku,
manachu maskallayman.
Urqun urqunmi, wayqun wayqunmi,
yupichallanta maskayman.
Purakutipi, Infiernillupi,
tarinaykaman puriyman.*

*Imanasqataq, qaykanasqataq,
wakcha runata millakuwan.*

Traducción nuestra

*Cuando a mi mamita la han descuartizado,
¿acaso yo estaría tranquilo?
Cuando a mi padre lo desaparecieran,
¿acaso yo no lo buscaría?
De cerro en cerro, de huayco en huayco,
su huellita buscaría.
En Puracuti, en Infiernillo,
hasta encontrarlo caminaría.*

*Por qué será, por qué será,
del pobre hombre se aborrecen.*

*Imanasqataq, imamantataq,
panikitachum, mamaykitachum,
ñuqallay pobre sipirqani.
Viva la patria, nispam paykuna,
wakcha llaqtata, urmachinku.
Tuku nispataq, chinkachinku.*

*Chiqap Comision chayamuptinmi,
justicia punkupi suyasaq.
Pusaykusunkim, apaykusunkim,
wakña qari tukuqta.
Asnuchallaypim, astamullasaq
llama pruebata limakama.
Amaña, ismu wañuchikuq runa,
rataykuwananchikpaq.*

*Por qué será, por qué será,
será a tu hermana, será a tu madre,
yo hombre pobre la habría matado.
Viva la patria, diciendo ellos,
al pueblo pobre, lo hacen caer.
Búho diciendo, lo hacen desaparecer.*

*Repentinamente, cuando la Comisión llegue,
en la puerta de la justicia esperaré.
Te llevará, te acompañará,
a ese hombre que te crees.
En mi burrito, trasladaré
prueba de fuego hasta Lima.
Ya no ya, hombre que mata,
para que me lo prendan.*

En la primera estrofa, se trasunta un dolor familiar, la pérdida de un ser querido. Primeramente, a la madre, que fue descuartizada; en segundo lugar, al padre, que fue desaparecido. En semejante condición, los hijos buscan denodadamente pruebas para que, en algún momento, puedan alcanzar justicia. Aparecen nuevamente en las canciones testimoniales dos lugares simbólicos, Puracuti e Infiernillo que, como ya lo referimos, eran dos quebradas profundas en Huamanga donde eran arrojados los cadáveres de personas asesinadas, fundamentalmente por las Fuerzas Armadas y Fuerzas Policiales.

En este contexto, lo primero que realizaban los familiares de las víctimas era hacer un seguimiento de la aún existencia física del familiar o no, por uno u otro mecanismo (*qawkachu ñuqa kallayman*), buscando influencias varias para el caso, incluso realizando viajes varios y endeudándose, por los gastos que implicaba, y de manera incansable (*manachu maskallayman*); de encontrarlo fallecido, para darle una cristiana sepultura. En segundo lugar, las huellas halladas (*yupichallanta maskayman*) las utilizará en algún momento para buscar justicia. Casualmente, las víctimas reportadas en el *Informe* de la CVRP fueron empadronadas en el llamado *Registro Único de Víctimas* que, con evidencias varias, ha inscrito a personas y comunidades afectadas por la violencia en casos de fallecimiento, desapariciones forzadas, heridas y lesiones, fallecimiento-desapariciones forzadas, discapacidad, y desplazamiento forzado.

En la segunda estrofa, el yo poético hace una denuncia de discriminación por su condición del hombre del ande, por su pobreza; por esa condición, muchos ven en ellos a personas interesadas en aprovecharse de la situación. Lo cierto es que el dolor que ellos han vivido debió ser aterrador, no solo por lo perdido, sino por cómo han sido

ejecutados. En ese afán, fueron víctimas en nombre de la patria (*Viva la patria, nispam paykuna*), creyéndolos ignorantes en su condición (*Tuku nispataq, chinkachinku*).

En la tercera estrofa, el yo poético destaca la creación de la Comisión de la Verdad, como una esperanza para que la impunidad no exista. En ese proceso, entabla un diálogo con el violador de los derechos, que se cree invulnerable (*Pusaykusunkim, apaykusunkim, waknaña qari tukuqta*); denuncia que sus evidencias destacadas de los crímenes no son pocas, sino muchas, a tal punto de ser transportadas en su asnito hasta Lima (*Asnuchallaypim, astamullasaq llama pruebata limakama*), para que no vuelva a ocurrir algo semejante (*Amaña ismu wañuchikuq runa rataykuwananchikpaq*).

Así, se observa, en el universo de personas afectadas, una esperanza en la reacción del sistema imperante ante el violento conflicto interno que le tocó vivir a nuestro país. Era necesario que, al menos, se pueda realizar un registro de las violaciones de los derechos humanos, de los principales afectados, para que hechos semejantes no se vuelvan a repetir.

Aunque Millones (2013, p. 45), que erróneamente lo tipifica como yaraví, afirma la autoría de Oswaldo Soto del huayno titulado *Mamacha de las Mercedes*; sin embargo, es la propia Martina Portocarrero quien afirma lo contrario. Ella dice que lo compuso en honor a Jesús Oropesa y el poeta Jovaldo (José Valdivia Domínguez, muerto en la matanza del penal El Frontón, en 1986), amigos personales muertos. La canción denuncia un conjunto de hechos acaecidos en la época de la violencia, como veremos. Ella, en ese contexto, es la segunda mujer en abordar en su composición el contexto –la primera fue Edith Lagos–, tal como lo determina el corpus de la presente investigación; pero es la primera mujer en enfocar plenamente el conflicto armado que se vivió en Ayacucho; lo hace desde la perspectiva de un diálogo de una madre con la vida: *canto de una madre*, como ella lo califica en el yo poético respectivo.

*Penas que arrastran mi alma
me están matando. (bis)*

*Mamacha de las Mercedes,
¿qué es lo que pasa aquí? (bis)*

*Unos a otros se matan
sin compasión. (bis)*

*Mamacha de las Mercedes,
¿qué es lo que pasa aquí? (bis)*

*Al hijo de mis entrañas
me lo han matado. (bis)*

*Mamacha de las Mercedes,
¿qué es lo que pasa aquí? (bis)*

*En el telar de la vida,
quién no ha tenido un dolor. (bis)*

*Pero para sufrir tanto:
¡Eso sí que no y que no! (bis)*

Fuga

*Ay, Jovaldo, Jovaldito.
Ay, Manuelcha, Manuelito,
como la pajita te volaste,
con el vientecito volverás. (bis)*

En una de las ediciones de esta canción, la autora inicia su presentación con versos no cantados, sino declamados: “Ha inspirado mi canto vuestra vida, nuestra vida. / Ha inspirado mi canto vuestro sentimiento, nuestro sentimiento. / Y ha inspirado mi canto vuestro y vuestra historia. / Nuestra historia”. La recitación es un recurso literario equivalente significativamente al contenido textual y al propósito compositivo; destaca una apelación a la audiencia a una reacción colectiva social e histórica, por el contenido y contexto que se vivía a finales de la década del 80, en la que la canción fue presentada públicamente.

La primera estrofa se unifica a la segunda por correspondencia. Denota el contexto de violencia, de dolor y penas por las desgracias vividas, por el dolor de existir material y espiritualmente; se complementa con la impotencia material y humana de una explicación, al acudir a la divinidad para buscar una respuesta (Virgen de las Mercedes), enunciada como vocativo en la segunda estrofa. Permite identificar el origen andino de la madre construida en el proceso, por la expresión quechua “Mamacha”. Denota claramente la incompreensión de sus congéneres humanos al buscar una respuesta a las desgracias en lo divino.

En la tercera y cuarta estrofas, aplica la misma estrategia, explicar el contexto de muerte, inseguridad y tensión constantes por las irreparables pérdidas de vida humana, que no discrimina condiciones; usa también la misma interrogante para buscar una explicación de la divinidad.

Con la misma estrategia, la quinta estrofa inicia precisando el dolor de una mujer, de una madre, por la muerte de su hijo, de su fruto; reitera la interrogante de una explicación divina a dicho acto cruel. Estas dos estrofas se complementan con las dos siguientes, por buscar una explicación a lo anteriormente manifestado, que los dolores son universales a la existencia humana; pero para explicar ciertos hechos que

trasuntan lo material, como enterrar al fruto de una existencia materna; se afirma que no hay dolor más grande que enterrar a un hijo, que va contra lo natural o normal, de enterrar a un progenitor.

En la *fuga* de la canción, se personifica el dolor de una madre, de una mujer en general en su máxima dimensión, de perder a un ser muy querido, personificados en Jovaldo y Manuel, quienes inspiraron la canción, por haber fallecido en el contexto anteriormente descrito; pero reitera que dichas muertes no serán vanas, por el fruto que sembraron, por lo cual volverán mediante sus palabras y acciones, en una contradicción a la muerte, un resucitar, que se manifestará en expresiones (*pajita*); denota, mediante una metáfora, la materialización del pensamiento, que circula en el aire y volverá a través del habla o la misma acción.

Un poema hecho canción es *Plegaria*, de Carlos Flores, que también dimensiona el dolor de una madre respecto a un hijo que salió al medio a luchar por sus ideales.

*Pregunto al viento
de dónde viene.
Tal vez en su caminar
haya encontrado.*

*A una madre,
llorosa y triste,
buscando entre los ichus
qari wawanta,
temblando como las hojas
envuelto en llanto.*

*Surgen mil rayos,
tronando sordos.
Rompiendo en mil pedazos
copos de sangre.*

*Rompiendo cristales
de frías burbujas.
Teñidas de sangre india
por su justicia,
envuelto en su wifala
de lucha humilde.*

*Ya nada queda,
todo es silencio.
Hasta los bellos tejuelos
se ausentaron.*

*Solo se sienten
quejidos tristes,
de aquellos que perecieron*

*luchando solos,
cargando golgota arriba
su taqlla amiga.
[...]*

Por equivalencia semántica, la primera y segunda estrofas se unifican. En la primera, el hablante lírico contextualiza el medio donde se concreta el sentido, interrogando a la majestuosidad del viento, una divinidad andina, de haberse topado o no con alguien en su andar; en la segunda, identifica a ese ser, una madre que, en las alturas de una puna busca a su hijo desaparecido, con una actitud de dolor e impotencia. En la línea de lo determinado, la composición denuncia el abandono en que se halla la madre en general por parte del Estado y la sociedad. La madre, con su propio peculio, exigido por su naturaleza materna, se aboca a la búsqueda de su hijo querido, sin importar la geografía agreste como el frío de las punas, que se halla poblada por *ichus*.

Igualmente, la tercera y cuarta estrofas se unifican significativamente, al presentar la realidad del medio, de la Pachamama, reaccionando ante lo hallado. Son los rayos y truenos los que, al mismo tiempo, determinan la ubicación del cadáver del hijo y el impacto de la acción, destrozando la sangre viva, las lágrimas que explotan de los ojos, que se unifican por su pertenencia a la cultura andina, que lucha por justicia, en un estandarte de humildad. En el sentido de lo tratado en ambas estrofas, el hablante lírico construye un contexto en el cual el universo andino, mediante sus jóvenes, lucha por la añorada libertad, que se manifiesta en un interactuar permanente entre cosmovisión andina y rebeliones, donde se integran los otros miembros de la sociedad, como la madre.

Ante la muerte, en las dos siguientes estrofas, la impotencia se manifiesta con detalles, esperanzas muertas, la complicidad de la naturaleza con su silencio, y los bancos o espacios ocupados por las personas de un lugar que ya no existen. A cambio, retumba en el interior del yo poético las quejas tristes de la existencia humana, en soledad, mediante los dolores vividos; queda cargando, en el espacio de su sacrificio, su Calvario, con los golpes que recibió en el proceso. Así, desde la perspectiva del hablante lírico, la protesta y rebelión ante una marcada exclusión social del ande no prospera en sus frutos; pero, en esa vía, dicha acción marca la historia vivida en medio de situaciones de resistencia y movilización social, por más que los actores vivos terminen en la soledad y desamparo.

4.2.2 Poetización del espacio

Ayacucho es la denominación de uno de los veinticuatro departamentos de Perú, ubicado en la región sur central del país. Etimológicamente, significa 'rincón de

los muertos', ya que su nombre proviene de dos voces quechuas: *aya*, que significa 'muerto', 'cadáver', 'difunto' y *kuchu*, 'rincón'. Siendo el 'muerto' un 'alma' o una 'sustancia espiritual e inmortal', recibe también la denominación de 'morada del alma', que tiene más carga lírica que etimológica; se debió este calificativo, tal vez, por el valor que adquiere el *alma* de las personas en el universo andino y hasta religioso de llegar a un estado de paz luego del trajinar físico de la existencia, algo que muchos muertos o 'almas' no han logrado históricamente, incluso hasta hoy día, por no ser incluso hallados; también dudamos de dicha calificación en el sentido que 'morada' deviene lingüísticamente en lograr una 'estancia continua permanente común', como un cementerio, algo que también no han logrado injustamente muchas personas.

Históricamente, como sociedad, Ayacucho se ha constituido desde grupos humanos que devinieron de la cultura wari, logrando una expansión por el norte y sur del país, siendo su capital la urbe denominada Wari. Fue ocupada posteriormente por los chancas, en un período de decadencia; luego, conquistada por Pachacútec y los incas, en un enfrentamiento feroz que desencadenó tal cantidad de fallecidos que devino en su denominación de *Ayakuchu*.

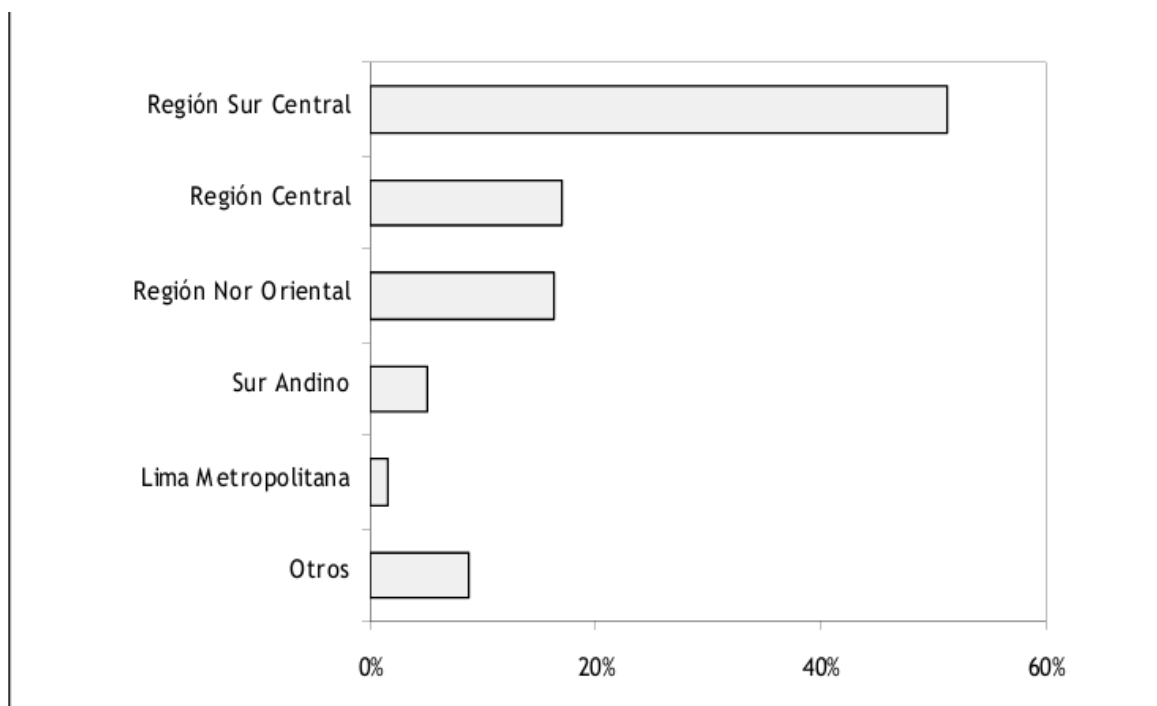
Geográficamente, Ayacucho es un departamento de regular extensión (43 814,80 km²), que limita con seis departamentos (Junín, Huancavelica, Ica, Arequipa, Apurímac y Cusco) y unos suelos heterogéneos: montañas y selvas (Valle de los ríos Apurímac, Ene y Mantaro, VRAEM), serranía (gran parte del departamento), altiplanicie, y quebradas (al sur extremo).

Para nadie es ajena la información de que, en Ayacucho, se dio inicio al llamado conflicto interno, desde la declaratoria de una "guerra popular" del Partido Comunista Peruano-*Sendero Luminoso* (PCP-SL) al Estado peruano, en Chuschi, Cangallo-Ayacucho. En su afán de construir el período de su mandato (1980-2020), la CVRP (*Informe final, Tomo I*, 2003, pp. 58-69) ha planteado una periodización interesante al respecto: inicio de la violencia armada (mayo de 1980-diciembre de 1982), militarización del conflicto (enero de 1983-junio de 1986), despliegue nacional de la violencia (junio de 1986-marzo de 1989), crisis extrema: ofensiva subversiva y contraofensiva estatal (marzo de 1989-setiembre de 1992) y declive de la acción subversiva, autoritarismo y corrupción (setiembre de 1992-noviembre de 2000).

En ese contexto, es necesario analizar ciertas informaciones estadísticas respecto a lo que significó Ayacucho y toda el área geográfica que comprende en dicho contexto.

Figura 2

Porcentaje de muertos y desaparecidos según región



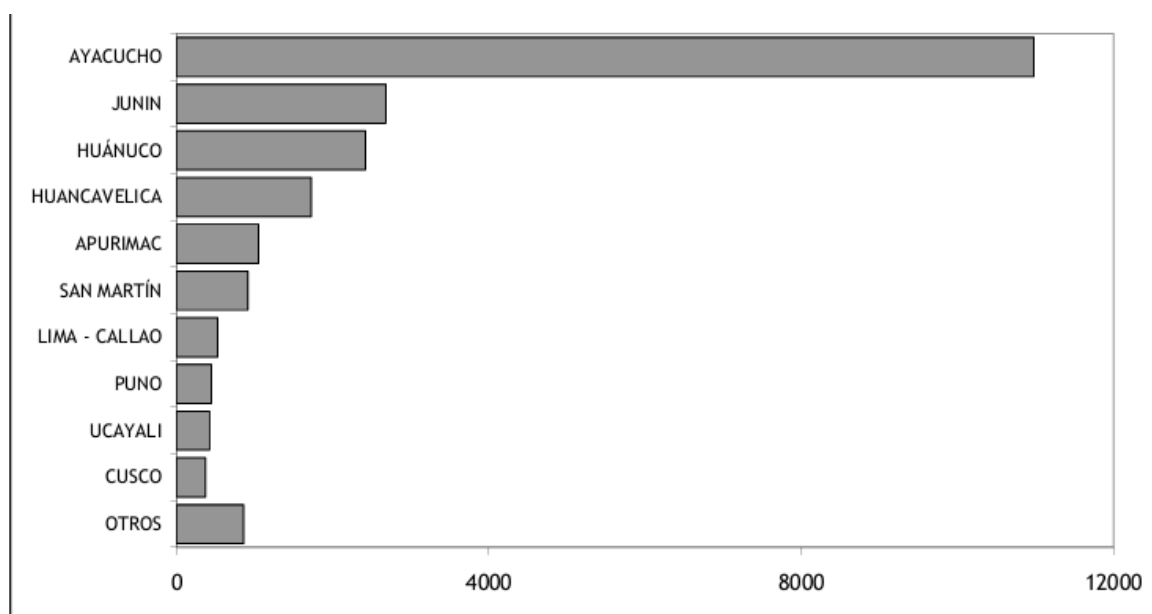
Nota. Tomado del *Informe final, Tomo I*, p. 72, por CVR, 2003

De acuerdo a la figura y la fuente manifiesta, la región sur, integrada por Acobamba y Angaraes (Huancavelica), Andahuaylas y Chincheros (Apurímac) y todo el departamento de Ayacucho, aglomera a los espacios geográficos peruanos con mayor cantidad de víctimas, entre fallecidos y desaparecidos. Paralelo a ello, se dio: “la mayor destrucción de infraestructura y el más grave deterioro de la organización, la confianza, los vínculos y la solidaridad” (p. 72) en los lugares manifiestos.

Pero, para mayor precisión y demostrar el nivel de afectación del propio departamento de Ayacucho, era necesario escudriñar mayores informaciones; para lo cual, acudimos a ilustraciones estadísticas por regiones, que se detallan a continuación.

Figura 3

Muertos y desaparecidos ocurridos según departamento



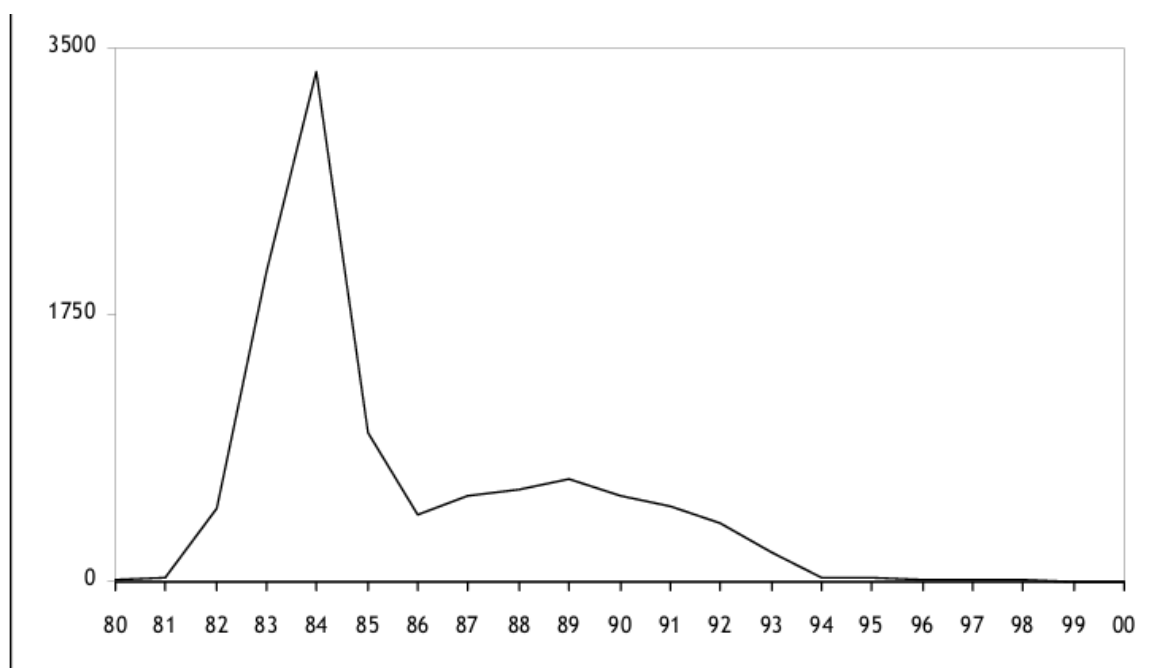
Nota. Tomado del *Informe final, Tomo I*, p. 120, por CVR, 2003

De acuerdo a la figura y la referencia, en el periodo estudiado, más del 48 % de víctimas de la violencia se concentró en Ayacucho. Esto denota que, en este espacio, se intensificó más la violencia y donde se manifestó la mayor exclusión social. No por gusto, Ayacucho, Huancavelica, Apurímac y Huánuco son catalogados como los departamentos más pobres del país en los diversos estudios (INEI, 1994; PNUD, 2002, como se citó en CVRP, *Informe final, Tomo I*, 2003). Por otras figuras manifiestas en la CVRP (*Informe final, Tomo I*, 2003), que no son necesarias exponer, se sabe que, dentro de ellos, las zonas rurales o campesinas fueron las más afectadas, las que se dedicaban particularmente a labores agrícolas; estimándose en casi tres veces mayor la proporción de víctimas en relación a las zonas urbanas. Es de suponer que en este grupo estaban más afectados los que tenían al quechua como lengua materna, siendo un aspecto también de discriminación social.

Otra variable que es necesario analizar en este asunto es la periodicidad de los hechos de la violencia, observable en la siguiente figura.

Figura 4

Muertos y desaparecidos de acuerdo al año de sucedidos los hechos



Nota. Tomado del *Informe final*, Tomo I, p. 90, por CVR, 2003

Tomando en cuenta la periodicidad del contexto de la violencia estudiado por la CVRP, la mayor cantidad de víctimas se ha concretado en los dos primeros períodos referidos [inicio de la violencia armada (mayo de 1980-diciembre de 1982) y militarización del conflicto (enero de 1983-junio de 1986)], siendo el año 1984 el año de mayor ocurrencia, atenuándose su incidencia a partir de 1985; pero se siguió manifestando hasta los dos siguientes períodos [despliegue nacional de la violencia (junio de 1986-marzo de 1989), crisis extrema: ofensiva subversiva y contraofensiva estatal (marzo de 1989-setiembre de 1992)]. Quiere decir ello que hubo actores políticos e institucionales destacados: gobierno de Fernando Belaunde Terry (Acción Popular, 1980-1985), primer gobierno de Alan García Pérez (1985-1990), dos períodos de gobierno de Alberto Fujimori Fujimori (1990-noviembre de 2000), precisado al detalle en el *Tomo III del Informe final* (CVRP, 2003).

Los compositores del huayno ayacuchano urbano –no descartamos lo propio en las otras variantes del huayno– no podían estar ajenos a la realidad que vivía la tierra que los vio nacer. Ante ese contexto, ven una especie de necesidad la literaturización o poetización de los espacios. Así, como una categoría destacada, encontramos diversas composiciones donde, de una manera u otra, no solo Huamanga o el mismo Ayacucho, sino otros espacios variados son enfocados en los contenidos de las canciones del corpus, que los iremos conociendo al detalle. Los

testimonios no deben estar distantes o al margen de los espacios geográficos donde se manifiestan los hechos representados, para dar mayor vida y probabilidad de contraste. Así, a decir de Blair (2008), se puede marcar en los testimonios la presencia de espacios privados (hogar, intimidad y familia) y públicos (calle, comunidad y ámbito), lo que interesa determinar en la poética del huayno ayacuchano urbano. En ese proceso, destaca más el segundo espacio señalado por Blair, el espacio público, como lo veremos; mientras que los espacios privados referidos formarían parte más de los testimonios particulares de quienes se vinculan con los mismos hechos, situación que no vimos en alguna muestra musical. Al ser enfocados poéticamente, desde la imaginación y reflexión, los espacios manifiestos o referidos traspasarán las fronteras regionales o departamentales, y hasta las nacionales, por ser procesos espacio-subjetivos, como pasó en la narrativa de Ciro Alegría y Gabriel García Márquez con Rumi y Macondo, respectivamente.

a) Huanta: de la “Esmeralda de los Andes” a la “Flor de la retama”

*En la plazuela de Huanta,
amarillito, flor de retama,
Amarillito, amarillando,
flor de retama.*

Ricardo Dolorier Urbano

Ricardo Dolorier, en *Flor de retama*, construye un espacio público representativo de la violencia sociopolítica que vivió Ayacucho, a manera de legado. Si bien es cierto que la canción no fue compuesta para el contexto estudiado, como ya lo referimos anteriormente, por la naturaleza de la violencia desarrollada a modo de represión por los agentes del Estado el 21 y 22 de junio de 1969, los espacios públicos como *Cinco esquinas* y *Huanta* son universalizados y simbolizados en el proceso, por ser lugares que se humanizan en el tiempo al ser testigos de lo acaecido en muchas ocasiones. Huanta es la segunda provincia principal de Ayacucho –la primera es Huamanga–; ha sido la provincia más castigada por la situación de la violencia, por el número de hechos y de las víctimas.

*En la plazuela de Huanta,
amarillito, flor de retama,
Amarillito, amarillando,
flor de retama. (bis)*
[...]

*Por Cinco Esquinas están
los Sinchis entrando están. (bis)*
[...]

En la primera estrofa destacada de esta canción, mediante una metonimia hermosa, se relaciona un objeto natural (*retama*) con un lugar (*Huanta*) para testimoniar el hábitat donde ella se desarrolla, de ambiente tropical, que no exige una condición determinada para sobrevivir, que incluso es capaz de florecer con *la sangre del pueblo* que *ahí se derrama*; esto para representar el calificativo con el cual se conoce a la localidad de Huanta: “Esmeralda de los Andes”. La segunda estrofa presentada destaca otra metonimia, *Cinco Esquinas* en relación con el verbo *entrar*, para representar la entrada principal, o casi la única en el contexto que desarrolló la canción; en el contexto, como ya lo referimos, por ser el espacio de ingreso de las fuerzas represivas (*los Sinchis entrando están*), representa el espacio del temor, miedo o terror, por los efectos que se vienen a continuación (*Van a matar estudiantes... Van a matar campesinos...*); por eso, quienes vivieron la violencia, sea cual fuera su procedencia, representan mentalmente el término *Cinco Esquinas* con la vía de ingreso a su comunidad, sea cual fuera la geografía analizada.

La ciudad de Huanta también es enfocada en el huayno titulado *Tierra que duele*, de Carlos Falconí Aramburú, pero desde una perspectiva de revitalización del quechua como idioma poético, que demuestra un propósito marcado de protesta y reclamo por la condición del hombre del campo en los momentos más difíciles como el de la violencia sociopolítica. La canción fue ganadora del Primer Festival de Autores y Compositores Andinos (“Urpicha de Oro”), en el género de huayno, realizado en 1987, organizado por la Presidencia de la República y el Instituto Nacional de Cultura. En el proceso, saldrán a luz otros espacios poetizados como Huamanga y La Mar. Veamos las letras de manera integral.

Traducción nuestra

*Huamanga tierra que duele,
grandiosa en la desgracia. (bis)*

*La libertad es tu gloria
tus himnos hacen la historia. (bis)*

*Taytachas rikchapakuchkan,
chakinsi paskarikuchkan. (bis)*

*Dios se está despertando,
sus pies se están desatando.*

*Sunqunsi rawray rawrachkan,
ñawinsi kawsaypaq kachkan. (bis)*

*Su corazón está ardiendo y ardiendo,
sus ojos están por cobrar vida.*

*Ñaqañas qatarimunqa,
manañas waqay kanqachu.*

*Parece que ya se levanta,
ya nadie va llorar.*

*Ñaqañas qatarimunqa,
manañas llaki kanqachu.*

*Parece que ya se va incorporar,
ya no habrá pena.*

*Paywan, llakita tanqasun
intilla llusqsimunanpaq. (bis)*

*Con él, arrojaremos las penas
para que el Sol salga.*

*La Marpis, umayan kachkan;
Huantapis, sunqullan rabian. (bis)*

*En La Mar, está su cabeza;
en Huanta, su corazón reniega.*

*Cuerpullan quñiña kaptin,
manañas qanra kanqachu.*

*Cuando su cuerpo esté vivo,
ya no habrá nada malo.*

*Takllata qapiykullaspas,
allpata wachachillanqa.*

*Agarrando el arador,
hará producir la tierra.*

*Cuerpullan quñiña kaptin,
manañas suwa kanqachu.*

*Cuando su cuerpo alcance tibieza,
ya no habrá ladrones.*

*Takllata qapiykullaspas,
allpata wachachillanqa.*

*Empuñando el arador,
hará producir la tierra.*

La primera y segunda estrofas sirven para determinar la carga semántica de la canción en la categoría de canto-himno, como lo plantea Vergara (2010, p. 181), por la función pedagógica y el propósito de construir una convivencia colectiva desde su historia mítica que desarrolla en el contenido de los versos cantados. Es un himno al espacio poético denominado Huamanga, como espacio colectivo y no individual. El hablante lírico, desde un racionalismo marcado por la historia de su pueblo, entre desgracia y libertad, poetiza el espacio. En la poesía, destaca más sus virtudes que una simple descripción geográfica del espacio o de la historia que desea representar. Las expresiones que destacan, por ejemplo, son como *La libertad es tu gloria / tus himnos hacen la historia*, que denotan potencialidad en la misión de su población.

De la tercera hasta la séptima estrofas se unifican semánticamente. En ellas, el hablante lírico fusiona la poesía con lo divino, que se convierte en motor de su creatividad; pero este ser supremo no es occidental, sino andino; lo que se determinará con la incorporación del mito del Inkari, que posteriormente, en las siguientes estrofas, se configura mejor. En ese proceso, destaca las potencialidades didácticas y clarificadoras de la divinidad andina: marcado desde su resucitar, desatando sus pies por cómo fue muerto, con un corazón ardiente por lo que pasa, con los ojos más abiertos físicamente, los que posibilitarán desterrar la pena y reine la iluminación divina, con el dios Sol que impere en su reino. Al resucitar la divinidad, se desterrarán las lágrimas y las penas. Así, en toda su plenitud, el hablante lírico trasunta la subjetividad andina como himno, convirtiendo a su composición en vanguardista como vertiente, esto a nivel indígena. En el contexto poético, la protesta social es marcada desde una situación amerindia descrita, entre lo andino y la clase media emergente, desde el contexto de la violencia determinado; igualmente, porque

la composición está destinada a un público o una audiencia de origen andino, por la preponderancia del quechua en casi toda la composición.

El pensamiento mítico del hombre andino está cifrado desde la estrofa ocho hasta la doce, mediante la presencia del mito de Inkarrí, que trata del acto de resucitar del Inka y Rey que, por contracción verbal, determinan la denominación de esa divinidad. Desde el hablante lírico, Ayacucho, al igual que Cusco en la mitología andina, es el pueblo elegido, la tierra prometida para la resurrección de la divinidad. De ahí, la canción dice que en La Mar está su cabeza y, en Huanta, su corazón rabia o reniega. Este acto de redención divina, desde la cabeza enterrada en un determinado territorio y cuyo cuerpo se reconstruye en el interior de la tierra, se revive en la cultura andina, mito que fue regado en el sur andino, particularmente en Ayacucho, Ancash, Cusco y Junín. Al retornar al reino de esta divinidad andina, la maldad será desterrada, la producción de la tierra será paradisíaca y desaparecerá la delincuencia. La idea que subyace en el poema es el deseo mitológico de cambio del mundo respecto a cómo se encuentra, en una crisis generalizada; además, la negación de la muerte eterna como concepción andina, ya que se existe en la vida para dejar frutos y se siga perviviendo en la tierra material.

No se puede olvidar que tanto Huanta como La Mar, entre 1983 y 1984, fueron territorios donde se cometieron asesinatos de personas civiles a gran escala. Los autores de muchos crímenes fueron las Fuerzas Armadas en la lucha contra la subversión. La violencia se dio tal vez porque esta área era administrada militarmente por el llamado Comando Político Militar de Huanta y La Mar, donde Alberto Rivera Valdeavellano era jefe del comando. Por eso, no es gratuita la intención del hablante lírico de ubicar en Huanta el corazón del Inkarrí, quien reniega o arde desde su condición por cómo se halla su reino; igualmente, que en La Mar esté ubicada su cabeza, su parte racional y reflexiva.

Manuelcha Prado (Manuel Prado Alarcón) también enfoca la violencia sociopolítica que se vivió en Huanta. En este sentido, la canción *Dónde están*, de género huayno, representa la violencia.

*Hace tiempo que esperamos
la presencia del hermano.*

*En la Esmeralda de los Andes
desaparece el presente. (bis)*

*Que los culpables respondan,
dónde están, dónde están. (bis)*

Cómo es posible que Ayala,

*periodista y voz del pueblo,
sea así no más silenciado. (bis)*

*En nombre de los hombres libres
que se multiplican por doquier. (bis)*

*Exijo una vez más la presencia
del hermano y todos los desaparecidos. (bis)*

*El sonido de las quenás,
arpas, guitarras y charangos. (bis)*

*Reclamarán sin cesar la voz serena
y profunda de todos los desaparecidos. (bis)*

La primera y segunda estrofas se unifican semánticamente, por enfocar una temática social preponderante del contexto de la violencia: las desapariciones forzadas, que se dieron selectivamente con personas por una función que cumplían, según género, procedencia, etc. Este patrón de la violencia demarca la existencia no de una actuación aislada de algún miembro implicado –aunque pudo darse– sino forma parte de un estilo de actuar conocido y desarrollado por los principales actores armados. Dicho contexto sociopolítico está enmarcado geográficamente en la *Esmeralda de los Andes*, Huanta. Ese patrón de la violencia del momento implicó tratos inhumanos y degradantes, como también ejecuciones extrajudiciales. Por eso, el hablante lírico denuncia la inexistencia filosófica del presente, ya que solo queda vivir de los recuerdos y de lo que el futuro nos depara. En ese proceso, los implicados marcan una actitud de negación de su propia existencia material en el presente, en situaciones de incertidumbre y de dedicación constante de sus acciones en búsqueda de una justicia deseada, incluso hasta la actualidad, donde algunos hasta han fallecido en el proceso.

En la tercera y cuarta estrofas, el hablante lírico denuncia con nombre propio la desaparición forzada de un periodista de la localidad de Huanta, Jaime Boris Ayala Sulca, periodista de la emisora radial Huanta 2000 y corresponsal del diario nacional *La República*. Se conoce de este caso incluso por las mismas investigaciones realizadas por la propia CVRP, como uno de los casos especiales (caso 12, *Tomo VII*, pp. 81-87). En la voz del hablante poético, el nombre de Jaime Ayala es un pretexto para denunciar una actitud constante y colectiva de reclamar no solo por él sino incluso por los demás (*dónde están*); por otro lado, denuncia una política estatal y militar, del gobierno del entonces presidente de la república, Fernando Belaúnde Terry, y del Comando Político Militar de Huanta y La Mar, de querer silenciar las voces de

quienes, mediante sus medios de comunicación, denunciaban las diversas violaciones de los derechos humanos que se cometían en el medio.

En la quinta y sexta estrofas, el hablante lírico se expresa a nombre de todo un grupo social que demanda la aparición de las víctimas. Por su puesto, este pedido se generaliza también por quienes padecieron desplazamiento de diversa naturaleza y fundamentalmente por quienes llevan cicatrices externas e internas como consecuencia de lo vivido, que son los efectos o secuelas que dejó.

Las dos últimas estrofas sirven para que el hablante poético manifieste el carácter político que asume y debe asumir la canción en general en un contexto duro de violencia. En el medio andino donde se llevó a cabo la violencia sociopolítica en su máxima dimensión, los instrumentos que representan al poblador son quenás, guitarras, arpas y charangos, mediante los cuales se manifiesta el huayno en sus diversas variantes. Los instrumentos musicales no podían estar callados; asumen la voz de las víctimas. Por este hecho, de manera particular, la música, al representar una realidad, tiende a tener un carácter de testimonio.

b) Los Cabitos: de un cuartel a un centro clandestino del terror

*En la década de los 80, cientos de personas fueron desaparecidas en el cuartel
Los Cabitos de Ayacucho, Perú.*

Canal TE SALUDAN LOS CABITOS (2015)

Un espacio o lugar particular que no podía faltar en la poética musical es Los Cabitos, denominación corta y común del Cuartel n.º 51, Domingo Ayarza. Casualmente, este espacio es abordado en el huayno titulado *Los Cabitos*, de Ricardo Dolorier, cuya interpretación musical no la encontramos en la web, pero se halla compendiado por Velapatiño (s. a., p. 363). Veamos la canción íntegra.

*En el cuartel de Los Cabitos
están aprendiendo a disparar.
Cuídate bien, no te vayan a matar,
cuídate bien, no te vayan a herir.*

*Apunta bien, soldadito.
Apunta bien, paisanito.
Para bajo no, para abajo no,
que ahí estoy yo.
Para abajo no, eso sí que no;
contra tu pueblo, no.*

*Cuando tengas tu metralla
y te ordenen disparar,
apunta bien, soldadito.
Apunta bien, paisanito.*

*Para abajo no, para abajo no,
que ahí estoy yo.
Para abajo no, eso sí que no.
Contra tu pueblo, no.*

Fuga

*Dicen que te ascendieron,
que te han dado un galón.
Galón de pita no vale,
sino el corazón.*

Mediante figuras literarias como hipérbole y epífora, que lo explicitamos en el trabajo retórico, el poeta nos presenta un ambiente representativo de la violencia: un cuartel militar (Los Cabitos). Este, al igual que otros del contexto, como el Estadio Municipal Manuel Eloy Molina Robles (Huanta), la base militar de Pampa Cangallo (distrito de Los Morochucos), entre otros, fue un centro donde se desarrollaron acciones de asesinatos, ejecuciones extrajudiciales, torturas, desapariciones forzadas, libertades selectivas y otros, ejecutadas por el Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas (la Marina de Guerra del Perú en el caso de Huanta). La CVRP (informes, en nueve tomos), documentales (de KINO.A.TV [2021]: *Te saludan Los Cabitos* y de Ortiz [2017]: *LA MASACRE DE LOS CABITOS AYACUCHO: El cuartel del horror*), cortometrajes (Flores y Sánchez [2019], *La Hoyada*), informaciones periodísticas y diversas producciones intelectuales dan a conocer la existencia de un horno crematorio en dicho cuartel, en el lugar denominado La Hoyada. Asimismo, mediante testimonios diversos y evidencias materiales, se conoce de un cementerio clandestino de dos kilómetros, y acciones de tortura variadas y abandono de cadáveres por diversos lugares.

En la canción, propiamente, mediante la ironía, en un sentido de discrepancia con lo que sucederá, el poeta denuncia acciones de asesinatos (*no te vayan a matar*) y torturas (*no te vayan a herir*); peor aún, que estas acciones son realizadas por gente del propio pueblo (*Para abajo no, eso sí que no; / contra tu pueblo, no*), situación que incluso en la actualidad se manifiesta en las acciones de control contra las movilizaciones de protesta, sean colectivas o particulares. Denota ello la existencia de una doctrina de seguridad desde la represión por parte del Estado peruano, que se ha dado históricamente en variados hechos y en todos los gobiernos de turno.

Particularmente, la *fuga* de la canción, mediante la burla del ascenso militar, el hablante poético nos hace entender de la crítica social existente respecto a la jerarquía o los rangos militares. Se burla de los mecanismos de ascenso, ya que no lo logran con principios y valores. En dicha dirección, las exposiciones de los grados logrados

como insignias, galones u otros indicativos son simplemente visuales o materiales, que esconden por dentro acciones que hasta desmerecen aspectos de valor sentimental.

c) Huaychao: el principio de la reacción campesina

Igualmente, la geografía como espacio colectivo es representada en *Agüita de lluvia*, huayno compuesto por el mismo Ricardo Dolorier Urbano (la versión que tomamos es de Velapatiño (s. a.); existe una versión interpretada por Martina Portocarrero, que se titula *Mártires de Uchuraccay*, esta versión dista en algo de la versión que trabajamos). Como ya lo manifestamos, temáticamente, hace referencia a una matanza en la localidad de Huaychao (23 de enero de 1983) en las alturas de Huanta, cerca de Uchuraccay (Velapatiño, s. a., p. 365). Siete miembros de *Sendero Luminoso*, algunos de ellos menores de edad, habían sido asesinados por comuneros de Huaychao. Este hecho marca uno de los primeros levantamientos campesinos contra *Sendero Luminoso*, situación que aceleró la formación de las rondas campesinas. A ese lugar, los ocho periodistas partieron a buscar informaciones sobre el hecho de Huaychao, pero terminaron asesinados en la comunidad de Uchuraccay. Posteriormente, esta comunidad siguió sufriendo ataques varios, nueve de acuerdo a Narciso, un comunero del lugar (La Serna, s. a.).

Figura 5

Huaychao y Uchuraccay: causa y efecto. Memoria gráfica de Óscar Medrano



Nota. Lugar de la Memoria, desde el 26 de enero de 2024, tercer nivel

Traducción nuestra

*Poncho de negra puna,
culebra de lago frío,
están matando al rocío,
están matando al rocío.
Se están muriendo. Ay, Dios mío.*

*Que no lo sepa la aurora,
no se lo digan al viento,
que están latiendo truenos
en el corazón de los cerros;
que están ardiendo centellas,
cerquita de las estrellas.*

*Arde mi canto y mi voz,
arde mi raza y mi orgullo,
arde en el nido el arrullo,
arde la flor en capullo,
arde la vida en un puño.*

Fuga

*Agüita de lluvia, tunita morada,
para tu sed, wawqichallay.
Papita arenosa, choclito de enero,
para tu hambre, compañero;
y un Cielo de estrellas
para tu camino,
kullakusqay wawqichallay.*

hermanito

querido hermanito

En la composición en general, con una variedad de recursos estilísticos, que ya lo abordamos en el manejo de la retórica, el autor trabaja la temática ahondando en el entorno temporal y espacial, con el tipo de espacio que llamamos colectivo. Las alturas de Huaychao, por Acos Vinchos (distrito de la provincia de Huamanga), cercano a Uchuraccay (distrito de Huanta), son presentadas tal y como se manifiesta en el momento (*Poncho de negra puna, / culebra de lago frío*). Una puna, a 4010 m s. n. m. a más, en un atardecer, es tétrica, oscura y de terror; acompañada de una señal de mal augurio (*culebra de lago frío*), nacida desde el reflejo del curso de las aguas que por ahí descienden de algún lago que en el lugar manifiesta presencia, que es indicativo de una desgracia que devendrá. La negra puna es acompañada por elementos contextuales que trasuntan la temática: aurora (el amanecer próximo, que debe venir con novedades: *Que no lo sepa la aurora*), viento (que es portador o elemento físico a través del cual se transportan las informaciones: *no se lo digan al viento*), truenos (que simboliza las reacciones ante las malas noticias: *que están latiendo truenos*), cerros (medio en el cual se existe como seres: *en el corazón de los cerros*), centellas (el fuego, a manera de radiación luminosa, que produce la calidad de

la información: *que están ardiendo centellas*) y estrellas (espacio más próximo al Cielo o a la máxima altura: *cerquita de las estrellas*).

Al narrar las acciones del poema, el hablante lírico denuncia la matanza colectiva de personas de corta existencia, de corta edad (*están matando al rocío*). El rocío es un elemento natural que se forma por condensación, mediante el vapor, en una sola noche; como tal, la connotación literaria de dicha expresión nos conduce a la juventud, a la gracia y a lo refrescante en cualquier contexto presente. Como ya hemos referido, siete *senderistas* habían sido asesinados por los comuneros de Huaychao como una acción de defensa (Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, 2024). La reacción de la población era una respuesta colectiva, ya que la comunidad, anteriormente, había sufrido embates por parte de este movimiento armado. Como ejemplo, se tiene la matanza de trece personas del siete de marzo de 1992. Una de ellas era un menor de quince años. El autor de la matanza fue una columna *senderista* integrada más o menos por cincuenta personas, entre varones y mujeres. Recién en el año 2019, se realizó la exhumación de dichos cadáveres (*Ojo Público*, 2019).

En la tercera estrofa, el hablante lírico juega ampliamente con la secuencialidad de las acciones de experimentación de sensaciones de calor y sufrimiento en las diversas etapas de la existencia humana, que se trastocan con la desgracia del momento. Al ordenar la secuencialidad de la sensación, se parte desde el hogar o *nido*, donde se nace como ser; se sigue con la concepción humana y la manifestación de la existencia misma, mediante *vida* y *capullo*; a continuación, viene el resplandecer de la existencia, simbolizada mediante la *flor*; seguidamente, la consolidación cultural, por medio de la *raza*, que se complementa con el *orgullo* y el *puño*; termina el proceso con la consolidación o sistematización de la existencia, mediante el *canto* y la voz.

En la *fuga* de la canción, el hablante lírico dialoga, mediante vocativos expresos, con unos interlocutores, a quienes se dirige como *compañero*, *hermanito* (*wawqichallay*), *querido hermanito* (*kullakusqay wawqichallay*). Este tratamiento, denota el nivel de aprecio inicial que *Sendero Luminoso* recibía del pueblo en un inicio. No olvidemos que las manifestaciones públicas multitudinarias se daban a la muerte de algún subversivo, como el caso del entierro de Edith Lagos, en setiembre de 1982 (CVRP, *Tomo I*, 2003, p. 62), militante *senderista* que fugó de la cárcel de Huamanga luego de un asalto por parte de este movimiento armado con la intención de rescatar a sus presos. Así, incluso en la actualidad, el hombre del ande se caracteriza por una atención y trato amable: para satisfacer la sed, el hambre y hasta desear lo mejor de la

existencia para lo que le viene en el futuro de quienes llegan a sus hogares, como se testimonia en las letras finales del huayno. Ese nivel de aprecio se perdió cuando, posteriormente, *Sendero Luminoso* desarrollaba acciones que atentaban contra la misma vida de los comuneros (sin distinción de género o edad), de sus autoridades comunales y de ciertas propiedades privadas, a tal punto que se organizaron en rondas campesinas para enfrentarlos.

d) Uchuraccay: el trago amargo de la búsqueda de información

*Ocho rosas coloradas,
corazón del pueblo,
del tallo fueron cortadas
en Uchuraccay.*

Luis Alberto Takanashi Núñez

Uchuraccay no podría estar al margen de los espacios o lugares geográficos importantes de la violencia, como un espacio colectivo. Para el caso, tomamos el huayno titulado *Por aquí pasaron*, compuesto por Luis Alberto Takanashi Núñez, interpretado por el Grupo Alturas, que asumimos para el estudio.

*Por los caminos de Ayacucho,
corazón del pueblo. (bis)*

*Donde un nueve de diciembre
el grito fue ¡Libertad! (bis)*

*Por esos mismos caminos,
corazón del pueblo. (bis)*

*Pasaron y no volvieron
todos aquellos que fueron
rumbo a Uchuraccay. (bis)*

*Ocho rosas coloradas,
corazón del pueblo,
del tallo fueron cortadas
en Uchuraccay.*

*Por cada rosa un lucero,
corazón del pueblo,
ahora brillan en el Cielo
de Uchuraccay.*

*¿Y cómo fue lo que pasó?
¿Y cómo fue que sucedió?*

*Por aquí pasaron
y jamás volvieron
aquellos que fueron*

rumbo a Uchuraccay. (bis)

*Mártires de la noticia
que, por buscar la verdad,
solo encontraron la muerte
en Uchuraccay. (bis)*

*La libertad no se mata,
con cuchillos ni puñal,
ni con palas ni machetes
en Uchuraccay. (bis)*

*¿Y cómo fue lo que pasó?
¿Y cómo fue que sucedió?*

*Por aquí pasaron
y jamás volvieron
aquellos que fueron
rumbo a Uchuraccay. (bis)*

¡Libertad, justicia, libertad!

Las primeras seis estrofas de la canción estudiada son suficientes para denotar cómo el autor de la canción construye un lenguaje gráfico jugando con las situaciones musicales, desde aspectos visuales geográficos, espaciales y temporales, y entre asuntos performativos (no solo es descripción de hechos, sino la realización de los mismos hechos). El asunto representado alude a la muerte de ocho periodistas (*Ocho rosas coloradas*) en una comunidad altoandina (*Uchuraccay*), en un ambiente donde la violencia sociopolítica se manifiesta en su máxima expresión (*Por los caminos de Ayacucho*). La muerte de ocho periodistas en la comunidad de Uchuraccay (Willy Reto [*El Observador*], Jorge Luis MENDÍVIL [*El Observador*], Eduardo de la Piniella [*El Diario de Marka*], Jorge Sedano [*La República*], Pedro Sánchez [*El Diario de Marka*], Amador García [semanario *Oiga*], Félix Gavilán [*El Diario de Marka*], Octavio Infante [*Noticias*, diario ayacuchano]), más un guía e intérprete (Juan Argumedo) y un comunero de la zona (Severino Huáscar) quedará para la posteridad en las letras de esta canción. La canción sirve para denunciar el silencio que guarda el sistema ante las sistemáticas muertes colectivas e individuales que se dieron en el contexto de la violencia estudiada.

Volviendo a la misma canción, la enunciación del vocativo *corazón del pueblo*, predominante en la primera parte, cuatro veces manifiesto en las seis primeras estrofas, es el llamado a la conexión intensa que existe entre los hechos de desgracia y el sentimiento del pueblo ayacuchano, que concluye reclamando *libertad* y *justicia*, desde la enunciación de un hecho histórico que identifica a la región y América: *Donde*

un nueve de diciembre / el grito fue ¡Libertad! En torno a los elementos constituyentes que tiene, el huayno se convierte en un instrumento de memoria y resistencia sociales, ya que perviven en el tiempo como luceros que en la actualidad viven en la mente de las personas (*ahora brillan en el Cielo*).

En la segunda parte de la canción, el hablante lírico parte por plantearse una interrogante sobre las causas de la matanza de los ocho periodistas, que hasta ahora son inexplicables para quienes fueron afectados por el hecho: familiares y medios de comunicación donde laboraban. De acuerdo a la CVRP (Tomo V, 2003, pp. 88-124), que expone todo el caso Uchuraccay, por parte del Estado y Poder Judicial, previas investigaciones y comisiones de investigación, ha sido fácil, rápido y directo culpar de la matanza a los comuneros (aparentemente 40, entre varones y mujeres, que realizaron el acto en un lapso aproximado de 30 minutos), luego de diálogos infructuosos por los propósitos de su visita; pero se deduce un acto de incompreensión por el idioma, el guía y el contexto de enfrentamiento que la comunidad había iniciado por esos entonces contra *Sendero Luminoso* por algunas muertes comunales previas por parte de este movimiento armado. Este hecho saca a luz un problema de distancia marcada entre Estado y comunidad, y de diferencias culturales notorias entre las sociedades citadinas y rurales en el momento.

Seguidamente, se destaca poéticamente la geografía de Uchuraccay, marcándola como el camino o la vía que representa la búsqueda de la verdad; lo cual atrae concomitantemente a la libertad y justicia, que no pueden ser franqueadas por puñales, palas ni machetes. No por gusto el 26 de enero es una fecha simbólica y emblemática para los comunicadores sociales, que convirtió a una profesión en una pasión, hasta el punto de entregar la vida por ella.

e) Ayacucho: más “Rincón de los muertos” que “Morada del alma”

*Por el camino a Huamanga,
se escucha en el manantial;
doliente la Pachamama
y el charanguito llorar.*

Chalena Vásquez

Ayacucho, como lugar o espacio, no pudo estar ajeno al tratamiento poético. El contexto lo hará especial no solo por ser así, sino por ser cuna y motivo para la existencia de tan excelentes compositores y poetas. En canciones de toda índole, los actores silenciosos son los autores de las letras musicales, por jugar con aspectos culturales, estéticos y políticos en sus letras. Los protagonistas, generalmente, son los intérpretes, pero gracias a ellos llegan a calar realmente en el público, por la calidad

de su arte. Por esta razón, en este estudio, más nos dedicamos a analizar el discurso musical.

En algún periodo de su historia, Ayacucho tuvo una “lamentable fama” (Trujillo, 2020, p. 41), estigmatizada como el espacio del terror, al igual que su población. Para nadie es secreto que, por aquellos años, ser ayacuchano significaba ser ‘terrorista’. Incluso, dentro de la misma localidad, se pensaba así de ciertas personas como el universitario de aquellos entonces. Se prefería tener vacío un cuarto o una vivienda que alquilarlos a un estudiante universitario, por obvias razones. Recordemos que, por aquellos años, se produjo un fuerte proceso migratorio forzado, compulsivo, intempestivo y agresivo del interior del Perú, más de Ayacucho, a otras localidades, particularmente a la capital, Lima. En ese proceso, muchos hogares quedaron vacíos y hasta en el abandono. Por otro lado, también se produjo semejante proceso del campo a la urbanidad, siendo la ciudad de Ayacucho receptora de gran parte de la población rural afectada por la violencia, que fue poblando las áreas urbano-marginales de la localidad.

De acuerdo a lo descrito brevemente, veamos cómo los autores de los contenidos musicales vieron a la ciudad de su origen dentro del huayno estudiado.

Ranulfo Fuentes Rojas, poeta y compositor ayacuchano de gran prestigio, nos presentó *Alma de Ayacucho*, cuyos versos musicales son interesantes para analizarlos. Aunque partes de esta canción ya las vimos en el trabajo retórico, ahora la enfocaremos más en el contexto espacial y su significado. Para su interpretación, es necesario la integridad de la canción.

Versión completa

*Mi pueblo donde he nacido
es duro como el mármol.
La tierra donde he crecido
es fuerte como la roca.*

*Así en roca he crecido
así en piedra he brotado,
como molles y tunales. (bis)*

Ay, vida, tomando agua de lluvia.

*Cuanto más dura es la roca,
abro las grietas profundas.
Cuanto más duro es el chiqu,
brillante
se tiemplan todas mis venas.*

Chay chiquita chiqtaykuspa,

Traducción nuestra

Cuanto más dura es la piedra

Quebrando esa piedra brillante,

chay rumita kichaykuspa

abriendo esa piedra,

sunquillampi yachanaypaq. (bis)

para saber qué hay en mi corazón

Ay, vida, wiña wiña kawsanaypaq.

Ay, vida, para vivir toda la vida.

Por eso, cuando yo digo:

Soy lava de los volcanes.

Por eso, cuando yo grito:

¡Soy hijo del Condorcunca!

Ni las serpientes ni buitres,

atupqas allqkunapas

comerán este corazón. (bis)

ni los zorros ni perros

¡Ay, vida, mikunman sunquchallayta!

¡Ay, vida, comerían mi corazón!

Cuanto más crece el molle,

sus raíces profundizan.

Cuanto más arde la llaga,

mi sangre hierve de rabia.

Como la fragua y fuego,

la miseria y el yunque.

forjarán al huamanguino. (bis)

¡Escucha! Te forjó, ayacuchano.

Fuga

Los cóndores volarán,

las nubes negras ya lloverán,

piedras y rocas tierra serán,

la vida luego germinará,

las plantitas florecerán. (bis)

La convicción sentimental del hablante poético con su terruño es determinante. El yo lírico muestra con orgullo a su pueblo (*Mi pueblo donde he nacido / La tierra donde he crecido*). La alusión al pueblo se complementa con el título de la canción (*Alma de Ayacucho*). Así, la existencia de Ayacucho es comparada (símil) con la dureza del mármol y de la roca, formada en todo un proceso, en miles de años, que trasuntan una dureza de su ser que solo puede ser doblegado por un material homogéneo a él. Semejante comparación lo hace con el poblador ayacuchano (*Así en roca he crecido*), que se formó y desarrolló en esa dureza, como los *molles* y *tunales*, que son las plantas más resistentes a lo agreste de su naturaleza, como fue Ayacucho antes de que el agua llegue por mecanismos de irrigación. Se complementa esa formación humana con la dureza y fortaleza del corazón y los sentimientos, comparada con la *lava de los volcanes* y descendiente del *Condorcunca*, otro elemento geográfico (montaña del distrito de Quinua que fue testigo de la batalla de

Ayacucho, que selló la independencia de la República del Perú y la libertad americana).

Connotativamente, se da entender que tanto Ayacucho como sus pobladores son resistentes a las desgracias que históricamente se han presentado en su medio, como la violencia sociopolítica que estudiamos. Entendemos que los animales como serpientes, buitres, zorros (*atupqas*), perros (*allqukunapas*) representan a quienes, por uno u otro mecanismo, han castigado la esencia humana del ayacuchano y su terruño humanizado. Pero, en lugar de destruirlos, fortalecen y revitalizan el espíritu ayacuchano (*forjarán al huamanguino*).

Finalmente, el poeta demanda para Ayacucho y su poblador, que representan al mundo, una nueva sociedad (*Los cóndores volarán, / las nubes negras ya lloverán, / piedras y rocas tierra serán, / la vida luego germinará, / las plantitas florecerán*), de igualdad social y no de diferencias.

Carlos Huamán López no podía estar distante de ese empeño de dedicarle sus composiciones a la tierra que lo vio nacer: Ayacucho. Lo hace en *Elegía*, huayno ayacuchano urbano cuya interpretación musical representativa lo ha realizado el dúo Hermanos Gaitán Castro, que también la asumimos en este estudio. Esta canción ya la interpretamos ampliamente en el rubro de la mujer como receptora de los impactos de la violencia, pero ahora la estudiamos para ver la poetización del espacio. Para su mejor entendimiento, también es necesario citarla íntegramente.

Versión completa

Traducción nuestra

*Despertar nuestras guitarras contra el silencio,
recorrer... tumbas sin nombres, grietas y puertas.*

*Hallar el trigo sangrante, wawallanchikta.
Buscar la herida de amor llena de besos.*

(a nuestro hijo, de la mujer)

*Ayacucho querido, tejedor de ternuras,
tus hijos renacerán en las flores. (bis)*

*Eres el árbol que en viento se ha convertido,
eres el padre y la madre de los humildes.*

*Donde tú estás estoy, desgarrado por mil fieras,
protesta, oh, labrador de guitarras. (bis)*

*Cuando el trigo florezca desde la tumba,
calmara sunquchallayki kay wiqinmanta.
lágrimas)*

(se calmará tu corazón de estas

*Imposible es morir, tejedor de ternuras,
las balas no mermarán tu corazón.*

*Imposible es morir, Ayacucho querido,
la historia germinará nuestra gloria.*

Ayacucho querido, la historia germinará nuestra gloria.

A nivel literario, en el género lírico, las elegías son cantos de lamentación que desarrollan un acontecimiento de infortunio. Mediante ciertos vocativos, como *Ayacucho querido / tejedor de ternuras / labrador de guitarras*, el poeta se dirige a un interlocutor, a su pueblo, a Ayacucho; su propósito es acompañarlo en su dolor por la muerte de sus hijos, desde buscarlos en los múltiples espacios donde eran arrojados (*recorrer tumbas sin nombres, grietas y puertas*), lamentarse por lo sucedido desde cómo eran hallados y calmar con amor su dolor, pese a lo inerte de sus cuerpos (*Buscar la herida de amor llena de besos*), por la acción de los verdugos de su desgracia (*desgarrado por mil fieras*). En dicha línea, el hablante poético señala a Ayacucho como un pueblo muy golpeado por la violencia, lo define como padre y madre de gente humilde. Posteriormente, pide la reacción física del mismo Ayacucho, ya que es forjador de los sentimientos del huayno (*labrador de guitarras*), de los cantores del dolor (*Despertar nuestras guitarras contra el silencio*), desde la guitarra, instrumento musical que le sirve para dar a conocer su dolor (*árbol que en viento se ha convertido*). En el otro bloque poético, al igual que la canción de Ranulfo Fuentes, demanda una nueva sociedad (*Cuando el trigo florezca desde la tumba*), destacando la inmortalidad de Ayacucho (*Imposible es morir... las balas no mermarán tu corazón... la historia germinará nuestra gloria*).

En *Plegaria*, Carlos Flores nos presenta un contexto duro que le tocó vivir a Ayacucho en el contexto estudiado. Este huayno también lo analizamos ampliamente en la categoría de la mujer como receptora de la violencia, pero también lo estudiamos para examinar la poetización de Ayacucho como espacio.

Parte la canción con un elemento natural humanizado: el viento; este, ante una impotencia humana de una madre de encontrar a su hijo, es interrogado sobre su ubicación. Seguidamente, mediante una sinécdoque, nos presenta el acto de asesinato mismo desde las balas (*mil rayos*) y los sonidos producidos (*tronando sordos*), ocasionando reacción sanguínea (*Rompiendo en mil pedazos / copos de sangre*) y desencadenando las lágrimas del dolor (*Rompiendo cristales / de frías burbujas*) e identificando a la víctima y su propósito (*de sangre india / envuelto en su wifala [bandera, estandarte] de lucha humilde*).

Recitación

Cuánto dolor te han inferido, ay, mi Ayacucho.

*Pero un día, Lázaros nuevos resucitarán
y volverán a llenar tus tejados
de alegres himnos de paz y libertad.*

En los versos recitados, la intérprete musical, al igual que los compositores anteriores, llora el dolor de su terruño, Ayacucho. En medio del dolor, demandan una nueva sociedad que implique resucitar nuevos Lázaros o hijos perdidos y de las aves, desde los tejados, que interpretarán cantos e himnos que caracterizan a una nueva sociedad.

Ayacucho es Huamanga y Huamanga es Ayacucho, por donde se le vea. Es así porque Ayacucho es el distrito capital de Huamanga, y Huamanga es la provincia principal que es capital del departamento de Ayacucho. Por eso, en algunas canciones del corpus, se hace presente el nombre de Huamanga para referirse a la misma geografía que estudiamos en esta parte.

Busco a Huamanga, compuesto por César A. Romero Martínez, es un huayno testimonial o memoria histórica de la violencia. La canción destaca poéticamente la naturaleza ayacuchana en un contexto violento. Es y fue motivo de presentaciones y certámenes musicales heterogéneos.

Versión completa

*¿Por qué, Huamanga, desangras tanto?
¿Por qué permites tanto llanto?
¿Qué cruel designio estás pagando
con tantas muertes e injusticias?*

*Miran mis ojos despavoridos
muchos hogares enlutados.
De un día a otro, ya no te encuentro.
Ya quedan pocos huamanguinos,
no encuentro más ayacuchanos.*

*Imataq pasan, ripukunkuchu.
allpa ukumpichu kallachkanku.
Yawarllaykichu, tuyullaykichu
sachakunata ruruchichkan.*

*No en vano has muerto, tú eres mi sangre
reviviremos a los nuestros.
Aún las campanas tañen nostalgia
buscando ausentes huamanguinos,
buscando hermanos huantinos.*

Recitado

*Busco en Huamanga las procesiones
que limpien sangre de inocentes.
Busco justicia en tribunales.
Busco la paz y no muerte.*

Traducción nuestra

*Qué está pasando, acaso se han ido.
O están debajo de la tierra.
O tu sangre, tu hueso
están alimentando a los árboles.*

*Busco en tus calles las procesiones
que limpien sangre de inocentes.
Busco justicia en tribunales.
Busco la paz y no muerte.*

*Busco hermanos que no retornan.
Busco a mi tierra diferente.
Busco esperanzas llenas de vida,
caras sonrientes en Huamanga,
amaneceres florecientes.*

Fuga

*Kanqam achkiq punchaw,
kanqam kusi punchaw. (bis)*

*Va ver un día que alumbre (brille)
va ver un día alegre.*

*Kay llakikunataqan wischusunmi,
wañuypa makintapas watasunmi.
Tanqarisunmi.*

*Estas tristezas las botaremos
la mano de la muerte amarraremos.
Empujaremos.*

La primera estrofa es un diálogo poético entre el poeta y su terruño: Huamanga. Resalta el asunto de desgracias e infortunios por la injusticia y las muertes reinantes en el momento. Mediante la canción, el poeta pretende construir una definición real de un sistema político en el que ciertos valores de existencia social son quebrantados por quienes detentan el poder, en detrimento de una clase social marginada, por su ubicación geográfica, condición socioeconómica, su lengua, la cultura a la cual representa, entre otros aspectos.

Seguidamente, el hablante llora la desgracia de muchos hogares en duelo por la ausencia de alguno de sus miembros, a tal punto que disminuye la población huamanguina y ayacuchana. En esta parte, se enfocan espacios desde la perspectiva individual y colectiva: espacio individual por denotar dolores personales y familiares, y colectivo por dar a entender el sentimiento social de la comunidad en general ante la muerte. Se entiende que el luto no solo es personal, sino comunitario, más en el universo andino, donde se vive ceremonias fúnebres particulares desde el bañado de los muertos, de vestirlos para la otra vida, velarlos para su tranquilidad, entre otros actos.

En otra estrofa particular, en un quechua bien hilvanado, manifiesta interrogantes sobre el infortunio vivido, de una ausencia obligada, de haber sido enterrado o de ser abono de los árboles, al ser enterrado por ahí sin que se sepa de él. Todas las escenas configuradas en los versos no son sino muestras de lo sucedido en el momento, a manera del retablo ayacuchano, donde cada elemento incurso sirve para testimoniar la cruda realidad del momento, de muerte, silencio, despoblamiento e insatisfacción con el sistema.

Resalta a continuación el propósito de la existencia, de haber dejado frutos por lo hecho en vida, al decir que su muerte es un sacrificio que traerá frutos, que será capaz de revivir después de la muerte. Igualmente, destaca la nostalgia del sonido de las campanas, que se humanizan al sentir el dolor por la pérdida de uno de sus pobladores, sean estos huantinos o huamanguinos. Así, *muerte*, *campanas*, y *huantinos* y *huamanguinos* muertos mixtifican personas, elementos y espacios geográficos que son integrados en uno solo, dando a entender que son una unidad indesligable culturalmente, con vida terrenal y en el más allá.

En el segundo bloque, continúa el diálogo poético, reclamando justicia en ciertos espacios del medio. En lo religioso (*procesiones*), por la salvación de los muertos de sus pecados terrenales; en los tribunales de justicia, la justeza del caso; destacando seguidamente que sus acciones son en propósitos de paz y esperando no ser muerto en dichos actos, por el nivel de incertidumbre que se vivía en esos entonces. Del mismo modo, los propósitos del hablante poético van a ubicar a un hermano desaparecido, a un terruño huamanguino diferente, de esperanzas de vida, de alegría por la existencia y unos amaneceres iluminados por la belleza natural.

Finalmente, en la fuga, también en un quechua poético, el poeta demanda una necesidad: la existencia de una sociedad donde la iluminación destaque, donde la alegría reine, donde las tristezas deben ser desterradas, donde la muerte no tendría valía ni acción; con ello, pretende proponer poéticamente las condiciones básicas bajo las cuales debe formarse una nueva sociedad. Concluye con una acción de impulso que demanda la participación colectiva, el empuje unitario por el propósito, que busca obtener luego de interpretar el propósito poético que construyó.

En la canción titulada *Nostalgia huamanguina*, el mismo César A. Romero Martínez nos presenta un excelente trabajo poético-musical donde Huamanga tiene connotaciones especiales como nombre y como espacio geográfico.

*Silencio, señores. Lloro, huamanguino.
Respeten mi llanto, son lágrimas de hombre.*

*Por niños sin padre, por madres viudas,
por mi Ayacucho que ya nada queda. (bis)*

*Paraíso ofrecido es vivir engaño.
Promesas perdidas, solo son promesas.*

*Lo cierto es mi tierra, sangrante, olvidada.
Muchos disfrazados, tanquetas y balas. (bis)*

Recitado

Dónde estás, Ayacucho. Te busco y no te encuentro;

*pero las esperanzas viven en cada uno de nosotros,
los ayacuchanos.*

*Te busco, Huamanga, noble y cristiana.
Tus muertos se empinan clamando justicia.*

*Siento en sus voces gemidos que gritan:
La bestia y el hombre nunca convivieron. (bis)*

*La bestia y el hombre nunca convivieron,
la hiena y el hombre nunca convivieron.*

Dentro del departamento de Ayacucho, de acuerdo a la CVRP (Tomo IV, 2003, p. 25), fueron las provincias Huanta, Cangallo, La Mar, Huamanga y Víctor Fajardo las más azotadas y con mayor número de víctimas como consecuencia de la violencia de los ochenta. El efecto de la violencia es simplemente deducible: el despoblamiento de las ciudades. Para Bedoya, Aramburú y López (2023), la parte central de Huamanga – igual caso se daría en las demás provincias– reunía históricamente a las familias descendientes que concentraban el poder económico y político de la localidad. Los habitantes de estas áreas centrales migraron hacia otras localidades, particularmente a la capital patria; pero, a la vez, las ciudades capitales de provincia y distritos fueron receptoras de migrantes de las zonas rurales, los que se congregaron en las áreas urbano-marginales, principalmente.

Los patrones de la violencia enunciados por el hablante poético (*Respeten mi llanto, son lágrimas de hombre*), como asesinatos, ejecuciones arbitrarias, desapariciones, violencia contra niños, entre otros, marcan a la ciudad de Ayacucho como un espacio violento, en lugar de una Huamanga tradicional paradisiaca. Las expresiones del hablante lírico se enriquecen con las del intérprete de la canción, con el recitado o parafraseo, que también demanda hallar al Ayacucho de antaño, tan señorial en la historia; pero que se mantiene en cada uno de los pobladores como una esperanza de redención, ya que la justicia llegará tarde o temprano, porque la maldad no existe hasta la eternidad.

Viva la patria, un huayno compuesto por Carlos Falconí Aramburú, al que también ya lo vimos en esta parte, enfoca el nombre de Ayacucho mediante Huamanga, la provincia principal del departamento, que tiene como capital al distrito de Ayacucho. Este huayno y los siguientes que veremos en este mismo espacio nos sirven para calificar al autor como el “cantor del dolor integral de Ayacucho”. Lo hace particularmente en la siguiente estrofa.

Versión completa**Traducción nuestra**

[...] *Sipillawaptimpas, qatarimusaqmi.*
Chakiyta wiptiptim, sayarimusaqmi.
Makichallaykita qaywarimullaway.
Utgaymi purinay, qamllama allinlla,
Huamanga del Alma, qatarillasunsi.
 [...]

Si me maten, lograré levantarme.
Aunque me corten los pies, lograré levantarme.
Estírame la mano, por favor.
Tengo que avanzar rápido, cuídese mucho.
Huamanga del alma, tendremos que despertar.

Sin lugar a dudas, la composición es una de lamento por una condición de tristeza, nostalgia o melancolía, por lo que se vive en medio de la violencia más cruel. La citada estrofa, en particular, es una de diálogo, por revalorar la historia de la tierra que identifica al compositor en relación al hombre que la habita. En ese proceso, el hablante lírico y su ciudad natal serán humanizados e immortalizados a la vez, por la contradicción histórica de la existencia entre el bien y el mal, la vida y la muerte, abordados ampliamente no solo en la filosofía sino hasta en el arte mismo. Este espacio poético-musical demanda una identidad social de la humanidad en general, por su situación de afectación. En esa línea, reclama solidaridad pidiendo la mano de sus congéneres (*Makichallaykita qaywarimullaway*), porque aún hay mucho que hacer en la vida. De esta manera, se entiende que la historia de un pueblo, en este caso de Huamanga o Ayacucho mismo, está formada por hechos y procesos en franca coexistencia entre pueblo y hombre.

En *Tierra que duele*, el mismo Carlos Falconí, desde el espacio geográfico de Huamanga, construye una canción en la categoría de himno. Esta canción ya la analizamos íntegramente, pero lo reiteramos en este nuevo lugar; por eso, solo veamos los versos particulares donde Huamanga está enfocada.

Huamanga tierra que duele,
grandiosa en la desgracia. (bis)

La libertad es tu gloria
tus himnos hacen la historia. (bis) [...]

Al ser poetizada Huamanga, el himno es a este lugar, desde la historia que se esconde como lugar público, entre el éxito y el fracaso, entre la lucha y el triunfo, que destaca luego que los hechos demuestran la potencialidad que esconde su gente y lo eleva a la categoría de espacio sagrado, donde se selló la libertad o la independencia. En el proceso, se demuestra que, pese a la desgracia del momento, será capaz de revivir a través del tiempo.

Ofrenda es también otro huayno donde Carlos Falconí canta a Huamanga, a Ayacucho, pero como un testigo presencial y físico de un conjunto de desgracias que marcan su trayecto histórico. También, solo veamos los versos donde se presenta el nombre de esta ciudad.

Versión completa	Traducción nuestra
<i>Huamanga plazapi, bumbacha tuqyachkan, Huamanga llaqtapi, balalla parachkan.</i>	<i>En la plaza de Huamanga, están reventando bombitas. En la plaza de Huamanga, están lloviendo balas.</i>
<i>Carcel wasichapi, inusinti llakichkan Huamangallay llaqta llawarta waqachkan. (bis)</i>	<i>En la cárcel, inocentes personas están tristes. Mi pueblo de Huamanga llora sangre.</i>
<i>Huamanga llaqtapi, qatun qatun llaki. Huamanga llaqtapi, sinchi sinchi llaki. [...]</i>	<i>En el pueblo de Huamanga, hay gran tristeza En el pueblo de Huamanga, hay mucha, mucha tristeza.</i>

Las estrofas transcritas de la canción, de manera particular, presentan a Huamanga como testigo humanitario de un conjunto de desgracias. De modo que su plaza principal y la misma cárcel son espacios materiales o físicos que vivencian el sufrimiento de su gente en la categoría de víctimas de una desgracia.

Por otro lado, César Augusto García Zárate poetiza el espacio denominado Huamanga en su huayno titulado *Canto a Huamanga*. No hallamos la interpretación musical de este huayno, pero aparece compendiado por Alacote (2001, p. 252), quien manifiesta que se estrenó en 1990 en el Teatro Caveró, en voz de la Estudiantina del Círculo Cultural Tradiciones de Huamanga. Este huayno, aparentemente, sale del contexto de violencia sociopolítica, pero la primera estrofa y la fuga lo inscriben en dicho contexto.

Traducción nuestra
<i>Huamanga, tierra de tradiciones, Villa de San Juan de la Frontera. Huamanga, tierra de tradiciones Villa de San Juan de la Frontera. Comprometida con el futuro. Por la justicia, canta y baila, comprometida con el futuro, por el respeto a la vida.</i>
<i>Eres comarca de Puka Amaru, de los valientes chankas y pokras. Huamanga, tierra de hombre libres, de los valientes chankas y pokras.</i>
<i>Wari es tu cuna, tu gloria Quinua, el Nazareno huamanguino. Wari es tu cuna, tu gloria Quinua, el Nazareno ayacuchano.</i>
<i>Huamanga, eres, por tu historia, Semana Santa y tus iglesias. Huamanga, eres, por tus retablos, Semana Santa y tus iglesias. Por tus artistas y nuestros héroes, el patrimonio del Perú.</i>

*Por tus artistas y hombres de ciencia,
el patrimonio del Perú.*

Fuga

*Tu pueblo y los artistas siempre cantarán,
tu pueblo y los artistas claman justicia;
aunque Huamanga quede desierta,
jamás perecerá.*

*Urpichallay, brillará un nuevo sol;
chunkullay, un nuevo amanecer.*

*Mi palomita,
mi amor,*

En la primera estrofa, el hablante lírico, al poetizar el espacio geográfico de Huamanga, destaca su historia, desde su origen como *Villa de San Juan de la Frontera*. Al mismo tiempo, destaca su compromiso histórico con el futuro, con la justicia y el respeto a la vida. Desde la esfera del arte, propone la preservación de la música tradicional de Huamanga. Invita a la construcción de la identidad del poblador de esta zona desde la memoria, los valores y las creencias de su medio, que lo testimonia en versos musicales que muy bien pueden convertirse en fuente de estudio.

El mismo sentido compuesto en la estrofa inicial se complementa con la fuga de la canción. Ambas estrofas hablan de la función que deben cumplir los pobladores y artistas huamanguinos para exigir justicia, aunque el terruño quede desierto. El sentido de los versos hace alusión a situaciones de despoblamiento geográfico de Huamanga por causa de la migración o por la muerte que vivió históricamente. El sujeto lírico no pierde la esperanza del renacimiento de Huamanga, por eso, dirigiéndose al amor de su vida, sueña con una nueva sociedad (*brillará un nuevo sol / un nuevo amanecer*).

En las estrofas intermedias del huayno, el hablante poético resalta la historia de su pueblo, desde la denominación primigenia de Ayacucho como *comarca de Puka Amaru* (“serpiente roja” o “resplandeciente”). Igualmente, valora a las culturas Chanka, Pokra y Wari que poblaron su geografía, porque sabe que, de una u otra forma, estas heredaron rasgos variados en su gente, como la valentía. Del mismo modo, destaca a Quinua como monumento histórico, a Jesús Nazareno como símbolo religioso, a artistas, hombres de ciencia y héroes como patrimonio. Así, el poema es una invitación a entender la interculturalidad de nuestra región, desde su diversidad y de las particularidades que comprende.

Arturo Kike Pinto, en *Ojos de piedra / lágrima estancada*, una composición que combina el yaraví y el huayno, nos presenta el valor de Ayacucho como territorialidad en el contexto que enfocamos. Solo presentamos la parte del huayno.

Huayno

¡Ay, Ayacucho, lágrima estancada! (bis)

*Así es tu vida, camino del viento,
bajo tu Cielo también he llorado.*

Pero ese llanto, lágrima estancada. (bis)

*Llegará el día, camino del viento,
en que se vuelva canto de alegría.*

¡Ay, Ayacucho, lágrima estancada! (bis)

*Bajo tu Cielo, camino del viento,
yo forastero también he llorado.*

Pero ese llanto, lágrima estancada. (bis)

*Llegará el día, camino del viento,
en que se vuelva canto de alegría. (bis)*

Por el contexto que le tocó vivir a Ayacucho como el espacio de la desgracia, el hablante lírico lo cataloga como símbolo de las emociones retenidas (*lágrima estancada*), de la tristeza interna que embarga a su poblador, del dolor no procesado por el conjunto de desgracias que marcaron su historia en este período histórico.

En la canción, mediante el vocativo *camino del viento*, se pretende catalogar a la ciudad de Ayacucho como el espacio de la libertad, del cambio o de la transformación, de lo impredecible de su destino. En ese medio, bajo su geografía, bajo *su Cielo*, el llanto y la alegría han sido manifiestos en su historia mediante el canto; pero queda la esperanza de que, en algún momento, solo se cante alegrías y no llanto.

f) Puracuti e Infiernillo: fosas abiertas de la época

Algunos cadáveres eran enterrados en fosas clandestinas; otros cuerpos eran abandonados en lugares como Puracuti e Infiernillo.

Lerner (2018)

En todo contexto de violencia sociopolítica –el nuestro no es la excepción–, las víctimas muertas aparecían en desfiladeros escabrosos o arrojadas en los botaderos de basura, o manifiestas en circunstancias varias que son necesarias esclarecer. Como el caso se daba en esta parte del Perú, es de entender que, en Ayacucho, la matanza estaba normalizada.

Por parte de *Sendero Luminoso*, las víctimas surgían en pleno enfrentamiento armado, en atentados diversos a comisarías, comunidades y a personas en específico; un ejemplo de esos casos de muertes fue el de seis miembros de las fuerzas del orden

y diez subversivos en Paras, el cinco de mayo de 1983; también, se daban en ajusticiamientos públicos y de maneras trágicas, como el caso de 18 campesinos en Juquiza (Ocos, Cangallo, el 20 de abril de 1983), de seis comuneros en Huambalpa (distrito de Vilcas Huamán, el cinco de mayo de dicho año) y de campesinos no determinados de manera cuantificada en Carhuanca (distrito de Vilcas Huamán), el 22 de abril del mismo año (CVRP, *Tomo VII*, 2003, p. 27). Del mismo modo, se daban en propios espacios privados o familiares como hogares, y hasta en algunos espacios públicos; los subversivos dejaban notas escritas cuando asesinaban a alguna autoridad local o persona, para intimidar a la población. Esas notas, por lo general, rezaban: *Así mueren los soplones, Así mueren los yanahumas*, etc.

En cambio, las Fuerzas Armadas y Policiales asesinaban a las personas sospechosas o inocentes en diversos lugares y bajo diversas modalidades. Los asesinatos se daban principalmente en espacios públicos como hospitales (ejecución extrajudicial del Hospital de Ayacucho, el tres de marzo de 1982, CVRP, *Tomo VII*, 2003, p. 19); también los cometían en ambientes públicos, como en el Establecimiento Penitenciario Miguel Castro Castro (CVRP, *Tomo VII*, 2003, p. 457); del mismo modo, en espacios públicos comunales, como el asesinato de Indalecio Pomatanta, el dos de abril de 1995, en San Alejandro, provincia de Padre Abad, en Ucayali (CVRP, *Tomo VII*, 2003, p. 504); del mismo modo, en ejecuciones extrajudiciales, como lo de la base militar de Totos, en junio de 1983, y de la comunidad de Quisillaqta (Chuschi), en mayo del mismo año (CVRP, *Tomo VII*, 2003, p. 27); también, por acciones de desapariciones forzadas, como proceso de represión e intimidación que, en muchos casos, se conducía a no ubicar los cadáveres de los asesinados, como el caso del periodista huantino Jaime Boris Ayala Sulca (CVRP, *Tomo VII*, 2003, p. 81), y los que se cometían en la base militar Los Cabitos, incluso con un espacio destinado a la cremación de cadáveres (138 casos identificados, CVRP, *Tomo VII*, 2003, pp. 52-63), por enunciar solo dos hechos; igualmente, el caso de ejecuciones extrajudiciales masivas pero con cadáveres ubicados, como el suceso de las fosas comunes de Pucayacu, en Huanta, con 49 varones y una mujer como víctimas, atribuido a la Marina de Guerra del Perú (CVRP, *Tomo VII*, 2003, p. 69).

Estos lugares, llamados también necrotopías, marcaban muerte, desolación y profundo dolor, desde el sufrimiento de los familiares hasta de toda una colectividad. En muchos casos, las personas desaparecidas eran asesinadas de forma clandestina y aparecían ya cadáveres con señales de haber sido torturados salvajemente.

Casualmente, en el vocabulario necrotópico del contexto de la violencia que vivió Ayacucho, Puracuti e Infiernillo eran espacios habituales donde aparecían los

cadáveres expuestos al aire libre y hasta devorados por los perros que deambulaban en los basurales; así, se entiende que estos espacios eran tumbas abiertas o expuestas. La existencia de este tipo de tumbas de la guerra fue común en Ayacucho, de manera casi normalizada; por ello, los familiares de los desaparecidos iban a dichos lugares a buscarlos cuando una información de aparición de cadáveres llegaba a sus oídos. En este sentido, para Caro (2023, p. 23), las quebradas conocidas donde se arrojaban los cadáveres en Ayacucho fueron Puracuti, Infiernillo y Lambrashuaycco, pero no las únicas. Las víctimas no identificadas fueron inhumadas como NN en fosas comunes y en el cementerio general de la ciudad, posteriormente incineradas.

Figura 6

Fotografía a periodista ayacuchano en una entrevista radial



Nota. Periodista Hugo Net Alarcón (Portal Ayacucho, 2022) testimoniando la simbología de Puracuti e Infiernillo en la época de violencia en Ayacucho.

Particularmente, Puracuti es el espacio representado literariamente por Carlos Huamán López en *Pedernal*, huayno que ya lo analizamos ampliamente en esta parte de los resultados, y que lo volvemos a examinar para explicar la poetización del espacio.

Letras originales

*Purakutipi yana chiririnka,
¿nanaq sunqullay qatqichum, qayaqchu?*

*Cementeriwpi Apu Chiririnka,
¿ñuqatañachum qikutawachkanki?*

Traducción nuestra

*Moscardón de Purakuti,
¿evalúas si mi corazón está amargo o picante?*

*Dios Morcardón del cementerio,
¿a mí me estás molestando?*

*Si es tu refugio la flor profanada,
el mío es la ira de los pedernales.*

*Si es tu refugio la flor profanada,
el mío es la fragua, la yunta y el viento;
el mío es la ira de los pedernales. [...]*

El hablante lírico presenta a Puracuti como un cementerio, por ser un espacio marcado por la sombra de la muerte, la tragedia, el duelo y el dolor emocional; además, simboliza la contradicción existencial entre la vida y la muerte. Siendo la muerte un asunto que preocupa y mantiene en tensión a las personas de Ayacucho, el hablante poético advierte la presencia del emisario de la muerte: la *chiririnka*, que le anuncia su pronta muerte, su inevitable fallecimiento. Una creencia catalogada normalmente como tabú es presentada como recurrente desde una perspectiva religiosa y sociocultural andina, influenciada claramente por el contexto. En ese sentido, hay un enfrentamiento real contra la muerte, porque el hablante lírico andino no le teme; porque, desde la concepción andina, es un tránsito de la existencia.

Carlos Falconí Aramburú representa tanto a Puracuti como a Infiernillo en la canción *Justicia punkupi suyasaq*, un huayno que también ya lo analizamos al explicar a la mujer como víctima central de la violencia. Ahora, lo veremos para comprender la representación del espacio de la violencia.

Letras originales

*Mamachallayta nakallaptinku,
qawkachu ñuqa kallayman.
Taytachallayta chinkachiptinku,
manachu maskallayman.
Urqun urqunmi, wayqun wayqunmi,
yupichallanta maskayman.
Purakutipi, Infiernillupi,
tarinaykaman puriyman.*

Traducción nuestra

*Cuando a mi mamita la han descuartizado,
¿acaso yo estaría tranquilo?
Cuando a mi padre lo desaparecieran,
¿acaso yo no lo buscaría?
De cerro en cerro, de huayco en huayco,
su huellita buscaría.
En Puracuti, en Infiernillo,
hasta encontrarlo caminaría. [...]*

En el contexto estudiado, donde los actores principales fueron el Estado (mediante sus Fuerzas Armadas y Policiales), los grupos subversivos y diferentes protagonistas, los hechos de desaparición y descuartizamiento de personas fueron denunciados porque eran modalidades de violencia. En esa línea, el hablante lírico hace lo propio desde la primera persona lírica, desde su propia realidad. Su propósito es ubicar a sus seres queridos (madre y padre) y las evidencias de sus muertes, con la finalidad de alcanzar justicia en algún momento. Puracuti e Infiernillo emergen como espacios de evidencia de muerte, de una justicia futura, por ser quebradas donde comúnmente los cadáveres de diversas víctimas eran arrojados luego de llegar a esa condición.

g) Espacios comunes del ande: lugares de inmortalidad del dolor

*A menudo, el sepulcro encierra, sin saberlo,
dos corazones en el mismo ataúd.*

Alphonse de Lamartine

La violencia y los espacios geográficos se relacionan concomitantemente, porque todo delito se tiene que territorializar. La enunciación de espacios no marcados con una denominación particular o un nombre propio apunta a que existe otra forma de enfocar los espacios públicos, cuando en la puesta de escena el hablante lírico ve por conveniente enfocar los espacios geográficos con denominaciones comunes del ámbito, que tienen que ver con las características del área geográfica, del medio donde es presentado el hecho. Claramente, la intención no es negar la evidencia de los hechos, sino la afirmación certera de universalización de un hecho de la violencia en un lugar en específico y en otros que se manifiestan en ambientes homogéneos, cercanos o próximos por diversas características del medio y de los mismos hechos. Como ejemplo de esta situación de representación, tenemos algunas canciones del corpus.

La canción *De canto a canto*, de Ricardo Dolorier Urbano, representa un espacio común de violencia. A decir de Velapatiño (s. a., p. 366), la canción fue compuesta: “en agradecimiento al SUTEP por haberle otorgado el título honorífico de Maestro de Maestros del Perú”. Destacamos solo dos estrofas.

[...]
*Y no hay verso más sentido
ni canto más elevado
que aquel que canta la tierra
que aquel que canta el arado
y al sueño de ese mi hermano.
que está labrando en la sierra.*

Fuga

*De canto a canto, un solo canto,
todos a uno, paisano.
De canto a canto, un mismo canto,
que nadie quede callado,
solo tu canto, paisano.
Un mismo canto, mi hermano.*

Los espacios públicos, manifiestos particularmente en la primera estrofa, resaltan el medio desde un componente cultural y étnico, de producción agropecuaria del hombre del campo. El hablante lírico destaca el género musical que se dedica a representarlo en la sierra peruana, el huayno (*Y no hay verso más sentido / ni canto más elevado / que aquel que canta la tierra / que aquel que canta el arado / que está*

labrando en la sierra). Todo el medio destacado se presenta para imponer la imagen de la fuerza campesina y obrera, particularmente de la sierra peruana, de no quedar callado ante la problemática que el contexto le presenta (*De canto a canto, un mismo canto, / que nadie quede callado, / solo tu canto, paisano. / Un mismo canto, mi hermano*). La identidad del poeta con el medio, la música que cultiva y el poblador del mismo es notoria, por ser históricamente un grupo social marginado en todo aspecto, particularmente en lo económico y lingüístico; en sus protestas, también históricamente, el hombre representado siempre ha recibido una respuesta de represión política y militar, hecho que genera desgaste de confianza con el sistema en el cual se desarrolla la sociedad peruana.

En *El hombre*, Ranulfo Fuentes Rojas tampoco particulariza un espacio geográfico en específico. Más bien universaliza una única nación, un único país, sin frontera alguna.

[...]
*No quiero ser el verdugo
 que de sangre mancha el mundo.*
 [...]

*Yo quiero ser como el viento
 que recorre continentes.*
 [...]

En este caso, el hablante lírico, más que sugerir, construye una patria sin fronteras, una noción de patria ampliada, porque el dolor humano en general no particulariza a una patria o nación en específico. Así, poéticamente, se nos presenta un universo espacial no conocible objetivamente en el momento; pero que es posible construir para un futuro deseado, por suceder, desde la escucha que busca en quienes vivencian el canto y el género huayno.

Chalena Vásquez (Rosa Elena Vásquez Rodríguez) nos presenta un espacio andino en general en un huayno que representa realidades variadas y hasta coyunturales; en concreto, lo hace en *Cerquita al corazón*, un huayno interpretado con prevalencia del charango, por resaltar las letras de la canción.

*Debajito de su poncho,
 cerquita del corazón. (bis)*

*Abrigaba su charango
 murmurando una canción.
 Abrigaba su charango
 como abrigando al amor.*

*Debajito de su poncho,
 cerquita del corazón.*

*De pronto, un grito, un disparo,
rompió su pecho y su voz. (bis)*

*Aferrándose a la vida,
al charanguito abrazó.
Aferrándose a la vida,
aferrándose al amor.*

*Debajito de su poncho,
cerquita del corazón.*

*¿Quién dijo que su charango
es arma para matar? (bis)*

*¿Quién quiso matar sus sueños?
¿Quién quiso matar su amor?*

*¿Quién quiso matar sus sueños?
¿Cerquita del corazón?*

*¡Como si matar pudiera
la magia de su canción!*

*Debajito de su poncho,
cerquita del corazón.*

Fuga

*Por el camino a Huamanga,
se escucha en el manantial;
doliente la Pachamama
y el charanguito llorar. (bis)*

Y al charanguista cantar.

En la narrativa de la canción, el hablante poético denuncia un proceso de persecución a la música y a los músicos por cultivar su arte (*De pronto, un grito, un disparo, / rompió su pecho y su voz*). Según el propio testimonio de la autora (Canal Los Cholos, 2009), la canción nace a raíz de la muerte de un músico charanguista que llevaba el charango debajo del poncho, que recibió el disparo mortal, aparentemente por estar llevando un arma. La historia de la canción se basa en el relato que le contó Ranulfo Fuentes Rojas a la misma compositora. De modo que la canción es un homenaje a todas las víctimas de la violencia.

Para el hablante lírico, el charango es su instrumento de combate, de lucha, porque también se puede batallar desde sus letras, desde el género musical que le permite desarrollar su arte: el huayno. Letras y sonido musical son uno solo y nacieron en el corazón (*Debajito de su poncho, / cerquita del corazón*), ya que este órgano, poéticamente, representa el espacio de los sentimientos y de las emociones más

humanas, la esencia de vida subjetiva o íntima de las personas. A fin de cuentas, la muerte física de un músico no representa la muerte de su canción, del género que cultiva, de toda una cultura que la practica (*¡Como si matar pudiera / la magia de su canción!*).

Respecto a la territorialidad del testimonio representado, la valoración del hablante a la música andina, al instrumento musical que la desarrolla, a la cultura andina en general, marca indicios de manifestación de la divinidad andina, desde el habla de los manantiales y el dolor que manifiesta la Madre Tierra o *Pachamama* por los hechos trágicos. Así, la espacialidad es manifiesta desde la cosmovisión andina, ya que esta divinidad recibe a quienes dejan la vida en la Tierra (el *kay pacha*) y se dirigen al más allá (al *uku pacha*); representa a la naturaleza en toda su plenitud, desde su propia fecundidad hasta el propio desarrollo de la vida misma, sin margen de nacionalidad o región.

4.2.3 Niñez: insensibilidad de la violencia

*Por mi pequeña Trilce,
por los niños sin infancia, declaro de pie
que he de ayudar a trocar el mundo,
trocar el llanto en sonrisa,
trocar en luz las tinieblas.*

Manuelcha Prado

De acuerdo al Informe de la CVRP, la violencia contra niños y niñas (de cero a dieciocho años de edad, de acuerdo a la Convención Internacional del Niño de 1989, CVRP, *Tomo VI*, p. 426) fue uno de los patrones bajo los cuales se desarrollaron los crímenes y la violación de los derechos humanos. Por toda la violencia contra los niños, se entiende que las obligaciones de respetar a estos seres en su integridad y su adecuada formación fueron olvidadas por los principales actores de la violencia.

Por el informe referido (CVRP, *Tomo VI*, pp. 428-451), se sabe que esta violencia protagonizada por tres principales actores: el Estado [violación de la libertad individual (45,13 % de estos casos), desaparición forzada (46 niños reportados, el 13,79 % de estos casos), ejecuciones arbitrarias (42,20 % de estos casos), víctimas de minas y granadas (no se refiere estadísticas pero sí casos), torturas y tratos crueles, inhumanos y degradantes (70 % de estos casos), violencia sexual (70,59 % de estos casos, de los 85 reportados), y reclutamiento forzado (para servicios militares obligatorios y para participar en los comités de autodefensa, donde no se manifiestan porcentajes)], el PCP-Sendero Luminoso [asesinatos (891 casos, el 49 % de los reportados), tortura, tratos crueles inhumanos y degradantes (21,82 % de estos casos), violencia sexual (18,82 % de estos casos), y reclutamiento forzado y secuestro

(42,34 % de estos casos)] y el MRTA o Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, que abarcó solo el 1,63 % del total de casos reportados [violencia sexual, y reclutamiento forzado y secuestro].

Históricamente, los niños han sufrido situaciones de violencia en casi todos los medios sociales, debido particularmente a su situación de vulnerabilidad, que se sigue manifestando en el tiempo, incluso en la actualidad. Si se desea construir una sociedad más justa o hacer un cambio social trascendente, quienes enarbolan el cambio social deberían ser los primeros en respetar los derechos de los niños; por otro lado, quienes combaten a los rebeldes deberían hacer lo propio. Pero, en realidad, no es así, porque estos seres vulnerables, por su situación y condición, han sido víctimas de ambos bandos en conflicto, tal y como lo demuestran las estadísticas del párrafo anterior.

Por extensión, algunos huaynos del corpus testimonian la violencia contra los niños durante el conflicto armado en Perú. Por consiguiente, es necesario conocer la representación poética de los niños de la violencia en las canciones. Para ello, veamos los huaynos que escenifican la referida violencia.

Ranulfo Fuentes, en el huayno titulado *Clamor de niño*, desde el título, trata la problemática: el niño en el contexto de la violencia. Este huayno ya lo analizamos ampliamente en el rubro anterior, en la construcción de la retórica del huayno, particularmente viendo la construcción de metonimias que abundaban en dicha composición.

*Cultiva el ande, el blanco lirio,
la selva verde, frágil orquídea.
Estas florcitas están muriendo
como el geranio en costa ardiente;
a estas florcitas están matando
en sol quemante, en arenales.*

*Qué estás haciendo tú, Jardinero,
tras el rocío a tus plantitas.
De sus manitas, estás llevando
tiernos capullos de la mañana.
Con alegría, estás regando
dulces pupilas que están secando.*

*Libros juguetes y el dulce pan,
sueños de ángel los olvidó.
Niños que cantan llagas del hambre
en los mercados y chozas tristes.
Niños que lloran padres ausentes,
manos sangrientas que los quitó.*

Los que persiguen a la riqueza

*cuánto futuro están cegando.
Con el veneno de oro y coca,
van asfixiando a los rosales;
con antimonio de negros vicios,
están matando al nuevo hombre.*

Fuga

*Cuando se vaya este invierno,
los jilgueritos ya trinarán.
Pero no olvides, mal Jardinero,
el nuevo hombre te denunciará;
con dedos firmes, nos señalará.*

*Cuando se vaya este mal tiempo,
los pichoncitos ya volarán.
Pero no olvides, mal Jardinero,
el nuevo hombre te denunciará;
con dedos firmes, nos sentenciarán.*

Claramente, desde la primera estrofa, es observable cómo, en el medio donde se enmarca la canción, el concepto de vida se ve alterado. La existencia física humana comprende el transcurrir de la vida desde el nacimiento hasta la muerte. Este período es normal cuando la muerte llega con la vejez y no antes, hecho por el cual se altera su conceptualización normal, por presentarse circunstancialmente en la realidad en que viven, sin discriminar edad u otro aspecto.

Mediante metonimias variadas, se entiende que el universo construido por el hablante poético dimensiona toda la patria que vive la coyuntura de la violencia sociopolítica: *el ande, la selva verde y costa ardiente* (sierra, selva y costa peruanas). En ese medio, es presentado un ser supremo que gobierna o administra todo el medio, toda su creación, incluyendo la existencia humana. Es referido mediante dos vocativos marcados: *Jardinero, mal jardinero*.

En el medio o contexto geográfico ya identificado, los humanos, particularmente los niños, son presentados como *florcitas*. Las flores como *blanco lirio, frágil orquídea y geranio*, como nombres comunes, designan a infantes identificados por su género, niños y niñas, y por su procedencia geográfica: sierra, selva y costa, respectivamente. Por el contexto de la violencia que se vive en los momentos testimoniados, se denuncia la muerte de estos seres, pese a ser infantes, ante la inoperancia divina: *Qué estás haciendo tú, Jardinero*; incluso acusa su indolencia: *Con alegría, estás regando / dulces pupilas que están secando*. Igualmente, el hablante lírico denuncia la inexistencia del juego en la vida infantil, que no le permite conectarse con el medio; del mismo modo, el hambre que padece en el medio: *Niños que cantan llagas del hambre*; incluso delata su orfandad: *Niños que lloran padres ausentes*. El

concepto de la vida se había alterado, porque era inconcebible que los niños sean utilizados con propósitos militares y políticos. Un ejemplo del uso del niño como instrumento de guerra es el atentado con niño-bomba por *Sendero Luminoso* a una casona que albergaba a miembros de la llamada Policía de Investigaciones del Perú, en la primera cuadra del jirón Arequipa, a unos pasos de la Plaza Mayor de Huamanga, el 13 de setiembre de 1985, a las 11 de la mañana (Valencia, 1992, p. 44). Por todo un período temporal, las paredes de dicha casona y de la casona denominada Castilla y Zamora, más conocida como La Higuera, perteneciente a la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, estuvieron manchadas con la sangre y grasa del niño utilizado para el dicho atentado.

En el mismo contexto testimoniado, el hablante lírico acusa abiertamente a las personas mayores por educar a los infantes en mala dirección: *Los que persiguen a la riqueza / cuánto futuro están cegando. / Con el veneno de oro y coca / van asfixiando a los rosales*. Pero, en esa misma línea, anhela cambios sociales, transformación de la realidad vivida: *Cuando se vaya este invierno... / Cuando se vaya este mal tiempo....* Sueña una realidad donde el niño, ya nuevo hombre, será capaz de evidenciar la denuncia: *el nuevo hombre te denunciará; / con dedos firmes, nos sentenciarán*.

Históricamente, los niños han sido afectados en épocas de violencia. Por eso, la poética del huayno ayacuchano lo enfoca en otras canciones más. Otra muestra de ello es *Polluelos*, huayno testimonial de la violencia vivida en Perú, compuesto por Filomeno López Coronado, que nos toca examinarlo.

*Yo represento, Señor, a los polluelos andinos,
a esos polluelos sin nido.*

*Yo represento, Señor, a los niños en la orfandad,
a esos niños sin abrigo.*

*Yo represento, Señor, a los niños sin cariño,
a esos niños sin destino.*

*Su dolor es mi dolor, la adversidad que azota
en sus tiernos cuerpecitos.*

*Te lo recuerdo, Señor, por esos niños que pernoctan
en las tenebrosas calles.*

*Te lo recuerdo, Señor, por esos niños que trabajan
maltratados por el mundo.*

*Quiero que escuches, Señor, pongas los ojos en ellos
y des la paz en su vida.*

*Que ya se acaben, Señor, tantos castigos absurdos
que las manos den justicia.*

*Que ya se acaben, Señor, esos que cortan los tallos
sin pensar en los retoños.*

*Su vivir en mi vivir, llevo sus penas conmigo
y las convierto en mi canto.*

*Pido tu amparo, Señor, por los pimpollos tan tiernos,
el color de la mañana.*

*Pido tu amparo, Señor, por los vástagos hermosos,
el fruto de la esperanza.*

Fuga

*Cuando le crezcan las plumas y llene el buche de trigo.
Cuando el sol radiante caliente su cuerpo frío.*

*Los polluelitos emprenderán sus vuelos,
formarán un nuevo mundo. (bis)*

Un mundo lleno de amor.

Desde una estructura musical particular, en estrofas pareadas, en términos de partitura musical que se repite a lo largo de toda la canción, el hablante lírico nos expone una imploración a lo divino o sagrado, a manera de súplica o petición por los niños. De hecho, la ejecución musical destaca el mundo infantil violentado. Por esta razón, esta canción es interpretada casi universalmente por infantes –la versión que tomamos corresponde a Max Castro, de niño–. La plegaria se manifiesta mediante el vocativo *Señor*, una forma respetuosa y familiar de referirse a la divinidad en una reflexión u oración en el mundo cristiano.

Las tres primeras estrofas configuran la presentación del hablante lírico ante el Ser Supremo. Este hablante hace las veces de un niño del ande sumido en la orfandad y la pobreza, en solidaridad con el dolor de sus congéneres desde lo tierno de sus cuerpos, que se sintetiza en la quinta estrofa, en medio del dolor y la adversidad. Este acto majestuoso, por la edad del hablante, implica una conexión profunda y sabia con uno mismo, a manera de una meditación mística, como consecuencia del desarrollo de una reflexión profunda e intensa consigo mismo, por la convicción de enfrentar a un ser como Dios.

En cambio, en las cinco siguientes estrofas, el yo poético inicia su demanda desde la exposición de su condición de maltratado y vulnerado. En realidad, reclama simplemente paz; desea que cesen los castigos más absurdos. Sobre todo, clama que

no los dejen en la orfandad, por ser simplemente retoños o tiernos. Reitera su sentimiento de solidaridad con el dolor infantil. Sin lugar a dudas, este tema conecta con el contexto de la violencia. Es inconcebible que, pese a sufrimientos de abandono social, los niños sufran todavía la orfandad como efecto del accionar de los hombres adultos.

Termina la plegaria poética demandando el disfrute natural de las mañanas y de la esperanza de una nueva vida. La canción, poéticamente, aspira la instauración de una mejor condición de vida: un nuevo día, en el que los momentos más simples o sencillos, hasta los más complejos, sean más humanos.

La *fuga* del huayno no está sino para representar la esperanza del hablante poético infante: la construcción de una nueva sociedad donde no falte comida ni vestimenta, donde el frío no castigue sus cuerpecitos, y donde simplemente prime el amor: *Cuando le crezcan las plumas y llene el buche de trigo. / Cuando el sol radiante caliente su cuerpo frío / (...) Un mundo lleno de amor.*

La canción titulada *Nostalgia huamanguina*, de César A. Romero Martínez, ya la analizamos para explicar la poetización de Huamanga o Ayacucho como espacio. Ahora, la retomamos para ver la representación de la violencia en la niñez. Solo destacamos un fragmento.

*Silencio, señores. Lloro, huamanguino.
Respeten mi llanto, son lágrimas de hombre.*

*Por niños sin padre, por madres viudas,
por mi Ayacucho que ya nada queda. (bis) [...]*

El hablante poético demanda, exige o invita a toda una colectividad a contemplar y reflexionar respecto a una cruda realidad: llanto y lágrimas de un hombre huamanguino común y corriente. La escena de llanto es marcada por una causa dolorosa: la existencia de niños huérfanos, de madres viudas, por la tierra de sus amores de la cual ya casi nada queda. Esta invitación al silencio es para hacer una pausa en nuestra existencia con fines de crear más resonancia. Se exige más la acción que la simple palabra, para reflexionar y producir un pensamiento más reflexivo y significativo, debido a la existencia de niños sin padres y madres viudas, que esconden desgracias colectivas.

Particularmente, la segunda estrofa presentada, en dos simples versos, expone los diversos patrones de violencia que sufrió la población afectada, al margen de los actores propios de ella, sin discriminar edad o sexo. Especialmente, alude a asesinatos, masacres, desapariciones forzadas, ejecuciones arbitrarias, entre otros. La

desolación de Ayacucho por la causa de la violencia se sintetizó en un verso de la canción: *por mi Ayacucho que ya nada queda*.

Otra canción que narra la violencia contra los niños es *Viva la patria*, de Carlos Falconí Aramburú. Ya la examinamos cuando vimos la poetización del espacio, particularmente en Ayacucho. Solo rescatamos las estrofas que recrean escenas de violencia contra los niños.

¿Takichun takisqay?
¿Wiqichun wiqillay? (bis)

Warmachakunapa ñawichallampi,
chinqikuy quntaptin,
¿takichun takisqay? (bis)

¿Wiqichun wiqillay?

¿Vinchus viudalla asiriymanchu?
¿Cangallo viuda kusirikunmanchu?
¿Allqupa churinta unanchallanmanchu?
¿Pimanraq kutinqa, sapan paloma?
Puru sacha qina, mana piniyuq.

Traducción nuestra

¿Puede ser canto mi canto?
¿Puede ser llanto mi llanto?

Cuando los ojos de los niños
se llenan de odio,
¿Puede ser canto mi canto?

¿Puede ser llanto mi llanto?

¿La viuda de Vinchos podría reír?
¿La viuda de Cangallo podría alegrarse?
¿Podría anunciar que tiene hijo de un perro?
¿En quién se apoyaría la paloma sola?
Sin nadie, como el árbol silvestre.

El hablante lírico rememora los diversos dolores causados por la violencia; comunica a la colectividad que nuestros cantos y llantos quedan cortos cuando el contexto de odio en el cual vive un niño es violento y cruel. Lo sorprendente de este dolor es la existencia de niños como fruto de las violaciones sexuales [¿Cangallo viuda kusirikunmanchu? (¿La viuda de Cangallo podría alegrarse?) / ¿Allqupa churinta unanchallanmanchu? (¿Podría anunciar que tiene hijo de un perro?)], que pondera males o problemas mayores en el futuro [¿Pimanraq kutinqa, sapan paloma? (¿En quién se apoyaría la paloma sola?)]. El yo poético, sin embargo, no logra escenificar los efectos físicos y psicológicos con los cuales quedan marcadas las mujeres afectadas.

4.2.4 Migración: desplazamiento, nostalgia, sueño y añoranza

Maldito vapor brillante,
¿maytataq yanayta apanki?

¿Manachu kutirichimuwaq
uyachallanpas qawaykunaypaq?

¿Manachu kutirichimuwaq
simichallanpas muchaykunaypaq?

Trío Ayacucho

Traducción nuestra
*Maldito vapor brillante,
 ¿a dónde te llevas a mi amor?*

*¿No lo devolverías
 para yo mirar su rostro?*

*¿No lo devolverías
 para yo besar su boca?*

Trío Ayacucho

El fenómeno de la migración social interna en Perú se ha dado históricamente, y de manera compleja y dinámica, por motivaciones diversas: problemas de propiedad de tierras, presión demográfica, crisis agrícola, oportunidades educativas, efectos de la violencia sociopolítica, entre otras. Particularmente en el contexto de la violencia que estudiamos, las causales principales fueron la generalización de la violencia a todo nivel, las diversas muertes y desapariciones de personas del entorno familiar y social, las diversas amenazas y persecuciones de los diversos actores armados del conflicto, el clima de inseguridad y riesgo que se vivía, entre otras.

De acuerdo a los datos proporcionados en talleres de mesas regionales de trabajo con población de desplazados por efectos de la violencia hasta 1997, a nivel nacional, los afectados son de 1 600 000, aproximadamente (Mesa Nacional sobre Desplazamiento – SEPIA, 2002, p. 4); de ellos, 156 575 corresponden a Ayacucho, siendo el 9.8 % del total. Estos datos discrepan con lo afirmado por la CVRP, pues esta Comisión estima que son alrededor de medio millón la cantidad de desplazados a nivel interno (CVRP, *Tomo VI*, 2003, p. 452), también advierte la no existencia de datos absolutamente fiables al respecto. El registro de la migración es limitado porque el desplazamiento se desarrolló a gran escala del campo a la ciudad. En efecto, la población quechuahablante fue la más afectada porque perjudicó la ocupación de áreas andinas, incluso productivas a nivel agroganadero. Quienes se quedaron en sus comunidades tenían que seguir viviendo infortunios; entre ellos, incluso no dormir en sus propios hogares sino escondidos en el propio campo.

Siendo las áreas rurales las más afectadas, los costos del desplazamiento fueron variados, por ser fundamentalmente áreas citadinas las receptoras: incompreensión social por su condición, pérdida de tierras y bienes materiales, búsqueda de seguridad y mecanismos de subsistencia social, experimentación de traumas diversos, nostalgia por épocas pasadas, entre otros. Estos efectos, de una u otra manera, fueron reflejados en el arte cultivado por colectividades, entre ellos el huayno.

Carlos Bustíos Hinojosa nos presenta el huayno titulado *Por mi retorno*, cuyo contenido enfoca las desgracias vividas por los pobladores de Huamanga desde el abandono físico de sus tierras queridas. Este huayno pudo ser enfocado en lo referente a la poetización del espacio, particularmente en lo referido a Huamanga; pero lo tomamos en cuenta en este espacio para explicar la categoría de desplazamiento social y cultural que se vivió como efecto de la violencia, manifestado en una dimensión amplia.

*Desde muy lejos, hoy te recuerdo,
Huamanga, tierra de mis sueños. (bis)*

*Son los azares de este mundo
que me alejaron de tu suelo. (bis)*

*Mas la esperanza de volver pronto
se fortalece cada día. (bis)*

*Dulces recuerdos, gratas costumbres
que aún perduran en mi alma. (bis)*

*Mas, si el pasado dejó sus huellas
y muchas penas en tu gente. (bis)*

*Los que te quieren, tierra soñada,
sembrarán nuevas ilusiones.
Los que te quieren, tierra soñada,
serán cimientos de grandeza.*

Fuga

*Por tus niños sin infancia,
por tu gente olvidada,
trabajaremos arduamente.
Huamanga, eres sentimiento.*

*A tu terruño volveremos,
toquen campanas de esperanza.
Sunquymi chaymi samarinqa.
Sunquymi chaymi samarinqa.*

Sin lugar a dudas, la violencia sociopolítica vivida en Perú, particularmente en Ayacucho, trajo consecuencias diversas. Una de ellas es la migración, que se dio principalmente en una población totalmente vulnerable. Ya referimos que se manifestó a doble nivel: de las zonas rurales a las ciudades y de las principales ciudades a otras más desarrolladas, particularmente a la capital patria. A nivel nacional, el período 1988-1993 fue el periodo más marcado de la migración social, particularmente como efecto de la violencia que se vivía en el momento. Indudablemente, Lima y Callao

fueron las ciudades más receptoras de migrantes. El Instituto Nacional de Estadística e Informática (2025, s. p.) estima un millón de personas migrantes.

El huayno analizado narra la migración forzada del huamanguino, sin especificar territorios particulares, pero por motivos de infortunio social, de caso fortuito, de azar. En el huayno analizado, en todo el cuerpo, hasta antes de la fuga, se estructura la emoción del migrante, uno por los motivos por los cuales abandona su terruño, que no precisa, pero se sobreentiende: *Son los azares de este mundo / que me alejaron de tu suelo*; otro por los sentimientos encontrados de nostalgia, añoranza y duelo por lo dejado: vivencias, sueños, recuerdos, añoranzas, *gratas costumbres*.

En el proceso, sin lugar a dudas, hubo todo un proceso de acomodo y adaptación a un nuevo sistema existencial, en lo social, económico y cultural: *Los que te quieren, tierra soñada, / serán cimientos de grandeza*. Visto como un desafío, el migrante tuvo que salir adelante, acumulando un historial personal que, en muchos casos, lo ha llevado al éxito; en otros, lo ha conducido a hallar un acomodo social: *Los que te quieren, tierra soñada, / sembrarán nuevas ilusiones*. Por otra parte, en el proceso de adaptación, el desplazado ha visto por conveniente evidenciar su nostalgia mediante objetos o vivencias culturales que los ha ido cultivando a la distancia, como escuchar la música de su tierra, las comidas típicas, las costumbres diversas, hasta llegar a consolidar organizaciones comunales como el asentamiento denominado Huanta Chico, en San Juan de Lurigancho, desde la agrupación de un grupo de pobladores desplazados provenientes de Huanta, una de las provincias principales de Ayacucho.

Lo particular de ese proceso es la situación de sentimientos de nostalgia y añoranza de lo dejado, que embarga a todo migrante, lo que se manifiesta en la fuga de la canción: *A tu terruño volveremos, / toquen campanas de esperanza. / Sunquymi chaymi samaringa*. Estos sentimientos son respuestas comunes de todo migrante, sin particularidades personales, porque encierra sentimientos de experiencias familiares, sociales y culturales que regularon su existencia.

La misma temática nos la presentan José Chocos Alzadora y Miguel Sulca Galindo en el huayno titulado *A ti, Huamanga*. Tomamos la interpretación original de Nelly Munguía, aunque también fue interpretada por otros, como la Tuna Universitaria UNSCH, en honor a la universidad y localidad a la que representa. Lo presentamos íntegramente.

*Mi bella y linda Huamanga,
tierra de sol y de alegría.*

Hoy, al cantarte, te digo

que eres hermosa, bella y altiva. (bis)

*Tus fiestas y tradiciones
son añoranzas de tu grandeza.*

*Y tus campanas coquetas
son ecos tristes que te abandonan. (bis)*

*Hoy, que recuerdo el pasado,
siembro esperanzas en tu paisaje.*

*Y en tus andes milenarios,
la fuerza viva de tu nobleza. (bis)*

*Huellas de amor que tuvimos
son días tristes que no amanecen.*

*Horas que lloran tu ausencia
son los lamentos que me consumen. (bis)*

Fuga

*Tus gritos se escucharán,
mejores tiempos vendrán,
tus manos trabajarán,
las tierras producirán.*

*Las luces se encenderán,
tus calles se alegrarán,
campanas repicarán,
tu pueblo te cantará.*

La primera parte del huayno, que abarca hasta la sexta estrofa, es una poetización musical a Huamanga, a un espacio geográfico; se encarga de enaltecer su belleza geográfica, orgullosa de su naturaleza; además, destaca su cultura, las campanas de sus iglesias, sus fiestas y tradiciones; del mismo modo, resalta la historia que resguarda en su propia naturaleza, adornada por la nobleza de su gente y su geografía.

La segunda parte, desde la séptima estrofa, incluso la *fuga* de la canción, identifica la interpretación del sentir del hablante poético respecto a una ausencia física de su geografía por razones que subyacen en el proceso. Desde tierras lejanas a Huamanga, canta la añoranza, al amor que existía en el pasado y que no son capaces de revivir en el presente. Incluso las horas físicas del día a día son capaces de llorar la ausencia de su gente, que ya se encuentra en otros lares, con dolores impensados. Particularmente, la *fuga* del huayno narra, en la propia voz lírica, el dolor que siente la Huamanga humanizada, que es eco del dolor de su gente en la desgracia, de la demanda de los mismos por una nueva sociedad, de sus manos que empezarán a trabajar la tierra que dejó por las desgracias que también subyacen; al

decir que sus luces se iluminarán, denota una iluminación después de tiempos de oscurantismo físico (apagones) y espiritual (de desgracias) que le tocó vivir; en esa línea, mostrará alegría mediante su geografía, en el sonido de sus campanas, y en el canto de sus pobladores.

De este modo, los rasgos de trauma y añoranza por el pasado también salen a relucir desde la ausencia por el desplazamiento social; sin lugar a dudas, la distancia forzada del espacio de existencia le permitió subsistir entre tensiones sociales y políticas, y principalmente con sentimientos de nostalgia por su tierra y por las vivencias físicas en el pasado.

4.2.5 La violencia y religiosidad en la poesía: tensión entre Dios y el hablante lírico

*Penas que arrastran mi alma
me están matando. (bis)*

*Mamacha de las Mercedes,
¿qué es lo que pasa aquí? (bis)*

*Unos a otros se matan
sin compasión. (bis)*

Martina Portocarrero

Dentro de las canciones del corpus, existe una muestra casi significativa con referencias religiosas, que no necesariamente refleja la convicción ideológica de un hablante lírico en particular, como un creyente religioso. En ese proceso, este sujeto poético construye una imagen de un ser divino mediante referencias religioso-sociales, combinando percepciones personales y de colectivos sociales, sin advertir que su composición proviene de una fuente divina. De este modo, las canciones se muestran como composiciones poéticas más humanas y menos académicas.

En algunos casos, una manifestación de aspectos religiosos en una composición no es sino reflejo de búsquedas particulares de la divinidad, que se construye en todo un proceso. A ese nivel, la literatura de esta orientación marca un sentido ontológico que, para Hernández (2011, p. 10), es como una búsqueda de la unidad del yo poético con la divinidad, en unión o matrimonio, como característica totalmente particular. Lo divino en una composición en particular o en varias no convierte necesariamente a las canciones en poemas religiosos; más bien, transmite la solidaridad del yo poético consigo mismo, con su entorno y con lo divino.

Veamos cómo las canciones de la muestra construyen a la divinidad como bella y grandiosa, como una experiencia personal o social, como testimonio del amor a

la humanidad, en sentido dialogal con lo humano, en comunión con la naturaleza, entre otras modalidades.

El huayno titulado *Mamacha de las Mercedes*, de Martina Portocarrero, es un ejemplo de cómo el hablante lírico implica la intervención divina en el actuar humano, donde la experiencia religiosa se interrelaciona con lo que sucede en el mundo.

*Penas que arrastran mi alma
me están matando. (bis)*

*Mamacha de las Mercedes,
¿qué es lo que pasa aquí? (bis)*

*Unos a otros se matan
sin compasión. (bis)*

*Mamacha de las Mercedes,
¿qué es lo que pasa aquí? (bis)*

*Al hijo de mis entrañas
me lo han matado. (bis)*

*Mamacha de las Mercedes,
¿qué es lo que pasa aquí? (bis)*

*En el telar de la vida,
quién no ha tenido un dolor. (bis)*

*Pero para sufrir tanto:
¡Eso sí que no y que no! (bis)*

Fuga

*Ay, Jovaldo, Jovaldito.
Ay, Jesuscha, Jesusito,
con el vientecito te has ido,
Como la pajita volverás. (bis)*

Esta canción ya la presentamos e interpretamos ampliamente cuando vimos a la mujer como receptora amplia de actos de violencia; ahora, la estudiamos para explicar la compleja relación humana con lo divino.

Mediante la figura retórica de repetición denominada palilogía, prototipo de gran parte de composiciones del huayno ayacuchano urbano, manifiesto después de cada estrofa pareada donde denuncia un dolor humano, el hablante poético pretende entablar un diálogo con la divinidad. Quiere decir ello que el vocativo *Mamacha de las Mercedes*, que se refiere a la Virgen de las Mercedes, busca llamar la atención divina luego de una enunciación de verdades profundas, desde penas hasta la muerte de su propio hijo. En otras palabras, tener presente lo sagrado en nuestros actos, más en contextos de violencia, tiene el propósito de vincular la existencia humana con los

elementos de la naturaleza, a modo de experiencia de carácter personal y social, a manera de manifestación de una identidad poética en una sociedad religiosa. En dicho sentido, hace ver cómo la sociedad en general, mediante la voz poética, percibe la realidad que vive con resignación, a manera de aceptación del fin de la existencia, o del fin del mundo.

Por el contexto verbal en el que se emplea, la palabra *Virgen* llega a traducirse en *Mamacha*, al no tener un vocablo de traducción directa, como una advocación o denominación complementaria. Ocurre lo propio con *Mamanchik Rosario* (Virgen Rosario o Señora del Rosario), *Mamallanchik Socorro* (Virgen Socorro) o *Mamallanchik Cocharcas* (Virgen de Cocharcas). Este nivel de traducción no es sino una muestra de cómo el proceso de evangelización de la cultura andina ha logrado sus propósitos.

Agüita de lluvia, compuesto por Ricardo Dolorier Urbano, es también un huayno de la muestra que representa el uso social de la religiosidad como un recurso expresivo ante la violencia sociopolítica desde la voz lírica. Este huayno ya lo vimos en lo que respecta a la poetización del espacio vinculado a la violencia en Huaychao. También lo analizamos cuando tratamos la retórica del huayno, sobre todo para explicar la personificación, la anáfora, la gradación o clímax, la histerología. Ahora, solo nos interesa el aspecto religioso de la canción.

*Poncho de negra puna,
culebra de lago frío,
están matando al rocío,
están matando al rocío.
Se están muriendo. Ay, Dios mío.*

*Que no lo sepa la aurora,
no se lo digan al viento,
que están latiendo truenos
en el corazón de los cerros;
que están ardiendo centellas,
cerquita de las estrellas.*

*Arde mi canto y mi voz,
arde mi raza y mi orgullo,
arde en el nido el arrullo,
arde la flor en capullo,
arde la vida en un puño.*

Fuga

*Agüita de lluvia, tunita morada,
para tu sed, wawqichallay.
Papita arenosa, choclito de enero,
para tu hambre, compañero;
y un Cielo de estrellas*

*para tu camino,
kullakusqay wawqichallay.*

La expresión poética *Ay, Dios mío*, al concluir la segunda estrofa, no hace sino dar a conocer cómo el hablante poético es capaz de dialogar con lo sobrenatural o la divinidad. La interjección *Ay* denota manifestaciones de tristeza y dolor de máximo nivel, de manera espontánea, en un contexto inusitado de violencia en que se vive. Igualmente, refleja el estado de desconcierto entre las personas del medio, donde las prácticas cotidianas de existencia son trastocadas.

Otra dimensión de religiosidad se presenta en la segunda estrofa, desde una perspectiva andina y occidental a la vez, donde ciertos elementos de la naturaleza llegan a divinizarse y que, por su propia naturaleza, pueden reaccionar ante la situación de desgracia: *aurora* (Eos, diosa que personifica a la Aurora en la mitología griega; Aurora en la mitología latina), *viento* (Eolo, dios de los vientos en la mitología griega; Pariacaca en la sierra central peruana), *truenos* (Zeus, dios del cielo y del trueno en la mitología griega; Illapa, dios del trueno en la mitología andina), *cerros* (Apu, montaña sagrada con espíritu tutelar), *estrellas* (Coyllur, diosa de todas las estrellas; Chaska, diosa de las estrellas en general; Astreo, dios de las estrellas en la mitología griega).

De esta manera, como recurso cultural, involucrar a la divinidad en un contexto de violencia no es sino una manera particular que encuentra el huayno y la sociedad a la que representa, mediante sus compositores, de afrontar la cruda realidad de violencia que le tocó vivir, como sistema explicativo religioso, de conexión de las culturas con su entorno o con el medio. Por otro lado, la divinización de los elementos de la naturaleza denota la existencia de entidades sagradas en la naturaleza que necesitan respeto y veneración; también, que son elementos de vida y sentimiento homogéneos a lo humano, en relación y dependencia a lo divino.

En *Clamor de niño*, de Ranulfo Fuentes Rojas, que ya lo vimos en la categoría de insensibilización de la violencia en la niñez, con un empleo profundo de metonimias variadas, también expone el sufrimiento humano como una experiencia espiritual que aproxima a la divinidad.

*Cultiva el ande, el blanco lirio,
la selva verde, frágil orquídea.
Estas florcitas están muriendo
como el geranio en costa ardiente;
a estas florcitas están matando
en sol quemante, en arenales.*

Qué estás haciendo tú, Jardinero,

*tras el rocío a tus plantitas.
De sus manitas, estás llevando
tiernos capullos de la mañana.
Con alegría, estás regando
dulces pupilas que están secando.*

*Libros juguetes y el dulce pan,
sueños de ángel los olvidó.
Niños que cantan llagas del hambre
en los mercados y chozas tristes.
Niños que lloran padres ausentes,
manos sangrientas que los quitó.*

*Los que persiguen a la riqueza
cuánto futuro están cegando.
Con el veneno de oro y coca,
van asfixiando a los rosales;
con antimonio de negros vicios,
están matando al nuevo hombre.*

Fuga

*Cuando se vaya este invierno,
los jilgueritos ya trinarán.
Pero no olvides, mal Jardinero,
el nuevo hombre te denunciará;
con dedos firmes, nos señalará.*

*Cuando se vaya este mal tiempo,
los pichoncitos ya volarán.
Pero no olvides, mal Jardinero,
el nuevo hombre te denunciará;
con dedos firmes, nos sentenciarán.*

Es ubicable la presencia de la teología cristiana en el vocativo *Jardinero* y *mal Jardinero* en la segunda estrofa y en las dos de la *fuga* del huayno, respectivamente. Por esa expresión religiosa, se entiende la propiedad divina de cuidado y desarrollo de la humanidad y de toda su creación por parte de un ser supremo como Jesucristo o el propio Dios, al igual que una persona que cultiva y cuida su jardín, nacido desde ciertos pasajes religiosos como el relato del *Jardín del Edén*.

La canción en general denuncia la inoperatividad de la entidad suprema ante las desgracias próximas a la vida humana, que no discrimina ni edad de las personas, desde los inocentes infantes de las diversas áreas geográficas de la realidad patria hasta los mayores, que obviamente son castigados con desgracias variadas como la propia muerte y las torturas sistemáticas. En ese sentido, este huayno es una crítica o denuncia directa a lo divino o a lo religioso por la realidad vivida, como un aspecto de rebeldía contra ello.

Filomeno López Coronado crea una poesía de diálogo con la divinidad respecto a la situación existencial humana. Esa poesía es el huayno *Polluelos*, que ya lo vimos cuando estudiamos la violencia contra los niños. Ahora, nos enfocamos en el elemento divino de la canción. Citamos íntegramente la canción porque la alusión a lo divino está sembrada en casi todas las estrofas.

*Yo represento, Señor, a los polluelos andinos,
a esos polluelos sin nido.*

*Yo represento, Señor, a los niños en la orfandad,
a esos niños sin abrigo.*

*Yo represento, Señor, a los niños sin cariño,
a esos niños sin destino.*

*Su dolor es mi dolor, la adversidad que azota
en sus tiernos cuerpecitos.*

*Te lo recuerdo, Señor, por esos niños que pernoctan
en las tenebrosas calles.*

*Te lo recuerdo, Señor, por esos niños que trabajan
maltratados por el mundo.*

*Quiero que escuches, Señor, pongas los ojos en ellos
y des la paz en su vida.*

*Que ya se acaben, Señor, tantos castigos absurdos
que las manos den justicia.*

*Que ya se acaben, Señor, esos que cortan los tallos
sin pensar en los retoños.*

*Su vivir en mi vivir, llevo sus penas conmigo
y las convierto en mi canto.*

*Pido tu amparo, Señor, por los pimpollos tan tiernos,
el color de la mañana.*

*Pido tu amparo, Señor, por los vástagos hermosos,
el fruto de la esperanza.*

Fuga

*Cuando le crezcan las plumas y llene el buche de trigo.
Cuando el sol radiante caliente su cuerpo frío.*

*Los polluelitos emprenderán sus vuelos,
formarán un nuevo mundo. (bis)*

Un mundo lleno de amor.

En la canción, el hablante poético interpela al ser divino considerando el vínculo existencial entre lo divino y la naturaleza humana. Las primeras cuatro estrofas son de presentación formal ante la divinidad. En las tres primeras, el vocativo *Señor* es una apelación al ser supremo en el proceso de interpelación ante el imperio de la violencia. Pues, de acuerdo a ciertas tradiciones, estas maneras de encuentro simbólico con lo divino llegan a ser experiencias místicas que las hemos heredado culturalmente del pasado. La perspectiva es una alternativa para comprender mejor la realidad que nos aqueja: observar la orfandad de la niñez, su abandono y futuro incierto.

En el proceso de diálogo, el hablante lírico es capaz de llamar la atención a la divinidad por la función que se olvidó cumplir y se lo recuerda (*Te lo recuerdo, Señor*); también, es prudente en pedirle por los infantes una realidad distinta a lo vivido (*Quiero que escuches, Señor / Que ya se acaben, Señor*); pero termina conducido por la fuerza suprema de la divinidad (*Pido tu amparo, Señor*).

De esta manera, la composición llega a constituirse en un encuentro místico que pretende la transformación de una realidad, pero que conduce a entender mejor esa misma realidad y la existencia del momento. Por eso, en la *fuga* del huayno, no hay sino un deseo de transformación social, de un nuevo sistema social ideal donde los niños crezcan como se desearía.

En la misma línea de la divinidad y espiritualidad, ciertos huaynos de la muestra presentan al Cielo como un topónimo, como un lugar donde moran los ángeles, santos y bienaventurados. En esa dirección, el Cielo adquiere diversas significaciones en cada contexto en que se involucra dicha expresión. Para ilustrar la figuración del Cielo como topónimo, solo presentamos ciertos fragmentos musicales donde se hallan manifiestos.

En *Yerba silvestre*, un poema que compuso Edith Lagos, que fue llevado al huayno por Martina Portocarrero, se observa la presencia del topónimo Cielo, desde la paráfrasis que se recita en el intermedio del huayno hasta en la siguiente estrofa. Claramente, se refiere a una estancia opuesta a la vida terrenal, donde se hallan particularmente los santos, quienes serían los encargados en interpretar las acciones humanas en la tierra. Esos santos serían capaces de sentir el dolor humano y manifestarlo mediante el llanto (lluvias); también, estarían en la condición de explicar el porqué de la desgracia, de la misma muerte de personas, situación que exige como respuesta el hablante lírico. En esa dirección, el propósito de la incursión de este término religioso no es sino una invitación a la reflexión respecto a la naturaleza humana en lo religioso.

Recitado

*Llueve como si estuviera llorando el Cielo
y las punas están más heladas que la nieve
es que la Tierra está recibiendo a su wawita
a su florcita más querida.*

*Que la montaña me la cobije, (bis)
y que el Cielo me responda. (bis)*

Lo mismo pasa en el huayno *La rosa roja*, de Walter Humala Lema. La expresión religiosa denominada *Cielo* está presente en el discurso lírico, pero como topónimo, particularmente en la *fuga* del huayno.

*Masticado tu miseria,
mitigándome en tu hambre,
compartiendo tu condena, huayno serrano.*

Aprendí la libertad entre rejas y cadenas. (bis)

*La miseria se hizo poema,
el hambre se hizo canción
y la herida encadenada a la indolencia.*

Para calmar su dolor, se convirtió en rosa roja. (bis)

*Palomita encantadora, acepta esta rosa roja
que fue regada con llanto de nuestros niños.*

Que sin Navidad crecieron, pero conquistarán glorias. (bis)

Fuga

*Cuando en el Cielo pueda crecer
la rosa que te regalé,
el mismo Cielo cambiará su color.*

*Será color de la rosa
color de felicidad. (bis)*

*Cuando en el Cielo pueda crecer
la rosa que te regalé,
el mismo Cielo cambiará su color.*

*Será color de la rosa
color de felicidad. (bis)*

El hablante lírico entabla un diálogo con el huayno serrano, al cual lo personifica; con quien comparte miseria, hambre, prisión y sueño por la libertad. En el huayno, todo lo compartido entre el hablante lírico y el huayno se potencializan y se convierten en materia prima para su existir, representando amor, deseo y pasión, que los guían en el proceso, convertido en una *rosa roja*.

En segunda instancia, tanto el hablante poético como el huayno serrano se dirigen a una segunda persona, a una palomita encantadora, que puede referirse a toda una clase social marginada, con quien quieren compartir ese amor, deseo y pasión (*rosa roja*) que construyeron en el proceso, alimentado con el llanto de los niños pobres que crecieron sin disfrutar de la Navidad, pero tiene fuerza suficiente para afrontar la existencia y el cambio.

La *fuga* del huayno es lo que nos interesa en esta instancia, por ser una dimensión que nos preocupa, debido a la presencia de elementos religiosos. El topónimo religioso *Cielo* vuelve aparecer en el corpus, pero como un espacio de búsqueda, deseo y añoranza, donde debería crecer el amor, deseo y la pasión (*la rosa roja*). En ese sentido, el Cielo no es solo un espacio destinado a los ángeles, santos o bienaventurados, ubicado en el más allá, sino un espacio de comunión real, un espacio puente con la vida terrenal. El Cielo es un puente entre el *Kay Pacha* (el mundo de los vivos) y el *Qanaq Pacha* (el mundo del más allá, la *tierra* de arriba).

4.2.6 Hechos simbólicos de la época de violencia

Bien sabido es que, al inicio de la violencia sociopolítica en Perú, el Estado peruano, mediante sus organismos diversos, no ejercía control efectivo y completo de todo su territorio; solo lo hacía en localidades donde había una población marcada y asentada, pero de manera simbólica. La misma Policía Nacional del Perú, por aquellos años dividida en Guardia Civil del Perú, Guardia Republicana del Perú y Policía de Investigaciones del Perú, tenía una presencia simbólica con pocos miembros por comisaría y solo en ciertas localidades.

Ya entre 1982 y 1983, el gobierno delegó a las Fuerzas Armadas del Perú y la Marina de Guerra del Perú el control de la situación de violencia que se vivía en las zonas declaradas en emergencia. De acuerdo a Villasante (2016, p. 13), a partir de diciembre de 1992, las Fuerzas Armadas del Perú inician el proceso de control de todas las zonas declaradas en emergencia, acrecentando la violencia de manera indiscriminada, como si se actuara con una población ajena a su nación.

El *Tomo VII* del *Informe* de la CVRP reúne un total de 73 casos emblemáticos que ha investigado como institución, desde 1982 (*Ejecuciones extrajudiciales en el hospital de Ayacucho*) hasta 1997 (*Ejecuciones extrajudiciales en la residencia del embajador de Japón*), ordenando cronológicamente los hechos cometidos por los actores de la violencia de ambos bandos. En el informe, salen a luz atentados, desapariciones, ataques, torturas, asesinatos, ejecuciones extrajudiciales, violaciones de derechos, masacres, lesiones graves, entre otros.

Respecto a esta situación, el huayno ayacuchano urbano de la época no podía estar al margen de testimoniar en sus letras algunos de estos hechos. Por su naturaleza simbólica, narra los hechos simbólicos que suelen tener una trascendencia nacional e internacional. Por eso, muchas canciones están llenas de simbolismo.

Manuel Prado Alarcón, más conocido como *Manuelcha* Prado, nos presenta el yaraví con fuga de huayno titulado *A Oropeza*, compuesto en protesta a la detención, desaparición y asesinato de Jesús Manuel Oropeza Chonta, dirigente campesino con estudios universitarios en Economía en la Universidad San Luis Gonzaga, de Ica. El acto fue cometido por las fuerzas policiales, mediante la ex Guardia Civil del Perú y ocurrió en Puquio (Lucanas, Ayacucho), desde el 27 de julio de 1984 (*Informe final*, Tomo VII, CVRP, 2003, pp. 87-95). En el *Informe*, es observable la existencia de hasta tres versiones respecto a su asesinato, con responsables diversos, y la forma aterradora en que fue encontrado su cadáver. Es el decimotercer caso investigado expuesto por la CVRP (Tomo VII, 2003, pp. 87-95). Veamos la canción.

*¿Quién mató a Oropeza, señores?
Dirigente campesino,
dirigente campesino,
trabajador militante,
trabajador militante.*

*Desde el norte hasta el sur,
los arpegios del tondero,
el vals y la marinera
envían sus condolencias.
El huayno y el yaraví,
están de duelo, señores.
¡Están de duelo, señores!*

Recitado

*¡Qué dicen los padres de la patria
sobre esta masacre cobarde,
sobre esta ofensa cotidiana!
¡Excesos individuales
de quienes velan el orden!
¡Excesos..., excesos..., excesos!*

*Danzan diablos con tijeras
protestando ante el altar
de un religioso Anticristo;
quien, con crueldad y cinismo,
lanzó la primera piedra,
lanzó la primera piedra.*

Huayno (fuga)

*Utiqampa y Viseca,
Aqula, el tayta Chituya,*

*los cuatro ayllus de Puquio
están palpando el asunto,
están midiendo el asunto.*

*Utiqpampa y Viseca,
Aqula, el tayta Cabrara,
los pueblos del gran Arguedas
están palpando el asunto.
¡Sabrán ponerse de pie!*

El hablante lírico inicia con una interrogación abierta a quienes administran la justicia. La interpelación es sobre la muerte del dirigente y trabajador campesino Jesús Oropeza en el proceso de la búsqueda de una explicación respecto a este hecho. Igualmente, expone el nivel de solidaridad cultural que ha logrado su muerte. Oropeza representa, por ser del sur, al huayno y yaraví, que recibe la solidaridad del tondero, vals y marinera mediante la música que los caracteriza. Así, se logra unificación de criterios culturales en el dolor.

La tercera estrofa, luego del espacio de recitado del intérprete (del propio autor), representa una escena de enfrentamiento cultural entre la religión andina y la occidental. En este sentido, la danza de tijeras representa a la religión andina (vista como una representación diabólica desde lo extranjero, por su forma de realizarse: vestuario, destrezas físicas, acrobacias y acciones de sacrificio corporal) y quien dirige el templo de la religión occidental, que testimonia la presencia de la Iglesia Católica, que calla ante las desgracias. Así, se entiende que la muerte de Oropeza, con la escena de la danza de tijeras, es un ritual de resistencia espiritual, cultural y hasta social.

La *fuga* de la canción, al estilo del huayno de tono social, nos presenta escenarios geográficos y sociales diversos del contexto de Puquio. Sale a relucir Utecc (*Utiqpampa*, lugar de nacimiento y entierro de Jesús Oropeza), Viseca, Aqula y Chituya, los cuatro ayllus de Puquio; del mismo modo, el sentir y estilo de asumir el dolor en la sociedad andina y que tendrán que reaccionar en algún momento (*¡Sabrán ponerse de pie!*).

Igualmente, el mismo Manuel Prado Alarcón (*Manuelcha* Prado) nos presenta el huayno titulado *¡Dónde están!* Esta canción ya la vimos en lo referente a la poetización del espacio, respecto a Huanta. Ahora, lo veremos como un caso representativo. Lo enfocamos también acá por ser el decimosegundo caso investigado por la CVRP, bajo el título de *La desaparición del periodista Jaime Ayala (1984)*.

*Hace tiempo que esperamos
la presencia del hermano.*

*En la Esmeralda de los Andes
desaparece el presente. (bis)*

*Que los culpables respondan,
dónde están, dónde están. (bis)*

*Cómo es posible que Ayala,
periodista y voz del pueblo,
sea así no más silenciado. (bis)*

*En nombre de los hombres libres
que se multiplican por doquier. (bis)*

*Exijo una vez más la presencia
del hermano y todos los desaparecidos. (bis)*

*El sonido de las quenás,
arpas, guitarras y charangos. (bis)*

*Reclamarán sin cesar la voz serena
y profunda de todos los desaparecidos. (bis)*

Las cuatro primeras estrofas de la canción manifiestan un reclamo único por la desaparición del periodista huantino Jaime Boris Ayala Sulca, no como demanda individual sino colectiva; a la vez, la petición de aplicar justicia a quienes ejecutaron el acto de violencia.

Las cuatro siguientes estrofas tienden a reclamar ya por todas las personas desaparecidas que, en el contexto retratado, han sido incontables. De las investigaciones realizadas de casos puntuales por la CVRP (*Tomo VII*, 2003, pp. 87-95), que suman 73 –como ya lo referimos–, doce son exclusivas de esta categoría, acompañadas de torturas y ejecuciones extrajudiciales; de las doce, cuatro son con nombres propios: de Jaime Ayala (1984), del jefe asháninka Alejandro Calderón (1989), de Ángel Escobar Jurado (1990), y de Pedro Yauri (1992). Los demás ocho son de colectividad: en la base militar Los Cabitos (1983-1985), en la base militar de Santa Rosa (Checcasa) (1988), en la base militar Los Laureles (1990), en Chumbivilcas (1990), de los estudiantes de la Universidad Nacional del Centro (1990-1992), de autoridades en Chuschi (1991), de los candidatos a la alcaldía de Huancapi (1991), de campesinos del Santa (1992).

Así, desde la voz del hablante lírico, en el tiempo, el arte no puede estar ajeno a esta realidad; por eso, los instrumentos musicales que la representan (*quenás, guitarras y charangos*) no quedarán en silencio, incluso en el tiempo.

No podía faltar el caso Uchuraccay en los huaynos de la muestra. Es casualmente Luis Abelardo Takanashi Núñez quien nos lo presenta en su huayno

titulado *Por aquí pasaron*. Este huayno ya lo vimos en la poetización del espacio, en lo referido a Uchuraccay. A continuación, lo tratamos como caso especial, porque la misma CVRP lo trata como *historia representativa de la violencia* (Tomo V, 2003, pp. 88-124).

*Por los caminos de Ayacucho,
corazón del pueblo. (bis)*

*Donde un nueve de diciembre
el grito fue ¡Libertad! (bis)*

*Por esos mismos caminos,
corazón del pueblo. (bis)*

*Pasaron y no volvieron
todos aquellos que fueron
rumbo a Uchuraccay. (bis)*

*Ocho rosas coloradas,
corazón del pueblo,
del tallo fueron cortadas
en Uchuraccay.*

*Por cada rosa un lucero,
corazón del pueblo,
ahora brillan en el Cielo
de Uchuraccay.*

*¿Y cómo fue lo que pasó?
¿Y cómo fue que sucedió?*

*Por aquí pasaron
y jamás volvieron
aquellos que fueron
rumbo a Uchuraccay. (bis)*

*Mártires de la noticia
que, por buscar la verdad,
solo encontraron la muerte
en Uchuraccay. (bis)*

*La libertad no se mata,
con cuchillos ni puñal,
ni con palas ni machetes
en Uchuraccay. (bis)*

*¿Y cómo fue lo que pasó?
¿Y cómo fue que sucedió?*

*Por aquí pasaron
y jamás volvieron
aquellos que fueron
rumbo a Uchuraccay. (bis)*

¡Libertad, justicia, libertad!

El 26 de enero de 1983, se dio uno de los hechos que más conmocionó de la época de violencia sociopolítica que se vivió en el país: la muerte de ocho periodistas en la comunidad de Uchuraccay, en las alturas de Huanta (Ayacucho) y de una manera cruel, puesto que fueron asesinados con palos, hachas, piedras. En el huayno estudiado, tomado de la interpretación del grupo *Alturas*, los periodistas son identificados con nombre propio en lo que denominamos paráfrasis verbal musical, como intermedio musical: Willy Reto (*El Observador*), Jorge Luis Mendívil (*El Observador*), Eduardo de la Piniella (*El Diario de Marka*), Jorge Sedano (*La República*), Pedro Sánchez (*El Diario de Marka*), Amador García (semanario *Oiga*), Félix Gavilán (*El Diario de Marka*), Octavio Infante García (*Noticias*, diario ayacuchano). A ellos se agregan como víctimas un guía e intérprete (Juan Argumedo García) y un comunero de la zona (Severino Huáscar Morales).

El hablante lírico realiza un parangón entre geografía, historia y los hechos violentos de la matanza de ocho periodistas que, ahora, brillan en la mente universal. Da a entender que, siendo comunicadores sociales las víctimas, esta acción atenta contra la libertad de expresión, que no muere sino se fortalece.

4.2.7 Mitología andina en el huayno ayacuchano: historia, violencia y cultura

	Traducción nuestra
[...] <i>Taytachas rikchapakuchkan,</i> <i>chakinsi paskarikuchkan.</i> [...]	[...] <i>Dios se está despertando,</i> <i>sus pies se están desatando.</i> [...]

Carlos Falconí Aramburú

Desde la mitología griega –Apolo como dios de la música, luz, curación y profecía–, se conoce que la poesía y música estuvieron notablemente influenciadas por la mitología. El huayno ayacuchano no podía estar al margen de esa naturaleza, pero desde la cosmovisión netamente andina. Bajo esta mirada, diversas formas de representación de la naturaleza, y la simbolización de las ideas y emociones salen a relucir a modo explicativo.

La mitología andina comprende una intrincada y compleja red de creencias y mitos que se difundieron históricamente en todos los Andes de todo el continente, no solo en los andes peruanos, con orientación sociocultural. Algunos de sus teorizantes son históricos: Pedro Cieza de León (cronista e historiador español), Juan de Betanzos y Aros (cronista español), Pedro Sarmiento de Gamboa (historiador español), Felipe Guamán Poma de Ayala (cronista indígena), José María Arguedas (literato, docente y antropólogo), Francisco Izquierdo Ríos (escritor y maestro), fundamentalmente.

Mark (2018, s. p.) nos presenta una clasificación didáctica de la mitología andina: etiológicos (explica el porqué de la forma de algo y cómo apareció), históricos (recuentan acontecimientos pasados que se convierten en trascendentes) y psicológicos (equilibran el mundo exterior con la conciencia humana). En dicha perspectiva, podríamos hallar mitos variados que dan a conocer el origen del mundo, de los fenómenos naturales, de algunos espacios geográficos particulares, de algún ser en particular; en ese proceso, saldrán a manifestarse divinidades variadas, como también formas de ver la existencia material e ideal, entre los humanos o en relación a la divinidad.

La divinidad andina tenía que estar en una composición que identifica a su geografía. Por eso, en el huayno ayacuchano urbano en particular, encontramos diversas muestras de mitología andina, particularmente referido a la relación hombre-naturaleza, en la que los diversos elementos naturales como los *apus* (montañas o cerros sagrados) salen a relucir, o las divinidades diversas como el *Inti* (dios del Sol) y la *Pachamama* (Madre Tierra) trascienden. Veremos la mitología andina en las siguientes muestras.

Carlos Huamán López representa la divinidad andina en *Maíz*. Este huayno ya lo vimos ampliamente en lo referido a la mujer afectada por la violencia; por eso, solo destacamos los fragmentos donde incorpora lo referido.

Traducción nuestra

*Maíz hermano, granito eterno,
jinete de rayos negros,
abrigo de niños tristes. [...]*

*Aunque el tirano te muerda,
siempre serás maíz, maíz.
Aunque te arranquen los ojos,
siempre serás maíz, maíz. [...]*

*Rumita chiqtarimuspa,
chinkaptiki maskamuyki.
Allpa Mamanchik waqaptin,
parañas mayuntin qamun.*

*Rajando la piedra,
te busco cuando desapareces.
Cuando nuestra Madre Tierra llora,
la lluvia y el río vienen.*

*No eres la brizna reseca,
eres el nido que abriga la esperanza.
No eres la garra del cóndor.
Eres el vientre que brota nuevos hijos. [...]*

En los fragmentos manifiestos, en las dos primeras estrofas, sobre todo en la expresión *maíz*, se halla presente la divinidad andina. De acuerdo a la religiosidad de las culturas Inca (Kon, dios creador de todo) y Maya (Hanab Ku, dios supremo), el

hombre andino fue creado de la esencia del maíz, luego de varios intentos. Se testimonia ello en el *Popol Vuh* (o *Libro del consejo*), traducido inicialmente por fray Francisco Ximénez de un escrito indígena de 1550. En esa dirección, se entiende que esta expresión no solo hace manifiesto al hombre andino en su esencia, sino involucra a la divinidad andina, representando vida y fertilidad; igualmente, denota un estado de conexión entre el mundo de los vivos o de la vida terrenal (*Kay Pacha*) y el mundo de la divinidad (*Qanaq Pacha*). Por eso, el maíz es considerado como un alimento sagrado, por lo que está presente en todo acto ceremonial andino, incluso en el *paqapu* o ceremonia de ofrenda a la divinidad (a la *Pacha Mama* o Madre Tierra, al *Wamani* o deidad tutelar que habita en las montañas), como una manifestación de un estado de convivencia entre el ser humano y la divinidad.

En la segunda parte, en las dos siguientes estrofas presentadas, se observa la presencia de la diosa más simbólica de la cultura andina: la Pacha Mama o Madre Tierra (*Allpa Mamanchik*), la figura divina más representativa. Según Páez *et al.* (2023, p. 91), la creencia en la Pacha Mama se constituye en la creencia religiosa de mayor vigencia en el mundo andino. Esto cuando se reclama por las desgracias que vive el hombre del ande, pero que pervive por su naturaleza de resistencia, lucha, supervivencia y protección. La divinidad andina referida, por ser el hombre su creación, es capaz de llorar por lo que le acontece, lo que se manifiesta poéticamente en lluvia y ríos. Nuevamente, se hace presente una marcada conexión entre el *Qanaq Pacha* y el *Kay Pacha* en una interrelación dependiente. A manera de una justificación poética, el hablante lírico manifiesta un estado de desconexión entre el mundo humano y el de los dioses para hacer constar las desgracias como consecuencia de una convivencia no armoniosa con la divinidad. De modo que se entiende que la divinidad, así como provee, es capaz de castigar y sancionar cuando no hay un equilibrio existencial.

Nuevamente, tomamos en cuenta el huayno titulado *Pedernal*, de Carlos Huamán López. Este huayno ya lo analizamos ampliamente en dos estancias, dentro de la violencia sufrida por la mujer en la época de violencia y en la poetización del espacio, respecto a Puracuti. Ahora, solo nos dedicaremos a analizar lo referente a la mitología andina que da a conocer, ya que es trascendente.

Letras originales

*Purakutipi yana chiririnka,
¿nanaq sunqullay qatqichum, qayaqchu?*

*Cementeriwpi Apu Chiririnka,
¿ñuqatañachum qikutawachkanki?*

Traducción nuestra

*Moscardón de Puracuti,
¿evalúas si mi corazón está amargo o picante?*

*Dios Morcardón del cementerio,
¿a mí me estás molestando?*

*Si es tu refugio la flor profanada,
el mío es la ira de los pedernales.*

*Si es tu refugio la flor profanada,
el mío es la fragua, la yunta y el viento;
el mío es la ira de los pedernales.*

*Warangu sacha, ¿yantañachum kanki,
raprallay hina alluqupa chutasqan?*

*Árbol del guarango, ¿ya eres leña,
como mis alas que jalan los perros?*

*Muyurinapi waytallay retama,
¿pitaq chiptimun ñawichallaykita?*

*Flor retama de Muyurina,
¿quién pellizca tus ojitos?*

*Aquí, la muerte, con sus mil cabezas,
corta la centella de los corazones.*

*Aquí, la muerte, con sus mil cabezas,
quema los trigales de los caminantes,
corta la centella de los corazones.*

*Ñam rumitaraq tapullachkani,
¿maypiraq yanay, maypiraq sumbray?*

*Estoy preguntando a la piedra,
¿dónde estará mi amor, dónde estará mi vida?*

*Ñam qaqatararaq tapullachkani,
¿maypiraq waway, tayta, mamachallay?*

*Estoy preguntando al barranco,
¿dónde estará mi hijo, mi padre, mi mamita?*

*Ritratullantam qaway qawachkani,
¿imaynaraq kachkan, qaykaynaraq nispa?*

*Estoy viendo siempre su fotografía,
¿cómo estará, cómo estará diciendo?*

*Ritratullantam qaway qawachkani,
¿imaynaraq kachkan, qaykaynaraq nispa?
¿Imaynaraq kachkan, qaykaynaraq nispa?*

*Estoy viendo siempre su fotografía,
¿cómo estará, cómo estará diciendo?
¿Cómo estará, cómo estará diciendo?*

Fuga

*Mayus qamunki, ñuqa challwachayuq.
Mayus qamunki, ñuqa challwachayuq.*

*Vendrás río, conmigo de pescadito.
Vendrás río, conmigo de pescadito.*

*Aunque tiendan crueles redes,
Intitas kawsayman kutichisun.*

haremos que vuelva a vivir el Sol.

*Aunque el puñal nos desangre,
qampas ñuqallaypas quklam kasun.
Intitas kawsayman kutichisun.*

*tú y yo seremos uno solo.
Haremos que vuelva a vivir el Sol.*

Particularmente, nos concentraremos en el inicio de la canción y en el final (la fuga), segmentos donde la mitología andina es marcada. En las dos primeras estrofas, hay dos vocativos destacados que aluden a la cultura del ande: *Purakutipi yana chiririnka* (moscardón de Purakuti) y *Cementeriwpi Apu Chiririnka* (Dios Moscardón del cementerio), con quienes el hablante poético dialoga (¿ñuqatañachum qikutawachkanki? [¿a mí me estás molestando?]). En el ande, hay diversas maneras

de predecir la muerte, mediante signos, ya que la muerte visita al entorno del futuro muerto. Uno de esos signos es la presencia de un moscardón grande que ronda el medio, que entristece el ser o ensombrece el sentir de los testigos de su presencia. La predicción de la muerte es común en el ande cuando alguien está mal o enfermo; pero es sorprendente cuando se da de manera imprevista, por un accidente o por el contexto en que se vive, como lo que sucedía en la época de la violencia, donde cualquiera, por motivos diversos, podía perder la vida de un momento a otro. En el contexto de la canción, el hablante lírico se siente atraído por la muerte al toparse con este signo predictor, ya que le avisa de su inevitable muerte que se viene. De acuerdo a Bascopé (2001, pp. 272-273), en el ande, la muerte no es vista como la finalización del ciclo vital, sino como una estancia en la existencia, como parte de la vida misma; se entiende que la muerte no significa tragedia o terror, sino dolor y tristeza por lo que sucederá. En el ande, la presencia de estos signos da a entender que las personas deben prepararse para que el individuo muera en paz, “bien”, en armonía con el medio.

En la fuga del huayno estudiado, se hace presente el dios supremo o central andino: el Sol o Inti (*Intitas kawsayman kutichisun*). Por su naturaleza divina suprema, es visto por todo el ande como fuente de vida, luz y calor, necesarios para el desarrollo de la agricultura y de la misma existencia. En este aspecto, es introducido por el hablante poético para demostrar que la unificación social que reclama (*qampas ñuqallaypas quklam kasun*) será capaz de revivir a la divinidad olvidada, para que se viva como en la sociedad antigua, donde no haya desigualdad social, y se viva en armonía con la naturaleza. En ese entender, revivir al dios supremo del ande significaría el mayor de los reconocimientos al sentido de conexión que existe entre la humanidad y el ciclo de la vida. Igualmente, es reconocido como hacedor de la vida, la luz y la fertilidad, en relación a la protección que brinda y las bendiciones que pueda proveer en nuestra existencia.

Carlos Falconí Aramburú también labra en la mitología andina, lo hace desde la esencia de la lengua que la representa: el quechua. El huayno al cual nos referimos lleva el título de *Tierra que duele*, que ya lo enfocamos en la poetización del espacio, particularmente en lo referido a Huanta. Lo vemos ahora en esta dimensión.

Traducción nuestra

*Huamanga tierra que duele,
grandiosa en la desgracia. (bis)*

*La libertad es tu gloria
tus himnos hacen la historia. (bis)*

*Taytachas rikchapakuchkan,
chakinsi paskarikuchkan. (bis)*

*Dios se está despertando,
sus pies se están desatando.*

*Sunqunsi rawray rawrachkan,
ñawinsi kawsaypaq kachkan. (bis)*

*Su corazón está ardiendo y ardiendo,
sus ojos están por cobrar vida.*

*Ñaqañas qatarimunqa,
manañas waqay kanqachu.*

*Parece que ya se levanta,
ya nadie va llorar.*

*Ñaqañas qatarimunqa,
manañas llaki kanqachu.*

*Parece que ya se va incorporar,
ya no habrá pena.*

*Paywan, llakita tanqasun
intilla llusqsimunanpaq. (bis)*

*Con él, arrojaremos las penas
para que el Sol salga.*

*La Marpis, umayan kachkan;
Huantapis, sunqullan rabian. (bis)*

*En La Mar, está su cabeza;
en Huanta, su corazón reniega.*

*Cuerpullan quñiña kaptin,
manañas qanra kanqachu.*

*Cuando su cuerpo esté vivo,
ya no habrá nada malo.*

*Takllata qapiykullaspas,
allpata wachachillanqa.*

*Agarrando el arador,
hará producir la tierra.*

*Cuerpullan quñiña kaptin,
manañas suwa kanqachu.*

*Cuando su cuerpo alcance tibieza,
ya no habrá ladrones.*

*Takllata qapiykullaspas,
allpata wachachillanqa.*

*Empuñando el arador,
hará producir la tierra.*

Después de presentar el contexto de la violencia en Ayacucho, esto en las dos primeras estrofas, inmediatamente, introduce a la divinidad en el medio, en un despertar ante lo que se vive (*Taytachas rikchapakuchkan*), fusionando poesía y divinidad, como esencia de esta composición. De la tercera a la séptima estrofas, el dios andino referido aparece asentado en lo andino a pesar de su origen occidental. La canción habla del Dios Hijo, de Jesucristo, que despertará de su muerte, resucitará, se desatarán sus pies, de lo que fue crucificado. A su vez, introduce la mitología andina del Inkari, que luego se configurará notoriamente. En el proceso, salen a relucir las potencialidades divinas, desterrar la pena y que impere la iluminación divina.

Por otro lado, al ser una composición donde predomina el quechua en sus letras, el huayno se convierte en un poema vanguardista; porque trasunta el sentido de la subjetividad andina desde la antigüedad, en un contexto y un ritmo del huayno urbano, jugando con estilo, ritmo y contenido, como pocos compositores lo hacen en el contexto social que vivió el autor.

El siguiente bloque temático de la canción va de la octava estrofa hasta concluir la canción, donde la mitología andina, mediante el mito del Inkari, se

manifiesta en la composición en la voz del hablante poético. Este mito es poshispánico, pero andino; habla de la muerte del Inka y Rey andino durante la colonia. Inicialmente, fue recopilado en Cusco (Paucartambo), por una expedición antropológica integrada por Josafat Roel Pineda y Efraín Morote Best; posteriormente, José María Arguedas lo recoge en Puquio (Lucanas); también, existieron otras versiones variadas, ya que el relato se contaba de manera oral por todos los Andes e incluso en la selva. En esencia, el mito habla de la muerte del Inkarrí en manos de los españoles de una manera cruel. Describe que fue descuartizado; su cabeza fue enterrada en Cusco y su cuerpo esparcido por los cuatro suyos; pero cuenta que su cabeza está viva y se reconstruye dentro de la tierra y que llegará el momento en que reviva y destruya a los españoles que conquistan y sojuzgan a la población andina.

Sobre el Inkarrí, el hablante poético, en el huayno estudiado, nos presenta una versión nueva, donde Ayacucho es el pueblo elegido. De modo que en La Mar (provincia de Ayacucho) está enterrada su cabeza y en Huanta (otra provincia ayacuchana) su corazón rabia y reniega, en su proceso de reconstrucción corporal. Cuando este reviva (*Cuerpullan quñiña kaptin*), ya no habrá maldad ni ladrones y él mismo agarrará y empuñará la taklla (arador) y hará producir a la tierra. Se entiende de ello que, del sacrificio de Inkarrí por su pueblo, de ser decapitado por salvar a su pueblo, con el tiempo, revivirá para salvar a su pueblo, a manera de resistencia indígena, mediante un nuevo sistema social, que reclama unión social de toda la colectividad.

No es gratuita la inserción de Huanta y La Mar en el huayno. Estos lugares entran en escena por ser las provincias más castigadas por la violencia. De hecho, entre 1983 y 1984, fueron los territorios donde se cometieron violaciones de los derechos de las personas civiles a gran escala en manos de los actores armados de la violencia, donde el hombre del campo, particularmente, fue el más afectado; por eso, desde el hablante lírico, se introduce el mito como una especie de reacción divina ante la maldad que recae en su gente, que no pierde esperanzas, y reclama una comunión de ideas.

4.3 Naturaleza contestataria del huayno ayacuchano urbano

4.3.1 *El poder del Estado y el contrapoder de los rebeldes en el contexto sociopolítico del huayno ayacuchano urbano*

El poder, como término general, tiene que ver con la facultad expedida a una persona o un grupo de personas de producir sensaciones agradables o desagradables en las personas en la intención de imponer sus voluntades. Como asunto social

(Weber, 2002) o como término lingüístico (Rae, 2014), ha sido una expresión de preocupación a lo largo de la historia humana, desde las épocas más remotas hasta la actualidad. Por su materialidad, es complejo entenderlo y hasta difuso contextualizarlo, por las diversas formas de materialización en la sociedad.

Los principales tipos de dominación o de poder, según Weber (2002, pp. 170-241), son el de carácter racional, basado en la legalidad, desde la perspectiva de quien ejerce una determinada autoridad, mediante la ley, burocracia y el Estado moderno; el de carácter tradicional, desde la perspectiva de transmisión de aspectos de desenvolvimiento social de generación en generación, como una especie de patrimonio; el de carácter carismático, desde el ejemplo, el liderazgo, el heroísmo o la santificación. De entre los tres tipos, la teoría del poder de Weber se centra en el poder legítimo, desde la estructura de dominación legítima, de lo legal-racional, por situaciones de legitimidad; da entender que se requiere de un cuadro administrativo para imponer pareceres a toda una heterogeneidad de personas.

Sánchez (2012, s. p.) refiere que Carlos Marx intensifica la significación del poder planteada por Weber –pese a ser históricamente anterior a él– al referir que tiene carácter de clase, porque implica dominio particularmente en lo económico, no de una persona, sino de una clase social. Así, la estructura social y económica de la sociedad determina la dominación y explotación, por el control de los medios de producción, que les permite acumular riqueza y moldear las instituciones a nivel social y político, como el mismo Estado. En ese sentido, Marx afirmaría la existencia de una servidumbre social, que sería uno de los impedimentos mayúsculos para que los individuos logren su libertad; en dicha vía, establece que el poder se identifica o defiende la violencia organizada desde las instituciones a su cargo, a nivel de fueros civiles, militares o castrenses.

De acuerdo a Fernández (1994, pp. 669-671), a nivel de la administración estatal, en el poder legal-racional planteado por Weber, se pueden determinar dos tipos de poder marcados: el político (de nivel formal y directo, que implica el *poder militar*: soberanía nacional y orden público interno, que tiene a su favor la razón de la fuerza; y el *poder civil*: fuerza moral de la razón, como consecuencia de su elección por los sujetos gobernados) y económico (por el manejo y control de los bienes y servicios, de la producción y el comercio mismo). Paralelo a las formas de poder manifiestas, hay una forma que tiende a manifestarse en contextos de violencia, desde los implicados en la violencia (Estado y bandos opuestos): el poder coercitivo, que tiende a implementarse mediante acciones de fuerza, amenaza o violencia,

fundamentalmente por los hechos desarrollados por quienes lideran los bandos en conflicto.

4.3.1.1 Las figuraciones del Estado

Después de haber presentado las formas de poder en el contexto estudiado (político, económico y coercitivo), pretendemos conocer quiénes fueron los actores principales desde el Estado –ya después veremos el otro bando en conflicto–, para ver contra quiénes se manifiestan los discursos contestatarios enunciados en los huaynos ayacuchanos urbanos de la muestra.

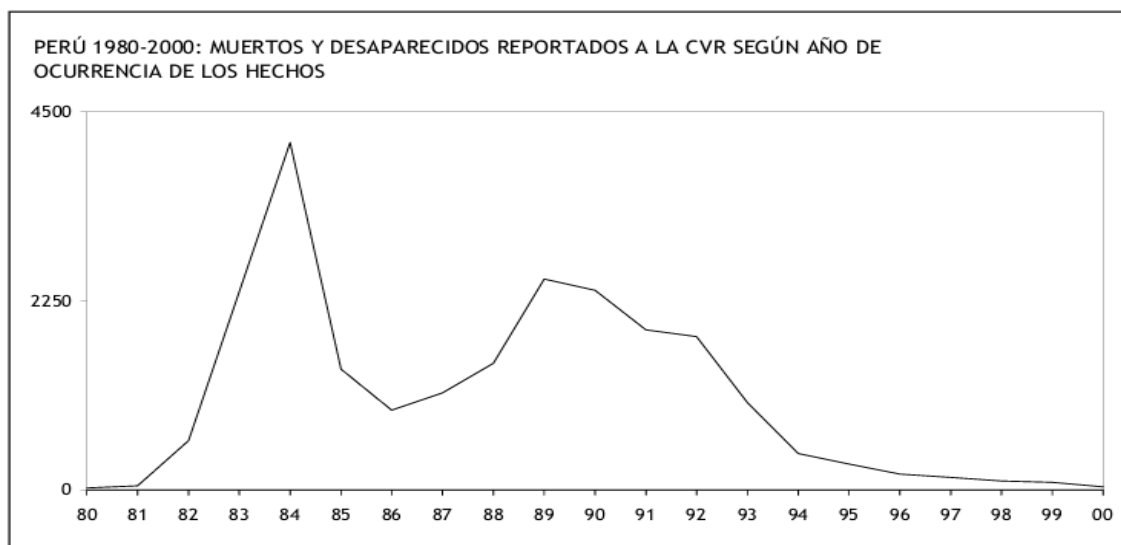
En un período de conflicto o en una época de confrontación, es posible que existan personas o grupos determinados que se implican en el asunto de manera directa o indirecta, esto en ambos frentes. En promedio, se ha registrado una gran cantidad de personas afectadas, entre muertas y desaparecidas. Desde la perspectiva de la CVRP, los implicados en el conflicto son denominados actores del conflicto y son presentados en el siguiente orden: actores armados (*Tomo II*, 2003) y actores políticos e institucionales (*Tomo III*, 2003). El Informe da a entender la prevalencia de los actores materiales de los hechos de violencia perpetrados.

En nuestro caso, partiremos por los actores políticos e institucionales, que incluye a los segundos a nivel estatal (actores armados: Fuerzas Policiales y Fuerzas Armadas), en una relación compleja de entender y hasta desafiante para estudios como los nuestros, porque involucran las principales manifestaciones de poder.

La siguiente figura nos permitirá observar la periodicidad de la violencia en relación a la preponderancia de los hechos que destacan en el momento, desde la manifestación de afectados por la misma violencia, desde el conocimiento de fallecidos y desaparecidos.

Figura 7

Muertos y desaparecidos de acuerdo al año de sucedidos los hechos (1980-2000)



Nota. Tomado del *Informe final, Tomo I*, p. 90, por CVR, 2003

La figura anterior nos da a conocer que los hechos de violencia iniciaron en 1980, como un período de conflicto armado entre el Estado peruano y los grupos armados subversivos autodenominados Partido Comunista del Perú-*Sendero Luminoso* (PCP-SL) y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). En el proceso, el conflicto armado interno fue el más extenso e intenso, hasta el año 2000. Para la CVRP (2003, *Tomo I*, p. 59), las etapas de su desarrollo son cinco: “El inicio de la violencia armada” (desde el 17 de mayo de 1980, con la quema de las ánforas de las elecciones presidenciales en Chuschi, Ayacucho, hasta el 29 de diciembre de 1982, de disposición estatal de incursión de las Fuerzas Armadas en el conflicto), “La militarización del conflicto” (enero de 1983, de instalación del Comando Político-Militar en Ayacucho, hasta junio de 1986, de matanza de los penales), “El despliegue nacional de la violencia” (desde 1986 hasta marzo de 1989, de ataque al puesto policial de Uchiza, en San Martín), “La crisis extrema: ofensiva subversiva y contraofensiva estatal” (desde 1989 hasta setiembre de 1992, de captura de Abimael Guzmán Reinoso y algunos líderes de SL; además, de Víctor Polay Campos, líder del MRTA), y “Declive de la acción subversiva, autoritarismo y corrupción” (desde 1992 hasta noviembre de 2000, de abandono del país del presidente Alberto Fujimori Fujimori).

En el período de la violencia, entre los actores políticos e institucionales, están aquellos que formaron parte del Estado peruano, por supuesto, con funciones y competencias totalmente particulares. De acuerdo al Estado Peruano (s. f.), esta institución está configurada por los tres poderes (Ejecutivo, Judicial y Legislativo). Del

mismo modo, forman parte de la estructura estatal los gobiernos locales y regionales; aunque estos últimos tienen vigencia participativa desde el 2002, mediante la Ley Orgánica de Gobiernos Regionales (ley n.º 27867). Igualmente, forman parte del Estado ciertos organismos autónomos: Contraloría General de la República (de vigencia desde 1930, gobierno de Augusto B. Leguía), el Jurado Nacional de Elecciones (creado institucionalmente en 1930 y funciona desde 1931), la Defensoría del Pueblo (desde 1996, gracias a la *Constitución Política* de 1993), el Ministerio Público (desde la *Constitución* de 1979), entre otros. En ese sentido, los actores institucionales y políticos se hallan vinculados directa o indirectamente con los gobiernos presidenciales de Fernando Belaúnde Terry (gobierno de Acción Popular, de 1980 a 1985), de Alan García Pérez (gobierno del Partido Aprista Peruano, de 1985 a 1990), los gobiernos de Alberto Fujimori Fujimori (desde 1990 hasta el 2000, gobiernos del partido denominado Cambio 90/Nueva Mayoría).

Las informaciones que siguen son producto de una lectura detallada, minuciosa y concentrada a los diversos informes de la CVRP, complementada con otras lecturas. Por la diversidad de informaciones que contiene, era redundante citar una y otra página de los mismos informes, por lo que lo referimos previamente.

a) El gobierno de Fernando Belaúnde Terry

Fernando Isaac Sergio Marcelo Marcos Belaúnde Terry asumió la presidencia del Perú por segunda vez –la primera fue de 1963 a 1968– en julio de 1980; fue un período de transición entre la dictadura militar y la vida democrática de administración estatal, por ser elegido como presidente de la república con voto electoral. En el proceso, se vio sorprendido con el surgimiento del PCP-SL, que marcó un período de violencia, por el enfrentamiento con el Estado peruano. Pero es entendible que, en la primera mitad de 1980, al surgir la llamada *Lucha Armada*, las primeras manifestaciones se dieron durante el gobierno dictatorial de Francisco Remigio Morales-Bermúdez Cerrutti, en el que se destacan los siguientes hechos: la quema de las ánforas electorales en Chuschi (Ayacucho, 17 de mayo), el atentado a la Municipalidad de San Martín de Porres (13 de junio) y la explosión de un artefacto explosivo en la tumba del expresidente Juan Velazco Alvarado (15 de junio).

En el proceso, durante los cinco años de administración del gobierno de Belaúnde, el conflicto fue muy intenso; por ello, de acuerdo a la CVRP (*Tomo III*, 2003, p. 23), se han registrado 7795 víctimas en este período de mandato presidencial, entre desaparecidos y asesinados (el 35 % de víctimas reportadas de todo el período de la violencia); de estos, el 45 % fue atribuido a los operadores estatales o fuerzas de seguridad estatal; mientras que el 48 % fue adjudicado a los movimientos subversivos.

Este gobierno, de indiferencia por los derechos humanos, tuvo el resguardo del poder legislativo, con amplia mayoría del partido de gobierno (Acción Popular) que, en el proceso, no conformó ninguna comisión investigadora sobre los casos de muertes y desapariciones forzadas.

Analizando el contexto y las informaciones ya presentadas, es deducible que los años 1983 y 1984 fueron los que sacaron a luz la mayor cantidad de casos de violación de los derechos humanos. De acuerdo a la CVRP (*Tomo III*, 2003, p. 24), se debió a dos causas: plenas facultades a las Fuerzas Armadas por parte del gobierno de Belaúnde para la lucha antisubversiva desde diciembre de 1982, y el incremento de acciones violentas del PCP-SL.

Antes de esta etapa cruda, podemos destacar los siguientes hechos violentos manifiestos:

- ✓ Asalto al penal de Huamanga (02 de marzo de 1982).
- ✓ Destrucción del Centro Experimental de Alpachaca (de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 03 de agosto de 1982).
- ✓ Ataque al puesto policial de Vilcas Huamán (22 de agosto).
- ✓ Ataque al puesto policial de Huanta (04 de octubre).
- ✓ Apagón total en Lima (19 de agosto).

Estos hechos posibilitaron la declaratoria en emergencia de varias provincias ayacuchanas: Huamanga, Huanta, La Mar, Cangallo y Víctor Fajardo; además, de una provincia de Huancavelica y otra de Apurímac; igualmente, Lima Metropolitana y Callao.

Por decreto supremo, a finales de diciembre de 1982, el gobierno de Belaúnde encarga a las Fuerzas Armadas el control interno del país, particularmente de todo el escenario ayacuchano y de todos los Andes centrales. Los generales Roberto Clemente Noel, Adrián Huamán Centeno y Wilfredo Mori Orzo comandaron la lucha entre 1983 (enero) y 1985 (setiembre). Desde enero de 1983 hasta finales del gobierno presidencial de Acción Popular, la violencia se ahonda hasta llegar a su máxima expresión; en el proceso, incluso, se desvincularon de la autoridad civil, que no manifestaba política contrasubversiva; también, guardaron distancia del mismo Ministerio del Interior. De ese período, destacan los siguientes hechos de violencia protagonizados por ambos bandos en conflicto:

Durante la conducción de Clemente Noel (1983) se dieron los siguientes hechos violentos:

- ✓ Huaychao y la reacción campesina contra el PCP-SL (23 de enero de 1983).
- ✓ El caso Uchuraccay y la muerte de periodistas (26 de enero de 1983).

- ✓ Masacres de Huancasancos (Sacsamarca, Sancos y Lucanamarca, entre febrero y abril de 1983).
- ✓ Matanza de campesinos en Juquiza (Ocos, el 20 de abril de 1983).
- ✓ Matanza de campesinos en Carhuanca (22 de abril de 1983).
- ✓ Asesinato de campesinos en Huambalpa (05 de mayo de 1983).
- ✓ Ejecuciones extrajudiciales de comuneros de Totos y Chuschi (entre abril y mayo de 1983).
- ✓ Matanza de campesinos en Soccos (13 de noviembre de 1983).
- ✓ Ejecuciones extrajudiciales en los cuarteles militares como Los Cabitos.

Durante la dirección de Adrián Huamán (enero de 1983 a agosto de 1984):

- ✓ Mayor cantidad de desaparecidos y muertos.
- ✓ Mayor actividad terrorista del PCP-SL.
- ✓ El asesinato de evangelistas en Callqui (Huanta, el 01 de agosto de 1984).
- ✓ La desaparición del periodista Jaime Ayala (Huanta, en agosto de 1984).
- ✓ El asesinato del dirigente campesino Jesús Oropesa (Puquio, 11 de agosto de 1984).
- ✓ Hallazgo de las fosas comunes de Pucayacu (Huanta, 22 de agosto de 1984).

En la conducción del general Wilfredo Mori (agosto de 1984 a setiembre de 1985):

- ✓ Continuó la tendencia de crímenes y violación de los derechos humanos.

b) El gobierno de Alan García Pérez

El segundo gobierno presidencial involucrado en el contexto de violencia fue el de Alan Gabriel Ludwig García Pérez, mediante el Partido Aprista Peruano, que abarcó el período 1985 a 1990. Nació con un discurso de oposición a las medidas del gobierno anterior respecto a la lucha contrasubversiva hasta ese momento; pero, ya en el poder, desde la matanza de los penales en 1986, por amotinamiento de presos, preparó el escenario de la expansión de situaciones subversivas a nivel nacional. Sin una política a ese nivel, se dedicó a desarrollar reformas varias como la unificación de la policía en la Policía Nacional del Perú.

De acuerdo a la CVRP (*Tomo III*, 2003, p. 37), en el gobierno de García, se registraron 8173 víctimas, entre muertes y desapariciones, más que en el gobierno de Belaúnde; de ellas, el 58 % correspondió a los movimientos subversivos y el 30 % a las fuerzas del Estado; casos que descendieron en 1986, pero se incrementó después, hasta sostenerse en niveles altos entre 1988-1990.

En el gobierno aprista, destacan los siguientes hechos relacionados a los asuntos abordados:

- ✓ Inició con un descenso de víctimas por efectos de la violencia, por una tregua social al cambio de mando presidencial, particularmente del MRTA.
- ✓ Matanza en los penales El Frontón (San Juan Bautista) y Lurigancho (San Pedro), junio de 1986, en muchos casos de manera extrajudicial (124 en San Juan de Lurigancho y 111 en El Frontón, de acuerdo a la CVRP, *Tomo III*, p. 43); esta fecha fue denominada por *Sendero Luminoso* como *Día de la Heroicidad*.
- ✓ Aumento de atentados a nivel nacional, y mayor muerte de dirigentes apristas (Rodrigo Franco, Nelson Pozo, etc.) y funcionarios del Estado, particularmente apristas y en manos del PCP-SL (1986 para adelante), terminando con el abandono de cargos municipales de manera colectiva (entre 1987-1989); el año 1989 fue señalado como el de mayor mortandad para las autoridades electas en el país (unas 500 de acuerdo a la CVRP, *Tomo III*, p. 50).
- ✓ Creación del Ministerio de Defensa (1987), que incluía a las Fuerzas Armadas, como parte de la política antisubversiva.
- ✓ Proceso de estatización del sistema bancario y financiero (1987), creando oposición en el estamento empresarial.
- ✓ Toma de la ciudad de Juanjuí (San Martín, el 06 de noviembre de 1987) por el MRTA, señalando el fin de la tregua al gobierno aprista.
- ✓ El caso Cayara, entre *Sendero* y las Fuerzas Armadas (emboscada a convoy militar y matanza de campesinos, mayo de 1988).
- ✓ Crisis económica peruana a gran escala y pérdida de control de la inflación (1988), como consecuencia de la política económica del gobierno y por la generalización de la violencia en todo el territorio nacional.
- ✓ Primera manifestación del grupo paramilitar denominado Comando Rodrigo Franco (28 de julio de 1988, vinculado al partido aprista, a las fuerzas policiales y al Ministerio del Interior), con el asesinato del abogado Manuel Febres Flores, presidente de la denominada Asociación de Abogados Democráticos, defensor legal de varios líderes *senderistas*; fueron autores de numerosos asesinatos y atentados diversos, siendo reivindicados en el proceso.
- ✓ Ataque al puesto policial de Uchiza y saqueo de locales públicos y privados por parte del PCP-SL (27 de marzo de 1989).
- ✓ El caso Los Molinos (28 de abril de 1989), en Jauja, enfrentamiento entre el Ejército y miembros del MRTA, que terminó con ejecuciones extrajudiciales.

- ✓ Manifestación de acciones de combate por parte de las rondas campesinas, en Sachabamba (Huamanga) y caseríos del río Apurímac, donde surge la figura emblemática de un líder, el Comandante *Huayhuaco* (1989); además, el Estado, desde diciembre de 1989, armó a las rondas campesinas con rifles.
- ✓ En 1989, el gobierno aprista creó el Servicio Especial de Inteligencia (GEIN), que luego de algunos años capturaría a Abimael Guzmán, líder *senderista*.
- ✓ Entre 1988 y 1989, el Estado formó un grupo de inteligencia operativa denominado Grupo Escorpio, desde el Servicio de Inteligencia del Estado (SIE), donde Santiago Martín Rivas (más adelante integrante del Grupo Colina) la integraba. Se dedicaba a secuestros y ejecuciones a cambio de pagos o rescates, esto a narcotraficantes y comerciantes en el Alto Huallaga, Tingo María y Ayacucho.
- ✓ El 28 de octubre de 1989, fuerzas combinadas del Ejército, paramilitares y de la policía atacan y destruyen ambientes diversos de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (imprenta, comedor universitario, unidades de transporte y tópicos de salud) y detienen a 30 estudiantes de la residencia de estudiantes.
- ✓ El 9 de julio de 1990, antes de la finalización del mandato presidencial, se produce la fuga de 47 presos del MRTA, que creó una imagen negativa del gobierno, por su relación con ex apristas que integraban el movimiento.

c) El gobierno de Alberto Fujimori

El tercer presidente involucrado en el contexto de la violencia sociopolítica estudiado fue Alberto Kenya Fujimori Inomoto, que abarcó dos períodos (1990-1995 y 1995-2000). En su gobierno, juega un papel trascendente, en todo aspecto, su asesor Vladimiro Montesinos, desde la segunda vuelta electoral de las elecciones de 1990. Su gobierno se caracterizó ampliamente por el control de los poderes del Estado, lindando con la conducta delictiva, de impunidad y corrupción; pero bajo un marco de respaldo popular de la población desde aspectos políticamente trabajados, con programas políticos asistencialistas y el control de casi todos los medios de comunicación masiva. El período marcó la etapa de declive de la violencia, como consecuencia de la captura de los principales líderes de los movimientos subversivos.

En el aspecto de política antisubversiva, siguió la línea de trabajo de las Fuerzas Armadas, pero dando énfasis a las unidades policiales como DIRCOTE (Dirección contra el Terrorismo) y el SIN (Servicio Nacional de Inteligencia), este último con mayor importancia y poder. El 05 de abril de 1992, ejecutó el llamado autogolpe de Estado, con afanes de desarrollar un plan de reformas a todo nivel, que se canalizó con la aprobación de la nueva *Constitución Política del Perú* (1993); pero,

previamente, durante nueve meses, que no funcionaba el Congreso de la República, que fue cerrado, desarrolló un conjunto de políticas antsubversivas y concretó un conjunto de hechos de violación de derechos humanos desde el accionar del llamado grupo *Colina*, periodo llamado de los decretos, que modificaban de manera radical la legislación contrasubversiva. Por coincidencia, luego de meses de trabajo, la DIRCOTE logra la captura del líder *senderista* Abimael Guzmán, que Fujimori lo supo canalizar como su logro, sin serlo. Con ello y la captura de otros líderes subversivos, se dio inicio al declive de sus acciones; a la vez, a un periodo de autoritarismo y corrupción.

La nueva legislación impuesta por el Estado eliminaba la real independencia de los poderes del Estado, con lo que se garantizaba la impunidad, que devino en un conjunto de leyes de amnistía que posibilitó la libertad de quienes habían cometido actos de violación de derechos humanos. Así, con el control del Poder Judicial, del Congreso de la República y de la Fiscalía de la Nación, en junio de 1995, aprueban la llamada Ley de Amnistía, ley que incrementó el descontento popular y la disminución de apoyo al Estado en las encuestas.

Respecto a la violencia que es motivo del presente estudio, en el periodo de gobierno de Alberto Fujimori, se desarrollaron los siguientes hechos de trascendencia:

- ✓ Control de los altos mandos de las Fuerzas Policiales, de las Fuerzas Armadas, de la Fuerza Aérea y de la Marina de Guerra del Perú, con una renovación paulatina.
- ✓ Control del Ministerio del Interior con mandos militares, una especie de militarización del sector y de las fuerzas del orden.
- ✓ Aplicó un plan de ajuste económico drástico, conocido como Fujishock, que implicó la liberalización de la economía peruana y la reinserción al sistema financiero internacional, recibiendo créditos y donaciones.
- ✓ Fomentó y apoyó la formación de comités de autodefensa o rondas campesinas, particularmente en las zonas rurales de las áreas declaradas en emergencia, las que fueron armadas. Este hecho, para la CVRP (*Tomo III*, p. 57), marcó el inicio de la derrota de los subversivos o su repliegue.
- ✓ El accionar político del gobierno apuntó a las Fuerzas Armadas, desde un Plan Político Militar, que estuvo dirigido a la eliminación de dirigentes populares, comités populares, organizaciones existentes en universidades, sindicatos, etc.
- ✓ La Policía Nacional del Perú estuvo supeditada a las Fuerzas Armadas.

- ✓ Hallazgo de las fosas comunes en Chilcahuaico, a 50 kilómetros de Huamanga, y en Chumbivilcas, Cusco (octubre de 1990); de un cementerio clandestino en Chonta Punta, Ancash (noviembre de 1990).
- ✓ Sobre desapariciones forzadas, dos casos que resaltar: desaparición de 200 personas en Huancavelica en los cinco primeros meses del gobierno fujimorista (denunciado desde el congreso); de decenas de estudiantes de la Universidad Nacional del Centro (Huancayo).
- ✓ En sus inicios, recibió una fuerte presión internacional sobre el respeto de los derechos humanos, esto desde EE. UU. y de organismos de la comunidad internacional financiera.
- ✓ La matanza de Barrios Altos (1991), perpetrada por el llamado Grupo Colina, integrado por agentes del Servicio de Inteligencia del Ejército. A este grupo, la CVRP (*Tomo III*, p. 78) le adjudica la probabilidad de la desaparición de nueve dirigentes populares de los asentamientos humanos en el distrito de Santa (02 de mayo de 1992), de la desaparición del periodista Pedro Yauri, en Huaura (24 de junio de 1992) y del asesinato de Pedro Huillca, secretario General de la CGTP (18 de diciembre de 1992).
- ✓ Autogolpe de Estado (05 de abril de 1992), que imponía la disolución del Congreso de la República y la reorganización total del Poder Judicial, del Ministerio Público, del Consejo Nacional de la Magistratura y del Tribunal de Garantías Constitucionales, estableciendo el llamado Gobierno de Emergencia y Reconstrucción Nacional; esto paralelo a una oposición política débil, manejada desde el Estado, y el apoyo internacional, particularmente de las entidades financieras.
- ✓ En 1992, en las zonas urbanas y particularmente en Lima, el PCP-SL desarrolló acciones de aniquilamiento, de ataques diversos (comisaría de Ventanilla, puesto policial de Huachipa), de realización de paros armados (22 y 23 de julio) y ejecución de coches bomba (05 de junio en Canal 2, el 16 de julio en la calle Tarata, en Miraflores, el 17 de julio en la Municipalidad de Villa el Salvador).
- ✓ En mayo de 1992, se dio la matanza de 41 presos, principalmente líderes *senderistas*, del penal Miguel Castro Castro (Canto Grande); esto por acción policial y de las Fuerzas Armadas, que concentraron sus acciones en las cárceles y universidades que, para ellos, eran “reductos” de la subversión.
- ✓ Las universidades, por decreto supremo, podían ser intervenidas por las Fuerzas Armadas, no solo por la policía, por mandato judicial o petición expresa del rector, sino por autorización de los comandos políticos militares, del Ministerio de

Defensa o del Ministerio del Interior. El 18 de julio de 1992 se incursiona militarmente a la residencia de estudiantes de la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta, donde secuestran y desaparecen a nueve estudiantes y un docente universitario. Entre 1990 y 1991, la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga vivió hechos de violencia con el asesinato de docentes universitarios (Ciro Aramburú, Francisco Cirilo Javier, Leonor Zamora Concha), trabajadores administrativos (Tomás Evangelista, Fernando Colonio) y estudiantes (Mariscote Santa Cruz, Leoncio Espinoza, Antonio Huacache Chávez, Camilo Fernández Flores), de los que se tienen datos y estudios.

- ✓ Trabajos de la GEIN (Grupo Especial de Inteligencia, llamado también División contra el Terrorismo-DIVICOTE), BREDET (Brigada Especial de Detectives) y de la DIRCOTE (Dirección contra el Terrorismo) posibilitaron la captura de la mayoría de líderes de los movimientos subversivos, tanto del PCP-SL como del MRTA, coronándose con la de Abimael Guzmán Reinoso el 12 de setiembre de 1992, llamada “la captura del siglo”. Como resultado de estudios periodísticos diversos, se concluye en que estas capturas se dieron por trabajo policial y no por política del Estado, que tenía como base a militares o al Ejército.
- ✓ Entre 1992 y 1993, se produjo un descontento o malestar en un grupo del Ejército contra el poder organizado de Montesinos, Fujimori y Hermosa Ríos (“camarilla presidencial-militar”, *Tomo III*, p. 80) por la politización de su sector y de su despersonalización (uso de personal militar por el SIN, brindando órdenes al margen del fuero militar), que devino en la preparación de un golpe militar, que fue controlado por el Estado.
- ✓ Desarrollo de la “Operación Aries”, protagonizada por las Fuerzas Armadas y los expertos israelíes en Leoncio Prado (Huánuco), de abril a julio de 1994, para erradicar totalmente las fuerzas subversivas en todo el Alto Huallaga, mediante bombardeos aéreos e incursiones de patrulleros militares, dando muerte a todas las personas que encontraban a paso, arrasando caseríos diversos.
- ✓ En octubre 1993, se planificó el pedido de *Acuerdo de Paz* entre el PCP-SL y el Estado peruano a petición de los primeros, que fue fallido y utilizado políticamente por Fujimori antes de aprobarse por referéndum la nueva constitución; para ello, reunió, desde los diversos penales, a la dirigencia nacional del movimiento en la Base Naval del Callao, donde Guzmán estaba detenido.
- ✓ Para su reelección presidencial, permitida por la nueva constitución, Fujimori utilizó políticamente la situación de lucha contrasubversiva y el conflicto con Ecuador en enero de 1995, manteniendo muchas zonas en emergencia y

manejando el poder militar con dicho propósito. Pese a ello, nubes de fraude rondaron a tal proceso electoral.

- ✓ Devino luego el control político del Estado peruano desde el SIN y el poder omnipotente de Montesinos, dirigiendo los procesos electorales, espiando y sabotando las acciones de la oposición política, vigilando los medios de comunicación, entre otras acciones.
- ✓ Entre diciembre de 1996 y abril de 1997, se desarrolló la llamada Operación Chavín de Huántar, en base a la toma de la residencia del embajador japonés Morihisa Aoki por catorce militantes del MRTA. Terminó con la muerte de todos los subversivos, dos comandos militares y un rehén, con un conflicto con la dirigencia de las Fuerzas Armadas por el protagonismo en la operación y la utilización política del hecho, que opacó diversas denuncias que surgían sobre el manejo del SIN y el poder de Montesinos, cuya renuncia se pedía públicamente.
- ✓ Desde 1997 para adelante, el Estado peruano, bajo el control político de los poderes y de los diversos medios de comunicación masiva, utilizó al terrorismo como mecanismo de control político; para eso, se infiltró en las movilizaciones sociales, fabricaba atentados diversos, calificaba como actividades terroristas a todo discurso y acción de oposición, creaba un caos delincencial generalizado para generar políticas de control de la delincuencia, entre otras.

d) El Congreso de la República

Otra figuración del Estado en el contexto de la violencia estudiado es del Poder Legislativo o del Congreso de la República, que también jugó un rol trascendente en todo el proceso de la violencia.

En el gobierno de Fernando Belaúnde, el Congreso estuvo integrado por una amplia mayoría del partido de gobierno, Acción Popular (124 de 240 congresistas, entre diputados y senadores, el 51,6 %); la segunda fuerza política del momento fue el APRA (76 congresistas, el 31,6 %); la tercera fue el Partido Popular Cristiano (PPC, 16 congresistas, el 6,6 %); los partidos de izquierda se hallaban dispersos con los demás escaños congresales. La mayoría del gobierno se agranda cuando hace alianza con el PPC, quien cogobierna y hasta tiene ciertos ministerios a su cargo. En este período, la función del congreso estuvo encaminada en doble dirección: por una parte, la reconstrucción democrática, luego de un período secuencial de dictaduras militares; por otra, constituirse en un espacio trascendente de debates y de decisiones políticas. Lo negativo de la labor de este poder del Estado estuvo en que no desarrolló una legislación que fuera capaz de enfrentar los actos de violencia sociopolítica que surgía en dicho período, dando a entender una defensa del enfoque militar para enfrentar el

problema sociopolítico del momento; igualmente, no asumió adecuadamente la función de fiscalización al Estado, donde las comisiones investigadoras variadas no procuraban determinar responsabilidades políticas en actos de violación de derechos humanos, como lo concretado en la muerte de ocho periodistas en Uchuraccay; del mismo modo, evitó la formación de comisiones en acciones que perjudicaban a la administración estatal y en lo referente a denuncias contra ciertos mandos militares.

En 1985, el APRA asume el mando estatal tras elecciones y después de seis décadas de existencia institucional. Así, el Congreso de la República del período estuvo integrado por una amplia mayoría aprista (135 congresistas de 241, también entre senadores y diputados, el 56 % del total; la segunda fuerza política del momento la constituyó Izquierda Unida (IU), con 63 congresistas, el 26 %; el PPC, presentado en alianza con otras organizaciones políticas (CODE), tuvo 19 congresistas, el 7,9 %; el partido del ex presidente Belaúnde (AP) tuvo 16 congresistas, el 6,6 %; con el tiempo, algunos congresistas se apartaron de las líneas del partido de gobierno y formaron frentes independientes, el 3,3 %. Por el discurso preelectoral y teniendo amplia mayoría contra los partidos de derecha que habían gobernado, a nivel del Congreso, se conformaron las primeras comisiones investigadoras respecto a la violación de los derechos humanos, enfocados en las matanzas de Pucayacu y Accomarca; desde ahí, se iniciaron con dos tipos de dictamen a nivel de las comisiones, uno en mayoría y otro en minoría, encontrando responsabilidades variadas. Las otras comisiones del Congreso, ante actos de semejante naturaleza, fueron las de los sucesos de Bellavista y Umaru, de la matanza de los penales, de los sucesos de Parcco y Pomatambo, sobre el asesinato de Walter Quispe Añaca y Lucio Condoma Pañiura, el caso Cayara, sobre las causas de la violencia, Comisión Limo (caso Comando Rodrigo Franco), de violación de los derechos humanos en Huancavelica, entre otros. En todos los casos, las fuerzas políticas en el Congreso, desde las mayorías congresales, apuntaron a buscar responsabilidades militares y no políticas; igualmente, se observó distancia en políticas y planes antisubversivos, mucho menos cumplieron roles protagónicos.

En el primer período presidencial de Alberto Fujimori (1990-1995), los resultados a nivel electoral para el Congreso representaron un escenario preocupante para quien gobernaba, por no lograr una mayoría que le permitiera gobernar con tranquilidad. Así, las fuerzas políticas congresales se distribuyeron de la siguiente manera: el FREDEMO, frente de Mario Vargas Llosa, tuvo 83 congresistas, entre senadores y diputados, el 34,3 %; el PAP, 70 congresistas, el 28,9 %; Cambio 90, 46 congresistas, el 19 %; IU, 22 congresistas, el 9 %; algunos movimientos

independientes conformaron los siguientes escaños congresales, el 8,7 %. En materia de derechos humanos, el Congreso, en su afán de fiscalización, nominó ciertas comisiones de investigación: de los sucesos de Huancavelica (1991), de los Barrios Altos (1991), asesinato de 15 personas en una aeronave de la empresa Aerochasqui, de los sucesos de Chumbivilcas y San Pedro de Cachi (1990), entre otras; se dio a conocer responsabilidades a nivel militar y otras no concretaron informe por el cierre del Congreso. Con algunas alianzas congresales y pese a tener ciertas facultades que le permitieran legislar en diversos asuntos, Fujimori inició un discurso descalificador del Congreso, catalogándolo de improductivo y bloqueador de soluciones a problemas de coyuntura; así, preparaba un autogolpe de Estado, que se concretará el 05 de abril de 1992. De esta manera, con afanes de aprobar la nueva Constitución Política del Perú y de completar el período elegido, convocó a elecciones del llamado Congreso Constituyente Democrático (el APRA, IU y AP no participaron en el proceso), integrado solo por 80 congresistas, desapareciendo las cámaras de senadores y diputados, conformado de la siguiente manera: Cambio 90-Nueva Mayoría tuvo 44 congresistas, el 49,3 %; el PPC, 08 congresistas, el 9,7 %; el Frente Independiente Moralizador, 07 congresistas, el 7,8 %; el Movimiento Renovación, 06 congresistas, el 7,0 %; otros frentes políticos de 4 a menos congresistas. En el proceso, este Congreso, por la mayoría oficial y manejado con la asesoría de Montesinos desde el SIN, con chantajes y transfuguismos, se dedicó a la producción normativa en razón de conflicto interno, garantizando la impunidad ante los excesos que cometían las Fuerzas Armadas y Policiales, mediante las llamadas “Leyes de Amnistía”; igualmente, preservó un nivel de corrupción estatal a todo nivel.

Entre 1995-2000, de segundo gobierno de Alberto Fujimori, de acuerdo a la nueva constitución, se constituyó bajo proceso electoral el llamado Congreso Constituyente Democrático, que estuvo constituido por una sola cámara y 120 integrantes, de la siguiente manera: Cambio 90-Nueva Mayoría con 67 integrantes (55,8 %); Unión por el Perú con 17 integrantes (14,2 %), Partido Aprista Peruano con 8 integrantes (6,7 %), Frente Independiente Moralizador con 6 integrantes (5 %), CODE-País Posible con 5 integrantes (4,2 %), Acción Popular con 4 integrantes (3,3 %), entre los que destacan, aunque otros partidos y movimientos tuvieron entre tres, dos y hasta un integrante. Con una mayoría oficialista en el Congreso, se impidió la formación de ciertas comisiones de investigación de casos sonados de violación de derechos humanos que pedía la oposición (caso Colina y Santiago Martín Rivas, los planes *Bermuda*, *El Pino* y *Narval*, el caso del SIN, como ejemplos); en otros, estuvieron dirigidos por congresistas oficialistas. Por el nivel de dependencia del Ejecutivo, el

Congreso más estimó sus actividades en delegarlo en su capacidad de legislar en materia de lucha antsubversiva, donde surgen las llamadas leyes de amnistía, que se encaminaba a lograr impunidad a militares y civiles responsables de actos de violencia graves, entre procesados y sentenciados.

e) El sistema judicial

Siendo uno de los poderes del Estado peruano, este sistema, que tiene que ver con la defensa de los derechos como ciudadanos y de velar por el orden constitucional, falló en su propósito. Implica fundamentalmente las acciones del Poder Judicial y del Ministerio Público; aunque involucra también las acciones de otras instituciones que se vinculan con el proceso: Consejo de la Magistratura, Defensoría del Pueblo, Tribunal Constitucional, Jurado Nacional de Elecciones y la Academia de la Magistratura.

En este aspecto, muy bien, la CVRP (*Tomo III*, pp. 173-196) divide su rol en dos períodos, uno entre 1980 y 1992, y otro entre 1993 y 2000. Así, es deducible que su rol de administrar la justicia ha dependido de ciertos elementos estructurales del contexto, que le impidieron ser un ideal como operador de justicia. El primer período fue marcado por su paso de la dictadura a la democracia; mientras que el segundo, la violencia sociopolítica se ahondaba y las acciones de control del poder interesaban a quienes administraban el Ejecutivo.

El sistema judicial quedó afectado en su propósito cuando era observable que la impunidad ante tantos crímenes y violaciones de derechos humanos ha rondado de manera constante en todo el contexto que estudiamos, salvo honrosas excepciones; muy bien se ejecutaba, permitía y avalaba, fundamentalmente en quienes estaban al mando de los poderes ejecutivo y legislativo, mediante la emisión de decretos y leyes que lo consentían, particularmente en el período de dictadura de Fujimori.

Así, para la CVRP (*Tomo III*, p. 195), las acciones de los operadores de la justicia se manifestaron notoriamente en tres hechos: ser una *coladera* en encarcelamientos de inocentes y liberación de culpables en las acciones de los subversivos o levantados en armas; igualmente, no cautelaban apropiadamente los derechos de las personas detenidas, a tal punto de ser asesinadas dentro de los recintos carcelarios; finalmente, no poner fuerza o punto de finalización a acciones de crímenes y violaciones de derechos humanos en los operadores del Estado y en los mismos subversivos, fundamentalmente a favor del fuero militar, donde los perpetradores de crímenes eran identificados con nombres propios.

De manera particular, la CVRP denuncia la inoperancia del Ministerio Público en su labor, por no encaminar, desde el inicio y más en el período de la dictadura

fujimorista, sus acciones respecto a los derechos humanos y particularmente por su insensibilidad manifiesta ante el reclamo de generaciones de víctimas, muchas de ellas madres desprotegidas, que reclamaban por sus desaparecidos o muertos.

En síntesis, de acuerdo a la misma CVRP, es demandable hasta la actualidad una verdadera reforma del sistema judicial, que debe actuar con total independencia y eficacia; para eso, es necesario una formación apropiada de sus miembros y una adecuación apropiada de los marcos legales a los principios que guían la existencia de los derechos humanos.

f) Las Fuerzas Policiales

Esta institución fue de las primeras a las que el PCP-SL atacó en su afán de afectar al Estado (los puestos policiales de Quinua, Luricocha y Tambo son las muestras más trascendentes, el 15 de agosto, el 17 de setiembre y el 11 de octubre de 1981, respectivamente; luego, en Totos, San José de Secce y Vilcas Huamán), que inicialmente no fue rechazado por el pueblo, por cuanto era una institución que no conectaba con él; lo hacían con el propósito de conseguir más armas y medios, que lo lograban cuando abandonaban sus servicios en ciertas localidades. Por la época de inicio de la violencia, se hallaba dividida en tres dependencias: Guardia Civil del Perú, Guardia Republicana del Perú y Policía de Investigaciones del Perú, que ocupaban puestos policiales, pero en pocas cantidades en miembros, y hasta simbólicas en cada localidad trascendente de cada departamento, ya posteriormente se incrementarán en cantidad; su función era el patrullaje de las ciudades, persecución, captura e interrogatorio en toda la zona de emergencia. En ese entonces, incluso, existía rivalidad y hasta fuerte enfrentamiento, incluso armado, entre dichas dependencias policiales; un ejemplo es lo ocurrido entre la Guardia Republicana y la Guardia Civil en Puno, el 02 de julio de 1983.

En el proceso del conflicto, su función era accesorio o auxiliar en todo cuanto realizaban las Fuerzas Armadas desde la militarización del conflicto (29 de diciembre de 1982). Por situaciones de corrupción generalizada, sufrió todo un proceso de reorganización desde el 14 de agosto de 1985, regulada al año siguiente con una Ley de Bases de las Fuerzas Policiales, que se modificará ya en 1999. El hecho policial más trascendente del contexto por la acción policial, específicamente de la Guardia Republicana, fue la matanza de presos en el penal San Pedro, Lurigancho. Fue unificada posteriormente en una sola institución policial, en la llamada Policía Nacional del Perú, desde el 06 de diciembre de 1988, mediante ley.

De acuerdo a la CVRP (*Tomo II*, p. 166), la institución policial, en el contexto de la violencia, fue afectada en la categoría de víctimas: “682 muertos, 754 heridos y 101

inválidos”, particularmente en contextos de escasez de recursos y poco apoyo logístico por parte del Estado. También, de acuerdo a la misma CVRP (*Tomo II*, p. 163), ocupa el tercer lugar entre los perpetradores de delitos en la categoría de muertos y desaparecidos (6,6 %); el primer lugar lo ocupa el PCP-SL (53,68 %), mientras que el segundo corresponde a las Fuerzas Armadas (28,73 %).

El éxito de esta institución en aspectos de enfrentamiento de la violencia vivida por Perú se dará el 1992 con la captura de los principales líderes subversivos, mediante la dependencia denominada DIRCOTE; hecho que contradijo las ideas de menosprecio sufridas desde los políticos y los propios militares; pero, en el proceso, no se salvan de ciertos excesos en sus actividades. El éxito enunciado no fue por plan o estrategia del Ejecutivo, sino por decisiones de trabajo, por equipamiento, financiación y experiencia de un equipo especial, que fue utilizado políticamente por el Estado en diversos actos.

g) Las Fuerzas Armadas

Dentro de cualquier país, las Fuerzas Armadas son instancias de demostración de poder o seguridad, por la función que cumplen en el proceso, garantizar el orden interno (contra el terrorismo, crimen organizado o situaciones de emergencia), y velar por la soberanía e integridad de su territorio (protección del territorio nacional y de sus fronteras). Su intervención en cualquiera de sus funciones se debe a decisiones políticas, estratégicas y operacionales que corresponden a quienes gobiernan tal o cual nación. En caso de Perú, lo integran el Ejército del Perú, la Fuerza Aérea del Perú y la Marina de Guerra del Perú.

En el periodo social de estudio, 1980 y 2000, estas fuerzas intervienen en el control interno desde el 29 de diciembre de 1982, cuando se les ordena combatir a la subversión del momento, por disposición de la autoridad civil o del poder Ejecutivo de aquellos tiempos, del gobierno de Fernando Belaúnde Terry; en el proceso, cumple semejante función en los siguientes mandatos presidenciales, de Alan García y Alberto Fujimori. Como ya lo enunciamos, es el segundo responsable (del 28,73 %) de las víctimas desaparecidas o muertas del período, cantidad por cierto importante. Concretamente, en su proceder, se ha observado carencia de acciones de inteligencia, predominando las de enfrentamiento físico. De hecho, afectaron la operatividad de los movimientos subversivos, pero a costa de sacrificios sociales diversos, que llegó a su máximo pico en 1984, en víctimas muertas y desaparecidas.

Por los estudios realizados por la CVRP, manifestado en múltiples instancias, más en el rubro de actores armados (*Tomo II*), la decisión de su intervención se debe al diseño de una estrategia integral desde el Ejecutivo. Así, cuando intervenían (p.

252), no discriminaron entre miembros de las organizaciones subversivas y la población civil, lo que les condujo a no respetar los principales derechos humanos. Se entiende que, en sus intervenciones, se observaron prácticas generalizadas, indiscriminadas y sistemáticas de violaciones de los derechos humanos, incluso algunas catalogadas de lesa humanidad, hasta ejecutadas colectivamente: violaciones, torturas, asesinatos, esclavitud sexual, embarazo forzado, entre otras, testimoniados por las personas afectadas en el proceso.

Las operaciones y acciones militares en todos los casos, por donde se las vean, se realizan bajo comando, con conocimiento y autorización de sus mandos, que representan a la institución, y no por decisiones personales. Por ello, quienes asumieron la decisión de su intervención no se salvan de ser los responsables por representar al Estado. Sin embargo, las autoridades estatales, en los diversos poderes, ejecutivo, legislativo y judicial, ven las maneras de protegerlos de las penas o castigos reales por cometer delitos penados, desde la emisión de decretos, leyes, incluso de la acción de los juicios militares.

Como institución, su acción de enfrentamiento a la subversión mejoró desde 1989, cuando aplican una estrategia antsubversiva que dará frutos. Esta estrategia les permitía atacar a las organizaciones sociales que apoyaban a la subversión y masificar las organizaciones de autodefensa o rondas campesinas, con personas que conocían de sus movimientos en los ámbitos de sus acciones.

Con la dictadura de Fujimori, al formar parte importante del sistema que la sostenía, se desvirtuó el propósito de su existencia institucional, ya que formaba parte de la dictadura, involucrándose en actos de corrupción, chantaje, espionaje, arbitrariedad y violación de los derechos humanos. Un máximo ejemplo de ello es el accionar del llamado *Grupo Colina*.

4.3.1.2 Las figuraciones de los sujetos del contrapoder (PCP-SL y MRTA)

El Partido Comunista del Perú-*Sendero Luminoso* fue la organización subversiva principal que desafió el poder del Estado peruano o el orden constitucional del país desde 1980 para adelante, aunque su origen fue de una década atrás o más, aproximadamente. En ese proceso, vulneró los derechos principales de la población, siendo catalogado como movimiento terrorista, al cometer delitos de gravedad y ser principal responsable de la violencia, debido a la cantidad de afectados, entre muertos y desaparecidos (53,68 %).

El PCP-SL, autocatalogado como *marxista, maoísta, leninista y pensamiento Gonzalo*, siendo un grupo pequeño al inicio y con armamento insuficiente, demostró fallas o errores del sistema durante todo un tiempo, desde el gobierno y sus instancias

armadas hasta la clase política y la misma organización civil, por no saber enfrentarlo apropiadamente. Se enfocó en la formación de cuadros de líderes para la instauración de la “dictadura del proletariado”. Su trayecto de desplazamiento fue del campo a la ciudad. En ese trayecto, la masa campesina fue utilizada para el reclutamiento de adeptos en toda el área andina, por ser una clase social olvidada o postergada históricamente. Al perder el apoyo campesino con el surgimiento de las rondas campesinas, orienta sus acciones en las ciudades, desde las organizaciones populares y laborales.

A partir de su esquema organizativo, es deducible que las acciones de este movimiento armado se guiaban por la verticalidad, subordinadas al partido, por centralismo democrático, de sujeción a una conducción partidaria. Por eso, para Ríos (2018, p. 284), los principales líderes de este movimiento son tres, desde los cuales surgía su fundamento ideológico: Abimael Guzmán Reynoso (camarada “Gonzalo”), Augusta La Torre (camarada “Norah”) y Elena Iparraguirre (camarada “Miriam”), que formaban parte de la presidencia, del comité permanente y del buró político. En esa línea, acorde a los eventos que organizativamente desarrollaban (congresos, conferencias, comité central ampliado, plenarias del comité central, y reuniones del comité permanente con dirigentes y cuadros), ejecutaron los siguientes planes militares: inicio de la lucha armada (1980), despegue de la guerra de guerrillas (1981 a 1983), conquista de bases de apoyo (1983 a 1986), desarrollo de bases de apoyo (1986 a 1989), desarrollo de bases en función de la conquista del poder (1989 a 1992), construcción de la conquista del poder (1992 a 1999) (CVRP, *Tomo II*, p. 32). En el proceso, el llamado *Ejército Guerrillero Popular* era el encargado de la ejecución de los operativos, tanto en las ciudades como en el campo.

A *Sendero Luminoso* se le adjudica un conjunto de actos o hechos de violencia. Los cuales han sido registrados y estudiados en diversos textos y estudios. A continuación, los presentamos, en algunos casos acompañados por hechos específicos públicos que han sido investigados por la propia CVRP (*Tomo VII*, 72 casos cometidos por todos los perpetradores):

- ✓ Atentados y asesinatos selectivos de personas: por pertenecer al Estado (atentado al presidente del Jurado Nacional de Elecciones, Domingo García Rada, en 1985; asesinato del almirante Carlos Ponce Canessa, en 1986; asesinato de Rodrigo Franco Montes, secretario general del Ministerio de Agricultura, y su guardaespaldas, en 1987; asesinato del Ministro de Trabajo, Orestes Rodríguez Campos, en 1990; asesinato del coronel PNP Manuel Tumba Ortega, en 1992);

igualmente, por no ser sus colaboradores, u oponerse a sus acciones y su forma de pensar: policías, ejército (atentado a un ómnibus que trasladaba a un regimiento del Ejército Húsares de Junín, en 1989, mueren seis y 25 son heridos), civiles, autoridades comunales, autoridades civiles (del alcalde de Huamanga Fermín Darío Azparrent Taipe, en 1989), dirigentes sociales (de César López Silva, presidente de la Federación Médica del Perú, en 1987; de María Elena Moyano, de Villa El Salvador, en 1992; de Pascuala Rosado Cornejo, de Huaycán, en 1996), periodistas (Bárbara D'Achille, en 1989), trabajadores de instituciones (ingeniero Esteban Bohórquez, en 1989), religiosos (sacerdotes polacos Zbigniew Adan Strzalkowski y Michael Tomaszek, y otro italiano, Alessandro Giusseppe Dordi Negroni, en 1991), candidatos electorales, etc.

- ✓ Masacres variadas y en comunidades, marcadas por sus decisiones: Lucanamarca, en 1983 (69 campesinos); en Pacchas-Vinchos, humillación, tortura y asesinato de autoridades y 19 comuneros, en 1989; asesinato de 47 campesinos en Huayao-Ayacucho, en octubre de 1992;
- ✓ Atentados con explosivos o destrucción de instituciones públicas como comisarías (puesto policial de Uchiza, en 1989; puesto policial de Luricocha, en 1984), a municipios, mercados, locales partidarios (de Acción Popular, en 1983), postes y torres de alta tensión, edificios, espacios públicos (coche-bomba en la Calle Tarata, en 1992, mueren 25 personas y 155 son heridas; en otros lugares del Perú, con coches, niños y burros bomba), puentes, carreteras, etc.
- ✓ Ataques a comunidades andinas para ganar adeptos, militantes y para castigar o matar a quienes se oponían a sus acciones (ataque a la población de Marcas-Huancavelica, muerte de ocho comuneros y dos subversivos: 29-08-85).
- ✓ Secuestros a civiles y trabajadores por publicidad o para solicitar rescate (por decir, de ingenieros del proyecto Camisea).
- ✓ Uso de la violencia, en algunos casos de manera desmedida y con instrumentos hasta rudimentarios, con finalidades de sembrar terror y buscar adherentes a sus causas.
- ✓ Violaciones marcadas de derechos humanos con ejecuciones extrajudiciales públicas, torturas y violencia sexual (en Canchacancha, 1983; en Aranhuy, 1988, de comuneros y dirigentes; de doce autoridades comunales en los distritos de Chongos Alto y Chicche-Huancayo, en 1989).

La otra organización subversiva del contexto estudiado fue el llamado Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) que, junto al PCP-SL, surgió en un contexto de grandes protestas sociales (décadas del 60 y 70), en el que las diversas

organizaciones sindicales, gremiales y populares impulsaban movilizaciones sociales de gran envergadura. Lo que guiaba a ambos movimientos armados era la toma del poder por la vía de la lucha armada.

La primera manifestación de presencia armada del MRTA se dio el 31 de mayo de 1982, con un asalto a una entidad financiera en La Victoria; se dio luego de un período infructuoso de diálogos con diversos partidos de izquierda de la década, incluyendo disidentes del Partido Aprista Peruano. Consiguiendo dinero y armas, desarrolla un trabajo de masas intenso y escuelas político-militares en Lima, donde inicia las acciones de lucha, como el ataque a los marinos norteamericanos en noviembre de 1983, al puesto policial de Villa El Salvador en enero de 1984; igualmente, opera en Junín, con presencia intensa en la Universidad del Centro del Perú; también en Cusco, por el valor social del lugar. Pero, en noviembre de 1984, sufre un golpe duro con la captura de algunos de sus miembros.

Por ganar adeptos políticos, el MRTA buscaba mecanismos diversos para difundir sus acciones y sus pensamientos, como el secuestro de periodistas para presionar a los canales a publicar sus mensajes (de Vicky Peláez y un camarógrafo de Canal 2 en diciembre de 1984), la difusión de documentos como *El MRTA y la revolución peruana*, difusión de un vocero titulado *Venceremos*, implementación de una emisora radial clandestina denominada *4 de Noviembre*, entre otros. Mientras que sus acciones armadas se desarrollaban por doble vía: desarrollo de un *ejército guerrillero* (*Ejército Popular Tupacamarista*), armado, con uniforme y campamentos en áreas rurales; y desarrollo de destacamentos armados denominados *Fuerzas Especiales*, que actuaban indistintamente en áreas urbanas y rurales. Sus acciones militares se manifestaron fundamentalmente en Lima, Pasco, San Martín, Chiclayo, Chimbote, Cusco y Huancayo. No logró una etapa de desarrollo a nivel nacional.

En el contexto de 1985, su presencia se manifestaba con atentados contra las empresas diversas y la difusión de ideas guía que apuntaban al cambio social —esto en espacios públicos como mercados, plazas, etc.— como el voto viciado, no pago de la deuda externa, liberación de los presos políticos, entre otras. Cuando Alan García llega al gobierno, el MRTA propone un período de tregua, por ser elegido por decisión popular, mediante un discurso de su líder Víctor Polay Campos, a nombre del Comité Ejecutivo Nacional.

El MRTA, que abiertamente pretendía guiarse por el respeto a la Convención de Ginebra, fue responsable del 1,8 % de violación de derechos humanos en el período de estudio (1980-2000). En esa línea, destacan los siguientes hechos y acciones bajo su responsabilidad:

- ✓ Toma de varias ciudades del departamento de San Martín.
- ✓ Asesinato de 9 personas en Yumbatos (Lamas, San Martín) en mayo de 1989, por ser informantes de las fuerzas del orden y por no colaborar con sus acciones. Denotó un atentado contra las minorías sexuales, entre travestis y parroquianos.
- ✓ Asesinato del líder asháninka Alejandro Calderón Chávez, en diciembre de 1989, que provocó la reacción de esta comunidad, su organización y desalojo subversivo de la región en tres meses.
- ✓ Enfrentamiento con el Ejército en Huertas-Molinos (Jauja), camino a Tarma, ciudad que pretendían tomar, con la muerte de 58 de sus miembros, en abril de 1989.
- ✓ Asesinato del general Enrique López Albújar (ex ministro de Defensa) en enero de 1990, en el distrito de San Isidro, en respuesta a sus víctimas de Huertas-Molinos.
- ✓ Mediante un túnel subterráneo al penal Miguel Castro Castro (penal Canto Grande), en julio de 1990, protagonizaron la fuga de 48 miembros del MRTA, incluido su líder, Víctor Polay Campos; hecho que sembró dudas en el gobierno del APRA.
- ✓ Con propósitos de financiación de sus acciones, desarrollaron secuestros y asesinatos: de David Ballón Vera (empresario minero) entre 1992 y 1993; secuestro de Raúl Hiraoka Torres en julio de 1993, liberado por la policía en octubre del mismo año.
- ✓ Toma de la residencia del embajador japonés Morihisa Aoki, en diciembre de 1996, como una de sus últimas acciones, con propósitos de canje de prisioneros. La operación militar denominada *Comando Chavín de Huantar* termina con el rescate de los 72 rehenes a 126 días de cautiverio, con muerte de uno de ellos, dos agentes militares y todos los subversivos –algunos de ellos ejecutados sumariamente, después de haberse rendido.

4.3.1.3 El sujeto colectivo entre poderes (del Estado, del PCP-SL y del MRTA)

Como efecto de la manifestación del poder por parte del Estado peruano desde el accionar de las Fuerzas Armadas y la Policía Nacional, por sus facultades de usar legítimamente la fuerza para cumplir sus funciones, y de los movimientos subversivos en el contexto de estudio, es posible que se manifiesten acciones de resistencia y contrapoder de la colectividad en general a través de diversos mecanismos: acciones directas (protestas, huelgas, desobediencia civil, tomas de locales o ambientes determinados, enfrentamiento directo, paros, etc.), organización o construcción de

alternativas (movimientos sociales, redes sociales, educación popular, etc.), acciones culturales (arte de resistencia, narrativas alternativas), entre otras. Esta manifestación hace entender que la acción colectiva se realiza para promover cambios de la realidad violenta.

En esa dirección, las organizaciones sociales e instituciones como ANFASEP (Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú), APRODEH (Asociación Pro Derechos Humanos), IDL (Instituto de Defensa Legal), CNDDHH (Coordinadora Nacional de Derechos Humanos), CVRP (Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú), CEP (Centro de Emergencia Mujer), CUNARC-P (Central Única Nacional de Rondas Campesinas del Perú), AIDASEP (Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana), CCP (Confederación Campesina del Perú), entre otras, salieron a luz. Estas tenían la misión de documentar hechos de afectación de los principales derechos humanos, la asistencia legal y hasta psicológica a los afectados, la incidencia política, la búsqueda de la paz y la reconciliación, entre otras acciones.

Igualmente, en el arte y la cultura en general, también hubo manifestaciones de resistencia simbólica ante la violencia y el poder impuestos, concretado en ideas eje de preservar la cultura e identidad, desarrollar la memoria, manifestar una protesta simbólica y promocionar la cohesión social. La música (el huayno en nuestro caso), el teatro, la danza, la pintura, la literatura en general, entre otras formas de arte, representaron temáticas de violencia y promocionaron la identidad cultural y social de la masa popular. Particularmente en el arte construido a través de la palabra, la retórica se desarrolló dependiendo del género artístico en el cual se manifestó, a nivel poético, narrativo o dramático. En nuestro caso, ya lo analizamos y expusimos en la primera parte de los resultados investigativos.

Las rondas campesinas o los comités de autodefensa (CAD) como manifestación colectiva

Con la militarización de las zonas de emergencia hacia fines de 1982, la violencia se recrudeció y el accionar armado de ambos bandos en conflicto recayó fundamentalmente sobre los hombres del campo, quienes se vieron entre los dos frentes. Así, según los datos históricos de la violencia, en enero de 1983, se produjo la primera reacción campesina contra *Sendero* por la muerte de sus autoridades y comuneros. Esta reacción se produjo en las comunidades de Huaychao y Uchuraccay, provincia de Huanta, donde fueron muertos siete y cinco subversivos, respectivamente –posterior a ese hecho se dio la muerte de los periodistas en Uchuraccay–. En febrero

de ese mismo año, se dio otra reacción de los comuneros en Saccsamarca (Huancasancos). De hecho, estos actos de contraofensiva produjeron la reacción de los *senderistas*.

Viendo la reacción de la colectividad por necesidad, desde el accionar de la Marina de Guerra, acantonada en Huanta, se llegan a formar los primeros comités de defensa civil por estrategia: Ccarhuahurán y Chaca, en las alturas de Huanta, al estilo de Vietnam y Guatemala; luego, se incorporan un total de diez comunidades más y esta práctica se generaliza en otros lugares, por ejemplo, Vinchos, Ocros y Acos Vinchos. A finales de la década del 80, las rondas ya estaban generalizadas en casi toda la región andina del sur y del centro (Junín, selva central, San Martín, Huánuco). En muchos casos, fueron lideradas por licenciados del Ejército, anteriores simpatizantes y hasta miembros de *Sendero*; en el proceso, desterraron a los movimientos subversivos, siendo la principal derrota que sufrieron.

De esta manera, los campesinos, colectivamente, se convierten en actores del conflicto, con prácticas diversas de vigilancia: asentamientos en espacios que posteriormente serán centros poblados, restricción de movilización de los comuneros, castigos por transgresiones a las disposiciones de la organización, entre otras. Posteriormente, participarán en patrullajes en las zonas llamadas rojas; incluso encabezan las acciones militares junto a las Fuerzas Armadas. Esta última estrategia los dista de la simple defensa; más bien, los prepara para los actos ofensivos, como ha ocurrido con los ronderos de Chiquintirca y Anchiuay del distrito de Anco, quienes estaban facultados para patrullar las comunidades con la finalidad de capturar a los *senderistas*. La práctica del patrullaje se convierte en una estrategia de vigilancia desde la incorporación de los ronderos de la comunidad de Pichiwillca, donde, precisamente, surge la figura emblemática de un líder destacado, Antonio Cárdenas; del mismo modo, de Pompeyo Javier Rivera Terres conocido como el *Comandante Huayhuaco*, líder campesino selvático y dirigente de los comités de autodefensa del VRAEM.

De esta manera, de una acción colectiva de defensa, las rondas campesinas pasaron a desempeñar una acción complementaria a las funciones otorgadas a las fuerzas estatales. En el proceso, la falta de armamento legal permitió a los ronderos la fabricación de armamentos caseros a los que ellos llamaban “hechizos” o “tirachas”; igualmente, crearon instrumentos y herramientas agrícolas que les servían para el ataque y la defensa; también, eran preparados en tácticas militares, aunque limitadas: caminatas de días, ejercicios y entrenamientos variados. Ya armados, asumen un carácter agresivo como efecto de la violencia; aplicaron la justicia comunal en sus

acciones, por eso realizaron detenciones, improvisaron centros de castigos y asesinatos extrajudiciales. En el proceso, llevaban una vida militarizada y hasta abandonaban las labores agropecuarias. Ya en el gobierno de Alberto Fujimori, por decreto supremo, desde noviembre de 1991, recibieron armamento legal de las Fuerzas Armadas, fundamentalmente escopetas, de manera selectiva y limitada; aunque, de manera simbólica, en el VRAEM, el presidente Alan García ya había entregado una cantidad significativa de escopetas a las rondas campesinas a finales de 1989.

Uno de los hechos trascendentes de asesinatos crueles de acción armada de las Fuerzas Policiales, Armadas y de las rondas campesinas se dio en Cusco, específicamente en la comunidad de Lucmahuaycco, el 26 de noviembre de 1984, donde asesinaron a 34 habitantes, acusándolos de subversivos; otro se dio en Pichanaqui, en 1993, donde asesinaron a diez colonos del anexo denominado Delta, por negarse a formar rondas campesinas.

Por efectos de los excesos cometidos por las rondas campesinas: robos en sus intervenciones, muertes como efecto de castigos a detenidos, desapariciones forzadas, asesinato a quienes no querían integrar rondas campesinas, etc., muchos de ellos fueron detenidos, incluyendo sus comandos, los que fueron luego liberados por asesoría legal militar, influencia política y religiosa, y por indulto (ley 26479, Ley de Amnistía).

Siendo actores vivos para la derrota de los movimientos subversivos en el ande, existe la necesidad de reconocer el valor de sus intervenciones en la lucha armada. Muchos de ellos viven en el olvido, pobreza, abandono, frustración y hasta discriminación, exigiendo respuestas de quienes gobiernan la nación.

4.3.1.4 El poder de la violencia

Al producirse un enfrentamiento prolongado en el tiempo (1980-2000) entre las fuerzas del Estado y organizaciones armadas como el PCP-SL y MRTA, con gastos económicos trascendentes históricamente y millares de víctimas entre muertos, heridos y hasta mutilados, otra tanda de desaparecidos de quienes no se sabe nada – algunos de ellos recién los han ido identificando en el tiempo –, la violencia impuso su poder mediante los discursos ideológicos, las armas y el terror. En este sentido, es necesario entender la dimensión significativa del poder de la violencia como un instrumento de lucha contra el poder del sistema imperante. Para Foucault (2006, p. 340), la violencia del poder puede darse de manera extrema y brutal, pero también de

manera sutil, desarrollada para moldear actitudes o comportamientos de manera vigilada y normalizada.

La CVRP concibe la violencia sociopolítica en términos de conflicto armado interno en todos sus informes. Este asunto es estudiado por Bregaglio (2013), quien afirma que los frentes en combate, en el caso del conflicto armado, emplean la violencia armada; tienen una organización interna con mandos responsables; desarrollan operaciones militares o armadas de diverso grado; controlan territorialmente determinadas áreas geográficas. Estas acciones referidas coinciden con las de los grupos armados del Perú. De manera que es necesario conocer las actitudes de los autores o perpetradores de la violencia, ya sea desde sus motivaciones internas y externas hasta sus argumentaciones. Igualmente, conviene describir y explicar los hechos que repercuten en el actuar del afectado o de la víctima.

Los grupos armados como el PCP-SL y el MRTA pueden ser catalogados como grupos terroristas por haber enfrentado al Estado, según el Diccionario de la lengua española (Real Academia Española, 2014), porque desarrollaron actuaciones criminales de manera sistemática para crear una especie de alarma social por motivaciones políticas. En el caso particular de nuestro estudio, los grupos subversivos se alzaron en armas para derrocar al sistema democrático del momento (*viejo Estado peruano*), generando una imagen de inestabilidad y vulnerabilidad hasta querer implantar o instaurar un régimen totalmente comunista (*Nueva democracia* o *Nuevo orden*, concepto maoísta). En el desarrollo de la violencia, causaban zozobra, impartían miedo y provocaban sensaciones de vulnerabilidad del Estado mediante diversas modalidades de ataque que fueron avaladas por sus dirigencias nacionales. Las acciones violentas partieron del campo porque, con el enrolamiento de la masa campesina, pretendían tomar la ciudad, siguiendo la ideología maoísta. La ciudad era simplemente un indispensable complemento. El escenario cambia cuando los hombres del campo se sublevan fundamentalmente a causa de las acciones violentas de los subversivos contra sus autoridades y ciertos comuneros seleccionados. La intención de las acciones violentas era provocar la reacción violenta del Estado. Veamos ciertos patrones o modelos de imposición desde la violencia en los movimientos armados:

- ✓ Difusión de sus acciones a través de folletos, manifiestos, carteles, entrevistas (a Abimael Guzmán, llamada *Entrevista del siglo*, en el periódico *El Diario*), colocación de banderas rojas en localidades varias y en determinadas circunstancias, notas con tinta roja en sus víctimas con contenido intimidatorio, etc.

- ✓ Destrucción de la organización estatal, desde el asesinato –algunas veces de manera cruel– o intimidación a quienes ocupaban cargos públicos en las instituciones estatales, sea de manera electa o designada (alcaldes, regidores, gobernadores, jueces de paz, incluso autoridades tradicionales); el propósito era destruir lo que llamaban *Estado burocrático*. La CVRP identificó a 843 autoridades asesinadas, 90 % del total (*Tomo VI*, p. 40).
- ✓ Desorganización de ciertas comunidades campesinas u organizaciones locales en el área rural e imposición de los llamados *comités populares* zonales o regionales, dirigidos por los propios *senderistas* (CVRP, *Tomo VI*, p. 41).
- ✓ Ataques a bienes particulares, estatales o instituciones privadas, como la destrucción sistemática de torres de alta tensión, haciendas, carreteras, refinerías, ferrocarriles, etc.
- ✓ Ataques a puestos policiales, porque su eliminación era necesaria para la instauración de un *nuevo sistema* que demandaban; sirvió para proveerse de armas de combate.
- ✓ Asesinatos y masacres como método de subversión (la VCRP reportó 215 masacres perpetradas por el PCP-SL), bajo el *principio de lucha* que los guiaba hacia la construcción de un *Nuevo orden*, para lo cual debían pasar por *ríos de sangre*; se concretaba de manera selectiva contra personas individuales (funcionarios, oficiales, empresarios, etc.) o sobre colectividades –incluso a sus familiares– a quienes consideraban peligrosos u opositores a sus propósitos (CVRP, *Tomo VI*, p. 25); en otros casos, implementaron los llamados *juicios populares*, desde tribunales sumarios y aplicados a explotadores de los comuneros, delincuentes o *gente de mal vivir*.
- ✓ Desplazamientos forzados de territorios, como el caso de los ashánincas en la selva central y de otras en el VRAEM, con ciertos rasgos de vida en esclavitud. Otras modalidades de desplazamiento se dieron por abandono del campo y migración a las ciudades urbanas, particularmente a las zonas urbano-marginales; igualmente, la formación de campamentos de defensa de las rondas campesinas dio lugar a nuevas poblaciones.
- ✓ Emboscadas planificadas y sorpresivas contra las Fuerzas Armadas y Policiales, y a ciertas comunidades andinas. Las emboscadas servían para proveerse de recursos de subsistencia y de instrumentos bélicos.
- ✓ Secuestros individuales y colectivos, y extorsiones, particularmente desarrollados por el MRTA, con intereses diversos como recaudo económico para sus acciones, liberación de presos de sus partidarios, etc.

- ✓ Paros armados, con la intención de crear impacto social momentáneo de la presencia subversiva.
- ✓ Infiltración y control de ciertas organizaciones sociales, en cuyo proceso amenazaron y asesinaron a ciertos dirigentes como María Elena Moyano.

Por otro lado, siendo el Estado peruano o sus agentes responsables de casi el 40 % de las muertes y desapariciones reportadas ante la CVRP, no se puede negar que la violencia también fue uno de sus mecanismos de demostración de poder o una de sus herramientas; más cuando quienes gobernaron al Estado institucionalmente en el periodo de estudio ejercieron autoridad regulando la vida social en la sociedad peruana. Al existir víctimas físicamente manifiestas, podemos hablar de una violencia institucional directa extrema (física) o sutil (subjetiva), a decir de Foucault (2006, p. 340); en el proceso, se actúa por encima de la ley o de acuerdo a los vacíos que la misma ley lo permite, incluso con el apoyo de las instituciones que forman parte de su institucionalidad, y de grupos sociales y personas que defiendan una posición ideológica o política. Como función, se dejó de cautelar la protección ciudadana, empleando la fuerza para preservar su institucionalidad, exasperando rasgos de exclusión en ciertos grupos sociales y hasta culturales. Veamos ciertos patrones de poder desde la violencia y desde el Estado peruano:

- ✓ Reacciones violentas del Estado a las provocaciones o acciones de los levantados en armas. El 13 de mayo de 1988, integrantes del PCP-SL atacan a un convoy militar cerca del paraje denominado Erusco, dejando como saldo 4 militares muertos, 13 heridos e incautación de armamentos varios; como represalia, el Comando Político Militar de Ayacucho desarrolló un operativo denominado *Persecución*, terminando en masacres y violaciones de los derechos humanos en las comunidades de Cayara, Erusco y Mayopamba, en la provincia de Fajardo. El 28 de octubre de 1989, se produce un atentado contra la comandancia policial en Ayacucho, dejando como saldo a dos policías muertos; en respuesta, esa misma noche, se destruyen la imprenta, el comedor de estudiantes, el tópico de salud y once unidades de transporte de universitarios de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, como acto intimidatorio contra quienes supuestamente albergaban *senderistas*, adjudicado a fuerzas paramilitares y agentes estatales; luego, el Ejército y la Policía incursiona a la residencia de estudiantes y detiene a treinta universitarios.
- ✓ Desapariciones forzadas, como una práctica generalizada en las fuerzas estatales para combatir con el terrorismo. En muchos casos, privaciones de libertad y secuestros terminaron en desapariciones; según estimaciones, fueron veinte mil

personas aproximadamente. Implicó un vacío legal y emocional por parte de los familiares, quienes vivieron un día a día en incierto y lucha por la ubicación de su víctima; igualmente, persecución y amenazas por sus acciones.

- ✓ Torturas crueles que terminaron en muertes y secuelas graves en las personas vivas. Muchas de las personas que las vivieron y existen para reportarlas las dieron a conocer con testimonios desgarradores; otras que fueron muertas las reflejaban en sus cadáveres, con algunas partes físicas de su cuerpo afectadas.
- ✓ Masacres, particularmente de colectividades civiles e indefensas, como el caso de Accomarca, con 61 muertos, 23 niños entre ellos; se realizaban en represalia contra acciones armadas del PCP-SL o para *barrer* ciertos elementos terroristas o de apoyo a sus acciones. Al margen de ser una profunda violación de los derechos humanos, significó un profundo desprecio de la misma vida de las personas de un determinado medio.
- ✓ Formación de grupos paramilitares o escuadrones de muerte. El *Comando Rodrigo Franco*, conformado en el gobierno de Alan García Pérez, en respuesta al asesinato de autoridades y militantes del gobierno aprista, con acciones reivindicadas por ellos mismos. El *Grupo Colina*, destacamento de inteligencia del Ejército y un escuadrón de la muerte a la vez, conformado en el gobierno de Alberto Fujimori, siendo responsable de asesinatos diversos y desapariciones de por lo menos 49 personas.
- ✓ Violaciones sexuales, como pena, trato o torturas crueles. De acuerdo a la CVRP (Tomo VI, p. 192), en primer lugar, están los agentes del Estado (Ejército, Marina de Guerra y Fuerzas Policiales, en un 83 % del total) como perpetradores del delito, que incluso la practicaron de manera colectiva; en menor medida, lo ejecutaron miembros del PCP-SL y el MRTA (11 % del total). En muchos casos, desencadenó muertes, particularmente en los procesos de masacres; en otros, en embarazos forzados, cuando se perpetraron en otras circunstancias. Las principales afectadas en todo el período fueron jóvenes y niñas de la región Ayacucho y mayormente quechuahablantes (Tomo VI, p. 201).
- ✓ Estigmatización social, cuando pertenecer a un grupo social como ser estudiante universitario o ser ayacuchano de procedencia implicaba ser terrorista en el discurso de las fuerzas estatales, incluso de la colectividad social. En el proceso, los etiquetados con características negativas impulsaban discriminación y exclusión, rechazo o aislamiento.
- ✓ Narrativa instrumentalizada, con un empleo de discursos convenientes a sus intereses y a veces marcados de exclusión a ciertos grupos sociales, a posturas

de diversa naturaleza, a organizaciones sociales, etc. Una forma de manifestación ha sido el control de los diversos medios de comunicación, donde incluso disponían los titulares de los mismos.

4.3.2 Naturaleza contestataria del huayno ayacuchano urbano

*De canto a canto, un solo canto,
todos a uno, paisano.
De canto a canto, un mismo canto,
que nadie quede callado,
solo tu canto, paisano.
Un mismo canto, mi hermano.*

Ricardo Dolorier Urbano: *De canto a canto*

El lenguaje contestatario se refiere al sistema de comunicación verbal que se caracteriza por ser de oposición, de crítica o protesta ante un sistema o modelo imperante (Rae, 2014). En ese sentido, las orientaciones semánticas de esta forma de lenguaje apuntan a la resistencia, disconformidad y hasta la rebelión. La resistencia puede ser de los grupos rebeldes que asumen una postura crítica ante los gobiernos conservadores o excluyentes.

En el marco de esta definición, es necesario entender que esta forma de lenguaje se manifiesta cuando un contexto sociocultural determinado ha alterado la vida comunitaria de las personas, quienes las han notado en relación a lo que pueda estar sucediendo en otras localidades y en otras realidades. Así, en el contexto sociopolítico de la violencia que estudiamos, a partir del levantamiento armado de *Sendero Luminoso* en 1980, el Estado peruano y los movimientos armados que se levantan en su contra influyen o controlan en el comportamiento y la actitud de la gente con decisiones que incluso afectan o dañan hasta su integridad física y moral, en aspectos sociales, políticos y hasta institucionales.

Así, el huayno ayacuchano, como género popular de amplio consumo y difusión, por desarrollarse en su contexto una realidad que afectaba el comportamiento de su población, se consolida como una de las formas cotidianas de resistencia por mecanismos lingüístico-estéticos, por estar en boca de la gente común y corriente y en los ambientes más variados; en el proceso, incluso, tuvo que asumir una posición ideológica desde su visión de la realidad, permeando en el comportamiento y en la actitud de artistas y de colectividades. El contexto dramático y noticioso motivó y determinó la imaginación de quienes cultivaban el arte de la composición musical.

4.3.2.1 El huayno como discurso lírico y simbólico contestatario

El huayno es un género musical amplio que ha logrado adoptar diversas variedades a lo largo del territorio patrio, particularmente en las áreas andinas; ha

adoptado denominaciones particulares de acuerdo a la región o departamento donde se cultiva, con rasgos de alegría o melancolía. El huayno ayacuchano es una de las variedades de la región sur andina. En torno a este huayno que estudiamos –el nuestro–, existe una visión errónea de afirmar que no tiene variedades particulares. Al respecto, Montoya (1996, p. 484) y Huamán (2006, p. 95) son claros y explícitos cuando afirman que el género huayno tiene variedades: unos lentos y otros ágiles; unos solo con guitarra y otros con instrumentos de viento, percusiones y otros; interpretados en español, quechua puro o de manera diglósica. A nivel de rítmico, el huayno es binario, con pulso interno sincopado; a nivel melódico, con escala pentatónica, con cinco notas en dicha escala; a nivel armónico, es de armonía modal, en escala pentatónica (Ferrier, 2010, p. 22). Por el ritmo, la melodía y la armonía, normalmente, los huaynos, en general y el huayno ayacuchano en particular, parten típicamente con una introducción instrumental, seguido de la sección de melodía pentatónica, con el contenido musical, y finaliza en un ritmo acelerado que incita al zapateo al ser bailado, intensificando la tensión musical.

A nivel de los discursos de diversa naturaleza, entre ellos el lírico, situaciones variadas pueden ser desarrolladas de manera apasionada, pero también de modo directo y objetivo; en su transmisión, quien las recibe logra destacar el valor de cada una de las modalidades por las cuales le llega un mensaje determinado, por el efecto emocional que le causa el lenguaje empleado por el autor del enunciado. En el proceso, competencias variadas rodean las actitudes del emisor y del receptor (Orecchioni, 1987, p. 27), del locutor y alocutario (Fernández, 2021, p. 367), pudiendo ser emocionalmente manifiestos en quienes lo desarrollan apasionadamente; mientras, en quien desarrolla el discurso de modo directo, será frío, sin emociones ni juicios personales.

Al ser comprometido y apasionado el discurso lírico, el huayno ayacuchano busca un efecto emocional y estético en la audiencia mediante el lenguaje figurado y no directo. Así, el compositor, músico y la propia audiencia juegan roles específicos según la situación comunicativa, que cambia la actitud, el espacio y la situación temporal, que se vivifican en los actos, en las situaciones de producción y en la recepción, que interactúan o se dinamizan. De esta manera, a partir de la explicación de Zemelman (2006, p. 19), se deduce que el discurso lírico está cargado de subjetividad, porque condensa las emociones representadas, los sentimientos que traslucen las sensaciones, pero también refleja el punto de vista personal del hablante poético que, por lo general, expresa el sentimiento de la colectividad. La poética del

autor resuena porque representa la historia de la colectividad, en cuanto se apropia de elementos colectivos y de la identidad comunal.

En un corpus de análisis tan variado como el nuestro, con cuarenta y siete huaynos seleccionados, es difícil determinar una única unidad temática, más a nivel contestatario, porque cada elemento del corpus es desarrollado con mecanismos líricos particulares y temáticos también propios. En ese sentido, nos atreveremos a tipificar la naturaleza contestataria por categoría, que lo desarrollamos con ejemplificaciones particulares, desde las propias letras de las canciones.

4.3.2.2 El huayno como discurso lírico de rebelión, resistencia o provocación

En este tipo de discurso, como forma de acción e interacción social, las canciones narran el descontento, el inconformismo, la protesta y la insatisfacción con el estado del momento, contra una injusticia; en ese entender, procuran desafiar el orden establecido, esto en lo político, social y hasta moral. Los sujetos del discurso involucrados en la comunicación son el yo poético construido por el compositor o poeta, la audiencia a la cual se dirige el discurso y el poder del discurso, los que serán necesario determinar en su materialización. De hecho, en este sentido, para Rojas (2015, p. 276), el “sujeto” del discurso es una construcción social de acuerdo al contexto, la cultura y la misma ideología que se maneja en el proceso.

Un ejemplo de esta forma de discurso es *Maíz*, de Carlos Huamán López, donde la expresión de resistencia social ante un contexto violento está patente. El yo poético se siente encarnado en el hombre andino (*Maíz hermano*), a quien se dirige para destacar su valor de resistencia y resiliencia, en un contexto de explotación, muerte y desgracias históricas (*Si al silencio te condenan, / ruges en las cataratas y eres fuego. / Si pereces en las grutas, / alzas tus brazos poblados / y así vuelves*). No olvidemos que el hombre del ande fue el más afectado por la violencia sociopolítica que se vivió desde los 80, sobre todo el hombre andino de Ayacucho, en casi todos los patrones de perpetración de crímenes y violación de los derechos humanos.

En la canción, el discurso comprometido de rebelión, provocador por esencia, se manifiesta en la fuga del huayno, donde el tercer sujeto del discurso enuncia su poder contestatario. Ya sabemos que esta sección del huayno tiene mayor carga energética en contenido y en acción; por lo mismo, incita a un zapateo o a una danza profunda. Se manifiesta del siguiente modo:

*Remando en nuestro ataúd,
volveremos, volveremos. (bis)*

*Romperemos crueles sables, mi amor,
serán panal nuestros labios.
Despertará ya el cadáver, mi amor,
no sangrarán las florecitas. (bis)*

El yo poético colectivo llama a la reacción, desobediencia y hasta a la confrontación violenta para quebrar las situaciones que permiten la explotación (*Romperemos crueles sables*). La pervivencia del hombre andino va más allá de la vida física; por ello, el sujeto poético promete que volverá del más allá para continuar con su brega. El hablante lírico también afirma que puede producir una reacción o respuesta en los receptores de los mensajes, en cuanto ellos pueden manifestar indignación, sorpresa o reflexión profunda. Estos constituyen el segundo sujeto discursivo de la canción; como tales, demandan luchar, conquistar la igualdad social, un nuevo sistema (*serán panal nuestros labios*). En el proceso, se nos muestra una amalgama entre el contexto de dolor que se vive en el presente y la cosmovisión andina, al revivir poéticamente a la Pachamama (*Allpa Mamanchik*) o la Madre Tierra, con elementos sagrados en el universo andino (*maíz*).

Una forma de discurso contrahegemónico también se manifiesta en *Flor de retama*, de Ricardo Dolorier Urbano. Para Aguiló (2019, s. p.), esta forma de discurso es simbólica, en el sentido de que sirve para cuestionar, resistir y hasta transformar un sistema o un orden establecido mediante la voz de la clase social afectada o subalterna. Este huayno llega a ser símbolo de la época de la violencia, aunque – como ya lo referimos – no fue compuesto para reflejar esta realidad; cobra vida por su naturaleza connotativa o por la profundidad de su contenido como poema del dolor humano universal, porque llama a la resistencia social. En la canción, la voz poética no solo llama a la población a ser testigo de un conjunto de hechos de violencia cometidos por un grupo de élite militar (los Sinchis) contra la población quechua (campesinos) y estudiantes, sino que llama también a reaccionar contra la marginación social a la que fue sometida históricamente. La voz poética contestataria se convierte en una alternativa que empodera a las voces marginadas que reclaman el cambio social. Esta clase de voz se configura mejor en la fuga del referido huayno:

*La sangre del pueblo
tiene rico perfume. (bis)*

*Huele a jazmines, violetas,
geranios y margaritas.
A pólvora y dinamita. (bis)*

¡Carajo! ¡A pólvora y dinamita! (bis)

Claramente, la fuga presentada tiene como meta la creación o formación de sujetos políticos colectivos, no de sujetos individuales; particularmente, valora la sangre de sacrificio de la gente con propósitos colectivos, que es vista como positiva, que la defiende y promueve, desde el impacto en la emoción de la audiencia como sujeto del discurso. Se corona esa intención con la expresión *carajo* como una interjección de contrariedad, complementada con los efectos que producen la pólvora y dinamita, como la revolución y el cambio. Por ese impacto, el último verso de la canción es entonado con fuerza y hasta en coro durante su interpretación en público y es repetido una y otra vez.

Otra canción simbólica del contexto estudiado, como respuesta a la opresión, a la injusticia y al abuso de poder es *El hombre*, de Ranulfo Fuentes Rojas. La canción propone resistir con acciones de rebeldía. En ella, el yo poético, como sujeto del discurso, busca empoderar a una clase social vulnerable en procura de un cambio social; parte por comprender una realidad o contexto de marginación, donde hay hombres que lloran su desgracia o se ponen de rodillas y los verdugos los doblegan; por otro lado, diviniza el poder humano, en parangón con elementos de la naturaleza como el viento, para enfrentar a los opresores. Procura transformar al interlocutor en un sujeto solidario, capaz de luchar contra la opresión.

*(...) Yo quiero ser el hermano
que da mano al caído.*

*Y abrazados férreamente
vencer mundos que oprimen.*

*Y abrazados férreamente
vencer mundos enemigos. (...)*

De hecho, la voz poética se universaliza, porque no solo canta el dolor del hombre del sur andino, sino también de aquel que no está marcado por fronteras o banderas, desde las actitudes de una clase que es subyugada y controlada, configurando al mundo entero como algo propio. Claramente, dicha voz saca a luz o superpone una serie de aspectos que los imbrica como una contradicción natural, entre sujetos conformistas y explotadores demonizados que gozan con sus actitudes, hasta manifestar una predilección por el sujeto solidario, que destruye los males sociales, sobre todo solidario.

En esa misma perspectiva, el mismo Ricardo Dolorier Urbano nos presenta el huayno *De canto a canto*. En esta canción, el hablante poético llama a la acción colectiva desde el valor que tiene el canto desde su mínima y natural expresión, como la del gorrión, hasta la sistematizada, del hombre, cuando ve los frutos de su lucha. En

esa dirección, la fuga del huayno incita a la acción contra los enemigos de la otra clase social que detenta el poder.

*Y no hay verso más sentido
ni canto más elevado
que aquel que canta a la tierra
que aquel que canta al arado
y al sueño de ese mi hermano.
que está luchando en la sierra. (bis)*

*De canto a canto, un solo canto,
todos a uno, paisano.
De canto a canto, un mismo canto,
que nadie quede callado,
solo tu canto, paisano.
Un mismo canto, mi hermano.*

Sobre todo, la segunda estrofa de esta fuga llama de manera directa a la acción, lucha, movilización y distancia con el orden vigente. Expresa que el cambio es una necesidad. Para conquistar ese cambio añorado, exige que el pueblo ha de mantener la unidad social interpretando el mismo canto y el mismo himno. Previamente, destaca el rol social del hombre del ande, por ser labrador de la tierra por esencia y valora las letras de la canción porque refleja a ese hombre. De modo que el sujeto del discurso poético se identifica con él y lo llama *paisano*, término que lo reitera, formando una analogía con *hermano*, con el propósito de destacar su origen común, evocando la unidad entre comunidad y patria, afinidad y cercanía en un entorno social dividido.

En otros casos, como en *Elegía*, de Carlos Huamán López, el discurso lírico del hablante poético instiga a la reacción física contra la maldad, que genera tantas víctimas; condena el silencio y la pasividad de los indiferentes. De manera simbólica, poetiza subjetiva y emocionalmente la necesidad de cuestionar y de atacar al sistema sociopolítico hegemónico e imperante mediante un lenguaje figurado:

*Despertar nuestras guitarras contra el silencio,
recorrer... tumbas sin nombres, grietas y puertas.*

Igualmente, los problemas sociales o políticos son presentados desde los más afectados, en abierta solidaridad con quienes principalmente han sido víctimas. Por ejemplo, en *Busco a Huamanga*, de César Romero Martínez, se denuncia el despoblamiento de dos de las ciudades más representativas de Ayacucho: Huamanga y Huanta, por la magnitud de víctimas que han tenido. La canción valora la muerte como sacrificio, dado que puede dar frutos soñados, como mejores días, iluminados y alegres. El discurso contestatario reconoce, en principio, a los afectados; por lo

general, busca comprenderlos para dar a conocer su situación al resto del mundo con la finalidad despertar la solidaridad humana:

*No en vano has muerto, tú eres mi sangre
reviviremos a los nuestros.
Aún las campanas tañen nostalgia
buscando ausentes huamanguinos,
buscando hermanos huantinos.*

4.3.2.3 El huayno como discurso lírico de protesta contra la divinidad, como derecho

En circunstancias donde la desgracia ronda a toda una colectividad, la voz poética también manifiesta rebeldía contra la divinidad, a modo de protesta en la comunicación entre el hombre y su creador. De modo que el sujeto lírico enuncia un discurso recriminatorio. En ese sentido, a decir de Gutiérrez (s. a., p. 10), la palabra da sentido a la propia vida; en casos de desgracias o desavenencias, no como reguladora de la vida privada o pública, sino como exacerbada por el contexto vivido, a manera de reproche a lo divino por la condena al sufrimiento, en forma de enojo e interpelación directa.

Un ejemplo de la interrelación discursiva entre el hombre y el divino es *Clamor de niño*, de Ranulfo Fuentes Rojas. En esta canción, el hablante poético interpela de manera directa a la divinidad por su rol pasivo y hasta inactivo, por su actitud distante a la súplica y al lamento humano. Se dirige a la divinidad porque este, de acuerdo a sus propias palabras, testimoniadas en los escritos bíblicos, tiene los mismos sentimientos que el hombre, ya que ha sido creado “a su imagen y semejanza”. Por lo mismo, debe escuchar la apelación:

*Qué estás haciendo tú, Jardinero,
tras el rocío a tus plantitas.
De sus manitas, estás llevando
tiernos capullos de la mañana.
Con alegría, estás regando
dulces pupilas que están secando. (...)*

Fuga

*Cuando se vaya este invierno,
los jilgueritos ya trinarán.
Pero no olvides, mal Jardinero,
el nuevo hombre te denunciará;
con dedos firmes, nos señalará. (...)*

Históricamente, Dios ha recibido diversas denominaciones en torno a su naturaleza y atributos que la historia de la humanidad le ha ido otorgando, ya sea a nivel religioso o cultural. En este caso, el hablante lírico asume lo de *Jardinero*, basado

en el *Jardín del Edén*, en el sentido de que este ser supremo cuida de su creación de modo paciente e íntimo, de cuya acción dependerán los frutos del mañana. En la historia de la canción, el hablante lírico denuncia la muerte de esas *florcitas*, que han llegado incluso a tener los ojos secos de tanto llorar (*dulces pupilas que están secando*), que sufren el hambre (*cantan llagas del hambre*), que quedan en la orfandad (*lloran padres ausentes*); seguidamente, hace notar que esos hombres del futuro, cuando transcurra el tiempo, serán capaces de sentenciar no solo a él como ser supremo, sino a los mayores como al hablante poético mismo (*con dedos firmes, nos señalará*), por la indiferencia ante tanta violencia.

Se construye también una rebeldía poética contra la divinidad en *Polluelos*, de Filomeno López Coronado. Casualmente, las interpretaciones musicales, desde las voces infantiles (Max Castro, Gianfranco Bustíos, etc.), se dan a la divinidad sobre las desgracias que les rondan (*sin nido, sin abrigo, sin destino, sin cariño*, etc.). En el proceso de la interpelación, exigen que asuma una postura justa por su condición de ser supremo, en caso contrario, ellos serán capaces de crear su propio mundo. La interpelación se manifiesta en la fuga de la canción:

*Cuando le crezcan las plumas y llene el buche de trigo.
Cuando el sol radiante caliente su cuerpo frío.*

*Los polluelitos emprenderán sus vuelos,
formarán un nuevo mundo. (bis)*

Un mundo lleno de amor.

Mediante la metáfora de un *mundo lleno de amor*, como recurso verbal de relación de semejanza, se representa a la sociedad ideal de existencia que se desea, donde el sentimiento intangible de amor sea universal, sin diferencias. En la voz del hablante poético, el vocativo *Señor* encarna a la autoridad divina, en el contexto de la pleitesía, por su posición soberana; pero también sirve para interpelar con severidad por derramar la desgracia ante su creación.

Martina Portocarrero, en *Mamacha de las Mercedes*, hace lo propio en cuanto su canto, que es un lamento por el dolor humano y una petición de explicación divina, de modo cariñoso. No olvidemos que el término afectuoso *Mamacha* es atribuido a una divinidad femenina quechua, nacida desde *Mama Qucha*, diosa incaica del mar o del lago. En la colonia, este término fue atribuido a las vírgenes católicas a manera de sincretismo religioso (*Mamacha Cocharcas, Mamacha Carmen, Mamacha Mercedes*, etc.). La canción denuncia artísticamente la violencia sangrienta ante la figura maternal religiosa, que representa protección y cuidado de sus fieles.

*Mamacha de las Mercedes,
¿qué es lo que pasa aquí? (bis)*

*Unos a otros se matan
sin compasión. (bis)*

*Mamacha de las Mercedes,
¿qué es lo que pasa aquí? (bis)*

*Al hijo de mis entrañas
me lo han matado. (bis)*

El hablante poético, por el estilo de canto melancólico, no hace gala de rebeldía o desobediencia, tampoco de odio o misoteísmo ante la divinidad, sino combina la oración y el reclamo para denunciar las desgracias; al mismo tiempo, para implorar consuelo o su intervención ante tanta desgracia. Las expresiones como: *Unos a otros se matan / sin compasión*, *Al hijo de mis entrañas / me lo han matado* solicitan la intervención divina ante la crisis, tristeza o preocupación, en procura de guía, fortaleza o solución a la problemática expuesta.

4.3.2.4 El quechua como recurso verbal de semantización contestataria

En nuestro proceso de lectura interpretativa del discurso del huayno ayacuchano de la violencia, nos hemos topado con algo particular: la naturaleza simbólica de trasuntar con mayor crudeza una realidad violenta a través del quechua. Sin lugar a dudas, ciertos compositores vieron en este idioma ancestral una manera de ejercer influencia por su naturaleza de mantener relaciones interpersonales y hasta socioculturales. Se desarrolló empleando códigos lingüístico-literarios de semantización difícil y hasta hermética, de entendimiento bajo parámetros de vivencialidad del hecho, de experiencia de los oyentes o conocimiento de códigos interpretativos. De esta manera, se entiende que la lengua no es simplemente fonemas y palabras que trasuntan mensajes diversos, sino es capaz de producir estructuras dinámicas de acuerdo al tipo de discurso que se emplea.

A lo largo de su historia, el quechua se ha constituido en un símbolo de identidad y resistencia cultural; porque ha sido, en su existencia, estigmatizado y relegado. La llegada del español en el territorio peruano e incaico en particular significó imposición; pese a que es idioma oficial desde 1975, ahora en los territorios donde predomine su empleo (*Constitución* de 1993), no recibe el tratamiento que tiene el español. Ante ese hecho, solo le quedó constituirse en un instrumento contestatario, de resistencia y preservación de la identidad de la cultura andina.

La naturaleza descrita del quechua ha influido mucho en ciertos compositores musicales para que se constituyan en hablantes poéticos o líricos que dinamicen un

quechua intenso incluso en el empleo de figuras literarias para que trasunten mensajes que dichos en español o en un lenguaje directo no tendrían la misma carga emotiva o semántica. De este modo, se entiende que el quechua no solo manifiesta influencia a nivel lingüístico, sino lo hace en lo filosófico, la espiritualidad y las prácticas sociales.

Carlos Huamán López hace lo referido sobre el quechua en *Pedernal*, donde predomina este idioma. Desde nuestra perspectiva, como ya lo referimos, es el huayno más totalizador de la época de la violencia, por denunciar los principales patrones de la violencia del período de estudio. En un inicio, el hablante poético no solo asume el valor expresivo del quechua como idioma real, sino lo conecta con la espiritualidad andina, con la cosmovisión andina, para permear en su espiritualidad, en su praxis social, en su filosofía. Mediante la figura literaria de la personificación, nos muestra al moscardón de colores (*Purakutipi yana chiririnka, / Cementeriwpi Apu Chiririnka*), entre verde y azul, cuya presencia en la comunidad andina es *predictora de mala suerte, de presencia de seres del más allá* (almas) o *de la muerte*. Así, el hablante poético siente, por su presencia, su muerte próxima, ya que vive en un contexto de muertes, desapariciones y violaciones de los derechos humanos. En ese contexto violento, la amenaza de la muerte se representa por medio de figuras literarias como la metáfora: *Warangu sacha, ¿yantañachum kanki, / raprallay hina alluqupa chutasqan?* Precisamente, esta figura evoca la muerte de la persona masculina más representativa del hogar (padre o abuelo), cuyos huesos son jalados por los perros. El verso *Muyurinapi waytallay retama, / ¿pitaq chiptimun ñawichallaykita?* manifiesta los casos de violaciones sexuales a las cuales fueron sometidas las jovencitas del ande en el contexto de la violencia. La figura de personificación denuncia las desapariciones forzadas de los familiares cercanos: *Ñam rumitaraq tapullachkani, / ¿maypiraq yanay, maypiraq sumbray? / ¿maypiraq waway, tayta, mamachallay?* (de la pareja, del hijo, del padre, de la madre). Como vemos, la canción se expresa por medio del quechua.

Huamán, en el huayno que estudiamos, particularmente en su fuga, hace alusión al socialismo andino. Por ello, el discurso del hablante se convierte en un discurso contrahegemónico, porque critica y cuestiona al sistema sociopolítico existente. Por cierto, Mariátegui (1975, p. 54) habla de comunismo *inkaico* o comunismo agrario; señala que este comunismo se ha desarrollado bajo el régimen autocrático del inca como gobernante supremo. Del mismo modo, Baudin (1978, p. 236) sostiene que hubo un socialismo de Estado en la cultura incaica, distante de la preponderancia de la propiedad individual como en nuestra época. En las propias letras del huayno, el hablante básico llama a la acción colectiva, a la unión; plantea el

retorno de la divinidad andina más importante: el Sol o *Inti* (*intitas kawsayman kutichisun*) para, seguidamente, ser uno solo entre todos (*qampas ñuqallaypas quklam kasun*), donde no haya distinción de clases. Se ve lo manifestado en todas las letras de la fuga, que transcribimos y traducimos:

Fuga

*Mayus qamunki, ñuqa challwachayuq.
Mayus qamunki, ñuqa challwachayuq.*

Traducción nuestra

*Vendrás río, conmigo de pescadito.
Vendrás río, conmigo de pescadito.*

*Aunque tiendan crueles redes,
intitas kawsayman kutichisun.*

haremos que vuelva a vivir el Sol.

*Aunque el puñal nos desangre,
qampas ñuqallaypas quklam kasun.
Intitas kawsayman kutichisun.*

*tú y yo seremos uno solo.
Haremos que vuelva a vivir el Sol.*

Entendiendo que la diglosia es la alternancia de empleo de códigos en dos lenguas, en este caso en quechua y español (Ccalla, 2022, p. 608), en ciertos casos, notamos que el hablante poético asume la diglosia como estrategia poética expresiva para dar carga emotiva a los versos. La canción *Agüita de lluvia*, de Ricardo Dolorier Urbano, es un huayno diglósico. En particular, la fuga del huayno es un texto híbrido porque el quechua es incorporado para enunciar los vocativos (*wawqichallay*: hermanito, *kullakusqay wawqichallay*: querido hermanito), con la finalidad de aprovechar la carga expresiva del quechua. Lo utiliza en un contexto de reacción campesina contra la subversión, que diezma a sus autoridades y comuneros de manera sanguinaria (un ejemplo, el caso de Huaychao).

*Agüita de lluvia, tunita morada,
para tu sed, wawqichallay.
Papita arenosa, choclito de enero,
para tu hambre, compañero;
y un Cielo de estrellas
para tu camino,
kullakusqay wawqichallay.*

Sin lugar a dudas, las onomatopeyas y los sufijos de diversa naturaleza, como los afectivos, denotan una capacidad expresiva rica en emotividades en el quechua. De hecho, muchas personas afirman que no hay lengua como el quechua para dar a conocer la expresividad. En ese sentido, Ranulfo Fuentes Rojas, en el huayno titulado *Alma de Ayacucho*, emplea expresiones como *atuqpas* (hasta el zorro), *allqukunapas* (hasta los perros) o *mikunman sunquchallayta* (comería este mi corazoncito), que no tienen la misma emotividad que en el español, por más que su traducción sea más próxima. En este Huayno, el hablante poético enaltece la figura señorial de Ayacucho como un espacio geográfico de resistencia histórica y de identidad cultural, porque la

resistencia material de la comunidad es semejante al de su poblador. Afirma que vendrán mejores tiempos para Ayacucho:

*Ni las serpientes ni buitres,
atupqas, allqukunapas
comerán este corazón. (bis)*

¡Ay, vida, mikunman sunquchallayta

César Romero Martínez, en *Busco a Huamanga*, emplea el quechua para demostrar su capacidad de evocar o describir realidades varias, incluidas las trágicas. En los versos del huayno, se demuestra que el quechua no solo está para dar a conocer una realidad, sino para evocar sensaciones y darlas a conocer de manera vivificada. En la canción, la ciudad de Huamanga, por la desgracia en que vive, es personificada; el hablante lírico dialoga mediante interrogaciones directas, exigiendo respuesta por las desgracias, la muerte, el llanto, las injusticias; como testigo, es capaz de ver los hogares en duelo, su propio despoblamiento; denuncia, igual que otras composiciones poéticas, por ejemplo los versos de Molina (1991, p. 6): *Aquí nada ha pasado, / nadie ha venido / ninguno se ha ido, / menos nadie ha muerto*; aunque este poema es irónico o burlesco, porque denota lo contrario a la violencia sangrienta, por medio de la ironía, critica a la desgracia.

Letras originales

*Imataq pasan, ripukunkuchu.
allpa ukumpichu kallachkanku.
Yawarllaykichu, tuyullaykichu
sachakunata ruruchichkan. (...)*

Traducción nuestra

*Qué está pasando, acaso se han ido.
O están debajo de la tierra.
O tu sangre, tu hueso
están alimentando a los árboles.*

La fuga del huayno que estudiamos nos permite demostrar la riqueza expresiva del quechua, que se traduce en flexibilidad, para crear conceptos complejos por medio de la derivación y composición morfológica. Poéticamente, se enriquece por el empleo de diversas figuras literarias como la hipérbole, con que “habrá un día alegre” (*kanqam kusi punchaw*), aunque materialmente es imposible que exista debido a la naturaleza compleja de seres pensantes y sensitivos que somos los humanos; pero, metafóricamente, evoca la existencia de una sociedad donde no haya distinción de clases ni diferenciación social, como desea el hablante lírico. La canción se convierte en un discurso contrahegemónico, porque cuestiona al sistema sociopolítico vigente para exigir la construcción de un nuevo orden social. El verso “la mano de la muerte amarraremos” (*wañuyupa makintapas watasunmi*) juega la expresión quechua entre la personificación y la metáfora, porque la muerte adquiere cualidades humanas, en

cuanto la mano (*maki*) representa al poder. De ahí el discurso de resistencia plantea la necesidad de derrocar a esa muerte poderosa:

Fuga

*Kanqam achkiq punchaw,
kanqam kusi punchaw. (bis)*

*Kay llakikunataqan wischusunmi,
wañuypa makintapas watasunmi.
Tanqarisunmi.*

Traducción nuestra

*Va ver un día que alumbre (brille)
va ver un día alegre.*

*Estas tristezas las botaremos
la mano de la muerte amarraremos.
Empujaremos.*

Después de analizar las canciones diglósicas, estamos seguros en afirmar que Carlos Falconí Aramburú se constituye en máximo exponente de empleo del quechua como recurso lingüístico de semantización contestataria en el huayno de la violencia. Debido a que el quechua es la lengua de una cultura marginada históricamente y por haberse desarrollado el huayno estudiado en el ambiente urbano, Falconí no ha sido valorado por su trabajo en su real dimensión. La memoria colectiva recoge los hechos que no se pueden dejar de lado en la lengua nativa. El uso del quechua como recurso lingüístico-literario en las canciones es una forma de resistencia cultural. Por la capacidad de insertar la cosmovisión andina en las canciones de la violencia, la obra de Falconí trasciende en el tiempo.

Viva la patria es una de las canciones más representativas no solo del autor sino de todo el contexto de la violencia. El título del huayno hace alusión a una arenga de llamado ferviente de celebración y defensa de la nación, con identidad y orgullo. La arenga sale de boca de la policía o del ejército como una justificación de las acciones que se desarrollan en nombre de la patria. Así, el título no es sino una ironía para crear un efecto de burla y crítica que se hace más enfático en la fuga del huayno, que transcribimos:

Fuga

*Vakaytaqa nakankutaq,
radiwytaqa apankutaq.
“Concha tu madre”, niwankutaq,
“Viva la patria”, niwankutaq,
“Viva la patria”, niwankutaq. (bis)*

Traducción nuestra

*Hasta mis vacas matan,
hasta mi radio se llevan.
“Concha tu madre”, me dicen todavía.
“Viva la patria”, me dicen todavía.
“Viva la patria”, me dicen todavía.*

Mucho se critica el tono pasivo del huayno ayacuchano, particularmente del urbano, por ser melancólico y triste. En respuesta a ello, los versos de *Viva la patria* se constituyen en discurso de oposición a ese parecer, ya que el huayno no puede ser alegre y mucho menos una canción ante tanta desgracia (*¿Takichun takisqay?*): cuando los ojos de los niños se llenan de odio (*Warmachakunapa ñawichallampi, chiqnikuy quntaptin*), las viudas no pueden reír ni alegrarse, mucho menos cuando

tiene un hijo fruto de una violación (*¿Podría anunciar que tiene hijo de un perro?*), sin que haya en quién apoyarse. Pero, como clase social, apunta que la historia ha permitido que exista hasta ahora pese a las adversidades, de las cuales ha salido históricamente (*Sipillawaptimpas, qatarimusaqmi*). Trasciende ello al personificar a Huamanga, una ciudad castigada en la época, advirtiéndola que sabrán salir de esta (*Huamanga del Alma, qatarillasunsi*).

El otro huayno de Falconí que destaca por su tono contestatario en quechua es *Tierra que duele*. Esta canción, como ya lo referimos, tiene la categoría de canto-himno a Huamanga. La identidad cultural y espiritual huamanguina trasunta pese al avance de la ciencia y tecnología, porque la cosmovisión andina sigue viva en la cultura, por medio de ella se fortalecen los lazos sociales y culturales para preservar conocimientos ancestrales mediante ritos, celebraciones y tradiciones orales. Ayacucho es elegido por el hablante como la tierra prometida, donde resucitará el rey inca decapitado por los invasores españoles; esa reencarnación se concretará para rescatar la justicia en su territorio, en clara reedición del mito del Inkarrí, que se presenta en el huayno estudiado. Según la historia de este mito, se dice que el cuerpo desmembrado del rey inca se reconstruye debajo de la tierra, en la Pachamama, la diosa madre andina. Por eso, el huayno dice que en La Mar está su cabeza (*La Marpis, umayan kachkan*), en Huanta su corazón (*Huantapis, sunqullan rabian*) y que en algún momento su cuerpo recobrará vida (*Cuerpullan quñiña kaptin*) para reconstruir el universo andino. Así, el discurso contrahegemónico del hablante lírico es contra el sistema occidentalizado, contra la religión que lo sostiene y contra las desgracias que padecen los habitantes. La canción reclama la restitución de un orden quechua, el retorno de los valores quechuas.

Ofrenda, el otro huayno de Falconí, se constituye en un canto de denuncia social, por sacar a luz un conjunto de violaciones de los derechos humanos. Adquiere la naturaleza de discurso social y político por representar en sus letras la sensibilidad y concientización, y por reafirmar la identidad. Entre los hechos de violencia que denuncia el hablante poético está que las bombas y balas revientan rutinariamente en la plaza de Huamanga, que personas inocentes pasan tristeza en los penales, que hay mucha pena en toda la población, donde los uniformados engordan en su condición y compran mujeres y niños por sus instintos, que el dinero ha adquirido valor material y compra todo. En medio de ello, rescata el valor del huamanguino, que no tiene precio y es capaz de ofrendar la vida. La fuga del huayno se constituye en meta del discurso contrahegemónico del hablante lírico; según sus versos, la retama sembrada (sus

versos) cobrará vida y se comportará de acuerdo a la situación; dará frutos en el futuro, cuando luche por mejores condiciones de vida.

Fuga

*Wasiyki punkupi, retama plantasqay,
wasiyki punkupi, retama tarpusqay,
yuyayawaptiki qallallallanqa;
qunqallawaptiki kumuykachayanqa;
kullallawaptiki waytaylla waytanqa;
qunqallawaptiki chakiylla chakinqa.*

Traducción nuestra

*En la puerta de tu casa, la retama que planté,
en la puerta de tu casa, la retama que sembré,
cuando me recuerdes, florecerá y florecerá;
cuando me olvides, se agachará;
cuando me quieras, florecerá y florecerá;
cuando me olvides, se secará y secará.*

Romance de guitarrero es también otra muestra musical en el género huayno que nos dejó Falconí sobre la época de la violencia. Es que, según el testimonio de Falconí (2008), en el contexto de la violencia, hubo personas que alzaron la voz ante tanta desgracia, ante tanta muerte. Esas personas contestatarias eran compositores, músicos, artesanos, entre otros, que denunciaban los hechos de violencia; no podían estar indiferentes y callados. En esa dirección, *Romance de guitarrero* se constituye en una interpretación musical que describe el papel que debe cumplir el arte musical en los contextos que testimonia, por más lejanos que sean en el tiempo.

El hablante lírico, en el inicio de la canción, destaca la pasión del músico por cantar la realidad hasta olvidar sus propias penas; incluso, evoca la presencia de otros músicos (*Chipi Prado*) para que puedan interpretar sus penas propias, para sentirlas desde otro panorama. Según la perspectiva del hablante, no es igual interpretar el propio dolor que el sufrimiento ajeno. Al cantar los problemas sociales, nos presenta unos símbolos marcados e interesantes, como el zorro (*atuq*), que representa al gamonal, que en antaño explotaba al hombre del campo; o el loro, que simboliza a las Fuerzas Policiales y Armadas, por el color verde de su plumaje y por su naturaleza de ser una plaga que arrasa con el sembrío del hombre del ande. En ese entender, el discurso contrahegemónico apunta a realizar una comparación simbólica entre las épocas de la explotación que vivenció el hombre del ande, el ayacuchano en particular: la explotación feudal y la capitalista. En esa dirección, en el discurso lírico, el poder del loro supera al del zorro (*Lurun atuqta masyan*). La fuga de la canción no es sino una intensificación del sufrimiento social por las desapariciones forzadas del contexto vivenciado, particularmente del ser amado:

Fuga

*Yanallay, maypiñam kanki.
sumbrallay, chaypiñam kanki.
Kaykunallapi kanaykikama,
brasun brasunya puchukallani. [...]*

Traducción nuestra

*Mi amor, dónde estás.
Mi sombra, ahí estás.
Hasta que no estés por acá,
brazo en brazo sufro.*

La última canción de Falconí que examinamos en este rubro lleva por título *Justicia punkupi suyasaq*. Es un grito retumbante de denuncia por una orfandad fruto de desapariciones forzadas de los padres del hablante poético por los perpetradores de crímenes. Por la búsqueda en espacios simbólicos, como Purakuti e Infiernillo, se entiende que las desapariciones son crímenes cometidos por los operadores del Estado, son ellos quienes los desplazaban a estos espacios. Del mismo modo, en la parte medular de la canción, la voz poética denuncia una condena a la desgracia de la población andina a nivel histórico, en el tiempo; se sufre de marginación porque se aburren de sus congéneres, por pobreza. En las expresiones religiosas, el hablante saca a luz el concepto cristiano o religioso de “castigo eterno”, al cual es sometido no solo él, sino toda la clase social a la que representa. La canción termina planteando que, desde la concepción andina, el castigo en vida debe darse, en el *kay pacha* y no en el más allá (*uku pacha*), dado que el hablante busca justicia en vida y ve en la Comisión de la Verdad la posibilidad de lograrla; exige que se castigue incluso a quienes se sienten intocables por la justicia, que la violencia no se vuelva a repetir:

Letras originales

*Chiqap Comision chayamuptinmi,
justicia punkupi suyasaq.
Pusaykusunkim, apaykusunkim,
wakñañ qari tukuqta.
Asnuchallaypim, astamullasaq
llama pruebata limakama.
Amaña, ismu wañuchikuq runa,
rataykuwananchikpaq.*

Traducción nuestra

*Repentinamente, cuando la Comisión llegue,
en la puerta de la justicia esperaré.
Te llevará, te acompañará,
a ese hombre que te crees.
En mi burrito, trasladaré
prueba de fuego hasta Lima.
Ya no ya, hombre que mata,
para que me lo prendan.*

En esencia, de acuerdo a una interpretación teológica, en la canción, predomina la doctrina cristiana. En este sentido, se cree que los actos cometidos por los humanos tienen consecuencias eternas que deben ser evaluadas. De modo que, en la canción, se demanda *castigos* para los injustos o pecadores y *vida eterna* para las personas justas. En la concepción de las víctimas, la CVRP se constituye en un espacio donde se puede lograr justicia desde la generación de una memoria colectiva desde las víctimas.

4.3.3 Los sujetos contestatarios en el huayno ayacuchano urbano de la violencia

De acuerdo a Gallegos (2006, pp. 69-70), en un entender común, desde un postulado filosófico romántico, tradicional, cuando hablamos de una composición lírica, nos estaríamos refiriendo a una expresión del yo del poeta, que da a conocer de manera sincera, responsable y verídica una determinada realidad, lo que se conocería como sujeto empírico. Sin embargo, con el avance de los estudios particularmente

interpretativos, desde una perspectiva nietzscheana –del pensador alemán Friedrich Nietzsche–, no existe una verdad objetiva y neutral, sino múltiples verdades, nacidas de parámetros diversos de apreciación, analizándola, relacionándola, generalizándola o abstrayéndola. Por esta razón, se introducen términos como el *yo poético* o *yo lírico*, construido por el sujeto empírico real, el poeta, para exponer realidades variadas.

De hecho, el compositor musical o el autor de las letras de las canciones, como narrador semiótico, desde una perspectiva totalmente literaria en un contexto comunicativo, construye una diversidad de sujetos llamados líricos o poéticos, distintos a los reales, empíricos o concretos; así, las diversas composiciones literarias dejan de ser meras expresiones autobiográficas o de la propia experiencia vivida por el poeta. Por eso, los compositores, al ver realidades marcadas tan necesarias de transmitir, se preocupan por estudiarlas tan intensamente para darlas a conocer con o mayor dimensión desde el punto de vista ficcional, presentando sujetos y problemáticas ficticios en búsqueda de identidad.

En sentido de lo expuesto, entendiendo el carácter social de las canciones y poemas, es necesario dar a conocer la tipología de los sujetos contestatarios construidos por los compositores musicales en el huayno que corresponde al corpus investigativo: las canciones que testimonian la época de violencia de los 80.

a) Sujetos interpeladores. Se caracterizan por seducir y dialogar con el oyente promoviendo la conciencia crítica y actuación en la vida pública, a partir de ciertas interrogantes que merecen respuestas o reacciones.

Este tipo de hablante poético nos lo presenta Ricardo Dolorier Urbano en el huayno titulado *Desaparecido*, donde inicialmente denuncia la desaparición forzada de una persona de corta edad (*edad del trigo*), que empezaba a vivir la vida. Espera la reacción de los oyentes respecto a su búsqueda (*Vayan, busquen, compañeros. / Griten su nombre a los cerros*). Cuando se logra hallar al desaparecido, el sujeto lírico invoca que haya una reacción colectiva que simbolice el dolor de toda una clase social (*Que revienten su granada, / de mil flores campesinas*). En la dirección de su propósito, por iniciativa propia, cuestiona una realidad, busca la reflexión y una reacción humana de buena fe.

El mismo Ricardo Dolorier, en *Flor de retama*, también nos presenta a este tipo de sujeto. En un inicio, el hablante poético interpela a los oyentes para que sean testigos de una realidad trágica (*Vengan todos a ver*); también, llama a ver el sacrificio humano en las protestas sangrientas en las que se derrama la sangre de los estudiantes y campesinos a consecuencia de la represión armada del Estado. Al final,

la sangre no es la representación material del dolor, sino la liberación de la fuerza vital, porque cobra vida y huele a la naturaleza más pura (*Huele a jazmines, violetas, / geranios y margaritas. / A pólvora y dinamita*). Así, la sangre representa amor por los ideales y entrega por conseguirlos.

b) Sujetos denunciadores. Este tipo de ser se preocupa por denunciar un conjunto de atropellos a los derechos humanos que se han cometido dentro de la sociedad.

Un grupo de compositores, entre ellos Ranulfo Fuentes Rojas, a través de la voz poética, denuncia en sus canciones pobreza, desigualdad, contextos de subversión, traumas generacionales y desplazamiento que se produce en Ayacucho, un lugar que se constituye en el epicentro del conflicto armado. *Alma de Ayacucho* es uno de esos huaynos, que denuncia las desgracias históricas de Ayacucho y de sus pobladores, pero guarda esperanza de un cambio social para ambos (*Los cóndores volarán, / las nubes negras ya lloverán, / piedras y rocas tierra serán, / la vida luego germinará, / las plantitas florecerán*). En la narración de la canción, destaca la fortaleza de la geografía y de su poblador; incluso, compara la fortaleza con la *lava de los volcanes*, con la dureza del mármol.

Los niveles de resistencia social del hombre andino, que guarda esperanza y vida histórica, se desarrollan en *Maíz*, huayno compuesto por Carlos Huamán López. La voz poética construida, totalmente andina, mediante figuras retóricas variadas y simbolismo sorprendente, destaca los niveles de lucha del hombre del ande que, a pesar de haber sido condenado históricamente al silencio, matado, explotado por el tirano, mutilado a veces, es capaz resurgir y seguir existiendo como cultura y de construir un nuevo sistema (*Remando en nuestro ataúd, / volveremos, volveremos. / Romperemos crueles sables, mi amor, / serán panal nuestros labios. / Despertará ya el cadáver, mi amor, / no sangrarán las florecitas*).

En *Elegía*, Carlos Huamán López nos presenta una voz poética del intérprete musical, que reacciona ante el conjunto de desgracias haciendo una denuncia social (*Despertar nuestras guitarras contra el silencio, / recorrer... tumbas sin nombres, grietas y puertas*). Es que la guitarra es Ayacucho y este es guitarra a la vez. Por eso, la voz poética exclama la inmortalidad de ambos (*Imposible es morir*), incluso plantea resistir hasta construir un nuevo sistema social (*la historia germinará nuestra gloria*).

La voz poética denunciadora aparece también en *Busco a Huamanga*, de César Romero Martínez; clama por Huamanga, por las desgracias que vive: llanto, muerte, injusticias, hogares enlutados, desplazamiento poblacional; pero siempre tiene la esperanza de que habrá una mañana prometedora (*Kanqam achkiq punchaw, /*

kanqam kusi punchaw). En *Nostalgia huamanguina*, del mismo modo, surge una voz poética que denuncia las lágrimas del huamanguino, la orfandad de niños, la viudez de mujeres y la presencia de fuerzas humanas malignas que causan las desgracias; pero añorando lo de antaño, siempre en pugna con el mal, representado en ciertos personajes.

c) Sujetos políticos progresistas. Apuntan a la rebelión contra el sistema, en contra de la propiedad privada; es un sujeto emancipador, que actúa en contra del sujeto pasivo o conformista, y procura una actuación colectiva o grupal.

Este tipo de sujeto lo desarrolla de manera coherente Ricardo Dolorier Urbano en el huayno titulado *De canto a canto*. Inicialmente, mediante figuras de personificación o prosopopeya, presenta el canto del zorzal y del gorrión como cantos supuestamente individuales y solo naturales. Pero, en el plano simbólico, el canto de las aves representa la alegría de producir la tierra, específicamente la alegría del hombre del ande. La sinfonía de cantos se unificará y logrará ser un canto colectivo en el marco de la sociedad deseada (*De canto a canto, un solo canto, / todos a uno, paisano. / De canto a canto, un mismo canto, / que nadie quede callado, / solo tu canto, paisano. / Un mismo canto, mi hermano*). En la perspectiva del hablante, al final, se presenta la visión de una sociedad utópica que promoverá el bienestar común, donde la individualidad será desterrada y primará la justicia e igualdad, y no los cantos individuales.

Ranulfo Fuentes Rojas desarrolla también a este personaje en *El hombre*; donde, por un lado, expone la formación de un sujeto social activista que reprende ciertas actitudes negativas sociales que desarrollan algunos grupos sociales, como el llanto, la sumisión, verdugo de sus semejantes (*Yo no quiero ser el hombre / que se ahoga en su llanto. / De rodillas hechas llagas / que se postra al tirano*); por otro, apunta a la formación de seres que amen la libertad, que luchen contra los males, que sean solidarios por esencia (*Yo quiero ser como el viento / que recorre continentes. / Y arrasar tantos males / estrellarlos entre rocas*). Así, destaca una identidad social marcada en el hablante lírico, que señala un compromiso definido respecto a las causas compartidas, una sociedad justa y solidaria.

La rosa roja, de Walter Humala Lema, mediante la voz poética construida, conmueve con sus letras y transmite emociones que cambian actitudes. La miseria, el hambre y la prisión por los ideales son capaces de convertirse en una fuerza interna que puede sacar a flote los arquetipos de cambio, representados metafóricamente por

medio de la *rosa roja*, que avizora un nuevo sistema social (*Cuando en el Cielo pueda crecer / la rosa que te regalé, / el mismo Cielo cambiará su color*).

Del mismo modo, la voz poética del huayno titulado *Piedra violenta*, de Julio Humala Lema, reclama el cambio social. Mediante una serie de recursos verbales persuasivos, canta el dolor terrenal: universaliza el dolor humano en el mundo, personifica a la miseria, piedra y los golpes, construye paradojas de vivir en la oscuridad pese a la iluminación, entre otros asuntos. En suma, un conjunto de problemáticas sociales evidencia una realidad que es necesario cambiarla. La intención de cambiar esa realidad injusta nace de la actitud subversiva de ciertas personas (*Se viene el golpe violento / que ha de acabar las miserias*). La nueva sociedad ha de ser justa, sin miseria ni malicia (*Cuando el sol sale, cante tres veces, / la miseria será olvido*).

d) Sujetos con lenguaje poético refundacional. Procuran la construcción de pareceres críticos y con proposición de alternativas de solución a los problemas.

Hermano, huayno compuesto por Ranulfo Fuentes Rojas, en una voz poética construida, reclama la solidaridad humana, con compromiso social y conciencia colectiva. Describe los niveles de hermandad logrados desde el hogar (*hermano del nido*) y en el desenvolvimiento social (*jardín de la infancia*); en el proceso, enfrentaron la vida con sus embates diversos, cuyos destinos no sabe cómo serán, que incluso pueden estar ya muertos; pero que guarda esperanzas de una unión solidaria, que moviliza emociones que procuran formar a las futuras generaciones en metas comunes, como arma común ante las injusticias (*Cuando será ese día / de la aurora sonriente. / Cuando será esa noche / sin el grito del silencio. / Tú y yo, mi gran hermano, / volveremos a unirnos*).

e) Sujetos irónicos o satíricos. Donde el humor sirve para cuestionar a las autoridades, instituciones y actitudes sociales.

En *Los cabitos*, Ricardo Dolorier Urbano construye de manera fina y disimulada un hablante poético que expone una burla social hacia la formación mecánica y sin principios de los militares del Ejército Peruano (*En el cuartel de Los Cabitos / están aprendiendo a disparar. / Cuídate bien, no te vayan a matar. / Cuídate bien, no te vayan a herir*). La canción parodia o crea un efecto cómico, de gracia, sarcasmo, exageración o hipérbole con el empleo de diminutivos en los vocativos (*soldadito, paisanito*) y con la enunciación de sus rangos militares (*Dicen que te ascendieron, / que te han dado un galón. / Galón de pita no vale, / sino el corazón*). Desde proponerse la comprensión de una realidad, apunta a la formación de una audiencia respecto a su entendimiento y hasta cambio de forma de pensar.

- f) Sujetos blasfemos.** Tipos de personas que reclaman a la divinidad por su condición suprema y su impiedad ante los males sociales.

El hablante lírico de *Clamor de niño*, de Ranulfo Fuentes Rojas, es un sujeto blasfemo, puesto que reclama a la divinidad su impiedad, particularmente por los niños, porque los hace sufrir desde muy tiernos, empujándolos a la desigualdad social y a la maldad sembrada en el mundo (*Qué estás haciendo tú, Jardinero, / tras el rocío a tus plantitas*). La metáfora bíblica de Dios como *Jardinero* nace de los papeles que cumple la divinidad: cuidado, cultivo y poda de las relaciones sociales de la humanidad, porque el hombre fue creado por él a su semejanza. En la canción, para la voz poética, es inexplicable que los niños sufran hambre, llanto, orfandad hasta morir (*Niños que cantan llagas del hambre / en los mercados y chozas tristes. / Niños que lloran padres ausentes, / manos sangrientas que los quitó*); igualmente, no se puede explicar la pérdida de valores en quienes detentan el poder, de no disfrutar la alegría que naturalmente surge de la naturaleza de la niñez, comparada con las bellas flores de un jardín (*Los que persiguen a la riqueza / cuánto futuro están cegando. / Con el veneno de oro y coca, / van asfixiando a los rosales*). Al final, cuando surja una nueva sociedad más homogénea, la divinidad enfrentará peores reclamos, porque el niño ya será un adulto con la suficiente capacidad y fuerza para enfrentar al divino por su abandono e indiferencia (*Cuando se vaya este mal tiempo, / los pichoncitos ya volarán. / Pero no olvides, mal Jardinero, / el nuevo hombre te denunciará; / con dedos firmes, nos sentenciarán*).

Filomeno López Coronado, en *Polluelos*, construye una voz poética infantil (*Yo represento, Señor, a los polluelos andinos*) que reclama a la divinidad sobre su condición (*Te lo recuerdo, Señor, por esos niños que pernoctan / en las tenebrosas calles*). Desde una visión de un niño andino, nos presenta situaciones de orfandad, falta de cariño, sin abrigo, sin destino, con trabajo infantil, sin hogar donde pernoctar. Ante tanta adversidad, clama su intervención (*Pido tu amparo, Señor*) o reclama la construcción de un nuevo sistema social (*Cuando le crezcan las plumas y llene el buche de trigo, / cuando el sol radiante caliente su cuerpo frío, / los polluelitos emprenderán sus vuelos, / formarán un nuevo mundo. / Un mundo lleno de amor*).

- g) Sujetos de autodegradación.** El que se rebaja a sí mismo, con deficiencias y contradicciones, a manera de antihéroe.

Este tipo de voz poética lo hallamos en el huayno titulado *Apostasía*, de Avelino Rojas Cordero, interpretado por el *Trío Huanta*. Estudiamos la canción por primera vez en este trabajo, pero forma parte del corpus investigativo. El hablante lírico no degrada

a un ser individual en particular, sino a una colectividad, a la cual critica y hasta renuncia. La voz poética se enfoca en un conflicto histórico de enfrentamiento entre la izquierda y derecha como frentes políticos de preferencia social. Esta degradación, en el contexto representado –incluso en la actualidad– ha llegado a despersonalizarse. El huayno denuncia la impersonalidad política de muchas personas en la sociedad (*En esta vida a la moderna, / ya no se sabe cuál es la izquierda. / Todos giran a la derecha, / cuando ordenas a la izquierda*); el acto de despersonalización es más notorio en ciertos políticos (*Transfugan los congresistas, / apuestan al presidente / y las promesas, olvidadas*); incluso, la economía globalizada es presentada en caos (*Tiranías del mercado, [...] / El bolsillo de la izquierda / se trasladó a la derecha*). La fuga del huayno es una gran burla a la política occidental; en este sentido, desde la perspectiva andina, los siguientes versos representa en quechua esa burla a la política de origen occidental (*Castellanituy peruano, / yachaykachiway rimayta. / Castellanituy peruano, / yachaykachiway parlayta. / Ima ninanmi a la derecha, / qayka ninanmi a la izquierda*).

h) Sujeto contestatario totalizador. En nuestra perspectiva, es el sujeto poético que es capaz de reunir a todos los tipos de sujetos contestatarios expuestos. Es un sujeto que interpela, denuncia, con compromiso social, refundacional, satírico y hasta blasfemo.

Desde nuestro parecer, *Pedernal*, huayno compuesto por Carlos Huamán López, presenta este tipo de personaje. Primeramente, es valorable el trabajo estético del autor por haber construido a un hablante lírico del género femenino integral, que reúne todas las cualidades a pesar de que él pertenece al género masculino (*Ñam rumitaraq tapullachkani, / ¿maypiraq yanay, maypiraq sumbray? / Ñam qaqataray tapullachkani, / ¿maypiraq waway, tayta, mamachallay? [Estoy preguntando a la piedra, / ¿dónde estará mi amor?, ¿dónde estará mi vida? / Estoy preguntando al barranco, / ¿dónde estará mi hijo, mi padre, mi mamita?]*). Parte apelando a la concepción andina en cuanto lee el futuro a partir de la presencia del moscardón (*chiririnka*); no lo ve como una superstición común o corriente, sino como a una imagen que representa al contexto en el que vive la mujer en la época: por un lado, la muerte o desaparición forzada de su amado o esposo (*yanay*), de su hijo (*waway*), de su padre (*tayta*) y de su madre (*mamachallay*); por otro, las violaciones sexuales constantes a las que son sometidas sus congéneres (*Muyurinapi waytallay retama, / ¿pitaq chiptimun ñawichallaykita?*). Por encima de la divinidad cristiana, está la andina (*Apu Chiririnka*), que ya sería vista como blasfemia. La divinidad andina es

denunciadora de los hechos de violencia social por el propósito de ver su condición de abandono, no solo como género sino como clase social. La canción interpela a las fuerzas que defienden el sistema bajo situaciones de violación de derechos básicos; además, asume su competencia de compromiso social, al buscar reivindicar a su clase social con determinación, autoconfianza y liderazgo; en el mejor de los casos, con una perspectiva refundacional a nivel social, propone revivir a la divinidad incaica, al dios *Inti* —como se testimonia en la fuga del huayno— para construir un sistema donde no haya distinción de clases, sino igualdad social (*Mayus qamunki, ñuqa challwachayuq / Aunque tiendan crueles redes, / intitas kawsayman kutichisun / Aunque el puñal nos desangre, / qampas ñuqallaypas quklam kasun*).

Unificando los huaynos testimoniales compuestos por Carlos Falconí Aramburú, podemos referir que forma a una voz poética totalizadora andina a gran nivel y en su propia lengua: el quechua. Es una voz interpeladora, a tal punto de negar la materialidad del propio huayno o canto en una realidad cruda: ¿*Takichun takisqay?* (¿*Puede ser canto mi canto?*); es también una voz denunciadora de actos de violencia y violación de derechos humanos: viudez forzada (¿*Vinchus viudalla asiriymanchu?*), violaciones sexuales y hasta maternidad forzada (¿*Allqupa churinta unanchallanmanchu?*), robos de sus bienes (*radiwytaqa apankutaq*), balaceras y bombas en la ciudad (*Huamanga plazapi, bumbacha tuqyachkan, / Huamanga llaqtapi, balalla parachkan*), cárceles para inocentes (*Carcel wasichapi, inusinti llakichkan*), prostitución (*cantinakunapi, sipasta rantichkan*), etc.; también, una voz con compromiso social, al desear un cambio social desde las actitudes de todos: *Sipillawaptimpas, qatarimusaqmi* (*Si me maten, lograré levantarme*), *Huamanga del Alma, qatarillasunsi* (*Huamanga del alma, tendremos que despertar*); igualmente, una voz que juega entre lo refundacional y lo blasfemo, al desear el resurgimiento de la divinidad incaica, el mito del Inkari: *Taytachas rikchapakuchkan* (*Dios se está despertando*), *Cuerpullan quñiña kaptin / manañas suwa kanqachu* (*Cuando su cuerpo alcance tibieza, / ya no habrá ladrones*); finalmente, cultiva una voz irónica y crítica a la vez, de la actitud de quienes históricamente explotaban o maltrataba al hombre del ande (*atuq* para el feudal y *luru* para el actual).

4.3.4 La ideología estética y política del huayno ayacuchano urbano

La estética, como sabemos, tiene que ver mucho con arte o belleza; como tal, tiene diversas formas de manifestarse: notas musicales, pintura, escultura, arquitectura, fotografía, danza, teatro, poesía, narración, etc. Cada una de esas formas, como lo diría Vallejo (1973, pp. 11-12), tienen como propósito servir a variados

intereses, por la naturaleza de pensamiento que desarrolla en su cultivo; pero su propósito fundamental desde el punto de vista filosófico es transformar una determinada realidad, sea esta una visión idealista o materialista.

Sin lugar a dudas, en una composición musical testimonial, en una forma de construcción de la memoria, se da un diálogo imprescindible entre quien se expresa (hablante lírico) y quien escucha (audiencia o público cautivo); en ese proceso dialógico, entran a tallar situaciones emocionales o subjetivas que se comparten desde las preferencias musicales hasta las temáticas (Blair, 2008, p. 96). Siguiendo a Gallegos (2006, p. 73), en cuanto a la construcción del hablante poético o lírico, entendemos que lo dado a conocer no es realmente una afirmación o afirmaciones del autor como sujeto que habla, sino del sujeto construido en la canción. De modo que la narración no es una historia biográfica e ideológica del poeta o compositor, como muchos pretenden relacionarlo, porque no es su habla, sino del sujeto lírico creado, del hablante poético.

Para Zemelman (2006, p. 18), un discurso contestatario convierte al autor en político, por su empeño de querer resolver una problemática determinada desde la voz de su hablante. En esa dirección, el discurso poético-musical del discurso musical busca un cambio de actitud de la audiencia, sobre todo hace que el oyente reflexione sobre la problemática social abordada. Para Peferán (2020, s. p.), la ideología estética tiene que ver con cómo la estética o el arte interactúa y hasta entra en conflicto con creencias, valores sociales y hasta con la misma política, aspectos a los cuales se pretende dar forma en una composición o en un discurso determinado, a manera de un enfoque.

En una situación testimonial de violencia, con mayor razón en un contexto de conflicto sociopolítico, subyace un sentido o una fuerza política de querer sancionar o condenar moralmente un conjunto de hechos. De modo que las situaciones de vulneración de los derechos saldrán a la luz. Entonces, será necesario buscar justicia para quienes han sido afectados o han sido víctimas del conjunto de hechos testimoniados. En ese sentido, el huayno ayacuchano urbano de la violencia es capaz de desafiar los patrones comunicativos sociales mediante los llamados discursos de protesta contra dos modelos particulares: preservar el sistema imperante y procurar uno nuevo que sea opuesto al imperante.

Por más que un lenguaje poético salga de la pluma de un solo compositor, mediante un yo poético determinado y con nombre propio, se entiende que esta forma de lenguaje es una forma de representación del sentimiento colectivo, debido a que representa el pensamiento de todo un grupo social que puede estar determinado por

su edad (juventud) o por rasgos socioculturales (pertenecientes a grupos sociales determinados, por oficio o dedicación, procedencia, etc.).

4.3.4.1 Discurso de oposición y crítica al sistema

En el proceso comunicativo de esta naturaleza, las expresiones tienden a manifestar desacuerdo o negación respecto a lo que se halla establecido; en ese entender, los grandes problemas de la sociedad, como la corrupción, injusticia, opresión, desigualdad social, entre otros, salen a relucir.

Así, mediante un discurso sistematizado de acuerdo al tipo de texto –en nuestro caso el poético–, se exponen los problemas que afectan a los principales derechos humanos de una determinada población. De esta manera, se entiende que cierto grupo, por familia, género, procedencia, derechos sexuales, edad, etc., es afectado de una u otra manera. Entonces, existe la necesidad de visibilizar no solo por la semántica del discurso, sino por los mecanismos artísticos, que permite interpretar la realidad.

A nivel de los textos analizados, es necesario legitimar el tono crítico de la voz del hablante lírico, desde sus pretensiones temáticas, que es de oposición a un modelo que es aprobado por otro grupo, o simplemente no tomado en cuenta. En ese sentido, tomando en cuenta a Valencia (2011, p. 148), entendemos que el discurso verdadero o falso vincula indisolublemente forma y función, problematizando la situación y poniéndola en evidencia.

De manera histórica, en Perú en general, se han vivido situaciones de migración o desplazamientos de personas en diversos grados, del campo a la ciudad y hasta al extranjero. Los motivos siempre fueron la búsqueda de mejores condiciones de vida, recursos, clima, socio-políticos, etc. Los desplazamientos forzados son objeto de crítica, porque la coyuntura sociopolítica no permite a los pobladores permanecer en sus espacios geográficos de su origen. De acuerdo a Coral (2002, pp. 3-4) –y de los informes de la CVRP–, el número de víctimas de la violencia socio-política de los '80 en muertes fue de aproximadamente 30000, el 30 % de ellos fueron ayacuchanos; además, del total de la población de desplazados del país, el 80 % proviene del sur-central del país; incluso, que el 50 % de la población de Ayacucho ha sufrido de desplazamiento de la localidad en alguna circunstancia de este contexto, refugiándose internamente en el país; del mismo modo, la ciudad fue receptora de los migrantes del campo.

Los compositores del huayno ayacuchano urbano no pudieron dejar en el aire el tema de la violencia que afectó a la población andina. El verso *¡Ay, Ayacucho, lágrima estancada!*, de Arturo Kike Pinto, sintetiza el dolor de la población y de la

misma ciudad por las víctimas de muerte y por el desplazamiento sufrido. Muestra un concepto totalmente novísimo sobre un terruño distinto a lo que normalmente se veía; pero aguarda esperanzas de que el mal tiempo pasará y que el huayno no cantará solo dolor sino también la alegría, como profetiza estos versos: *Llegará el día, camino del viento, / en que se vuelva canto de alegría*. César Romero hace lo propio con las siguientes letras: *Por qué, Huamanga, ¿desangras tanto? / ¿Por qué permites tanto llanto?* A través de la hipérbole y la personificación, la voz canta el dolor de la ciudad por las desgracias vivenciadas, ahondados por situaciones de desplazamiento y muertes: *Ya quedan pocos huamanguinos... Imataq pasan, ripukunkuchu* (Qué está pasando, acaso se han ido). Del mismo modo, Carlos Falconí testimonia las desgracias de su ciudad que no las puede comprender: *Huamanga llaqtapi, qatun qatun llaki* (En el pueblo de Huamanga, hay gran tristeza). Por su parte, Carlos Bustíos, desde la distancia, después de ser testigo físico del desplazamiento, añora a su terruño: *Son los azares de este mundo / que me alejaron de tu suelo... / A tu terruño volveremos, / toquen campanas de esperanza*.

Pero hay hablantes líricos que manifiestan expresiones de optimismo y confianza ante la desgracia en relación a la Huamanga afectada o al Ayacucho dañado. En este sentido, Carlos Huamán percibe la desgracia como una fuente de inspiración social (*Imposible es morir, Ayacucho querido, / la historia germinará nuestra gloria*). Carlos Falconí desea que llegue el cambio para su terruño, cuando dice *Huamanga del Alma, qatarillasunsi*; mantiene la esperanza pese al conjunto de desgracias que denuncia: llanto de niños, viudas forzadas, violaciones sexuales, hurtos, etc. Igualmente, el mismo Falconí, en otra composición musical, valora la resistencia de su tierra, sobre todo cuando canta: *Huamanga tierra que duele, / grandiosa en la desgracia*; de hecho, la canción reclama la reconstrucción de la sociedad incaica, al rememorar el mito del Inkarrí. Juan Chocos y Miguel Sulca expresan el mismo sentimiento cuando enuncian que todo no terminará en desgracias: *Mi bella y linda Huamanga... / Tus gritos se escucharán, / mejores tiempos vendrán, / tus manos trabajarán, / las tierras producirán*.

Otros hablantes poéticos añoran el sentimiento y la tradición coloniales del Ayacucho afectado, tal vez por orden, estabilidad o progreso, contrario a lo que históricamente representaba la opresión. César Romero añora a la tradicional Huamanguina, por eso dice: *Te busco, Huamanga, noble y cristiana*. Del mismo modo, César García Zárate canta la historia milenaria de Huamanga: *Huamanga, tierra de tradiciones, / Villa de San Juan de la Frontera... / Wari es tu cuna, tu gloria Quinua, / el Nazareno huamanguino*.

Otro discurso de crítica al sistema se da por manifestar un concepto de vida distinto al normal, por resiliencia comunal o individual ante el contexto de violencia. Lo normal es que una persona, en familia y en sociedad, realice un conjunto de acciones para desarrollarse desde la niñez hasta la adultez, de manera libre y no forzada.

En ciertas situaciones, cultura y valores se vieron afectados, cuando las actitudes de las personas cambiaron el comportamiento social. El máximo ejemplo en este aspecto es una canción de Carlos Falconí, cuya voz lírica denuncia los actos de violación a los cuales fueron sometidas muchas mujeres, particularmente del área rural. El verso *¿Allqupa churinta unanchallanmanchu?* (*¿Podría anunciar que tiene hijo de un perro?*) interpela de modo particular. Este verso me hace recordar un hecho de violación sexual colectiva por parte de las Fuerzas Armadas a una campesina de un área cercana a Compañía, área rural de Huamanga, cuando trabajamos como redactores de testimonios en la CVRP. De hecho, la crudeza de los hechos y el sufrimiento individual de una mujer por el tormento vivido y luego tener un hijo como producto de la violación es un hecho histórico transpuesto líricamente a la narrativa de las canciones. Otro ejemplo de interrogación retórica de un hablante poético con una voz femenina se representa en los siguientes versos de Carlos Huamán: *Muyurinapi waytallay retama, / ¿pitaq chiptimun ñawichallaykita?* (*Flor retama de Muyurina, / ¿quién pellizca tus ojitos?*). Naturalmente, la pregunta cuestiona a un acto de dominación física de género, de fuerza, de violación, de subestimación cultural.

Otros casos de violencia denunciados poéticamente son las desapariciones forzadas. Varios huaynos, desde la perspectiva de los familiares de los desaparecidos, reclaman la libertad de sus seres queridos. En este sentido, los siguientes versos expresan una búsqueda angustiante: *Tenía la edad del trigo... / y lo han desaparecido* (Ricardo Dolorier); *Rumita chiqtarimuspa, / chinkaptiki maskamuyki* (*Rajando la piedra, / te busco cuando desapareces*) (Carlos Huamán); *Ñam rumitaraq tapullachkani, / ¿maypiraq yanay, maypiraq sumbray?* (*Estoy preguntando a la piedra, / ¿dónde estará mi amor, dónde estará mi vida?*); *Hallar el trigo sangrante, wawallanchikta / Buscar la herida de amor llena de besos* (Carlos Huamán); *Busco hermanos que no retornan* (César Romero); *Cómo es posible que Ayala, / periodista y voz del pueblo, / sea así no más silenciado* (Manuelcha Prado). Los sujetos líricos, como familiares de los desaparecidos, los buscaban en las comisarías, cuarteles, morgues y en los espacios donde aparecían comúnmente los cadáveres de víctimas, etc.; incluso, formaron instituciones que velaban por ellos, como ANFASEP (Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú), APRODEH

(Asociación Pro Derechos Humanos), COMISEDH (Comisión de Derechos Humanos) para buscar a sus parientes.

Otras canciones son poemas de búsqueda de justicia por los muertos y desaparecidos. Una de César Romero manifiesta la esperanza de encontrar justicia en la institución del Estado: *Busco justicia en tribunales / Busco la paz y no muerte*. La voz lírica de Carlos Falconí guarda esperanzas en acciones colectivas, como la creación de la CVRP: *Chiqap Comision chayamuptinmi, / justicia punkupi suyasaq... / Asnuchallaypim, astamullasaq / llama pruebata limakama (Repentinamente, cuando la Comisión llegue, / en la puerta de la justicia esperaré... / En mi burrito, trasladaré / prueba de fuego hasta Lima)*.

Igualmente, como asunto de llamada de atención al sistema, se enfoca la afectación física y espiritual del sujeto, sumido a la desgracia e infortunio, incluso con una nueva concepción del destino. En muchos versos del huayno ayacuchano urbano salen a luz situaciones de enfermedades crónicas, lesiones, trastornos, depresión, entre otros; por otro lado, las acciones personales y colectivas reorientan las acciones hacia cambios de actitudes, la búsqueda de justicia en la no violencia estructural.

Muchos versos del huayno ayacuchano urbano representan las consecuencias de la época de la violencia, como las enfermedades crónicas, lesiones, trastornos, depresión, entre otros. En este sentido, una voz poética de la canción de Dionisio Cárdenas refleja las consecuencias psicológicas de toda la época, como el estrés postraumático: *Por qué tu rostro no sonríe / en este mar de voluntades / Acaso los males te matan, / veneno obra de los hombres*; pero, esa voz guarda esperanzas de un cambio de actitud por factores diversos como el tiempo y la formación continua: *jamás podrá la perversidad*. Desde una voz poética de madre, Martina Portocarrero canta el sufrimiento que padece por la muerte de su hijo: *Penas que arrastran mi alma / me están matando... / Al hijo de mis entrañas / me lo han matado*.

No podría estar ausente la afectación cultural como efecto de la violencia, que denota la existencia de un sistema inestable. En una sociedad diversa y heterogénea en lo lingüístico y cultural, la violencia puede afectar a la lengua o a la cultura; en contextos de violencia, también se desarrollan manifestaciones políticas e ideológicas. En este sentido, la voz poética construida por Chalena Vásquez es un ejemplo de una denuncia contra el atentado a la cultura, concretamente denuncia la persecución a la música de la cultura andina, por su contenido o por su ideología de la instancia de la enunciación: *Debajito de su poncho... / Abrigaba su charango / murmurando una canción... / De pronto, un grito, un disparo, / rompió su pecho y su voz*. Carlos Falconí, en una voz contestataria, también nos presenta situaciones de menosprecio cultural a

las que son sometidas personas particularmente del ande por las fuerzas represivas, con una justificación de ser defensores del Estado: *Vakaytaqa nakankutaq, / radiwytaqa apankutaq. / “Concha tu madre”, niwankutaq, / “Viva la patria”, niwankutaq (Hasta mis vacas matan, / hasta mi radio se llevan. / “Concha tu madre”, me dicen todavía. / “Viva la patria”, me dicen todavía).*

4.3.4.2 Discursos ideológicos contestatarios

Para cuestionar un determinado hecho, se requiere de una referencia ideológica, porque se cuestionan y desafían las normas sociales que se establecen y a las estructuras que las constituyen. En esta línea de pensamiento, Valdivieso (2004, p. 451) considera que la ideología moldea y orienta el discurso. La ideología de un discurso puede salir a luz a través del análisis crítico del discurso. En este sentido, Van Dijk (2005, p. 9) afirma que las personas –en nuestro caso los hablantes líricos– “adquieren, expresan y reproducen” una ideología. Así, podemos deducir que los discursos de esta naturaleza expresan insatisfacción y crítica, al mismo tiempo que proponen alternativas de solución a la problemática y convocan a los demás a la movilización y la lucha.

En ese entender, asumimos el significado de ideología planteado por Van Dijk (2005), quien sostiene que la ideología se refiere a “creencias fundamentales que subyacen en las representaciones sociales compartidas por tipos específicos de grupos sociales” (p. 9). Así, las ideologías guían el discurso verbal y las mismas prácticas sociales de existencia, en el sentido que son actitudes colectivas y no individuales que identifican a un grupo, por corresponder a un orden social de pensamiento que permite la organización y control de una colectividad, como partidos políticos, equipos deportivos, religiones, profesiones diversas, ritmos musicales, etc., como los ejemplifica el propio Van Dijk.

La adquisición de la ideología no se produce de la noche a la mañana, sino es producto de un proceso. De modo que nadie se cree ferviente admirador de un equipo deportivo, de un partido político, de un determinado sistema social, de una línea de acción (amante de los animales, feminista, machista, etc.) de la noche a la mañana. En el proceso de la adquisición de la ideología, juegan un papel importante los factores como experiencias diversas, observación, influencias, discursos de las personas, lecturas variadas, conversaciones profundas, etc. También, es necesario entender que las ideologías no son estáticas o fósiles, sino que evolucionan y se adaptan a distintas realidades y cambios. Igualmente, una ideología puede desintegrarse en el tiempo, al ser una creencia no considerada apropiada para una persona o para una época, por más que sea fundamental.

De esta manera, se entiende que cultivar la música –en este caso el huayno– es cultivar una ideología estética que sirve para representar de manera artística la vida de los pueblos y los problemas sociales. Por esta razón, las canciones, por medio de los hablantes líricos, expresan sus ideas políticas, critican o apoyan un sistema o el estado de las cosas en un momento determinado. Por ello, la canción ayacuchana pasa a ser un instrumento de resistencia y de protesta social; asimismo, al ser una forma de la memoria colectiva, tiene la función de promover la construcción de la identidad colectiva y cultural. De modo que la canción, como una herramienta de lucha en plano simbólico, puede generar movilización social o puede cumplir una función política.

a) Matices ideológicos más o menos encubiertos en el huayno ayacuchano urbano

Se entiende por un matiz ideológico encubierto cuando una determinada idea está sutilmente manejada, más o menos disfrazada de pareceres racionales y neutrales, que no pretenden influenciar en la actitud de las personas; pero, en esencia, están hechas para producir cambios. En esa lógica, planteamos las siguientes modalidades de presentación de dichos matices.

El primer matiz hallado es que el lenguaje empleado por los hablantes líricos tiene una fuerte carga emocional; en vez de los fundamentos racionales, pretende evocar a los sentimientos. Así, dentro de las estructuras profundas de los huaynos estudiados, las entonaciones musicales son profundas y hasta intensas a nivel sentimental, porque procura expresar y reflejar el dolor y el sufrimiento por medio de la expresión musical. Por ejemplo, los versos de Ricardo Dolorier: *Mirando estaba la vida, / y lo han desaparecido. / Mirando estaba la tarde, / y lo han desaparecido* hablan de la desgracia; ponen en primer plano la voz de víctima, que clama la comprensión de los que desatan la violencia contra el pueblo.

No hay dolor más grande como el que pueda sentir una madre o una mujer en general, por lo que muchos hablantes poéticos dimensionan en plenitud su dolor, semejante a lo sentido en los partos. En este sentido, los siguientes versos narran el sufrimiento maternal: *Pregunto al viento / de dónde viene. / Tal vez en su caminar / haya encontrado. / A una madre, / llorosa y triste, / buscando entre los ichus / qari wawanta, / temblando como las hojas / envuelto en llanto* (Carlos Flores). El poema clama la compasión de la naturaleza, de la divinidad invisible, en sentir y ser testigo del dolor de una madre por buscar a su hijo desaparecido, incluso en tiempos inclementes. Otras veces, la voz poética femenina recurre a la tradición religiosa de los

rezos o imploración por la intermediación divina: *Mamacha de las Mercedes, / ¿qué es lo que pasa aquí? / Unos a otros se matan / sin compasión* (Martina Portocarrero). La oración en la canción no es particular por un ser en específico o por un problema personal, sino por un grupo colectivo según la religiosidad andina.

El segundo matiz encubierto encontrado en el corpus es que las informaciones brindadas son selectivas, en una sola dirección. De esta manera, se entiende que no se brinda una información integral de cómo es la realidad reflejada en el discurso de los hablantes. De modo que solo se da a conocer una determinada realidad desde la percepción de un solo ojo, de manera seleccionada, desde una sola visión. Sin lugar a dudas, la comprensión de la realidad es distorsionada y hasta incompleta.

En este aspecto, es momento de hacer una crítica a los compositores de los huaynos que forman parte del corpus investigativo, en el sentido de que sus hablantes poéticos no dimensionan en su plenitud las desgracias que se vivieron en el contexto de la violencia que estudiamos. Bien cierto es que –como ya lo referimos en el espacio respectivo– enfocan los diversos patrones bajo los cuales se desarrollaron los diversos crímenes y violaciones de los derechos humanos, desde los asesinatos individuales y colectivos hasta los que afectaban diversos derechos humanos, pero tienen un sesgo en cuanto se refiere a los actores armados de la violencia: Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso, Fuerzas Policiales, Fuerzas Armadas, Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y los comités de autodefensa. Vale aclarar que el MRTA no tuvo participación destacada en Ayacucho, pero hizo algunos atentados. De acuerdo a la CVRP (anexo 3, p. 84), más del 55 % de las víctimas de la violencia en muertes y desaparecidos fueron perpetradas presuntamente por el PCP-SL, más del 32 % por fuerzas del Estado (solo las Fuerzas Armadas son responsables del 28,73 %, CVRP, *Tomo I*, p. 56), más del 2 % por los CADS y más del 1 % por el MRTA. Casi todas las acciones de violencia fueron crueles e inhumanas.

La violencia sociopolítica se dio en momentos de fuerte adhesión hacia una izquierda radical, que ha logrado participar en las elecciones generales. De hecho, han logrado tener representantes en el Congreso de la República y en muchos gobiernos locales. En muchos casos, los movimientos de izquierda tuvieron respaldo de las organizaciones sindicales y gremiales importantes del momento, como el SUTEP (Sindicato Unitario de Trabajadores en la Educación del Perú), CGTP (Confederación General de Trabajadores del Perú), CCP (Confederación Campesina del Perú), entre otras, que fueron espacios políticos aprovechados por la subversión. El apoyo de estas organizaciones fue clave para la consolidación del PCP-SL.

En ese contexto, se entiende que los compositores de nuestra región estaban en una disyuntiva al componer huaynos que representaban a la sociedad imperante, al capitalismo, o a la sociedad sojuzgada o marginada. Porque el huayno funcionaba como una herramienta o un instrumento de denuncia social o de resistencia social debido a su naturaleza simbólica y musical. Por lo mismo, los versos como los siguientes tienen un tono combativo: *Yo no quiero ser el hombre / que se ahoga en su llanto. / De rodillas hechas llagas / que se postra al tirano* (Ranulfo Fuentes); *Maíz hermano, granito eterno... / Si al silencio te condenan, / ruges en las cataratas y eres fuego. / Si pereces en las grutas, / alzas tus brazos poblados / y así vuelves* (Carlos Huamán). Incluso, otras letras denotan la resistencia geográfica del área andina misma: *Mi pueblo donde he nacido / es duro como el mármol. / La tierra donde he crecido / es fuerte como la roca* (Ranulfo Fuentes); *Imposible es morir, Ayacucho querido, / la historia germinará nuestra gloria* (Carlos Huamán).

El huayno específicamente testimonial de la época se dedicó a representar la opresión, injusticia, a un renacer socio-histórico y cultural de una sociedad afectada, tratando esporádicamente situaciones sentimentales, pero siempre en contextos de violencia: *Mi pecho es un ataúd de amores muertos, / en mí el llanto taladró grietas dolientes* (Carlos Huamán). La mayoría de los huaynos testimonia los principales actos de violencia física y espiritual que vivió la sociedad andina, como la ayacuchana. Narran las acciones violentas de las fuerzas estatales: asesinatos, masacres, desapariciones forzadas, violaciones sexuales, violencia contra niños, torturas, entre otros –como ya lo referimos. Los siguientes versos interpelan a la violencia: *Ñam rumitaraq tapullachkani, / ¿maypiraq yanay, maypiraq sumbray?: Estoy preguntando a la piedra, / ¿dónde estará mi amor?, ¿dónde estará mi vida?* (Carlos Huamán); *Miran mis ojos despavoridos / muchos hogares enlutados. / De un día a otro, ya no te encuentro. / Ya quedan pocos huamanguinos, / no encuentro más ayacuchanos* (César Romero).

En el corpus estudiado, no se halló muestra alguna de la violencia desarrollada por el mayor perpetrador de actos de violencia de la época: el PCP-SL, con nombre propio; sino una generalización de la violencia a todo nivel: *Mamacha de las Mercedes, / ¿qué es lo que pasa aquí? / Unos a otros se matan / sin compasión* (Martina Portocarrero); *Mamachallayta nakallaptinku, / qawkachu ñuqa kallayman. / Taytachallayta chinkachiptinku, / manachu maskallayman: Cuando a mi mamita la han descuartizado, / ¿acaso yo estaría tranquilo? / Cuando a mi padre lo desaparecieran, / ¿acaso yo no lo buscaría?* (Carlos Falconí). Nuestra hipótesis es tal vez porque las composiciones del área urbana de la localidad de Ayacucho son de autores con

formación académica. Los más afectados por la violencia fueron las comunidades campesinas; entonces, suponemos que otros ritmos musicales (chimaycha, pumpín, carnaval, etc.), otras formas de arte o el mismo huayno ayacuchano rural tal vez hayan testimoniado las acciones violentas del PCP-SL. Este caso ya sería motivo de otro estudio.

El tercer matiz ideológico más o menos encubierto identificado es aquel que apela a la identidad sociocultural o a la pertenencia a un grupo. Al conectarse con las personas de la misma orientación política, logra tener aceptación social.

El cultivo del huayno ayacuchano urbano, como anota Huamán (2006), implica letras o contenido, ritmo y melodía, danza o baile como elementos de sensibilización o concientización de toda una colectividad del ande. En ese sentido, temáticas diversas, como la labor agrícola-ganadera, amor, migración, relación con la naturaleza, entre otros, son tratadas con tristeza, dolor, espiritualidad y pasión. En caso de las temáticas sociales y las de violencia, dolor, pérdida y sufrimiento constantes son los elementos de conexión social que vinculan al huayno con el poblador que lo cultiva y practica; además, logró conectarse con colectividades de ámbitos macrorregionales y hasta urbanos de diversas generaciones, por la modernización del huayno urbano, que incluía instrumentos musicales modernos (bajo eléctrico, percusiones electrónicas, quena, zampoña, acordeón, saxofón, waqrapuku, etc.), que no solo involucraba a la guitarra como era tradicional. Así, en ambientes determinados, se empezaron a corear letras con contenidos sociales, particularmente de las secciones finales de los huaynos: las fugas, como *La sangre del pueblo / tiene rico perfume. / Huele a jazmines, violetas, / geranios y margaritas. / A pólvora y dinamita. / ¡Carajo! ¡A pólvora y dinamita!* (Ricardo Dolorier); *Remando en nuestro ataúd, / volveremos, volveremos. / Romperemos crueles sables, mi amor, / serán panal nuestros labios. / Despertará ya el cadáver, mi amor, / no sangrarán las florecitas* (Carlos Huamán).

b) Discursos ideológicos formales o directos en el huayno ayacuchano urbano

Los discursos formales o directos de los hablantes líricos son pensamientos explícitos, directos y estructurados; se basan en valores, ideas y creencias notoriamente articulados desde un orden social y político, pudiendo ser liberales, socialistas o conservadores. En ese entender, tomando en cuenta lo planteado por Berrocal, Villa y Villasmil (2022, p. 95), podemos decir que las ideologías dejan de ser simples sistemas de creencias, y pasan a ser teorías que permiten el soporte y desarrollo de políticas concretas que alteran la existencia humana para el bien o para el mal. Las formas de manifestarse pueden ser variadas.

El primer matiz del discurso ideológico se da cuando el sistema de ideas que maneja y difunde el discurso ofrece una visión del mundo y cómo debería funcionar la misma sociedad. En ese entender, el hablante poético del huayno se expresa como miembro de un grupo social, pero particularmente de un grupo que es perjudicado o afectado, pero en procura de igualdad social.

Se presenta esa visión al integrar lo material y lo espiritual, acorde con la cosmovisión andina, donde la divinidad interviene decididamente en el accionar humano, que muy bien se acomoda a situaciones de desgracias como las que se vive: *Por el camino a Huamanga, / se escucha en el manantial; / doliente la Pachamama / y el charanguito llorar* (Chalena Vásquez). También se presenta cuando se vive en armonía con la naturaleza y con nuestros congéneres; esa relación de armonía entre el hombre y la naturaleza se manifiesta en el discurso de ciertos hablantes poéticos, como en los siguientes versos: *Aunque tiendan crueles redes, / intitas kawsayman kutichisun /: haremos que vuelva a vivir el Sol* (Carlos Huamán); en el que se desea revivir al dios supremo incaico: el Sol; con ello, se valora un sistema ancestral de administración, donde la tierra es de posición colectiva, con una distribución de recursos de bienestar común, acorde a la laboriosidad y reciprocidad.

También, para demostrar la convivencia del hombre con la divinidad, la *Pachamama*, en reciprocidad y respeto; proveyendo alimento y sustento desde la divinidad, tan solo exigiendo cuidado y cambio, lo que se afecta cuando ello no funciona: *Allpa Mamanchik waqaptin, / parañas mayuntin qamun: Cuando nuestra Madre Tierra llora, / la lluvia y el río vienen* (Carlos Huamán). También, cuando se guarda esperanzas de revivir o acto de resucitar del último inca, ejecutado y decapitado por los españoles a su llegada al imperio (el mito del Inkarrí); el cuerpo descuartizado espera reconstituirse en la *Pachamama* para regresar y restaurar el sistema andino: *La Marpis, umayan kachkan; / Huantapis, sunqullan rabian. / Cuerpullan quñiña kaptin, / manañas qanra kanqachu: En La Mar, está su cabeza; / en Huanta, su corazón reniega. / Cuando su cuerpo esté vivo, / ya no habrá nada malo* (Carlos Falconí).

El segundo matiz hallado apunta al eje económico que guía al discurso del huayno ayacuchano urbano, la necesidad de una igualdad económica; es decir, asume una perspectiva social de izquierda, que va en contra de la desigualdad social o el liberalismo económico.

Ciertos hablantes poéticos hablan de la resistencia social de una clase afectada históricamente, acorde a la intensidad de la explotación social. Por ejemplo, el siguiente verso se enuncia desde la condición de la subalternidad: *Soy de la sierra*

morena, donde crece el fruto, / crece la esperanza regada con la sangre de mi raza; / donde los corazones se endurecen, / se come del granito con la quena. / Donde se convierte en plomo las lágrimas (Walter Humala). En algunos casos, la intensidad de la opresión socioeconómica, la conciencia colectiva de los pobladores y la misma capacidad de organización tienen poder para resistir hasta la transformación de la realidad social en una sociedad más justa. Los versos *Mi pueblo donde he nacido / es duro como el mármol. / La tierra donde he crecido / es fuerte como la roca* (Ranulfo Fuentes) declaran, justamente, el poder de resistencia del pueblo. Profetizan en el sentido de que la resistencia se podría traducir en acción, como canta el siguiente verso: *No más tormentos en la vida, / tampoco manos suplicantes* (Dionisio Cárdenas).

En ciertos casos, mediante un lenguaje figurado, el discurso retórico apunta a describir o anunciar un evento de gran magnitud, un cambio social donde la naturaleza compartirá la alegría, porque se logrará armonía de existencia con ella: *Los cóndores volarán, / las nubes negras ya lloverán, / piedras y rocas tierra serán, / la vida luego germinará, / las plantitas florecerán* (Ranulfo Fuentes); *Cuando en el Cielo pueda crecer / la rosa que te regalé, / el mismo Cielo cambiará su color* (Walter Huamala); *Cuando el sol sale, cante tres veces, la miseria será olvido. / Cantaremos a la tierra con un abrazo infinito. / Cantaremos a la vida con un abrazo infinito* (Julio Humala). Incluso añora el cultivo de valores socialistas como la igualdad y la justicia sociales, con una práctica social ecológica: *Cuando será ese día / de la aurora sonriente. / Cuando será esa noche / sin el grito del silencio. / Tú y yo, mi gran hermano, / volveremos a unirnos. / Qanwan ñuqa, wawqichallay, / volveremos a abrazarnos* (Ranulfo Fuentes). Así, el discurso poético habla de la superación de una visión capitalista de dominio sobre la naturaleza: *Te hablará de un mundo aún en capullo. / Donde el pan no sabe a dolor ajeno. / Donde los niños retozan entre la floresta, niña* (Walter Humala).

En otros cantos, el hablante poético muestra y hasta busca solidaridad de clase, en cuanto cuestiona el sistema social y económico: *Si no se arrancan las malas hierbas, / la siembra jamás florecerá* (Filomeno López); *Cuando el trigo florezca desde la tumba, / calmará sunquchallayki kay wiqinmanta: se calmará tu corazón de estas lágrimas* (Carlos Huamán). Plantea que dicha fraternidad deberá ser activa y no pasiva, implicando trabajo y esfuerzo para lograr los cambios deseados: *Tus gritos se escucharán, / mejores tiempos vendrán, / tus manos trabajarán, / las tierras producirán* (José Chocos y Miguel Sulca); *Cuando le crezcan las plumas y llene el buche de trigo. / Cuando el sol radiante caliente su cuerpo frío. / Los polluelitos emprenderán sus vuelos, / formarán un nuevo mundo. / Un mundo lleno de amor* (Filomeno López).

También bajo un eje vertical, como tercer matiz hallado, el discurso poético exige la libertad política y social, antes que el autoritarismo y la imposición. En el proceso, saldrán a luz visiones de socialización de los medios de producción, en procura de la desaparición de las clases sociales.

La libertad de oportunidades es uno de los mecanismos de presentación; preconiza la igualdad material en toda la colectividad. Desea que la dependencia económica no limite el disfrute de beneficios sociales: *Te enseñaré a ver el mundo, / ancho, ya no tan ajeno, / sus mares, valles y desiertos* (Manuelcha Prado). Pero la eliminación de las clases sociales nacerá de la ilusión, de la perseverancia, de suprimir la propiedad privada y de tomar conciencia: *Kanqam achkiq punchaw, / kanqam kusi punchaw. / Kay llakikunataqan wischusunmi, / wañuyypa makintapas watasunmi. / Tanqarisunmi: Va ver un día que alumbre (brille) / va ver un día alegre. / Estas tristezas las botaremos / la mano de la muerte amarraremos. / Empujaremos* (César Romero).

El proceso de cambio social solo se logra con la lucha de clases, con la participación de toda una colectividad concientizada: *De canto a canto, un solo canto, / todos a uno, paisano. / De canto a canto, un mismo canto, / que nadie quede callado, / solo tu canto, paisano. / Un mismo canto, mi hermano* (Ricardo Dolorier). Pero la concienciación colectiva será fruto de cada una de las acciones de las personas, de cada paso que se dé, de la participación colectiva, de las semillas que se siembren en el proceso: *Wasiyki punkupi, retama plantasqay, / wasiyki punkupi, retama tarpusqay, / yuyayawaptiki qallallallallanqa; / qunqallawaptiki kumuykachayanqa; / kullallawaptiki waytaylla waytanqa; / qunqallawaptiki chakiylla chakinqa* (*En la puerta de tu casa, la retama que planté, / en la puerta de tu casa, la retama que sembré, / cuando me recuerdes, florecerá y florecerá; / cuando me olvides, se agachará; / cuando me quieras, florecerá y florecerá; / cuando me olvides, se secará y secará*) (Carlos Falconí). La justicia será fruto de luchas sociales, de sacrificios, de enfrentamiento directo: *Romperemos crueles sables, mi amor, / serán panal nuestros labios. / Despertará ya el cadáver, mi amor, / no sangrarán las florecitas* (Carlos Huamán). Incluso el cambio social será con la intervención cultural, en este caso de la propia música andina, del huayno: *Yo soy el viento que sopla sin que le importe barreras. / Yo soy el huayno peruano que desde los andes llega. / Yo soy el canto serrano que ha de vencer al de afuera* (Justo P. Chirinos).

En otras canciones, ciertos hablantes poéticos sacarán a luz diversas trabas que imposibilitaron el gozo de libertades sociales, como la misma religión: *Cuando se vaya este invierno, / los jilgueritos ya trinarán. / Pero no olvides, mal Jardinero, / el*

nuevo hombre te denunciará; / con dedos firmes, nos señalará (Ranulfo Fuentes). Igualmente, se reprenderá al sistema por acallar las voces de la verdad, la libertad de expresión: *La libertad no se mata, / con cuchillos ni puñal, / ni con palas ni machetes / en Uchuraccay* (Luis A. Takanashi).

4.3.4.3 Discursos poéticos marginales

En esta modalidad, el hablante poético asume una manifestación verbal de protesta de las personas que históricamente han sido marginadas en lo social y político, por razones étnicas, políticas, económicas, etc. En esas realidades, salen a relucir aspectos de límites de vidas sociales que muy bien deben ser entendidos para comprender la vida social y sus problemas: pobreza, exclusión social, violencia.

En estas formas de discurso, de acuerdo a Hernández (2005, s. p.), entrarán a tallar situaciones de estilo, contexto y propósito. El estilo es producto del trabajo lingüístico y estético novedoso. Respecto al contexto, la temática retratada, el espacio donde se da la producción y los espacios donde circulan las composiciones son novedosos porque los compositores rompen con el molde tradicional. Finalmente, respecto a la meta o propósito, procurará la crítica, reflexión y cambio social.

Viendo las características sociodemográficas de la población más afectada por la violencia sociopolítica, en muertos y desaparecidos, la CVRP (Tomo VI, pp. 517-520) afirma que la población más afectada fue la que tenía grado de instrucción de Primaria, casi el 50 %, mientras que los de ningún grado y Secundaria bordearon los 23 % cada uno; según el estado civil, la más afectada fue la población de casados, casi el 75 %, mientras que los solteros en un 25 %; según el idioma, son los quechuahablantes los más afectados, en un 75 %, mientras los hispanohablantes en un 25 %; según su ocupación, los campesinos en más del 50 %, autoridades y dirigentes locales en casi el 25 %. Las demás informaciones estadísticas redundan en señalar a la población rural como la más afectada.

En esa dirección, por estilo, un grupo de compositores trabaja en la construcción de hablantes líricos de la población rural andina de Ayacucho en su propia lengua: el quechua. Así, el quechua se convierte en un mecanismo intenso de comunicación de la intimidad de la población afectada; no por gusto la misma CVRP tuvo que contratar los servicios de redactores-traductores para registrar los testimonios de los afectados por la violencia, porque ellos relataron los hechos en su propia lengua: el quechua. Así, en el corpus investigado, encontramos a quienes introducen vocablos o expresiones que dimensionan el dolor andino: *wawqichallay / kullakusqay wawqichallay: hermanito / mi querido hermanito* (Ricardo Dolorier), en un contexto ceremonial de despedida de unos muertos, en el marco de la costumbre andina.

Ranulfo Fuentes utiliza el quechua para resaltar el valor de la naturaleza andina y de su poblador: *Chay chiquta chiqtaykuspa, / chay rumita kichaykuspa / sunqullampi yachanaypaq: Quebrando esa piedra brillante, / abriendo esa piedra, / para saber qué hay en mi corazón.*

Para comprender el dolor propio de la población marginal afectada por la violencia, veamos algunos versos que representan la discriminación que sufrió el hombre del ande. Es que, en su propio quechua, el hablante poético encuentra confianza expresiva para dimensionar la afectación de la cual es parte cuando busca a sus familiares desaparecidos: *Ñam rumitaraq tapullachkani, / ¿maypiraq yanay, maypiraq sumbray? / Ñam qaqataraq tapullachkani, / ¿maypiraq waway, tayta, mamachallay? / Ritratullantam qaway qawachkani, / ¿imaynaraq kachkan, qaykaynaraq nispa?: Estoy preguntando a la piedra, / ¿dónde estará mi amor?, ¿dónde estará mi vida? / Estoy preguntando al barranco, / ¿dónde estará mi hijo, mi padre, mi mamita? / Estoy viendo siempre su fotografía, / ¿cómo estará, cómo estará diciendo? (Carlos Huamán). También dimensiona la unificación de clase con el propósito de cambio social: *Mayus qamunki, ñuqa challwachayuq. / Vendrás río, conmigo de pescadito (Carlos Huamán).**

Respecto a la violencia vivida en los andes ayacuchanos, se dimensiona con mayor intensidad la marginación de la población andina en los versos musicales de los huaynos compuestos por Carlos Falconí, de quien uniremos versos de canciones indistintas para conglomerar el discurso poético marginal como manifestación ideológica y política. Es que, en la ciudad de Huamanga, el personal policial y del ejército está engordando en el contexto de la violencia (*Muru pacha runas wirayakullachkan*) a costa de la situación de las víctimas. Pues las fuerzas del orden se alimentan del ganado del campesino, se apropian de sus bienes, como la radio (*radiwytaqa apankutaq*), con la justificación de que es por la patria (*“Viva la patria”, niwankutaq*), incluso los rematan con un insulto, que denota su condición de marginación (*“Concha tu madre”, niwankutaq*). De acuerdo a los testimonios vivos en la época, el hombre del ande era despojado de sus bienes y del fruto de su trabajo (productos agrícolas y animales criados) por las patrullas armadas que circunstancialmente transitaban por sus propiedades, incluso era asesinado o desaparecido. Por eso, los campesinos casi no habitaban en sus viviendas o chozas andinas, sino en el mismo campo, entre los matorrales, donde incluso escondían sus bienes, que eran productos humildes, de valor sentimental antes que material. Lo curioso es que los perpetradores del robo eran también de condiciones económicas semejantes, pero aprovechaban su condición para realizar el hurto.

Históricamente, el hombre del ande fue marginado por su condición económica y sociocultural. En la perspectiva de los hablantes poéticos de Carlos Falconí, en la época colonial, se manifestaron aspectos de discriminación y explotación por parte de los hacendados, propietarios de minas, la iglesia y hasta las autoridades locales del orden; en la época actual, la misma situación parte del Estado y, particularmente, de sus representantes, los del uniforme verde: Fuerzas Armadas y Policiales. El hablante poético construido por Falconí afirma que la peor plaga que castigó históricamente al hombre del ande fue el vestido de verde (*Lurun atuqta masyan*); el *loro* representa a quien los ha violentado de diversas maneras en la actualidad y que supera al *atuq* (zorro), que denota al explotador de la época colonial.

El propósito del discurso de los hablantes poéticos no se distancia de la crítica ni del cambio social que demanda: *Kanqam achkiq punchaw, / kanqam kusi punchaw. / Kay llakikunataqan wischusunmi, / wañuyupa makintapas watasunmi. / Tanqarisunmi: Vaver un día que alumbre (brille) / va ver un día alegre. / Estas tristezas las botaremos / la mano de la muerte amarraremos. / Empujaremos* (César Romero). Tampoco de la justicia que espera alcanzar en su trato con el mismo sistema: *Chiqap Comision chayamuptinmi, / justicia punkupi suyasaq. / Pusaykusunkim, apaykusunkim, / wakñaña qari tukuqta. / Asnuchallaypim, astamullasaq / llama pruebata limakama. / Amaña, ismu wañuchikuq runa, / Rataykuwananchikpaq: Repentinamente, cuando la Comisión llegue, / en la puerta de la justicia esperaré. / Te llevará, te acompañará, / a ese hombre que te crees. / En mi burrito, trasladaré / prueba de fuego hasta Lima. / Ya no ya, hombre que mata, / para que me lo prendan* (Carlos Falconí).

4.3.4.4 Discurso de compromiso político

Esta forma de discurso procura la movilización de la colectividad o audiencia por medio de expresiones desafiantes y críticas al poder imperante. Está ligado a movimientos sociales y políticos que cuestionan la violencia y el orden social conservador. En ese sentido, es necesario analizar en profundidad el asunto; para lo cual seguimos a Vallejo (1973, pp. 14-15), quien afirma que el discurso político enfoca su composición y su acción al ejercicio práctico; es decir, el intelectual político lleva a la práctica la posición política de su discurso, es compositor y militante a la vez. Vallejo ve como ejemplo de discurso de compromiso político los referidos por “Buda, Jesús, Marx, Engels, Lenin” (p. 15), pues ellos fueron creadores y actores de sus doctrinas.

El discurso político tiene un estilo de lenguaje directo y desafiante, no artificioso o difícil de comprender. Este tipo de discurso, de acuerdo a De la Cruz (2023, pp. 513-514), cuestiona o critica las acciones y la política de las instituciones tutelares o de las mismas autoridades. También, es un discurso que llama o incita a la acción, invitando

a participar en la lucha por la transformación social. De igual manera, manifiesta su solidaridad con la colectividad afectada por las decisiones políticas, con las víctimas del poder. Asimismo, de acuerdo a Montoya (2020, p. 8), llama a la desobediencia o a lo contracultural, de modo que legitima la lucha contra el sistema, o afecta mentalidades y voluntades.

En *Flor de retama*, por ser el huayno compuesto para dar a conocer una movilización social, Ricardo Dolorier construye un hablante poético testigo de una desgracia (*Vengan todos a ver*) que, posteriormente, desde la instancia de testigo, será partícipe de acciones de resistencia en la lucha por el cambio social. El sujeto lírico combativo testimonia esa lucha desde el campo de combate: *La sangre del pueblo / tiene rico perfume. / Huele a jazmines, violetas, / geranios y margaritas. / A pólvora y dinamita. / ¡Carajo! ¡A pólvora y dinamita!* En *De canto a canto*, el mismo autor nos presenta un hablante poético que hace un llamado para involucrarse en situaciones de conflicto y lucha, porque una masa organizada puede cambiar el sistema. En este sentido, los versos, como *De canto a canto, un solo canto, / todos a uno, paisano. / De canto a canto, un mismo canto, / que nadie quede callado, / solo tu canto, paisano. / Un mismo canto, mi hermano* son expresiones de incitación a la unidad en el enfrentamiento contra los enemigos del pueblo.

Ranulfo Fuentes crea una canción en la misma línea política de Dolorier. En *El hombre*, nos presenta a un hablante lírico que abraza una identidad social o conciencia colectiva, de pueblo, en contra del conformismo, que procura contagiar el espíritu de combate en la colectividad entera (*Yo quiero ser el hermano / que da mano al caído. / Y abrazados férreamente / vencer mundos que oprimen. / Y abrazados férreamente / vencer mundos enemigos*).

En el huayno titulado *Maíz*, Carlos Huamán construye un hablante poético de fuerte compromiso social. En el cuerpo de todo el huayno, en segunda persona y un breve brote en primera, de manera disociativa, reconoce el valor de la colectividad andina, con la cual se identifica; mientras, en la *fuga* del huayno, en primera persona, se involucra con el ser andino, que pervive culturalmente incluso después de la muerte física y vuelve a la vida a cumplir su propósito social de cambio, demostrando que la palabra tiene un fuerte potencial al asumir la conciencia colectiva: *Remando en nuestro ataúd, / volveremos, volveremos. / Romperemos crueles sables, mi amor, / serán panal nuestros labios. / Despertará ya el cadáver, mi amor, / no sangrarán las florecitas*. El mismo Huamán, en el huayno titulado *Pedernal*, luego de denunciar un conjunto de hechos de violencia social, llama desde su hablante básico a la unificación social, con propósitos de construir una sociedad igualitaria, pero de modelo andino,

donde impere el poder de la divinidad andina, el *Inti* o *Sol*: *Mayus qamunki, ñuqa challwachayuq* (*Vendrás río, conmigo de pescadito*) / *Aunque tiendan crueles redes,* / *Aunque el puñal nos desangre,* / *qampas ñuqallaypas quklam kasun* (tú y yo seremos uno solo) / *Intitas kawsayman kutichisun* (*Haremos que vuelva a vivir el Sol*). En cambio, en el huayno titulado *Elegía*, el mismo Huamán lo hace desde la voz poética de un intérprete musical que ve en su arte una forma de lucha: *Despertar nuestras guitarras contra el silencio,* / *recorrer... tumbas sin nombres, grietas y puertas.* Demuestra que el arte es una herramienta poderosa para las luchas sociales.

Del mismo modo, en *Busco a Huamanga*, de César Romero, el hablante poético dialoga con las víctimas de la violencia, incluso ya muertos (*No en vano has muerto, tú eres mi sangre / reviviremos a los nuestros*); denota un fuerte compromiso con las luchas sociales y la unificación colectiva: *Kanqam achkiq punchaw,* / *kanqam kusi punchaw.* / *Kay llakikunataqan wischusunmi,* / *wañuypa makintapas watasunmi.* / *Tanqarisunmi* (*Va ver un día que alumbre (brille) / va ver un día alegre.* / *Estas tristezas las botaremos / Empujaremos*).

Walter Humala también construye hablantes poéticos con compromiso político. En *La rosa roja*, nos presenta a uno que, desde su arte o composición, *la rosa roja*, que entrega a la colectividad, espera ver una concientización colectiva, desafiando a la injusticia y procurando la construcción de una comunidad con identidad colectiva marcada: *Cuando en el Cielo pueda crecer / la rosa que te regalé,* / *el mismo Cielo cambiará su color.* / *Será color de la rosa / color de felicidad.* En *Para chaska*, inspira y motiva a las personas desde la niñez a valorar un nuevo sistema, donde la igualdad social prepondere: *Te hablará de un mundo aún en capullo.* / *Donde el pan no sabe a dolor ajeno.*

4.4 Discusión de resultados

De acuerdo a lo desarrollado en la presente investigación, se llega a determinar que el huayno ayacuchano urbano testimonial de la violencia sociopolítica de los 80 reúne las condiciones de testimonio literario. Ese valor se logra desde su estructura, en este caso de retórica poética, asumiendo recursos poético-literarios desde una voz de testigo de una realidad; igualmente, desde la función que cumple en el proceso, de evidenciar vivencias reales del contexto retratado, y exponerlas en el proceso de su manifestación; finalmente, en el proceso de su manifestación, adquiere una naturaleza contestataria, porque las composiciones estudiadas tienen la capacidad de cuestionar diversos aspectos de la realidad retratada.

En lo referente al objetivo específico primero, de describir la retórica del huayno testimonial de los 80, se llega a determinar que este huayno tiene harto valor poético,

por la estructura que maneja y las figuras literarias que emplea en el proceso, que hacen que el discurso empleado sea de un lenguaje altamente figurado. Desde la misma pragmática literaria, se entiende a la retórica poética como la forma de discurso con finalidad de persuadir a los receptores poéticos, incluso al yo poético mismo.

En el presente trabajo, se han determinado dos procedimientos específicos de persuadir poéticamente, el empleo de recursos estilístico-literarios y de estrategias comunicativo-lingüísticas. Lo primero parte del entendimiento básico o literal, luego el sentido filológico y termina en el sentido figurado o connotativo; los mismos sirvieron para determinar las figuras o tropos léxico-semánticos manifiestos en el corpus trabajado, integrado por cuarenta y siete canciones testimoniales (metáforas, símiles, metonimias, hipérboles, sinécdoques y personificaciones), las de orden gramatical o no trópicas (de *reduplicación*: epíforas, reduplicaciones, anáforas, palilogías y paráfrasis; *aumento*: epimerismos, sinonimias, gradaciones; de *supresión*: asíndeton y haplologías; o de *trasposición*: histerologías y metátesis) y figuras o tropos de equivalencia fonológica (tautogramas). Los que se identificaron y determinaron con ejemplificaciones claras, demostrando la naturaleza poética que asumen los compositores del huayno ayacuchano urbano estudiado.

Sobre estos recursos, Huamán (2006) refiere, a grandes rasgos, que el huayno tiene a la poesía como un elemento sustancial, donde se hace ficción y se reinventa la misma realidad. Así, las metáforas, los símbolos y mitos son los elementos articulados con los mensajes tratados en el proceso, que van a la par de un ritmo poético acentuado a la tonalidad característica de lo que llama huayno mestizo, que en este trabajo lo conocemos como huayno urbano.

Respecto a los recursos estilístico-literarios, Julca y Nivin (2019), para el huayno ancashino, identifican a la metáfora, el símil, la aliteración, el empleo de expresiones onomatopéyicas, el paralelismo y la métrica como los más empleados en el proceso. Aspecto que coincide en algo con lo identificado en este trabajo, pero no en la profundidad estética en que se desarrolla el huayno ayacuchano urbano.

Vergara (2010), solo analizando la producción poético-musical de Carlos Falconí, compositor que forma parte de nuestro corpus investigativo, determina como figuras retóricas trascendentes de este autor a la metáfora, las imágenes sonoras, el simbolismo, el símil, la metonimia y el humor, entendiendo que solo abarcó a lo denominado como figuras o tropos de orden semántico. En nuestro caso, hemos ido más allá y ejemplificado en un corpus contextual especial, identificándolos en lo gramatical y fonológico; más allá de lo trópico.

A nivel comunicativo-lingüístico, determinamos la manifestación de recursos variados, destacando estilos de comunicación dialogal entre el yo poético y los receptores de las canciones; un diálogo con lo sobrenatural o lo divino; una conversación con el medio, la realidad o la misma sociedad; la práctica del monólogo poético y dramático; donde los sentimientos individuales se transforman en sociales o colectivos; que cultiva la difusión de los conocimientos y propende el aprendizaje; asume a la diglosia como estrategia de comunicación, por estar enmarcado en un área de influencia quechua. Solo algunas canciones del corpus asumen el lenguaje directo y no figurado o hacen poco por desarrollarlo, labrando más en el ritmo y contenido.

Referido a este segundo producto, Huamán (2006) señala que, en el huayno ayacuchano, pueden hallarse huellas del proceso histórico nacional. Igualmente dice que, como composición, es una fuente rica de saberes que posibilitan interpretaciones particulares de la realidad nacional. Coincide con lo hallado, ya que hemos determinado que, como género, desde lo labrado poéticamente, propende la difusión de los conocimientos y propicia el aprendizaje desde los hechos históricos que trata como contenido, incluyendo cultura amplia, filosofía, religiosidad, entre otros aspectos; temáticamente, más concentrados en los hechos violentos de los 80, constituye una fuente rica de testimonios literarios de lo acontecido en dicho contexto.

Sobre estos recursos comunicativo-lingüísticos, Julca y Nivin (2019), pero para el huayno ancashino, señalan que identificaron al monólogo de autoconfesión, el diálogo fingido con el receptor de las canciones, el empleo de préstamos lingüísticos heterogéneos, el empleo alternado de quechua y español. Sin lugar a dudas, por ser ambos pertenecientes al mismo género huayno, ambos del sur patrio, solo coincide con dos de las estrategias que identificamos, la comunicación dialogal del yo poético con el receptor y el monólogo, y el estilo de comunicación diglósica, por ser área bilingüe quechua-español el ámbito donde se desenvuelve este género artístico.

Sobre este segundo asunto, Vergara (2010), desde una perspectiva antropológica, al abordar la poética de Carlos Falconí, asume como valor comunicativo la hipertextualidad o intertextualidad, al aceptar una comunicación cultural con otras composiciones de valores variados y utilizables en su poética; igualmente, reconoce la fuerte influencia cultural de la región en su arte, al lado de la pobreza y la identidad social, sin dejar de lado la violencia sociopolítica vivida no solo personalmente, sino de fuerte influjo social. Estas temáticas las hemos desarrollado también en el estudio.

Respecto al objetivo específico segundo, de identificación y explicación de los hechos de la violencia de los 80 testimoniados en el huayno urbano de la época, se llegó a determinar siete ejes temáticos poético-sociales: *la mujer: receptora de*

impactos multidimensionales de violencia en el huayno ayacuchano urbano testimonial; poetización del espacio: Huanta, Los Cabitos, Huaychao, Uchuraccay, Ayacucho, Puracuti e Infiernillo, y espacios comunes del ande; niñez: insensibilidad de la violencia; migración: desplazamiento, nostalgia, sueño y añoranza; poesía de la violencia y religiosidad: tensión entre Dios y el hablante lírico; hechos simbólicos de la época de violencia; mitología andina en el huayno ayacuchano: historia, violencia y cultura. En dicha dirección, nos interesaba dimensionar la magnitud de la violencia en torno a los afectados, desde el poblador más dañado física y espiritualmente hasta el espacio más herido.

Como son hechos de la violencia los que nos interesaba, por la naturaleza del corpus, se guardó distancia de los nueve patrones de la violencia que refiere la CVRP en sus informes: asesinatos y masacres; desapariciones forzadas; ejecuciones arbitrarias; torturas y tratos crueles, inhumanos o degradantes; violencia sexual contra la mujer; violación del debido proceso; secuestro y toma de rehenes; violencia contra niños y niñas; y violación de derechos colectivos (*Tomo VI*). La distancia de estos ejes temáticos de manifestación de la violencia se debió al abordamiento temático desde la posición de los afectados y por las intenciones estético-sociales de los hechos; pero no guarda distancia de los ejes referidos por la misma CVRP, por involucrarlos en el proceso. En ese entender, aunque no de manera cuantificada, se identifican ciertos actores del conflicto que determina la misma CVRP: armados (de ambos frentes en conflicto), políticos e institucionales, y organizaciones sociales.

La amplitud del corpus es determinante para identificar muchos hechos de la violencia que incluso habían sido olvidados en el tiempo y que no han sido abordados por otros estudios al respecto. Tumbalobos (2015) lo hace de manera superficial y no desde el análisis del discurso, mucho menos desde el análisis crítico del discurso, de un corpus de diez canciones; resalta temáticas de torturas, desapariciones forzadas, violaciones sexuales y pobreza, con un simple resaltar de versos extraídos del corpus, que llama muestra. Vergara (2010) lo hace desde una perspectiva antropológica, pero solo enfocado en la actividad creativa de un compositor y músico ayacuchano, Carlos Falconí; en el proceso, enfoca su estudio en cultura, música, identidad y violencia. Respecto a la violencia, pondera el valor de los huaynos *Ofrenda*, *Tierra que duele* y *Viva la patria* como testimoniantes de la violencia sociopolítica, que sensibilizó su ser poético, por sacar a luz hechos de violencia marcados en la población, pero en un quechua bien labrado que oculta la dimensión de la violencia para un hispanoparlante común.

Espino y Mamani (2023) son quienes desarrollan un estudio crítico del asunto de la violencia desde tres géneros musicales de la región Ayacucho: el huayno y el subgénero del carnaval, la lírica infantil-juvenil, y los poemas-canciones, solo que en un corpus limitado. Lo que nos interesa del estudio es lo que ellos llaman poemas-canciones, calificativo que coincide con lo que nosotros denominamos huayno ayacuchano urbano en esta investigación. Este huayno es la perspectiva de los letrados y académicos, no explícita, donde memoria, protesta y orgullo regional son manifiestos mediante figuras retóricas variadas, resaltando el empleo de la metáfora; todo ese aspecto lo abordamos en todo el proceso investigativo. Por su parte, el huayno rural lo desarrolla en un ritmo acelerado y con su propia lengua, el quechua. Así, determinan la existencia de una fluidez compositiva y musical entre lo popular y lo letrado en el contexto ayacuchano, pese al contexto de conflicto social en que se desarrolla.

Respecto al objetivo específico tercero de explicar la naturaleza contestataria del huayno ayacuchano urbano de los 80, se partió por determinar el concepto de poder en el contexto de estudio, como la capacidad de imponer voluntades desde las relaciones sociales, donde la dominación y la legitimidad tratan de explicitarse; por un lado, desde el Estado y sus actores; por otro, desde el contrapoder de los rebeldes, mediante los movimientos de levantados en armas; igualmente, desde los sujetos colectivos. En ese trayecto, el huayno ayacuchano urbano del corpus se constituye en un discurso lírico y simbólico contestatario, como uno de protesta contra la divinidad como derecho, como uno donde el quechua juega un papel especial de semantización que apunta a lectores especiales y específicos de la realidad retratada. Del mismo modo, en esa dirección, las composiciones poéticas del corpus orientan su trabajo hacia la construcción de una variedad de sujetos poéticos, mediante los hablantes líricos: interpeladores, denunciadores, político-progresistas, con lenguaje poético refundacional, irónicos y satíricos, blasfemos, de autodegradación, y contestatarios denunciadores. Finalmente, se determina la ideología estética y política del discurso del huayno ayacuchano urbano, en discurso de oposición y crítica, ideológico-contestatario, poético marginal, y de compromiso político.

Barrientos (2019) pretende la aplicación del análisis crítico del discurso en un huayno testimonial de la violencia de los 80: *Flor de retama*. En el estudio, combina indebidamente lo cuantitativo con lo cualitativo, mediante respuestas de entrevistados de quienes pretenden evaluar la formación de su identidad cultural y gráficos que los cuantifica, sin una aproximación real al diseño metodológico de análisis crítico del discurso seleccionado que dice aplicar. Solo llega a determinar que el discurso del

huayno estudiado emula un hecho histórico, que acoge y comprende la materialidad de los hechos; finalmente, dice que es un discurso de lamento y afectación, por un lado, y de potencia y vitalidad, por otro, a pesar de la muerte.

Por su parte, Larios (2019) desarrolló un estudio bibliográfico del sentido evolutivo de la música ayacuchana respecto a su contenido político después de la violencia sociopolítica. Determina que la música ayacuchana no podía estar al margen de la realidad de la población, con la que se involucra y acentúa, a manera de compromiso, utilizado incluso políticamente por quienes se enfrentaban al Estado. El carnaval, para él, es su máxima y potencial expresión, con fuerte contenido político, pero con memoria colectiva, donde testimonio y denuncia social salen a relucir.

Igualmente, Ayre (2016), respecto a un estudio del huayno social, valora la irrupción de Martina Portocarrero como intérprete y compositora de música testimonial como una muestra de oposición hacia un sistema machista en ambas actividades, hecho que destacamos en el estudio y que es una coincidencia académica. El estudio pretende comprender su desarrollo evolutivo: desde antes de la violencia, llegando a evidenciar que el tratamiento social del huayno contribuyó al despegue femenino en la labor artístico-musical del género femenino; igualmente, revaloró socialmente a la cultura indígena, pero siempre destacando el huayno amestizado. Por otro lado, Struyf (2023) llega a determinar que el huayno ayacuchano testimonial del contexto de la violencia alteró y puso en discusión las estructuras sociales y el poder en el país. Así, se demuestra que el huayno tradicional y sentimental es desplazado, preservando las características formales.

CAPÍTULO V

PROPUESTA PEDAGÓGICA DE ESTUDIO DEL HUAYNO AYACUCHANO TESTIMONIAL DE LOS 80

5.1 Introducción

La educación formal, la que se desarrolla desde las instituciones educativas de diversa índole, tiene que ver con la formación variada de saberes y valores; pero estos se desarrollan en todo el medio, en la sociedad en general. Los encargados de la transmisión formal de los valores y saberes son los docentes, las autoridades, padres de familia y la sociedad en general. Así, en el huayno en general, y en el ayacuchano en particular, encontramos una gama de saberes y valores que se deben preservar a través del tiempo. Estos deberían ser fuente de diversos estudios mediante enfoques heterogéneos.

La expresividad individual, pero colectiva a la vez, por enfocar problemas que son naturales en los seres sociales, entra a tallar en las letras de la música ayacuchana, más particularmente en el huayno ayacuchano. Los estudios particulares, al margen de la especialidad y del enfoque que se le da, son los que sirven para sacar a luz los grandes valores de nuestro objeto de estudio. Pero, hasta el momento, ningún estudio sobre el particular es vasto, totalitario o definitivo.

Abordar asuntos de música testimonial en relación a la violencia sociopolítica, como el estudio de alguna época en particular que se halla testimoniada en esta forma de arte, nos conduce a toparnos con un conjunto de deficiencias teóricas y metodológicas de enfoque, más cuando diversas disciplinas, como antropología, literatura, sociología, comunicación, musicología, periodismo, etc., han estudiado desde su óptica. En ese proceso de estudio, incluso, perspectivas y orientaciones políticas influirán acerca de la posibilidad o no de continuar con su abordaje, tal vez por testimoniar una época cruda y dura que abre heridas por lo vivido.

5.2 Fundamentación

El arte de la canción, dentro de ella la poética de la canción, tiene su razón de ser en la filosofía, desde su origen, en la antigüedad. Para Hernández (2012), desde allí, se afirma la unión indelible entre música y pensamiento, en una interdependencia entre uno y otro. De modo que la música y los dioses estaban en conexión. Por eso, Lu Chi (s. III-IV), filósofo chino, afirmaba que solamente con la música se podría adentrarse profundamente en la filosofía.

De esta manera, a través del tiempo, muchos pensadores vincularon la canción, por ser poesía, con la filosofía y el pensamiento. Las formas variadas de la canción y de la poesía desarrollan un vínculo indelible entre el alma y su poder de sugestión, porque ambas son formas artísticas sublimes y persuasivas. Del mismo modo, en la línea del sentido filosófico, la música en general –el huayno no es una excepción a ello–, se ha dedicado a lo largo de la historia de la humanidad de dar a conocer las diversas hazañas locales, nacionales y mundiales. Estas han sido interpretadas ante un público y con diversos instrumentos musicales. En esa línea, el sentido humanista del huayno ayacuchano testimonial sale a traslucir, ya que la educación de la comunidad respecto a lo que sucedía en ella y mediante una de sus manifestaciones culturales eran un mecanismo para continuar con ese sentido de existencia. En ese sentido, particularmente el Humanismo es la corriente filosófica que orienta a nuestra investigación. Pues permite comprender el conocimiento real de lo sucedido en la época: “para que nunca más se vuelva a repetir”; del mismo modo, ayuda a determinar los cambios y el crecimiento de la cultura poética. La investigación pretende que todos podamos reflexionar desde la vida misma. Se entiende que el Humanismo va más allá de los aspectos individuales; a decir de Castellanos (2023, s. p.), en el humanismo, está presente todo un proyecto de identidades narrativas y configuraciones afectivas diversas; igualmente, todo un constructo social e individual, que representa una cultura determinada.

También, la música tiene que ver con la pedagogía o la educación; no por gusto, el filósofo griego Platón refería que “[l]a música es un arte educativo por excelencia, se inserta en el alma y la forma en la virtud”. De esta manera, se entiende que la poesía, sea canción o no, y la educación son indelibles, por ser un mecanismo de desarrollo de la independencia intelectual. A través de ella, se pueden desarrollar y formar diversas dimensiones comunicativas en las personas (lingüísticas, sociales, culturales, lúdicas), desde su etapa escolar, esto en los diversos niveles educativos. Una de sus formas de cultivo en la escuela es a través de las actividades culturales, mediante representaciones musicales, dancísticas y poéticas mismas,

como los actos de declamación. Así, la poesía tiene la intención de formar en las personas el descubrimiento de la belleza en el arte poético. La práctica o la recepción de este arte permite desarrollar diversas aptitudes personales, como el gusto por la poesía, el desarrollo de la memoria y la imaginación, y la formación lingüística y artística. Por lo referido, la corriente pedagógica que sustenta la investigación es el constructivismo, en el sentido de que busca, con la propuesta pedagógica, entregar a las personas una herramienta pedagógica para que pueda construir sus saberes y competencias. Particularmente, desde la teoría sociocultural de Lev Vygotsky, una teoría que promueve el aprendizaje mediante la interacción social, la inmersión en la vida de la sociedad que se estudia.

Respecto al área pedagógica donde se desarrolla la canción, a nivel educativo, corresponde al área de Comunicación, puesto que esta se encarga del desarrollo humano desde la etapa escolar más básica, en lo social, cultural y personal. En lo social, se entiende que la comunicación es el pilar fundamental, porque establece las relaciones sociales en la sociedad en la actualidad. En lo cultural, se entiende que esta área forma al estudiante en la apropiación de la cultura a través de la práctica de las manifestaciones artísticas como la música y otras formas de lenguaje; la práctica del arte influirá en la construcción de su identidad social y cultural en el proceso de su desarrollo. En lo personal, se encarga en consolidar al ser en sí como persona y en su adquisición de saberes o conocimientos, ya que lo vincula con el conocimiento desde sus experiencias propias. En síntesis, a nivel pedagógico, el área de Comunicación está presente para organizar, construir y desarrollar las competencias comunicativas en las personas, pero desde el enfoque comunicativo-textual, cuya práctica se pretende sistematizar. De esta manera, con la propuesta, se procura que se producirá un proceso de interacción entre las personas con textos completos, compuestos para sistematizar también pensamientos completos, mediante el huayno ayacuchano.

5.3 Objetivo de la propuesta

Brindar al docente de aula del área de Comunicación una herramienta de aproximación al género lírico andino, en particular al huayno ayacuchano urbano testimonial de los años 80, destinada a una lectura dialógica, interpretativa y creativa.

5.4 Descripción del proceso

Por haber transitado por un proceso de disfrute de la lectura interpretativa de las canciones que constituyen el corpus investigativo, a continuación, se pretende socializar una aproximación metodológica a los sentimientos reflejados, a las

emociones sentidas en el proceso, al estado del yo poético del compositor al testimoniar una realidad social viva para la posteridad. A decir de Barrientos (1999), la comunicación poética es sumamente especial, por ser esencialmente imaginaria; por desarrollar el lenguaje figurado, no debe ser vista como una mera comunicación lingüística, común y corriente. Así, en el proceso de aproximación al texto poético, debe desarrollarse en vínculo con otras personas, con otras realidades, con la imaginación, con las capacidades lingüísticas que se manejan y con el manejo de nuestra propia inteligencia. Pero es de entender que, en todos y cada uno de los procedimientos que se señalarán, estarán presentes los diversos recursos interpretativos de los estudiosos o de las personas involucradas en el entendimiento de un estilo de literatura que se aborda.

En el proceso de aplicación de la metodología, el primer procedimiento consiste en la identificación de las canciones en el orden temático deseado, dentro de las tantas temáticas en que se desarrolla. En nuestro caso, procedimos con la selección de los huaynos ayacuchanos urbanos que testimonien la violencia sociopolítica de los 80 en la realidad no solo ayacuchana, sino peruana en general. Una unidad poética identificada puede decir poco, mucho o algo limitado sobre la temática identificada; por eso, la selección se hará más rica cuando más variada y heterogénea sea.

Como segundo procedimiento de aproximación a los huaynos testimoniales, se sugiere desarrollar la transcripción literal de sus letras. En nuestro caso, en determinadas circunstancias, nos hemos topado con una misma canción, pero interpretada por cantantes y grupos musicales variados; en ese caso, procedimos –y sugerimos lo mismo para otras situaciones– a escoger la interpretación que más haya impactado en el público o en la audiencia. Para la transcripción, hace mucho el testimonio de lo expresado con la corrección del caso, ya que un signo gráfico no representado adecuadamente puede afectar incluso a la misma comprensión textual; en este aspecto, básicamente, es necesario no salirse de los fueros básicos o generales de la normatividad gráfica, ya que los especiales son de manifestación solo del autor.

Como tercer procedimiento se sugiere desarrollar el análisis del lenguaje, el llamado análisis del discurso poético sistematizado. En este caso, se debe llegar a conocer la retórica poética de las unidades de información o de las propias canciones seleccionadas. La presencia verbal, particularmente de las figuras retóricas poéticas, puede dar a conocer imágenes variadas y hasta referenciar hechos y lugares que necesitan ser conocidos en el proceso interpretativo, los que incluso ayudarán en la

determinación temática. En el proceso, el manejo verbal posibilitará dimensionar las emociones que el poeta pretende transmitir, al igual que el empleo figurado del discurso; ya que, en última instancia, estos recursos permitirán trascender incluso lo deseado por el yo poético, replanteando incluso el propio pensamiento y sentimiento del lector. Para determinar el manejo de la retórica poética, sugerimos desarrollar la identificación de los procedimientos y las figuras de esta índole en la secuencialidad siguiente:

RETÓRICA EN EL HUAYNO AYACUCHANO URBANO O RETÓRICA DE LA POESÍA		
I. Recursos estilístico-literarios		
1) Figuras o tropos de orden léxico-semántico		✓ Metáforas ✓ Símil o comparación ✓ Metonimia ✓ Hipérbole ✓ Sinécdoque ✓ Personificación
2) Figuras no trópicas, de orden gramatical		
a) Figuras de aumento de la extensión		a.1) Figuras de reduplicaciones ✓ Epífora, epístrofe o conversión ✓ Reduplicación ✓ Anáfora ✓ Palilogía ✓ Paráfrasis a.2) Figuras de aumento ✓ Epimerismo o enumeración ✓ Sinonimia o metábole ✓ Gradación o clímax
b) Figuras de supresión (de disminución)		✓ Asíndeton ✓ Haplogía
c) Figuras de transposición de elementos		✓ Histerología ✓ Metátesis
II. Recursos comunicativo-lingüísticos		

En el cuarto procedimiento, por tratarse de una literatura testimonial de la violencia sociopolítica, existe la necesidad de contextualizar las realidades tratadas en los versos; para, a partir de ellas, pensar en otras realidades pasadas, próximas al contexto o distantes en el tiempo. Esto debido a que los problemas sociales tienden a repetirse históricamente a través de los años, incluso en otras realidades o latitudes. En este rubro, habrá que vincular el anterior procedimiento con este, el manejo de la retórica en el huayno del corpus (trabajo estético y relativismo) y la memoria retratada

de los hechos (verdad histórica), por estar en vínculo único o indesligable, situaciones que muy bien los estudia Suárez (2011). Así, versos o expresiones particulares servirán para hacer memoria de un hecho de la violencia retratado, el cual deberá ser corroborado con evidencias, por la confiabilidad, con medios informativos variados de la realidad retratada. Así, ciertos patrones de la violencia (*Tomo III del Informe de la CVRP*) saldrán a luz en los versos: asesinatos, masacres, desapariciones, ejecuciones, torturas, entre otros, para hacer memoria de la historia de violencia. Por supuesto, por tratarse de composiciones poéticas, situaciones de composición literaria harán que determinados temas particulares sobre la realidad retratada se descubran por medio del análisis del discurso, al margen de los patrones de la violencia que se pretende describir. En la presente investigación, salieron a luz las siguientes temáticas: *La mujer: receptora de impactos multidimensionales de violencia en el huayno ayacuchano urbano testimonial*; *Poetización del espacio*; *Niñez: víctima de la violencia*; *Migración: desplazamiento, nostalgia, sueño y añoranza*; *Poesía de la violencia y religiosidad: tensión entre Dios y el hablante lírico*; *Hechos simbólicos de la época de violencia*; y *Mitología andina en el huayno ayacuchano: historia, violencia y cultura*.

El quinto procedimiento consiste en determinar la postura crítica de las voces poéticas construidas por los autores o compositores. En este momento, se podrán determinar actitudes de oposición, crítica o desafiantes respecto a un modelo social que se pretende reflejar. En el proceso de análisis, salen a luz ideales o visiones transformadoras de realidades, ideas, creencias y valores. Permite la identificación de discursos contestatarios, de rebelión, de resistencia o de provocación; igualmente, se identifican los diversos sujetos contestatarios seleccionados para cada caso: interpeladores, denunciantes, políticos, progresistas, con lenguaje poético refundacional, irónicos o satíricos, blasfemos, de autodegradación, o contestatarios totalizadores.

Finalmente, como sexto procedimiento, se deberán emitir las conclusiones interpretativas del estudio; las mismas servirán para poder demostrar hasta qué punto es posible llegar en el estudio y compararlas con otras de semejante naturaleza.

CONCLUSIONES

1. La naturaleza testimonial del huayno ayacuchano urbano de los años 80 nace de su empeño de aseverar un conjunto de hechos de violencia del contexto que le tocó vivir. Es la colectividad quien, en el arte musical, representa acciones de resistencia y contrapoder desde lo cultural; en ese proceso, su naturaleza no es puramente estética, sino de solidaridad social. Su esteticidad nace desde el trabajo de su retórica, que es figurativa del dolor, que traslucen traumas físicos y psicológicos mediante figuras léxico-semánticas, de orden gramatical, y recursos comunicativo-lingüísticos.
2. En nuestro intento de determinar la retoricidad poética en el huayno ayacuchano urbano testimonial de los 80, tomando en cuenta la fundamentación de la dimensión tropológica, se ha logrado determinar el empleo de recursos estilístico-literarios universales a la poesía en general, al margen de desarrollarse en un área netamente bilingüe, incluso en canciones compuestas totalmente en quechua. Para entenderlo figurativamente, a nivel semiótico, se debe partir desde su entendimiento literal o básico, desde el diseño del análisis del discurso, a partir de las unidades de análisis, pasando luego por la interpretación filológica y terminando en el sentido connotativo o figurado, desde el contexto en el cual se enmarca el contenido manifiesto. Se identificaron tres tipos de recursos retóricos en lo estilístico-literario: a nivel léxico-semántico, a nivel gramatical y a nivel comunicativo-lingüístico. En lo primero, se labra en torno a la alteración del sentido verbal a nivel lexical, siendo las metáforas, metonimias, símiles, hipérboles, sinécdoques y personificaciones las principales modalidades tópicas asumidas. En lo segundo, las nociones de organización gramatical a nivel morfosintáctico determinan la manifestación de las figuras no trópicas, siendo las epíforas, reduplicaciones, anáforas, palilogías y paráfrasis en la modalidad de reduplicación; los epiforismos, sinonimias y gradaciones a nivel de aumento; las de asíndeton y haplología a nivel de supresión; de histerologías y metátesis a nivel de transposición; de tautogramas a nivel de equivalencia fonológica. En lo tercero, se encontró: comunicación dialogal entre el hablante poético con los oyentes; práctica del monólogo poético; comunicación directa y no recíproca entre el hablante lírico y el medio, la realidad o con la misma sociedad; deja de ser un canto de la individualidad y se convierte en memoria colectiva; y naturaleza diglósica del huayno.

3. Siendo la violencia sociopolítica acciones físicas o psicológicas de demostración de poder, era necesario probar hasta qué punto se podría poetizarla en unidades significativas, desde el análisis del discurso; así, se procedió a identificar dichas acciones desde la retórica, sus formas de concretizarse y las evidencias del caso en estudios sobre el contexto. Lo hallado permitió determinar que el lenguaje estético posibilitó transformar el sufrimiento y el trauma sociopolítico en arte desde temáticas ejes que las totalizan: *La mujer: receptora de impactos multidimensionales de violencia*; *Poetización del espacio: Huanta: de la “Esmeralda de los Andes” a la “Flor de la retama”*, *Los Cabitos: de un cuartel a un centro clandestino del terror*, *Huaychao: el principio de la reacción campesina*, *Uchuraccay: el trago amargo de la búsqueda de información*, *Ayacucho: más “Rincón de los muertos” que “Morada del alma”*, *Puracuti e Infiernillo: fosas abiertas de la época*, *Espacios comunes del ande: lugares de inmortalidad del dolor*; *Niñez: insensibilidad de la violencia*; *Migración: desplazamiento, nostalgia, sueño y añoranza*; *Poesía de la violencia y religiosidad: tensión entre Dios y el hablante lírico*; *Hechos simbólicos de la época de violencia*; *Mitología andina en el huayno ayacuchano: historia, violencia y cultura*.
4. El empeño de conocer el poder del Estado y el contrapoder de los rebeldes en el contexto de la violencia sociopolítica estudiada nos ha conducido a emplear el análisis crítico del discurso poético estudiado, que ha permitido delimitar la naturaleza contestataria del huayno ayacuchano de los 80, que radica en el lenguaje de resistencia y denuncia que cultiva. Así, se nota el cultivo de un discurso lírico de rebelión, resistencia o provocación; otro de protesta contra la divinidad; y uno con semantización contestataria. En el proceso, la construcción de sujetos poéticos es trascendente en la poética de la violencia: interpeladores, denunciadores, político-progresistas, con lenguaje poético refundacional, irónicos o satíricos, blasfemos, de autodegradación, contestatario-totalizadores. Tal naturaleza posibilitó delimitar su ideología estética y política en la construcción de discursos de oposición y crítica del sistema, donde la ideología contestataria se construye con matices encubiertos y formales o directos; pero también en una poética marginal, y uno particular de compromiso político.

RECOMENDACIONES

1. A la clase política en general, desterrar de sus discursos la retórica del terror o antiterrorista al tratar asuntos de la violencia sociopolítica como una herramienta con fin político. Los invitamos a leer la esencia de los mensajes concretos que se construyen en los estudios de ella, que apuntan a un conocimiento integral de la realidad estudiada y no a una parcialización en su tratamiento.
2. A los docentes en general, existe la necesidad de formar en las generaciones del futuro una conciencia crítica y sentido de empatía en ellos; para eso, la literatura se constituye en un instrumento valioso, desde visiones alternativas, ya que ella no hace sino reflejar realidades sociales variadas.
3. A los investigadores diversos, incursionar en el universo de las investigaciones cualitativas, que posibilita una comprensión profunda de las perspectivas y experiencias humanas; predomina en ella el análisis minucioso y contextualizado, guiado por la interpretación de la subjetividad y la interacción entre los sujetos de la investigación.
4. A los políticos que ostentan la administración estatal, plantear una agenda de seguridad nacional, donde sus actores del control ciudadano actúen desde la persuasión, sin desligarse de la evaluación ciudadana.
5. A las autoridades en investigación de las diversas universidades, fomentar la publicación y divulgación de productos investigativos en el ámbito de las problemáticas sociales, de equilibrio de la creatividad y la crítica; el fin sería la formación de pensadores críticos y la aplicabilidad de los conocimientos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo, N. (2017). El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía. *Latinoamérica* (n.º 64), Ciudad de México ene./jun. <https://doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2017.64.56863>.
- Aguiló, A. J. (2019). Contrahegemonía/Hegemonía. En *Dicionário Alice*. Recuperado el 18 de setiembre de 2025. https://alice.ces.uc.pt/dictionary/?id=&pag=23918&id_lingua=2&entry=24243.
- Alacote C., A. (2001). *Antología de la canción ayacuchana*. Círculo Cultural Tradiciones de Huamanga.
- Albaladejo, T. (1991). *Retórica*. Síntesis.
- Albaladejo, T. (2009). *Retórica de la comunicación y retórica en sociedad*. Universidad Autónoma de Madrid, España. https://www.researchgate.net/publication/259691953_TAlbaladejo_Retorica_de_la_comunicacion_y_retorica_en_sociedad.
- Álvarez, O. J. (2013). La poesía, el poeta, el poema. Una aproximación a la poética como conocimiento. *Escritos. Medellín - Colombia / Vol. 21* (n.º 46), 223-242. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-12632013000100009&script=sci_abstract&lng=es.
- Apaza, I. (2013). Metáforas culturales y personificación de elementos naturales en el aymara. *Estudios Bolivianos* (n.º 19), La Paz. http://revistasbolivianas.umsa.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2078-03622013000200012&lng=es&nrm=iso
- Aroni, R. (2015). Coreografía de una matanza: memoria y *performance* de la masacre de Accomarca en el carnaval ayacuchano en Lima, Perú. *Anthropologica*, año XXXIII (n.º 34), 2015, pp. 119-146. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/13088>.
- Arrunátegui, C. (2022). El discurso sobre el amor y las relaciones de pareja del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y su relación con el conflicto armado peruano. *Lengua y Sociedad. Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*. Vol. 21 (n.º 1), pp. 73-87. <https://doi.org/10.15381/lengsoc.v21i1.22441>.
- Ayre, G. S. (2016). Mujeres en el huayno social y sus composiciones antes, durante y después del conflicto armado (1980-2000) en Perú. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. ISSN 1794-8290 (n.º 23), enero-junio 2016. pp. 117-142. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5766540.pdf>.

- Barrientos C., R. A. (2019). *Análisis del discurso de la canción “Flor de Retama” en la formación de la identidad cultural en pobladores Ayacuchanos, 2018* [Tesis de Licenciatura, Universidad César Vallejo, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Lima-Perú]. <https://repositorio.ucv.edu.pe/handle/20.500.12692>.
- Basadre, J. (1939). *Historia de la República del Perú [1822-1933]*. El Comercio. <https://bibliotecacarmelitas.weebly.com/uploads/2/8/9/5/2895662/254708803-historia-de-la-republica-del-peru-t-1-1.pdf>.
- Bascope C., V. (2001). El sentido de la muerte en la cosmovisión andina; el caso de los valles andinos de Cochabamba. *Chungará* (Arica), v.33 (n.º 2). <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562001000200012>.
- Baudin, L. (1978). *El imperio socialista de los Incas*. Empresa Editora Zig Zag S.A.
- Becerra, M.^a I. e Igoa, J. M. (2013). La intención irónica en las hipérboles y las preguntas retóricas en español. *Forma y Función*, Santafé, de Bogotá, D.C. vol. 26 (n.º 2), Bogotá July/Dec. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-338X2013000200005.
- Bedoya, E., Aramburú, C. y López, A. (2023). El cultivo de la coca en el Huallaga y en el VRAE: un enfoque comparativo sobre sistemas productivos y su impacto en los bosques (1978-2003). *Anthropologica*, vol. 41 (n.º 50). <http://dx.doi.org/10.18800/anthropologica.202301.006>.
- Beniers, E. (2004). Las figuras retóricas en la formación de palabras. *Acta Poética*, vol. 25 (n.º 2), Ciudad de México, sep./nov. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822004000200009.
- Berrocal, J. C., Villa, S. I. y Villasmil, J. J. (2022). Criterios para la evaluación práctica de las ideologías políticas modernas. *Justicia*, vol. 27 (n.º 41), Barranquilla. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0124-74412022000100095.
- Blair, E. (2008). Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s). *Estudios Políticos* (32), Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia (pp. 83–113). http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-51672008000100004.
- Bourdieu, P. (1985). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Akal Universitaria. <https://imaginariosyrepresentaciones.com/wp-content/uploads/2014/08/que-significa-hablar-bourdieu.pdf>.
- Bousoño, C. (1966). *Teoría de la expresión poética*. Gredos.
- Bregaglio, R. (8 de agosto de 2013). *¿Terrorismo o conflicto armado?* Instituto de Democracia y Derechos Humanos (IDEHPUCP), Pontificia Universidad

- Católica del Perú. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/boletin-eventos/terrorismo-o-conflicto-armado>.
- Burdano, L. S. (2019). *Propuesta interpretativa para el wayno ayacuchano* Cerquita del corazón [Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá]. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/10408>.
- Cáceres, P. (2003). Análisis cualitativo de contenido. Una alternativa metodológica alcanzable. *Psicoperspectivas*, vol. II (n.º 1), pp. 53-81, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. <https://www.redalyc.org/pdf/1710/171018074008.pdf>.
- Canal Los Cholos. (27 de marzo de 2009). *Cerquita al corazón. Wayno Ayacuchano* [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/8E8azXTdm9M>.
- Caro C., R. (2023). La construcción de la búsqueda: los desaparecidos en el cuartel Los Cabitos. En *La violencia que no cesa. Huellas y persistencias del conflicto armado en el Perú contemporáneo*. Éditions de l'IHEAL. <https://books.openedition.org/iheal/10650>.
- Carrasco Segovia, R. (s. f.). *El huayno, apuntes sobre su rítmica*. <https://www.rolandocarrascosegovia.com>.
- Castellanos, L. A. (2023). Los umbrales del humanismo. Las polaridades de la cultura y sus relatos. *Cuadernos de Literatura*, vol. 27, ISSN: 0122-8108 / 2346-1691. <file:///C:/Users/ASUS/Downloads/Dialnet-LosUmbralesDelHumanismoLasPolaridadesDeLaCulturaYS-9554704.pdf>.
- Ccalla M., J. (2022). Uso y valor del quechua en Arequipa. *Lengua y Sociedad*. Revista de Lingüística Teórica y Aplicada, vol. 21 (n.º 2), julio-diciembre 2022, pp. 607-622, <https://doi.org/10.15381/lengsoc.v21i2.22434>.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú (2003). *Informe final (Tomo I). Primera parte. El proceso, los hechos, las víctimas*. https://www.dhnet.org.br/verdade/mundo/peru/cv_peru_informe_final_tomo_01.pdf.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú (2003). *Informe final (Tomo II). Primera parte. El proceso, los hechos, las víctimas*. https://idehpucp.pucp.edu.pe/images/publicaciones/informe_final_cvr_tomo_ii.pdf.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú (2003). *Informe final (Tomo III). Primera parte. El proceso, los hechos, las víctimas*. https://www.dhnet.org.br/verdade/mundo/peru/cv_peru_informe_final_tomo_01.pdf.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú (2003). *Informe final (Tomo IV). Primera parte. El proceso, los hechos, las víctimas*. https://idehpucp.pucp.edu.pe/images/publicaciones/informe_final_cvr_tomo_iv.pdf.

- Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú (2003). *Informe final (Tomo V). Primera parte. El proceso, los hechos, las víctimas*. https://idehpucp.pucp.edu.pe/images/docs/tomo_v.pdf.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú (2003). *Informe final (Tomo VI)*. Sección cuarta: Los crímenes y violaciones de los derechos humanos. Capítulo 1: Patrones en la perpetración de crímenes y violaciones de los derechos humanos. https://idehpucp.pucp.edu.pe/images/publicaciones/informe_final_cvr_tomo_vi.pdf.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú (2003). *Informe final (Tomo VII)*. Capítulo 2: Los casos investigados por la Comisión de la Verdad y Reconciliación. https://idehpucp.pucp.edu.pe/images/publicaciones/informe_final_cvr_tomo_vii.pdf.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú (2003). *Informe final (Tomo VIII). Segunda parte. Los factores que hicieron posible la violencia. Tercera parte. Las secuelas de la violencia*. https://www.dhnet.org.br/verdade/mundo/peru/cv_peru_informe_final_tomo_08.pdf.
- Coral C., I (2006). Desplazamiento, inserción y retorno en Ayacucho (1993-1997). *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 5 |. <http://journals.openedition.org/alhim/661>.
- Coronado, G. y Hodge, B. (1974). *Metodologías semióticas para análisis de la complejidad*. <https://es.scribd.com/document/357150300/Coronado-Gabriela-Hodge-Bob-2017-Metodologias-Semioticas-Para-Analisis-de-La-Complejidad>.
- Cortés. M. E. e Iglesias, M. (2004). *Generalidades sobre la metodología de la investigación*. Universidad Autónoma del Carmen.
- Covadonga, A. (2014). *Análisis del discurso*. Síntesis.
- Creswell, J. W. (2017). *Investigación cualitativa y diseño investigativo, Selección entre cinco tradiciones*. Documento en proceso de construcción, traducción del libro original en inglés. <https://academia.utp.edu.co/seminario-investigacion-II/files/2017/08/INVESTIGACION-CUALITATIVACreswell.pdf>.
- Custodio, N. y Cano, M. (2017). Efectos de la música sobre las funciones cognitivas. *Revista Neuropsiquiatría*, vol. 80 (n.º 1), Lima, ene. http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-85972017000100008.
- De Ketele, J. M. (1984). *Observar para educar. Observación y evaluación en la práctica educativa*. Visor.

- De la Cruz, K. (2023). Entre el poder y la palabra: los discursos de la plaza San Martín. *Lengua y Sociedad*, vol. 22 (n.º 1), Lima. <http://dx.doi.org/10.15381/lengsoc.v22i1.23627>.
- Diario Oficial del Bicentenario *El Peruano* (28 de junio de 2020). Los 90 años de la primera grabación de “Adiós pueblo de Ayacucho”. *El Peruano*, artículo central. <https://elperuano.pe/noticia/98889-los-90-anos-de-la-primera-grabacion-de-adios-pueblo-de-ayacucho>.
- Díaz, J. L. (2010). Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral. *Salud Mental*, vol. 33 (n.º 6), México, nov./dic. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-33252010000600009.
- Espino, G. y Mamani, M. (2023). La representación de la violencia durante el conflicto armado interno en tres géneros musicales de la región de Ayacucho en el siglo XX. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* (n.º 74), 2023 / e-ISSN: 2708-2644. <https://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/1120>.
- Falconí, C. (2008). *Ofrenda*. VIII Congreso IASPM-AL PUCP 2008 [Archivo de video]. <https://youtu.be/HZbKR5pK1mA?list=RDHZbKR5pK1mA>.
- Falconí, C. (2012). “Tierra que duele”. *Wayno ayacuchano. Perú. Música Andina*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HZbKR5pK1mA&list=RDeGWf-HjgSK8&index=14>.
- Favaron, P. (2022). La Pedagogía de la Madre Tierra: una propuesta reflexiva a partir de las prácticas y testimonios del sabio indígena Abadio Green Stocel. *Interpretatio Revista de Hermenéutica*, vol. 7 (n.º 2), Ciudad de México. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2448-864X2022000200129&script=sci_arttext.
- Fernández R., J. (1994). El poder y sus tipos. *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, 1(81). <https://doi.org/10.22201/ij.24484873e.1994.81.3272>.
- Fernández, C. R. (2021). ¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* (n.º 69). <http://dx.doi.org/10.46744/bapl.202101.013>.
- Ferrier, C. (2010). *El huayno con arpa. Estilos globales en la música popular andina*. Instituto de Entomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, e Instituto Francés de Estudios Andinos, UMIFRE 17.
- Fiorin, J. L. (2021). Semiótica y figuras retóricas. *Tópicos del Seminario* (n.º 46), Puebla jul./dic. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002021000200043.

- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Traducción Fermín A. Rodríguez. Paidós.
- Galicia, D. (2022). La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones. *Nuevas Glosas. Estudios Lingüísticos y Literarios* (n.º 3), enero-junio. <https://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevasglosas/article/view/1790/2530>.
- Gallegos D., C. (2006). Aportes a la teoría del sujeto poético. *Espéculo, Revista de Estudios Literarios* (n.º 32). <https://es.scribd.com/document/288186330/Aportes-a-La-Teoria-Del-Sujeto-Poetico>.
- Gallucc, M.^a J, (2012). Estilo directo e indirecto en interacciones orales: Estado de la cuestión en el ámbito hispánico. *Boletín de Filología*, vol. 47 (n.º 2), Santiago, dic. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-93032012000200008>.
- García B., A. (1994). *Teoría de la literatura* (2.^a ed.). Paidós.
- García, V. (2012). Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género. *EXLIBRIS* (n.º 1), pp. 371-389. <https://n2t.net/ark:/13683/pyy6/n6H>.
- Garmendia, F. (2016). Contribución al conocimiento de la historia de la violencia en el Perú. *Anales de la Facultad de Medicina*, vol. 77 (n.º 1), Lima, ene./mar. http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1025-55832016000100008.
- Gelabert, L. (2017). La práctica del canto colectivo como eje transversal de conocimientos, actitudes y valores: una propuesta dirigida a alumnos de Grado en Educación Infantil y Primaria. *Foro de Educación*, 15(22), 1-21. <http://dx.doi.org/10.14516/fde.505>.
- Grupo μ (1987). *Retórica general*. Paidós.
- Gutiérrez, L. G. (s. a.). *Poesía religiosa en el México colonial e independiente*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesia-religiosa-en-el-mexico-colonial-e-independiente/html/e32c8deb-0aab-4fde-a2df-6ac4c06559f1_2.html.
- Haidar, J. (2000). El poder y la magia de la palabra: El campo del análisis del discurso. En *La producción textual del discurso científico*. Río Lugo, N. Coordinadora. Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 33-65. <https://es.scribd.com/document/64638199/El-Poder-y-La-Magia-de-La-Palabra-de-Haidar>.
- Hernández, A. (2011). Misticismo y poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística. *Revista de El Colegio de San Luis*, ISSN-e 2007-8846, ISSN 1665-899X (n.º 2), pp. 10-34. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4988854.pdf>.

- Hernández, A. (07 de octubre de 2012). La música y su concepción filosófica. *El Tiempo*. <https://www.udep.edu.pe/hoy/2012/10/la-musica-y-su-concepcion-filosofica/>.
- Hernández, L. (2005). Poética y retórica del discurso marginal. *Razón y Palabra*, ISSN-e 1605-4806 (n.º 42). <http://padron.entretemas.com.ve/cursos/AdelD/unidad1/PoeticaRetoricaDiscursoMarginal.htm>.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2010). *Metodología de la Investigación*. (5.ª ed) McGRAW-HILL / Interamericana Editores, S.A. DE C.V.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. (6.ª ed.) McGRAW-HILL Education.
- Hodge, R. (1985). "Song". En Van Dijk, T. ed. *Discurso y Literatura*. John Benjamins, 121-135.
- Hormigos Ruiz, J. (2008). *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Datautor, Fundación Autor S. R. L.
- Hoyos, P. A. (2020). Estética y política en la poesía testimonial del Caribe colombiano. *Ístmica* (n.º 26), Julio-diciembre 2020, pp. 95-116. <https://doi.org/10.15359/istmica.26.6>.
- Huamán, C. (2006). El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística. *Latinoamericana* (42), 79-106. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?>
- Julca, F. y Nivin, L. (2019). Recursos expresivos y literarios en el huayno ancashino. *Letras*, vol. 90 (n.º 132), Lima jul./dic. <http://dx.doi.org/10.30920/letras.90.132.12>.
- La Serna, M. (s. a.). En Huaychao, los comuneros siguen esperando mejoras. *Ideelee Revista* (n.º 222). <https://revistaideele.com/ideele/content/en-huaychao-los-comuneros-siguen-esperando-mejoras>.
- Lada, U. (2001). La dimensión pragmática del signo literario. *Estudios Filológicos*, Versión impresa, ISSN 0071-1713 (n.º 36), Valdivia. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132001003600004>.
- Larios, K. N. (2019). *La música más allá del sendero: Los principales cambios en el contenido político de la música tradicional ayacuchana después del Conflicto Armado Interno peruano*. Presentada como parte del curso Investigación Académica, EEGLL, PUCP. <https://facultad.pucp.edu.pe/generales-letras/wp-content/uploads/2020/02/Larios-Pulido-Awqa-Del-Valle.pdf>.
- Lausberg, H. (1975). *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Gredos.
- Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (26 de enero de 2024). *Huaychao y Uchuraccay: causa y efecto. Memoria gráfica de Óscar Medrano*.

- Tercer nivel. <https://lum.cultura.pe/exposiciones/huaychao-y-uchuraccay-causa-y-efecto-memoria-gr%C3%A1fica-de-%C3%B3scar-medrano>.
- Mansilla, H. C. (2000). La violencia política en el Perú: un esbozo interdisciplinario de interpretación. *Estudios Políticos* (n.º 25), Sexta Época, septiembre-diciembre. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/rep/article/view/37290>.
- Mansilla, H. C. (2002). La violencia política en el Perú: un esbozo interdisciplinario de interpretación. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. *Revistas UNAL*, revista electrónica. *Historia y Sociedad* (8), 149-177. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/rep/article/view/37290>.
- Mariátegui, J. C. (1975). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Minerva.
- Mark, J. (2018). *Mitología*. En Enciclopedia de Historia Mundial. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-427/mitologia/>.
- Mayoral, J. A. (1999). *Figuras retóricas. Teoría de la literatura y literatura comparada*. Síntesis.
- Mendívil T., J. C. (2010). Yo soy el huayno: El huayno en el Perú como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno. *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano* (s. XVI-s. XX) (pp. 37-46). Seacex. https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=de&user=ks620ZoAAAAJ&citation_for_view=ks620ZoAAAAJ:M05iB0D1s5AC.
- Mesa Nacional sobre Desplazamiento – SEPIA. (2002). *Balance del proceso de desplazamiento por violencia política en el Perú (1980-1997)*. <https://doi.org/10.4000/alhim.647>.
- Millones, R. (2013). *La elaboración del recuerdo en la construcción de la memoria postconflicto* [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://tesis.pucp.edu.pe/bitstreams/b67600af-68fb-4cea-baf2-39d0824b95ae/download>.
- Ministerio de Educación (2017). *Currículo Nacional de la Educación Básica* (1.ª ed.). <http://www.minedu.gob.pe/curriculo/pdf/curriculo-nacional-de-la-educacion-basica.pdf>.
- Ministerio de Educación. (2013). *Documento Nacional de Lenguas Originarias (DNLO)*. Lima: Ministerio de Educación. <https://centroderecursos.cultura.pe/es/registrobibliografico/documento-nacional-de-lenguas-originarias-del-peru>.
- Miranda, E., Olivero, E., Veas, M. y Verdugo, C. (2018). *El género testimonial como fuente de análisis literario histórico, a través de una propuesta didáctica diseñada para segundos años medios* [Tesis de Licenciatura, Universidad

- Academia de Humanismo Cristiano, Escuela de Pedagogía en Lengua Castellana, Chile]. <https://bibliotecadigital.academia.cl/items/ad5e8bf0-7660-448a-b545-7a2230ead286>.
- Molina, M. (1991). *La palabra de los muertos o Ayacucho hora nona* (2.^a ed.). Lluvia Editores.
- Montoya C., J. F. (2020). Una opinión sobre el discurso político. *Revista Lasallista de Investigación*, vol.17 (n.º 1). Caldas. <https://doi.org/10.22507/pml.v14n2a8>.
- Montoya, R. (1996). Música chicha: cambios en la canción andina quechua en el Perú. En: *Cosmología y música en los andes*. ed. M. P. Baumann. Iberoamericana.
- Montoya, R. (s. f.). *Música chicha: Cambios de la canción andina quechua en el Perú*. <https://core.ac.uk/download/pdf/304707932.pdf>.
- Morillo C., O. (2016). La memoria colectiva de la música. Una aproximación a la sentimentalidad política de finales de la dictadura en España. *Estudios de Historia de España*, XVIII/1-2, vol. 18 (n.º 1). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6530306>.
- Núñez, J. (2019). El poema XI de Alberto Mostajo a la luz del Análisis del Discurso. *Revista Innova Educación*, vol. 1 (n.º 2). Instituto Universitario de Innovación Ciencia y Tecnología Inudi Perú. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8054570.pdf>.
- Ojo Público (21 de agosto de 2019). *Un duelo de 25 años en Huaychao*. <https://ojo-publico.com/1319/un-duelo-de-25-anos-en-huaychao>.
- Orecchioni, C. (1987). *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Edicial.
- Orlandi, E. (traductora Soto, E.) (2012). *Análisis de discurso. Principios y procedimientos*. LQM Ediciones.
- Peferán, E. A. (2020). Estética. Ideología y espacio público. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 25 (núm. Esp.4), 65-83. <https://www.redalyc.org/journal/279/27963704006/html/#:~:text=Recordemos%20que%2C%20seg%C3%BAn%20Ranci%C3%A8re%2C%20la,ideolog%C3%ADa%2C%20est%C3%A9tica%20y%20espacio%20p%C3%BAblico>.
- Pérez, R. A. (2017). Sinonimia, variación y sintaxis concordante en el Poema de Fernán González. *Boletín de Filología* vol. 52 (n.º 2), Santiago. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-93032017000200163.
- Plett, H. (1999). Retórica. En Teun A, Van Dijk (Ed.). *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, pp. 79-107. Visor.

- Ponce, Á. (2017, s. p.) (2017). *El Estado puede olvidarse de ti, otras personas pueden olvidarse de ti, pero una madre jamás puede olvidarse de su hijo. Ángela Ponce, la fotógrafa que retrata la búsqueda de desaparecidos en Perú. Entrevistada por Lucía Blasco*. BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-42110774>.
- Portal Ayacucho (2022). *Periodistas en tiempos de Sendero Luminoso. Entrevista a Hugo Net Alarcón* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/IXS61IA82VY>.
- Pozuelo, J. M. (1987). Neorrétorica y retórica general. *Disposición*, 12 (30 / 32), 187-212. <https://www.jstor.org/stable/41491316>.
- Quiñonero, P. y Gutiérrez, R. (2024, p. 300). La función de la música en la narración audiovisual desde la Poética de Aristóteles. *Revista de Comunicación*, vol. 23 (n.º 2). <https://doi.org/10.26441/RC23.2-2024-3574>.
- Ramírez, R. L. (2020). *Las características musicales del huayno tradicional ayacuchano urbano* [Tesis de licenciatura en música, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/16441>.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/lenguaje?m=form>.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2023). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Espasa Libros. S. L. U. Edición virtual. <https://dle.rae.es/diccionario>.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta. <https://circulosemiotico.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/11/paul-ricoeur-la-memoria-del-olvido-de-paul-ricoeur.pdf>.
- Ríos S., J. (2018). Sendero Luminoso: Una apología de la violencia. *Revista de Cultura de Paz*, vol. 2, pp. 277-294. <https://www.revistadeculturadepaz.com/index.php/culturapaz/article/download/22/16/101#:~:text=Un%20enemigo%20que%20se%20fund%C3%ADa,hab%C3%ADa%20abandonado%20al%20campesinado%20peruano>.
- Robles, R. (2000). Arpas y violines en la cultura musical andina. *Investigaciones Sociales, Estudios Antropología*, Año IV (n.º 6). <https://centroderecursos.cultura.pe/es/registrobibliografico>.
- Rojas, E. (2015). La construcción de los sujetos en el discurso de toma de protesta de Luis Echeverría Álvarez. Un acercamiento al discurso populista en México. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* (n.º 62), julio-diciembre. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5452414.pdf>.

- Romero, R. (2002). *Panorama de los estudios de la música andina en el Perú*. Instituto Riva-Agüero. BIRA, Lima (14), 99-115. <https://www.academia.edu/51906892>.
- Romero, R. (2017). *Todas las músicas. Diversidad sonora y musical en el Perú*. Categoría de Estudios Peruanos. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sabaj, O. (2008). Tipos lingüísticos de análisis del discurso (AD) o un intento preliminar para un orden en el caos. *Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*, 46 (2), II Sem. 2008, pp. 119-136. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci>.
- Sánchez V., A. (14 de agosto de 2012). La cuestión del poder en Marx. *Blog dedicado al estudio de Carlos Marx y el Marxismo. Marx desde Cero*. <https://kmarx.wordpress.com>.
- Sayago, S. (2007). La metodología de los estudios críticos del discurso. Problemas, posibilidades y desafíos. En: Santander, P. (ed). *Discurso y crítica social*. Santiago: E.O.C, pp. 45-59. <https://giadpatagonia.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/04/sayago-la-metodologc3ada-de-los-estudios-crc3adticos-del-discurso1.pdf>.
- Sklodowska, E. (1992). *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría y poética*. Peter Lang. <https://es.scribd.com/document/388448302/Testimonio-hispanoamericano-Sklodowska-Libro-pdf>.
- Soto, A. (2023). Variación en las metonimias cromáticas de tipo parte-parte en español e inglés: un estudio contrastivo. *Revista Signos*, vol. 56 (n.º 113), Valparaíso, dic. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342023000300514.
- Struyf, K. (2023). El huayno ayacuchano testimonial y su contexto político social. *Epistemological Others, Languages, Literatures, Exchanges and Societies Journal* (n.º 13), noviembre 2023. Groupe de Recherche Identités et Cultures (Grupo de Investigación sobre Identidades y Culturas, GRIC) Universidad de Le Havre Normandía, Francia. https://gric.univ-lehavre.fr/IMG/pdf/struyf_k_.pdf.
- Suárez, J. E. (2011). La literatura testimonial como representación de pasados violentos en México y Colombia: “Siguiendo el corte” y “Guerra en el paraíso”. *Iberóforum, Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, vol. VI (n.º 11), pp. 57-82. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=211019068004>.
- Tito Ancalle, F. (2005). *Sunchu: el huayno en la formación de la identidad en los migrantes quechua-hablantes de Huaycán, Lima-Perú* [Tesis de maestría, Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba-Bolivia]. <https://docplayer.es/51968883-Sunchu.html>.

- Tobón, N. (2008). *Una reflexión sobre la narrativa testimonial: Alfredo Molano y el narcotráfico* [Monografía de grado, Carrera de Literatura, Universidad de los Andes, Bogotá]. <https://repositorio.uniandes.edu.co/entities/publication/7e100b38-35a1-4656-820e-5b9c09eeebd9>.
- Trujillo J., J. (2020). Los enmascaramientos del mal en la *Palabra de los muertos o Ayacucho hora nona* de Marcial Molina Richter. *Cuadernos Literarios* (n.º 17), pp. 39-54. file:///C:/Users/ASUS/Downloads/juanvalle,+3+--+trujillo-cl-2020.pdf.
- Tumbalobos C., M. G. (2015). *El discurso del huayno ayacuchano durante el proceso de violencia política en Ayacucho* [Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga]. <http://repositorio.unsch.edu.pe/handle/UNSCH/762>.
- Van Dijk, T. (2000). *El discurso como interacción social*. Gedisa.
- Urra, E., Muñoz, A. y Peña, J. (2013). El análisis del discurso como perspectiva metodológica para investigadores de salud. Artículo de revisión. *Enfermería Universitaria*; 10(2). file:///C:/Users/ASUS/Downloads/an%C3%A1lisis%20del%20discurso.pdf.
- Valdivieso A., E. (2004). La ideología y su inserción / proyección en el discurso pedagógico no teórico. *Revista de Pedagogía*, vol. 25 (n.º 74). Caracas. https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-97922004000300005#:~:text=Podr%C3%ADa%20decirse%20que%20el%20discurso,y%20tambi%C3%A9n%20sus%20creencias%20ideol%C3%B3gicas.
- Valencia C., A. (1992). *Los crímenes de Sendero Luminoso en Ayacucho*. Impacto.
- Valencia, C. (2011). Del análisis crítico del discurso y las ideologías. *Forma y Función*, vol. 24 (n.º 2), issn 0120-338x, pp. 145-169. <http://www.scielo.org.co/pdf/fyf/v24n2/v24n2a07.pdf>.
- Vallejo, C. (1973). *El arte y la revolución. Obras completas de César Vallejo*. Mosca Azul Editores.
- Van Dijk, T. (2000). *El discurso como interacción social*. Gedisa.
- Van Dijk, T. A. (2005). Ideología y análisis del discurso. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 10 (n.º 29), Maracaibo. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162005000200002&lng=es&nrm=iso.
- Velapatiño, A. (s. a.). *Cancionero folklórico ayacuchano*. [Archivo PDF]. Recopilación 2000-2007. <https://es.scribd.com/doc/134695942/Cancionero-Folklorico-Ayacuchano>.

- Vera C., O. (2009). Cómo escribir artículos de revisión. *Rev. Méd. La Paz*, vol. 15. La Paz. http://www.scielo.org.bo/pdf/rmcmlp/v15n1/v15n1_a10.pdf.
- Vergara, A. (2010). *La tierra que duele de Carlos Falconí. Cultura, música, identidad y violencia en Ayacucho*. Gráfica Publigráf.
- Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. IEP.
- Villasante, M. (2016). *La violencia política en el Perú 1980-2000. Sendero Luminoso contra el Estado y la sociedad. Ensayo de antropología política de la violencia*. [Archivo PDF]. <https://cdn01.pucp.education/idehpucp/wp-content/uploads/2017/06/28160020/pub069laviolenciapoliticaenelperu.pdf>.
- Weber, M. (2002). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Fondo de Cultura Económica.
- Wellek, R. y Warren, A. (1953). *Teoría literaria*. Gredos.
- Zemelman, H. (2006, p. 19). Pensar la sociedad y a los sujetos sociales. *Revista Colombiana de Educación* (n.º 50), enero-junio, pp. 14-33. Universidad Pedagógica Nacional Bogotá, Colombia. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=413635244002>.
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Taurus Humanidades. <https://es.scribd.com/document/586574307/Zumthor-Paul-Introduccion-a-la-poesia-oral>.

ANEXO

Anexo A: Matriz de consistencia

Problemas	Objetivos	Metodología
Problema general ¿Por qué el huayno ayacuchano urbano de los años 80 es un testimonio literario de la violencia sociopolítica del Perú?	Objetivo general Explicar la naturaleza testimonial del huayno ayacuchano urbano de los años 80 que representa la violencia sociopolítica del Perú.	Enfoque de investigación Investigación cualitativa Método de investigación Análisis de discurso Unidad de análisis 47 canciones que deben comprender las siguientes categorías interpretativas: • huayno ayacuchano urbano de los 80, • testimonio literario, y • violencia sociopolítica en Perú En las siguientes dimensiones: • Textual • Semiótica • Enunciativa • Pragmática Técnicas de investigación Observación transversal Revisión documental Instrumentos de recolección de datos En base a las técnicas: • Guía de análisis de las dimensiones de análisis del discurso • Guía de observación transversal • Fichas de registros de datos
Problemas específicos a) ¿Cómo es la retórica de los huaynos ayacuchanos urbanos de los años 80 que testimonian la violencia sociopolítica del Perú?	Objetivos específicos a) Describir la retórica del huayno ayacuchano urbano testimonial de los años 80 desde la perspectiva pragmática literaria.	
b) ¿Cuáles son los fenómenos de la violencia sociopolítica de los años 80 representados en los huaynos ayacuchanos urbanos testimoniales?	b) Identificar y explicar los hechos de la violencia sociopolítica de los años 80 del Perú representados en el huayno ayacuchano urbano testimonial.	
c) ¿Por qué el huayno ayacuchano urbano testimonial de los años 80 tiene un carácter contestatario?	c) Comprender la naturaleza contestataria del huayno ayacuchano urbano testimonial de los años 80 del Perú.	

Anexo B: Huaynos ayacuchanos urbanos del corpus

1. *Flor de retama*, de Ricardo Dolorier Urbano. Intérprete: *Martina Portocarrero* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=cpr8KCr8ig8&list=RDcpr8KCr8ig8&start_radio=1.
2. *Desaparecido*, de Ricardo Dolorier Urbano. Intérprete: *Illareck* [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=AyrX7uu-ars&list=RDAYrX7uu-ars&start_radio=1.
3. *De canto a canto*, de Ricardo Dolorier. Intérprete: *Martina Portocarrero* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=mdr0_Kntlpo&list=RDmdr0_Kntlpo&start_radio=1.
4. *Los Cabitos*, de Ricardo Dolorier Urbano. No se encontró su interpretación, pero es referido por Velapatiño C, A. (s. a.). *Cancionero folklórico ayacuchano*. [Archivo PDF]. Recopilación 2000-2007.
<https://es.scribd.com/doc/134695942/Cancionero-Folklorico-Ayacuchano>.
5. *Agüita de lluvia*, de Ricardo Dolorier Urbano. Intérprete: *Martina Portocarrero* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=gikj4KrP0Kk&list=RDgikj4KrP0Kk&start_radio=1.
6. *Yerba silvestre*, de Edith Lagos. Intérprete: *Martina Portocarrero* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=0aAd_REk1bU&list=RD0aAd_REk1bU&start_radio=1.
7. *El hombre*, de Ranulfo Fuentes Rojas. Intérprete: *Martina Portocarrero* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=cKCOfuwXdEc&list=RDcKCOfuwXdEc&start_radio=1.
8. *Clamor de niño*, de Ranulfo Fuentes Rojas. Intérprete: *Manuelcha Prado* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=bnuli_NXWQA&list=RDbnuli_NXWQA&start_radio=1.
9. *Lucía*, de Ranulfo Fuentes Rojas. Intérprete: *Manuelcha Prado y Ranulfo Fuentes Rojas* [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=-oT0EYfo0-g&list=RD-oT0EYfo0-g&start_radio=1.

10. *Alma de Ayacucho*, de Ranulfo Fuentes Rojas. Intérprete: *Trudy Palomino*
[Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=uxvGNzFBMrM&list=RDuxvGNzFBMrM&start_radio=1.
11. *Hermano* de Ranulfo Fuentes Rojas. Intérprete: *Manuelcha Prado y Ranulfo Fuentes Rojas* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=ov2eqH2FFfY&list=RDov2eqH2FFfY&start_radio=1.
12. *Maíz*, de Carlos Huamán López. Intérprete: *Martina Portocarrero* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=RWzLBLb3jTU&list=RDRWzLBLb3jTU&start_radio=1.
13. *Pedernal*, de Carlos Huamán López. Intérprete: *Carlos Falconí y Manuelcha Prado*
[Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=eEI55ggqfvA&list=RDeEI55ggqfvA&start_radio=1.
14. *Leños*, de Carlos Huamán López. Intérprete: *Dúo Hermanos Gaytán Castro*
[Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=yFBI7D_7bZs&list=RDyFBI7D_7bZs&start_radio=1.
15. *Elegía*, de Carlos Huamán López. Intérprete: *Dúo Hermanos Gaytán Castro*
[Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=fnBEqFcj7_k&list=RDfnBEqFcj7_k&start_radio=1.
16. *Busco a Huamanga*, de César A. Romero Martínez. Intérprete: *Max Castro*
[Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=AwqNERS4Lg0&list=RDawqNERS4Lg0&start_radio=1.
17. *Nostalgia huamanguina*, de César A. Romero Martínez. Intérprete: *Kiko Revatta*
[Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=CMsINCh-IUU&list=RDCMsINCh-IUU&start_radio=1.
18. *Chasquidos*, de Filomeno López Coronado. Intérprete: *Dúo Hermanos Gaytán Castro* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=jTmN_lefks4&list=RDjTmN_lefks4&start_radio=1.

19. *Cizaña*, de Filomeno López Coronado. Intérprete: *Dúo Hermanos Gaytán Castro* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=86zGjTVD5B0&list=RD86zGjTVD5B0&start_radio=1.
20. *Polluelos*, de Filomeno López Coronado. Intérprete: *Max Castro* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=iZuNXCMsJg&list=RDZuNXCMsJg&start_radio=1.
21. *La rosa roja*, de Walter Humala Lema. Intérprete: *Walter Humala* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=x7ZVGaKAuFI&list=RDx7ZVGaKAuFI&start_radio=1.
22. *Para chaska*, de Walter Humala Lema. Intérprete: *Walter Humala* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=9rAWcXEFTvg&list=RD9rAWcXEFTvg&start_radio=1.
23. *Soy de la sierra*, de Walter Humala Lema. Intérprete: *Walter Humala* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=TbIFR9l_rlw&list=RDtBIFR9l_rlw&start_radio=1.
24. *Piedra violenta*, de Julio Humala Lema. Intérprete: *Julio Humala* [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=-RQ8P7pasB4&list=RD-RQ8P7pasB4&start_radio=1.
25. *Viva la patria*, de Carlos Falconí Aramburú. Intérprete: *Carlos Falconí* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=htnPPz276PE&list=RDhtnPPz276PE&start_radio=1.
26. *Tierra que duele*, de Carlos Falconí Aramburú. Intérprete: *Carlos Falconí* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=H_4vDqvdXDY&list=RDH_4vDqvdXDY&start_radio=1.
27. *Ofrenda*, de Carlos Falconí Aramburú. Intérprete: *Nelly Munguía* [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=4iu-pJPPG2U&list=RD4iu-pJPPG2U&start_radio=1.
28. *Romance de guitarrero*, de Carlos Falconí Aramburú. Intérprete: *Carlos Falconí y Manuelcha Prado* [Archivo de Video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=t-HxD-XXO7o&list=RDt-HxD-XXO7o&start_radio=1.

29. *Justicia punkupi suyasaq*, de Carlos Falconí Aramburú. No se encontró su interpretación, pero es referido por Velapatiño C, A. (s. a.). *Cancionero folklórico ayacuchano*. [Archivo PDF]. Recopilación 2000-2007.
<https://es.scribd.com/doc/134695942/Cancionero-Folklorico-Ayacuchano>.
30. *Trilce*, de Manuel Prado Alarcón (*Manuelcha Prado*). Intérprete: *Manuelcha Prado* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=IL20ZwCWQ9s&list=RDIL20ZwCWQ9s&start_radio=1.
31. *Lucero*, de Manuel Prado Alarcón (*Manuelcha Prado*). Intérprete: *Manuelcha Prado* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=Jy23jAveM90&list=RDJy23jAveM90&start_radio=1.
32. *Gavilancha*, de Manuel Prado Alarcón (*Manuelcha Prado*). Intérprete: *Manuelcha Prado* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=00iDIV2qZPI&list=RD00iDIV2qZPI&start_radio=1.
33. *A Oropeza*, de Manuel Prado Alarcón (*Manuelcha Prado*). Intérprete: *Manuelcha Prado* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=krnEJuzo6bg&list=RDkrnEJuzo6bg&start_radio=1.
34. *¡Dónde están!* de Manuel Prado Alarcón (*Manuelcha Prado*). Intérprete: *Margoth Palomino* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=i5LTg_1nW8M&list=RDi5LTg_1nW8M&start_radio=1.
35. *Ojos de piedra - lágrima estancada*, de Arturo Kike Pinto. Intérpretes: *Edith Ramos Guerra y Rolando Carrasco Segovia* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=TeMKZ0FtdxM&list=RDTeMKZ0FtdxM&start_radio=1.
36. *Libertad americana*, de Oscar Pretell Vivanco. Intérprete: *Rebeca Najarro* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=_A5btNc090o&list=RD_A5btNc090o&start_radio=1.
37. *A ti, Huamanga*, de José Chocos Alzadora y Miguel Sulca Galindo. Intérprete: *Nelly Munguía* [Archivo de Video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=w-GH5T2U5RI&list=RDw-GH5T2U5RI&start_radio=1.

38. *Canto a Huamanga*, de César Augusto García Zárate. No se encontró su interpretación, pero es referido por Velapatiño C, A. (s. a.). *Cancionero folklórico ayacuchano*. [Archivo PDF]. Recopilación 2000-2007.
<https://es.scribd.com/doc/134695942/Cancionero-Folklorico-Ayacuchano>.
39. *Mil puñales*, de Hugo Almanza Durand. Intérprete: *Sila Illanes*. [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=h28Kqwp0hFI&list=RDh28Kqwp0hFI&start_radio=1.
40. *No más tormentos*, de Dionisio Cárdenas Gutiérrez. Intérprete: *Nelly Munguía* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=7DLnt1ZUikw&list=RD7DLnt1ZUikw&start_radio=1.
41. *Por mi retorno*, de Carlos Bustíos Hinojosa. Intérprete: *Grupo Alma Corazón* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=LLri4peCk6E&list=RDLLri4peCk6E&start_radio=1.
42. *Mamacha de las Mercedes*, de Martina Portocarrero. Intérprete: *Martina Portocarrero* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=JFQhS9aNhSw&list=RDJFQhS9aNhSw&start_radio=1.
43. *Apostasia*, de Avelino Rojas Cordero. Intérprete: *Trío Huanta* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=KPcLH3o8428&list=RDKPcLH3o8428&start_radio=1.
44. *Cerquita al corazón*, de Chalena Vásquez. Intérprete: *Chalena Vásquez* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=pdfuGL1fzds&list=RDpdfuGL1fzds&start_radio=1.
45. *Plegaria*, de Carlos Flores León. Intérprete: *Margot Palomino* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=UHi2Sy9ElkE&list=RDUHi2Sy9ElkE&start_radio=1.

46. *Canto serrano*, de Justo Pastor Chirinos Alarcón. Intérprete: *Edwin Montoya*
[Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=LDy2ugvBU88&list=RDLDy2ugvBU88&start_radio=1.
47. *Corazón del pueblo*, de Luis Alberto Takanashi Núñez. Intérprete: *Grupo Alturas*
[Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Ahvk05d8-yo&list=RD Ahvk05d8-yo&start_radio=1.

Anexo C: Artículo científico

Retórica en la poética del huayno ayacuchano urbano testimonial de los años 80

Rhetoric in the poetics of the testimonial urban Ayacucho huayno of the 80s

César Alberto Cárdenas Villanueva

Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga

Contacto: alberto.cardenas@unsch.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-6679-9108>

RESUMEN

El propósito del estudio fue describir la retórica del huayno ayacuchano urbano testimonial de los años 80 desde la perspectiva de la pragmática literaria; servirá para demostrar cómo es la manifestación de las relaciones intermediales entre música y literatura en un contexto de violencia sociopolítica. El estudio encaja dentro del enfoque cualitativo, desarrollado mediante el método del análisis del discurso, desde la hermenéutica del discurso o de la teoría de la interpretación, en este caso, de las canciones del corpus, integrado por 45 composiciones. Como producto, se determinó que la retórica común, cotidiana o denotativa es trabajada literariamente mediante dos procedimientos: estilístico-literarios y comunicativo-lingüísticos; entre los primeros, están los del orden léxico-semántico, gramatical y de equivalencia fonológica; en lo segundo, estilos dialogados de diversos grados, monólogos, transversalidad de lo colectivo, de enriquecer el conocimiento y propiciar el aprendizaje, y su naturaleza diglósica.

Palabras claves: Retórica, huayno ayacuchano urbano, violencia de los 80, pragmática literaria, hermenéutica del discurso.

ABSTRACT

This research aims to describe the rhetoric of the urban testimony reflected in the *huayno ayacuchano* from the 1980s from the perspective of literary pragmatics. It is intended to demonstrate how intermedial relationships between music and literature are manifested in a context of sociopolitical violence. The study is framed within a qualitative approach, developed using the method of discourse analysis through the hermeneutics of discourse or interpretation theory, in this case, applied to the songs of the corpus, which consists of 45 compositions. It was determined that the common, everyday, or denotative rhetoric is structured literarily through two procedures: stylistic-literary and communicative-linguistic. Among the first are lexical-semantic, grammatical, and phonological equivalence; the second includes varying degrees of dialogical styles, monologues, collective transversality, the enrichment of knowledge, the promotion of learning, and its diglossic nature.

Keywords: Rhetoric, urban *huayno ayacuchano*, 1980s violence, literary pragmatics, discourse hermeneutics.

Introducción

¿Por qué se retoma el tratamiento de la violencia sociopolítica que se desarrolló trágicamente en Perú desde hace más de cuarenta años, más cuando ya ha sido abordada por estudiosos y trabajos diversos? Es que los conflictos armados de diversa índole, pese a ser proscritos legalmente, siguen en la mente y actitud de las personas, de una manera u otra; lamentablemente, más en quienes han sido víctimas directas o indirectas y, lamentablemente, en personas y sociedades ajenas a nuestra realidad, y no en toda la colectividad peruana; además, queda entender que estos conflictos se siguen sucediendo a través del tiempo, de manera histórica. En cuya

dirección, es necesario participar del fortalecimiento del sistema en el cual nos hallamos involucrados, mediante trabajos de reflexión académica, pero en salvaguarda de los derechos básicos de sus pobladores.

Estudios antropológicos diversos se han dado en el tiempo sobre esta violencia desde los actores y su cultura mismos, que enriquecieron aún más la labor de esta disciplina. Algunos de esos estudios fueron, entre los tantos que se difunden, lo de Villasante (2016) respecto a los ashánincas de la selva central, por parte de ambos bandos en conflicto, pero más desde *Sendero Luminoso*; Mansilla (2002) lo desarrolla desde un análisis socio-sicológico desde la cultura del autoritarismo; Flores y Manrique (s. a.) desde la violencia como objeto y explicación de la misma realidad social; Del Pino (2013), desde un estudio de la violencia en ciertas comunidades de Ayacucho, tomando su producción cultural (canciones, figuras religiosas y sueños), enmarca la violencia como proceso histórico y político; el mismo *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003), presentado en nueve tomos, es un estudio antropológico amplio de lo acaecido en el país sobre este contexto, desarrollado por coordinadores varios desde lo que denominan “Tipos de documentos creados por la CVR” (Tomo I, p. 18): audiencias públicas, grupos focales, entrevistas en profundidad, eventos, notas de campo, talleres y testimonios.

Por otro lado, en lo literario, también se realizaron amplios estudios sobre el contexto de la violencia abordada en este artículo; dentro de ello, en la música, entendida como una manifestación cultural, siendo la esencia de los estudios en etnomusicología, a nivel interpretativo, desde las perspectivas de literatos, lingüistas, antropólogos, sociólogos, entre otros. Ritter (2013 y 2018) lo desarrolló en el carnaval de Víctor Fajardo (pumpín), en un trabajo de campo, perspectiva totalmente antropológica, desarrollado bajo aspectos de inconformidad del campesino de la zona, como testimonio, ideología y política; Larios (2019) también lo realizó desde una perspectiva antropológica, demostrando el cambio de estilo tradicional de la música ayacuchana a uno de carácter político, desde dos formas: testimonio y denuncia por los afectados, y construcción de una memoria colectiva; Mendivil (2019), también desde una visión antropológica, con breves interpretaciones a las letras musicales del huayno ayacuchano, desataca la irrealidad de la memoria, por no ser equivalente a la realidad recordada, por eso las interpretaciones connotativas o polisémicas de las letras de las canciones al ser integradas en contextos variados; Aroni (2013), también desde el punto de vista antropológico, mediante la interpretación de las letras de algunas canciones de la localidad de Hualla, Víctor Fajardo-Ayacucho, demuestra que este arte sirve para representar experiencias sociales y la capacidad de resistencia en contextos duros de violencia, migración, exclusión; Burdano (2019), desde un huayno ayacuchano del contexto estudiado (*Cerquita al corazón*), que está en nuestro corpus, con un análisis verbal-semántico simple, musical, contextual e interpretativo, presenta una propuesta de aproximación interpretativa; Tumbalobos (2015) expone un análisis sencillo desde lo verbal y el contexto en diez canciones de su corpus, que no merece más comentario; Vergara (2022) es quien, desde mi perspectiva, se aproxima ampliamente a estudiar la esencia del huayno ayacuchano desde la vida y obra de Carlos Falconí Aramburú (1937-1922), que le sirve para presentarlo dentro de la perspectiva de poeta, músico y cantor, desde la retórica poética que maneja en sus composiciones y del contexto de violencia que le tocó vivir, que lo valora y relaciona a la evolución de este género musical de los andes.

El huayno es, sin duda, históricamente, desde nuestros ancestros, uno de los ingredientes culturales de toda una colectividad centrada en los andes que, por fenómenos de migración, ha ido ganando espacios sociales incluso en las grandes urbes –como Lima en el caso de Perú–. Es que, como refiere Robles (2000), se halla involucrado en sus rutinas cotidianas, festividades e incluso en sus ritualidades que, al margen del contexto, se viven constantemente en la existencia física de las personas. En esa misma línea, Huamán (2006) lo enfoca con rasgos de oralidad, poética,

musicalidad y dancística, en correspondencia constante. Como género musical, el huayno se ha desarrollado históricamente mediante el quechua como lengua general que, como sabemos, ha tenido una extensión amplia en esta parte del continente; en Perú, ha asumido variedades marcadamente notorias, al igual que la propia música que cultivan; siendo ejemplos el huaylarsh o haylas para la variedad Junín-wanka, el huayno ayacuchano para el Ayacucho-chanka, el huayno cusqueño para el Cusco-collao, el huayno cajamarquino para el Cajamarca-Cañaris, como ejemplos.

El huayno ayacuchano, género musical y poético muy variado, de acuerdo a la clasificación del huayno peruano en general presentada por Rodrigo, Edwin y Luis Montoya (1987, p. 22), citados en Huamán (2006), ocupa el área huamanguina, con ciertos matices melódicos y rítmicos que están marcados hasta Puquio y Coracora, por el sur, y que son cultivados entre las regiones de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica; área que coincide con lo ya referido por José María Arguedas, que también llama cultura pokra-chanka. Asumimos la denominación de huayno ayacuchano porque esta área desarrolla un huayno uniforme como región y no solo como provincia (Huamanga), que se manifiesta en dos variedades: la primera es la urbana, el llamada huayno ayacuchano mestizo, que se caracteriza por ser lento y cadencioso, de baile y zapateo también lentos; mientras la segunda es el huayno ayacuchano rural, más ágil y dinámico, que exige un zapateo más rápido, que asume el “comuncha”: LA-SI-SOL-RE-SI-SOL, de acuerdo a Romero (2002, p. 34). Por otra parte, asumimos el corpus del huayno ayacuchano urbano porque es el más difundido a nivel nacional e internacional, no solo por la calidad de los intérpretes, sino por cantar el sentir personal y social que se universaliza en su tratamiento; siendo migración, amor, vida, muerte, violencia social y sociopolítica, miseria, trabajo, entre otras, las temáticas tratadas, constituyéndose en un instrumento comunicativo potencial de realidades variadas.

Sin lugar a dudas, nos ha pasado la pregunta del por qué estudiar la retórica y en una manifestación verbal determinada. Es que la comunicación que entabla la música, que está muy vinculada con la poesía, no debe ser vista como una manera simple de expresar las ideas entre las personas; a decir de López, Fernández y Gómez (2023), desde la misma retórica como especialidad, entendemos que dentro de un estilo de comunicación hay algo más que simples palabras, hay “escena, emociones, afectos, subjetividades, formas de expresión más afectivas que otras” (p. 9). Ahora, tomando en cuenta a Lada (2001), el signo literario, más específicamente el poético, es una labor pragmática, donde autor, oyente, lengua y situaciones tomadas en cuenta son elementos intervinientes o que interfieren en la comunicación; a ese nivel, estaríamos hablando de una totalidad comunicativa, a la cual se pretende ingresar con el estudio. Por otro lado, es necesario entender a la retórica en el sentido de Suárez (2023), de ser utilizada de manera interdisciplinaria, incluso por todas las disciplinas, como periodismo, oratoria, literatura, derecho, lingüística, educación, publicidad, entre otras; da entender ello que su tratamiento es amplio, que involucra teorización de las diversas maneras expresivas que puedan manifestarse.

Estudiando la retórica en la poesía, en nuestro caso en las composiciones musicales del contexto señalado, es necesario entender lo afirmado por Fiorin (2021), la idea de que debemos incluir los efectos de la teoría en la comprensión de los discursos, para encontrar el sentido o la dirección semántica de lo manifestado verbalmente; así, interesa el manejo de las figuras retóricas o tropos en la dirección argumentativa del caso, que debe embellecer el propio lenguaje empleado, a manera de ornamentación verbal, que va en la dirección de la intensidad y la extensión verbales. De esa manera, la retórica de las figuras o tropos partirá desde la palabra como unidad básica o elemental, pero que se podrá extender al discurso, desde cuyos elementos que los componen deben partir los estudios, desde los elementos de las palabras y de los discursos.

Metodología

La investigación se enmarcó dentro del enfoque cualitativo, porque se estudió el manejo de las ideas desde el discurso poético de un grupo de composiciones particulares del contexto de la violencia sociopolítica que vivió Ayacucho y el país en general. Para Hernández, Fernández y Baptista (2014), los diversos fenómenos sociales pueden ser enfocados por este procedimiento para comprenderlos, pero desde la perspectiva de los participantes; en este caso, son los propios compositores musicales quienes, mediante sus escritos, en un ambiente totalmente natural, las propias interpretaciones por los cantantes, posibilitarán el estudio de su retórica poética, con los diversos recursos que implica. Igualmente, Creswell (2017) refiere al respecto que este enfoque implica auténticas exploraciones sociales, pero con rigor, tiempo y dificultades.

La metodología que permitió la exploración y comprensión del fenómeno fue el análisis del discurso, porque fueron específicamente fuentes textuales, poéticas particulares del contexto seleccionado, las que fueron estudiadas. Desde la perspectiva de Van Dijk (2000), el análisis del discurso posibilita una disquisición social, donde las propiedades textuales entran a tallar, porque las comunicaciones sociales tienden a desarrollarse en contacto social; a lo cual se agrega su esencia cultural y práctica, como también lo afirma Covadonga (2014). En esa dirección, es necesario entender que, a decir de Haidar (2000) y Sabaj (2008), el análisis de discurso involucra un trabajo interdisciplinario, no solo lingüístico; así, sicología, filosofía, pedagogía, biología, sociología, política, entre otras disciplinas pueden intervenir en el proceso. Dentro de esta metodología, se asumió, tomando en cuenta a Orlandi (2012), por la naturaleza del corpus poético-musical, desarrollar el análisis crítico del discurso, por enfocar temáticas sociales polémicas que, quierase o no, por posiciones políticas manifestadas en el proceso de análisis, son naturales en su tratamiento; en ese contexto, el lenguaje no solo es un elemento lingüístico y simbólico, sino también político. Dentro del análisis del discurso poético, se partió de lo lingüístico, desde una aproximación analítica, enfocado en figuras retóricas; pero, a nivel de la pragmática del discurso, trabajando en las estructuraciones textuales, el manejo de las formas de coherencia, locales y globales, igualmente de los diversos recursos comunicativo-textuales.

El corpus del trabajo estuvo integrado por cuarenta y seis canciones testimoniales directas o indirectas del contexto que nos preocupa tratar, todas ellas dentro del huayno ayacuchano urbano. Como tales, ya se convirtieron en nuestras unidades de análisis que, a decir de Cáceres (2003), son pedazos de contenidos donde nuestro análisis e interpretación se concentró, por contener valores informativos diversos; pero, en el proceso, nos interesó solo tres categorías: violencia sociopolítica del Perú de los 80, huayno ayacuchano urbano y testimonio literario. Para este caso, tomando en cuenta a Romero (2002), solo nos preocupa el huayno ayacuchano urbano, el mestizo, de naturaleza lenta y cadenciosa; distante de lo ágil, dinámico y de fuerte zapateo, que le caracteriza al huayno ayacuchano rural-campesino.

Resultados

En este espacio, nos dedicamos a evaluar dos aspectos a la vez, la *poética* y la *retórica* en el huayno ayacuchano urbano de los 80. Lo primero servirá para determinar qué es literario y qué no, en torno a lo que estipula la teoría literaria al respecto; mientras el segundo servirá para ver hasta qué punto los procedimientos de trabajo con el lenguaje lo transforma en literatura. De esta manera, para enfocar bien el estudio, no solo lo verbal y lo artístico de los versos entrarán a tallar, sino concatenarán labor con la modulación, el ritmo y la entonación. Es aquí donde se considera oportuno lo referido por Abad (s. a.) al respecto, que se fusionarán la poética y la retórica para poder interpretar procesos desde una perspectiva teórico-literaria y léxico-semántica a la vez. Así, tomando en cuenta a Huamán (2006), se

entiende que lo objetivo y subjetivo, necesariamente, se tendrán que ficcionalizar y reinventar para ser poesía, acompañado de la música y la rítmica.

De esta manera, a continuación, exponemos los diversos elementos constitutivos a nivel poético y musical de las canciones seleccionadas del corpus que, como lo referimos, suman la cantidad de cuarenta y seis canciones.

1) Recursos estilístico-literarios. Estos, a nivel de poesía, se presentan en tres sentidos: nivel literal (de entendimiento básico desde lo lingüístico), sentido filológico (sentido que se pretende dar, desde las culturas involucradas) y sentido figurado o connotativo (interpretación acorde al contexto, con sensaciones y sentimientos personales).

1.1 Figuras o tropos de orden léxico-semántico. Para Fiorin (2021), la significación de las expresiones nace desde las palabras, que deben ser contextualizadas para ser entendidas, como un recurso literario. En este orden, las figuras o tropos se constituyen convencionalmente para no expresar literalmente un significado, sino en sentido figurado, por particularidades que descubrir.

La metáfora. Esta figura literaria se constituye cuando dos ideas o imágenes se relacionan contextualmente, pero de manera sutil. Para Beniers (2004), el vínculo significativo se da fuera de la normalidad, fuera del sentido común. De esta manera, en una metáfora, se relacionan tres elementos: una expresión real, una expresión con la que se imagina algo y un vínculo o fundamento entre los dos anteriores; en ese orden, identificamos esos tres elementos en las canciones seleccionadas, que serán solo dos como ejemplos.

Como ejemplo de manifestación de metáforas, tomamos la canción titulada *Agüita de lluvia*, de Ricardo Dolorier.

*Poncho de negra puna, / culebra de lago frío, / están matando al rocío,
están matando al rocío. / Se están muriendo. Ay, Dios mío.*

*Que no lo sepa la aurora, / no se lo digan al viento, / que están latiendo truenos
/ en el corazón de los cerros; / que están ardiendo centellas, / cerquita de las
estrellas.*

*Arde mi canto y mi voz, / arde mi raza y mi orgullo, / arde en el nido el arrullo,
arde la flor en capullo, / arde la vida en un puño.*

En la primera estrofa, se relaciona *Poncho* con *negra puna*, *culebra* con *lago frío* para denotar en contexto (contexto nocturno, oscuro: *desgracia*, entre la corriente de agua que nace de un lago, *culebra* de *mala suerte*) en el cual se están dando los hechos: *matando al rocío*, que da a entender una matanza de la *vida*, de la *gracia*, significados literarios de *rocío*. De acuerdo a Velapatiño (s. a.), la canción fue compuesta para recordar la matanza de Waychao, primer levantamiento campesino contra *Sendero Luminoso*, antecesora de la matanza de periodistas en Uchuraccay.

En la segunda estrofa, las metáforas se construyeron al revés, siempre denotando el contexto ya precisado, primero el elemento con el que se imagina y luego el elemento real: *saber* con *aurora*, *decir* con *viento*, *latir* con *truenos*, *corazón* con *cerros*, *arder* con *centellas*, *cercanía* con *estrellas*; para denotar a las realidades o elementos naturales por sus cualidades, adquiriendo la categoría de semejanza, de idealización de ciertos elementos naturales que hasta son divinizados en el universo andino.

En la tercera estrofa, se vuelve al orden normal, primero el elemento real, luego con el que se imagina, seguido del vínculo entre ellos. *Canto con voz, raza con orgullo, nido con arrullo, flor con capullo, vida con puño*, para denotar las reacciones manifiestas (*arde*) por el sentir humano, las sensaciones variadas ante un hecho de semejante naturaleza.

El siguiente ejemplo es en construcción bilingüe quechua-español, con la canción titulada Pedernal, de Carlos Huamán López.

*Purakutipi, yana chiririnka,
nanaq sunqullay qatqichum qayaqchu.*

*Cementeriwpi, apu chiririnka,
nugatañachum qikutawachkanki.
(...)*

*Warangu sachá, yantañachum kanki,
raprallay hina alluqupa chutasqan.*

*Muyurinapi, waytallay retama,
pitaq chiptimun ñawichallaykita.*

En los cuatro versos pareados, el elemento real se relaciona con un elemento imaginado, para dar un sentido a la relación. Ya lo interpretaré en español; pero no en sentido literal, sino en el figurado. El lugar denominado *Purakuti* se relaciona con el *moscardón negro*, para anunciar *desgracias en la vida del poeta*; el espacio denominado *cementerio* en relación a la presencia del *dios moscardón*, que anuncia la *próxima muerte del poeta*; al *árbol de guarango* con la *leña*, para denotar la *muerte de alguien fuerte del hogar, abandonado y que los perros jalan sus huesos como a una leña*; otro lugar, *Muyurina*, con la *flor de la retama*, que denota a una dama jovencita, a la cual pregunta *quién la ultrajó*.

El símil o la comparación. En esta figura, de manera necesaria, los dos elementos dimensionados deberán estar relacionados mediante un nexos o conector de nivel comparativo: *tal como, parecido, cual, que, mayor que*, etc. En el proceso, ha sido catalogado históricamente como figura fundamental, por la brillantez que da a conocer; por eso, para Fiorín (2021), el poeta adjunta o repite por niveles de comparación, como operación básica.

Veamos un par de ejemplos. La primera muestra es la canción titulada *Corazón del pueblo*, de Luis Abelardo Núñez, que dice:

*Mártires de la noticia que, por buscar la verdad,
solo encontraron la muerte en Uchuraccay. (bis)*

El complemento comparativo *que* da al lector una condición comparativa sintáctica y semántica de elegir entre una posibilidad u otra, entre *mártires de la noticia* o *encontraron la muerte*, al referirse a los ocho periodistas muertos en Uchuraccay el 26 de enero de 1983.

También en el quechua, las comparaciones como figuras retóricas son tan manifiestas y fluidas que denotan una creatividad sorprendente, similares a las cultivadas en lenguas grandes y de peso académico, como el español. Tenemos como ejemplo la canción titulada *Romance de guitarrero*, de Carlos Falconí Aramburú.

*Payhinam ñuqa takini,
manañam waqaymanñachu.
Payhinam ñuqa tukani,*

*Yo canto como él,
ya no creo que lllore.
Yo toco como él*

manañam llakiymanñachu.

Ya no creo que me entristezca.

La expresión *payhinam*, presente en los versos primero y tercero, se compone de un lexema: *pay* (él) y un sufijo comparativo *-hinam* (como), para expresar que *yo canto como él, yo toco como él*, respectivamente, que son comparaciones plenas. En el contexto de la canción, el yo poético denota una protesta social contra el sistema que sojuzga al hombre del campo, en una relación entre explotadores (el *atuq* o zorro y el *luru*, policía o militar) y el explotado, el poeta y los hombres del campo.

La metonimia. Por su forma de manifestación, la metonimia es una figura de expansión semántica o significativa, donde un elemento (fuente, de dominio cognoscitivo) se vincula o relaciona con otro (modelo cognitivo idealizado) por causa-efecto, símbolo simbolizado, parte-todo, etc., pudiendo ser a la inversa en cada uno de los casos. En esta situación de relaciones, su presencia es constante en las composiciones; no en vano, Soto (2023) le da a la metonimia la misma importancia que la metáfora.

Como ejemplo, tenemos la canción titulada *Canto serrano*, de Justo Pastor Chirinos:

Yo no soy la piedra dura que con el cincel se labra, /ni soy como el acero que se funde con la fragua.

Yo soy el agua de puna que labra la cordillera.

Y cuando hay avenida abre surcos donde quiera. (bis)

No soy el corcel brillante al cual la rienda lo amansa, / tampoco el toro cerril al cual el yugo doblega.

Yo soy el salvaje puma dueño de monte y pradera.

Soy el majestuoso cóndor que sobre los andes vuela. (bis)

No soy la ola del mar que en la orilla desfallece; / ni seré planta silvestre que en pocos lugares crece.

Yo soy el viento que sopla sin que le importe barreras. / Yo soy el huayno peruano que desde los andes llega.

Yo soy el canto serrano que ha de vencer al de afuera. (bis)

Esta canción constituye una muestra de cómo se construye la metonimia, con el vínculo entre un elemento y otro, la fuente con la meta, eso en cada uno de los versos: *piedra* y *cincel*, *acero* y *fragua*, *corcel* y *rienda*, *toro* y *yugo* (medio e instrumento), *agua* y *labra*, *avenida* y *surcos* (causa y efecto), *puma* y *monte*, *cóndor* y *andes*, *mar* y *orilla*, *planta* y *lugares* (por ubicación o medio), *viento* y *sopla*, *huayno* y *andes*, *canto serrano* y *vencer al de afuera* (de función). La canción, como propósito, da entender la dura resistencia como música y poesía ante las adversidades del medio, que representa a toda una clase social que se resiste a las adversidades, desde su origen hasta los contextos actuales duros.

La siguiente canción titula *Cerquita al corazón*, de Chalena Vásquez.

Debajito de su poncho, /cerquita del corazón. (bis)

Abrigaba su charango / murmurando una canción. / Abrigaba su charango como abrigando al amor.

Debajito de su poncho, / cerquita del corazón.

De pronto un grito, un disparo, / rompió su pecho y su voz. (bis)

En esta canción, la metonimia se constituye relacionando *poncho* con *corazón* (por característica), como prenda simbólica que permanece en el corazón del ser andino; *charango* con *canción* y *amor* (por instrumento y función), como instrumento musical representa a toda una variedad musical, a todo un sentimiento de clase; finalmente, un vínculo entre *disparo* y *pecho* y *voz* (por causa-efecto), ya que una bala ha sido capaz de silenciar la vida y la expresividad física del músico y poeta. Denuncia la canción el atentado contra la vida del artista, que no tiene más que a su charango como instrumento de protesta, a quien asesinará como persona, pero su canción pervivirá a través del tiempo, no morirá.

La hipérbole. Reflejar o referir de manera exagerada las características, cualidades o hechos de un ser u objeto tiene que ver con la hipérbole, esto en la composición de cualquier tipo de texto. Pero, a nivel literario, más en lo poético en particular, es necesario entender que, sin la exageración, no se tendría la carga semántica deseada en ningún aspecto.

Lo referido al final se testimonia en *Plegaria*, canción compuesta por Carlos Flores:

Pregunto al viento / de dónde viene. / Tal vez en su caminar / haya encontrado.

A una madre, / llorosa y triste, / buscando entre los ichus / qari wawanta, / temblando como las hojas / envuelto en llanto.

Surgen mil rayos, / tronando sordos. / Rompiendo en mil pedazos / copos de sangre.

El acto de preguntar a un fenómeno natural (al viento), el acto de temblar igual que *las hojas envuelto en llanto*, al acto de surgir *mil rayos*, el acto de tronar *sordos*, el acto de romper *en mil pedazos copos de sangre*, no son sino realidades manifiestas con amplia carga semántica, incluso más allá de lo que pasaría en la misma realidad, aplicando la hipérbole. En la canción, se da a conocer una problemática social de búsqueda tesonera de una madre campesina a su hijo en plena época de violencia, trasuntando su cultura.

Ahora, veámoslo también a nivel poético en *No más tormentos*, de Dionisio Cárdenas:

Por qué tu rostro no sonrío / en este mar de voluntades. (bis)

Acaso los males te matan, / veneno obra de los hombres, / jamás podrá la perversidad. (bis) / (...)

Fuga

Gotas que bañan tus ojos / es agua que no resbala; / cual un desierto es tu pecho /

porque tu amor no florece / ¡ay!, tu amor jamás florece. (bis)

Mar de voluntades, males te matan, gotas bañan tus ojos, desierto es tu pecho no son sino hipérboles de las acciones manifiestas. En la canción, se da a conocer la lucha psicológica del hombre en un contexto de violencia, para revertir o invertir una determinada realidad de desgracia.

La sinécdoque. Tiene que ver con la denominación de un objeto o una realidad con otro nombre o denominación. Pero se entiende que la metáfora, metonimia y sinécdoque se aproximan en su manifestación por asociación, cuyas fronteras entre uno y otro no son precisas y mucho menos definidas (Fiorin, 2021).

En *La rosa roja*, canción compuesta por Walter Humala, se ve un hermoso juego de sinécdoques:

La miseria se hizo poema, / el hambre se hizo canción / y la herida encadenada a la indolencia.

Para calmar su dolor, se convirtió en rosa roja. (bis)

Claramente, se observa cómo una denominación se acomoda a otra realidad: *miseria a poema, hambre a canción, herida encadenada a indolencia, dolor a rosa roja*. Esta canción es representativa o emblemática por demandar un cambio social; en el peor de los casos, crear una conciencia de criticar los problemas sociales del contexto, a manera de educación de generaciones.

La canción titulada *Cizaña*, de Filomeno López, muestra otra ejemplificación:

*Mi pueblo es el que arrastra las cadenas,
mientras las conciencias duras nos oprimen.*

*Si no se arrancan las malas hierbas,
la siembra jamás florecerá.*

Claramente, se entiende que *malas hierbas* y *siembra* no se entienden en el sentido literal de referirse a cuestiones agrarias, sino a situaciones sociales. La primera expresión se refiere a los males sociales, representados en personas, que imposibilitan que la sociedad se desarrolle; mientras que la segunda da a entender a las acciones que realizamos con la finalidad última de ver un producto; por supuesto, ambas expresiones están en correspondencia, las buenas acciones serán provechosas siempre y cuando todos vayan en la misma dirección o con los mismos propósitos, en procura de una nueva sociedad, demanda de la canción.

La personificación. Se manifiesta cuando ciertas cualidades como pensamiento, habla, sentimentalismo, entre otros se adjudica a seres no humanos y hasta objetos inanimados, esto como un recurso poético de trascendencia, para lograr viveza y atracción a la forma de manifestar los sentimientos. De acuerdo a Galicia (2022), posibilita una ficcionalidad plena, de creación de personaje, de orden de ideas, de concretar las ideas del modo más figurado.

Los ejemplos siguientes van en la dirección de lo señalado. Como primera muestra, está la canción titulada *Plegaria*, de Carlos Flores.

Pregunto al viento / de dónde viene. / Tal vez en su caminar / haya encontrado.

Claramente, es observable cómo el *viento* es personificado; pero no es gratuita esa acción, en el sentido que, desde la antigüedad, ha sido calificado de divinidad, por las bondades que le proporciona a la humanidad; en el universo andino es llamada "Mama Wayra", Madre de los vientos. Se presenta en el contexto en que una madre busca a su hijo desaparecido.

El siguiente fragmento corresponde a *Pedernal*, canción de Carlos Huamán.

*Purakutipi, yana chiririnka,
nanaq sunqullay qatqichutayaqchum.*

*Cementeriwpi, apu chiririnka,
ñuqatañachum qikutawachkanki.*

En este caso, la personificación es a un insecto (la mosca), al *yana chiririnka*, al *apu chiririnka*, a quien se dirige el yo poético mediante un vocativo, catalogándola de divinidad anunciadora de los malos augurios, incluso de su muerte próxima, propio de la cosmovisión andina.

1.2 Figuras no trópicas, de orden gramatical. Para Fiorin (2021), las figuras retóricas, aquí, se desarrollan con propósitos de labrar en el orden y sentido gramatical, como proceso de construcción de las ideas.

FIGURAS DE AUMENTO DE EXTENSIÓN. Se intensifican los sentidos por repeticiones, acumulaciones o adiciones verbales.

a) Figuras de reduplicación. Aquí, el trabajo verbal se da al repetir sonidos, palabras, sintagmas o versos enteros, no por pobreza léxica, sino por situaciones de intensificación significativa.

Epífora, epístrofe o conversión. Esta figura se manifiesta cuando se presenta la repetición de una o más palabras al finalizar los versos con intención rítmica y creación de un impacto emocional.

*¿Quién mató a Oropesa, señores? / Dirigente campesino, / dirigente
campesino, / trabajador militante, / trabajador militante.*

En esta canción titulada *A Oropesa*, de Manuelcha Prado (Manuel Prado Alarcón), que es un yaraví, otro ritmo musical, que lo incorporamos en el corpus por su fuga en huayno y por el tratamiento temático de la violencia, se ve claramente cómo esta figura de epífora, como situación de reduplicación, se manifiesta con reiteración verbal, más concordante con la finalización de los versos. La canción denuncia la muerte del dirigente campesino puquiano Jesús Oropesa, ocurrida el 11 de agosto de 1984.

*Vakaytaqa nakankutaq,
radiwytaqa apankutaq,
“concha tu madre” niwankutaq,
“viva la patria” niwankutaq,
“viva la patria” niwankutaq. (bis)*

En el quechua, también se manifiesta este recurso. El ejemplo es de *Viva la patria*, canción compuesta por Carlos Falconí. En los dos primeros versos mediante una rima, con el sufijo *-taq* (equivalente a *hasta*) manifiesto en verbos; mientras, en los tres restantes versos, con la reiteración de toda una palabra íntegra (*niwankutaq*: *hasta me dicen*). La canción, temáticamente, redunda en torno a vislumbrar aspectos de violación de los derechos humanos, con dolores de niños, viudas, violaciones, entre otros, pero demandando la unidad social.

Reduplicación. En este caso, se manifiesta cuando se presenta una reiteración contigua o inmediata de ciertas palabras, por efectos rítmicos, por lo que es catalogada como figura de equivalencia fonética.

Aunque al tirano te muerda, / siempre serás maíz, maíz. / Aunque te arranquen los ojos, / siempre serás maíz, maíz.

En este caso, en el huayno titulado *Maíz*, de Carlos Huamán, la reiteración del término maíz no es gratuita, da entender el sentido de existencia y lucha del hombre del ande, que fue creado de la esencia del maíz de acuerdo a la mitología americana, entre luchas, supervivencia y resguardo de generaciones; sus otros valores de lucha se dan a entender en el resto de la canción.

*Takichum takisqay,
wiqichum wiqillay, (bis)*

*¿Es canto lo que canto?
¿Es llanto este mi llanto?*

*Warmachakunapa ñawichallampi,
chiquikuy quntaptin,
takichum takisqay. (bis)*

*Cuando los ojos de los niños
se inundan de rencores
¿Es canto lo que canto?*

Wiqichum wiqillay.

¿Es llanto este mi llanto?

También se presenta como recurso en el quechua; en este caso, en *Viva la patria*, compuesta por Carlos Falconí. Aquí, la reiteración de expresiones de la misma raíz o lexema hace que se manifieste la reduplicación *taki-* (*canto, cantar*) *wiqi-* (*llanto, llorar*). En el contexto, en la estrofa y en la misma canción, el yo poético da a conocer un conflicto interno entre su arte y lo que sucede en el medio, que no puede ser canto su arte cuando los niños y otros seres manifiestan rencor con lo que sucede en el medio.

Anáfora. En la poesía, se presenta esta figura cuando, al inicio de los versos, entre un verso y otro, se repiten ciertas palabras o frases. El fin es estético y expresivo, por efectos de musicalidad y ritmo. En las canciones que forman parte del corpus, se observa que su práctica es constante; por eso, en este género, Custodio y Cano (2017) manifiestan que entran a tallar respuesta emocional y memoria con este recurso.

Arde mi canto y mi voz, / arde mi raza y mi orgullo, / arde en el nido el arrullo, / arde la flor en capullo, / arde la vida en un puño.

En la canción titulada *Agüita de lluvia*, de Ricardo Dolorier, se nota claramente la reiteración del verbo *arder* al principio de toda la estrofa. En la estrofa, como ya lo referimos, con una secuencia de metáforas, se da entender las reacciones normales de una persona ante una matanza.

Palilogía. Para este caso, que es una constante en el huayno en general, se reiteran versos íntegros en el discurso poético, por eso es denominado recapitulación o repetición, esto por hacer énfasis en los contenidos tratados.

Mirando estaba la vida, / y lo han desaparecido. / Mirando estaba la tarde, / y lo han desaparecido.

Mirando estaba la vida, / y lo han desaparecido, / y lo han desaparecido. / Mirando estaba la tarde, / y lo han desaparecido, / y lo han desaparecido.

En *Desaparecido*, canción compuesta por Ricardo Dolorier, se observa cómo la reiteración no solo es con palabras, sino con los mismos versos íntegros. En el

contexto, bajo la presencia de un grupo de metáforas como *edad del trigo*, denuncia la desaparición de una persona; en este caso, según Velapatiño (s. a.), ha sido compuesta en memoria de Fortunato Yangali Carhuamaca, hijo adoptivo del autor y docente de Filosofía.

Paráfrasis. Como procedimiento, en este caso, se aplica un comentario equivalente en significado a lo anteriormente referido, como un parafraseo, a manera de repetición, o como un adjunto. En los huaynos que forman parte del corpus, gran cantidad lo asume desde los cantantes como discursos o como recitados, que hacen suya la estrategia; lo hace Martina Portocarrero, Kiko Revatta, entre otros.

Recitado

*Busco en Huamanga las procesiones / que limpien sangre de inocentes. /
Busco justicia en tribunales. / Busco la paz y no muerte.*

En este caso, lo aplicó Max Castro como intérprete de *Busco a Huamanga*, de César Romero. Mucho de dolor e historia de Huamanga en la época de la violencia se testimonia en sus letras, en un reclamo histórico por lo acaecido en sus tierras.

b) Figuras de aumento. Para la aplicación de este recurso, se labra en torno a ciertas aportaciones con acumulaciones verbales, que intensifican las significaciones a nivel semántico.

Epimerismo o enumeración. En este caso, los detalles se agregan, aumentan o expanden en intensidad con una enumeración de rasgos o asuntos tratados: adjetivaciones, enumeraciones, sinonimia o gradación.

*Despertar nuestras guitarras contra el silencio,
recorrer... tumbas sin nombres, grietas y puertas.*

En estos versos de *Elegía*, canción compuesta por Carlos Huamán, claramente, siempre en el contexto, se intensifican las significaciones desde la búsqueda de un familiar, un martirio vivo de recorrer incluso espacios de terror, de acciones escalofriantes en la normalidad, pero comunes en el dolor.

Sinonimia o metábole. La aplicación de palabras de significado parecido o semejante en el contexto hará que se construya esta figura, como elementos comunes al habla, también con propósitos de intensificación significativa.

*Mi pueblo donde he nacido / es duro como el mármol. /
La tierra donde he crecido / es fuerte como la roca.*

*Así en roca he crecido / así en piedra he brotado, /
como molles y tunales. (bis)*

¡Ay, vida!, tomando agua de lluvia.

En los versos de *Alma de Ayacucho*, Ranulfo Fuentes, para enaltecer el valor histórico de Ayacucho, se vale de la sinonimia, refiere que la dureza de su historia (*mármol, roca y piedra*) va parejo a la humana de sus pobladores; pero que se transforman en su fortaleza, por ser esencia en su existir, que terminarán solo con una transformación social.

Gradación o clímax. En este caso, la expansión retórica se manifiesta mediante palabras o expresiones que extienden la expresión, incluso a nivel significativo, a manera acumulativa, creciente, de lo simple a lo extenso.

*Cultiva el ande, el blanco lirio, / la selva verde, frágil orquídea. /
Estas florcitas están muriendo / como el geranio en costa ardiente; /*

a estas florcitas están matando / en sol quemante, en arenales.

En la canción titulada *Clamor de niño*, de Ranulfo Fuentes, es claramente manifiesta la expansión verbal y semántica con el empleo de las comas, en este caso enumerativas; incluso con el complemento comparativo: *como el geranio en costa ardiente*. En el contexto, la canción da a conocer la lucha por la sobrevivencia de los niños en la costa peruana, fruto de la migración y de la desgracia de haber quedado huérfanos por la violencia del contexto serrano; igualmente, reclama al poder divino su abandono, porque estos inocentes no tienen defensa en su existencia, encarnados en inocencia, impotencia y lucha por existir en un medio agreste.

FIGURAS DE SUPRESIÓN (DE DISMINUCIÓN). Se refiere al actuar en el habla omitiendo ciertas categorías verbales, a nivel sintáctico (asíndeton) y a nivel morfológico (síncopa).

Asíndeton. En esta figura literaria, la intensificación significativa se da cuando se ha omitido un elemento de conexión o una conjunción, transformando a la expresión en inacabada sintácticamente.

*Busco hermanos que no retornan. / Busco a mi tierra diferente. /
Busco esperanzas llenas de vida, / caras sonrientes en Huamanga, /
amaneceres florecientes.*

En *Busco a Huamanga*, de César Romero, claramente se ha omitido la preposición *a* antes de *hermano* en el primer verso, como lo hizo en *a mi tierra* en el segundo verso; pero la omisión no es gratuita, se realiza con propósitos significativos y rítmicos. Igualmente, en los tres versos finales, hay una enumeración de tres propósitos poéticos, pero se omite la conjunción y antes del último elemento, volviendo a la enumeración en inconclusa; pero la omisión es permitida gramatical y poéticamente, más en lo último, por ritmo e intensificación semántica.

Haplografía. Se manifiesta al interior de una misma palabra, cuando se ha omitido o suprimido cierto elemento a su interior: fonema, sílaba o morfema, con el fin de crear una expresión próxima a un nivel significativo.

Fuga

*Cela cela wayta, amaya celallawaychu,
cela cela wayta, amaya celallawaychu.*

En este caso, en la fuga de *Libertad americana*, compuesta por Oscar Pretell, la expresión bilingüe *cela*, que deviene de *silu* (del préstamo español *celo*, la “c” como grafía no existe en el quechua), se le ha quitado el sufijo *-q* (*el que*); en conjunto, *silaq* quiere decir el que tiene celos. Esta es una canción en el ritmo de *araskaska*, baile tradicional de Ayacucho, que termina en una fuga en huayno y que demanda la unión y la libertad americana.

FIGURAS DE TRANSPOSICIÓN DE ELEMENTOS. De acuerdo a Fiorin (2021), se puede manifestar de dos maneras: alterando el orden lógico de las oraciones (histerología) o produciendo semejante alteración, pero ya en los constituyentes internos de una palabra (metátesis).

Histerología. Como el huayno ayacuchano en general se desenvuelve en un área bilingüe quechua-español, ambas estructuras interfieren en su manifestación, convirtiendo en casi común la alteración lógica del orden del tratamiento secuencial de los hechos, que tiene que ver con esta figura retórica.

*Poncho de negra puna, / culebra de lago frío, / están matando al rocío, /
están matando al rocío. / Se están muriendo. Ay, Dios mío.*

En el huayno titulado *Agüita de lluvia*, de Ricardo Dolorier, claramente, se juega en el manejo del tiempo. En la primera estrofa, parte por enunciar el lugar o espacio, ya de luto, una negra puna, característica típica de las alturas de la serranía; seguida de la presencia de una culebra de lago frío, que augura un mal tiempo; se anuncia una muerte, matando al rocío, que hace alusión a una vida temprana o juvenil; termina enunciando una acción de muerte: Se están muriendo. Se nota claramente cómo la secuencialidad se está alterando; se parte por el final, el luto, cuando al final de la estrofa recién se anuncia que la muerte se está produciendo.

Metátesis. Se presenta cuando la transposición de los elementos se da en el interior de una misma palabra o cuando se sustituye un fonema por otro (*agüela* por *abuela*).

Ay, yayaya, wawqillay. Kaynallaqa wañuytapas atiruchwanmi. Qa, qa.

Solo encontramos el caso en el quechua, esto en *Soy de la sierra*, de Walter Humala. Se observa claramente en *yayaya*, que equivale en el español a *ayayay*, como interjección de expresión de los sentimientos, cuyo orden se ha alterado. En la canción, se enaltece el origen serrano, resistente socialmente ante lo agreste de su naturaleza y existencia, y que no guarda silencio ante esa realidad.

1.3 Figuras o tropos de equivalencia fonológica. A este nivel, la capacidad compositiva va a nivel de identificar y manipular los sonidos de las expresiones verbales, denotando un trabajo más externo que semántico.

Tautogramas. Con afanes de manejar el ritmo verbal, el poeta compone sus versos, estrofas o poemas con la reiteración de la misma letra o grafía en cada una de las palabras que la contiene.

*Takichum takisqay,
wiqichum wiqillay. (bis)*

El ejemplo tomado de *Viva la patria*, de Carlos Falconí, es el más notorio para el caso, donde, en cada verso, la misma letra inicial de cada palabra se repite en la otra, aunque con el mismo lexema verbal. Lo mismo sucede en varias canciones del corpus donde, a nivel de dos palabras contiguas tiende a manifestarse, pero no en la totalidad de los versos o de la misma estrofa: *siempre serás maíz, maíz* (*Maíz*, de Carlos Huamán), *Kaykunallapi kanaykikama* (*Romance de guitarrero*, del mismo Carlos Falconí), entre otros.

2) Recursos comunicativo-lingüísticos

A nivel retórico, cualquier comunicación, más la poética, no solo está hecha para la transmisión de informaciones o sentimientos diversos, sino al convencimiento real de lo informado, a cambiar actitudes, a alabar, acusar, defender, entre otros aspectos. A ese nivel, asumimos lo referido por Mayoral (1999), que lo comunicativo-lingüístico en la literatura se trabajado como recurso (memorización) y como técnica (pronunciación y acción).

Una técnica retórica identificada en la poética testimonial del huayno ayacuchano urbano de los 80 fue la búsqueda de una comunicación dialogal entre el yo poético y el receptor, en procura de una respuesta o reacción ante lo tratado. Lo mostramos en ejemplos.

*Maíz hermano, granito eterno. / Jinete de rayos negros, /
abrigo de niños tristes.*

*Si al silencio te condenan, / ruges en las cataratas y eres fuego. /
Si pereces en las grutas, / alzas tus brazos poblados /
y así vuelves.*

En *Maíz*, de Carlos Huamán, se observa la comunicación entablada entre el yo poético o yo lírico, que construye su voz y lo da a conocer al hombre del ande en general, por la eternidad de su existencia y enfrentar los avatares de la vida.

*Cuando será ese día / de la aurora sonriente. / Cuando será esa noche /
sin el grito del silencio. / Tú y yo, mi gran hermano, / volveremos a unirnos. /
Qanwan ñuqa, wawqichallay, / volveremos a abrazarnos. /
Qanwan ñuqa, wawqichallay.*

Ranulfo Fuentes, en su canción titulada *Hermano*, hace lo propio en su empeño de buscar la fraternidad entre nosotros.

Igualmente, por la concepción andina de la cultura quechua, se ha observado un diálogo entre el yo lírico y lo sobrenatural.

*Purakutipi, yana chiririnka,
nanaq sunqullay qatqichutayaqchum.*

*Cementeriwpi, apu chiririnka,
ñuqatañachum qikutawachkanki.*

En la canción *Pedernal*, Carlos Huamán lo hace con el *yana chiririnka* (moscarda o moscardón), primero como sujeto, luego como divinidad predictora de lo que sucederá.

En otras composiciones, el yo lírico construye un monólogo poético, con una voz poética interna que piensa para sí mismo, con desinhibición.

*Por eso, cuando yo digo: / Soy lava de los volcanes. /
Por eso, cuando yo grito: / ¡Soy hijo del Condorcunca!*

*Ni las serpientes ni buitres, / atupqas allqukunapas
comerán este corazón. (bis)*

¡Ay, vida! Mikunman sunquchallayta.

En este caso, en *Alma de Ayacucho*, Ranulfo Fuentes construye un yo poético autoexpresivo, de autorreflexión, que valora su origen y su fortaleza para afrontar las adversidades.

*Despertar nuestras guitarras contra el silencio,
recorrer... tumbas sin nombres, grietas y puertas.*

*Hallar el trigo sangrante, wawallanchikta.
Buscar la herida de amor llena de besos.*

*Ayacucho querido, tejedor de ternuras,
tus hijos renacerán en las flores. (bis)*

*Eres el árbol que en viento se ha convertido,
eres el padre y la madre de los humildes.*

*Donde tú estás estoy, desgarrado por mil fieras,
protesta, oh, labrador de guitarras. (bis)*

En *Elegía*, Carlos Huamán construye un monólogo dramático que parte con una reacción ante las desgracias del contexto; otra de reacción ante la ubicación fenecida de un ser querido; de un diálogo con el medio donde existe, augurando cambios; de plática con su guitarra, que llega adquirir paternidad de una clase social; para terminar con una autorreflexión, pidiéndose a gritos reacción.

Otro rasgo identificado en las canciones del corpus es que estas dejan de ser cantos de la individualidad, convirtiéndose en transversales a lo colectivo. Al respecto, asumimos lo referido por Gelabert (2017), que oralidad, voz interna, armonía, satisfacción musicales se concatenan en la colectividad; quiere decir que involucra no solo contenido, sino hasta su interpretación, con énfasis o fuerza, como se da en la fuga de *Flor de retama: Huele a jazmines, violetas, geranios y margaritas. / A pólvora y dinamita. (bis) / A pólvora y dinamita. / ¡Carajo! ¡A pólvora y dinamita!*, esto en cualquier presentación pública.

También en el aspecto comunicativo, cabe destacar la naturaleza de enriquecimiento de conocimientos y coadyuvar con el aprendizaje respecto a situaciones del contexto y a un estilo de reacción que demanda. Situaciones que sirven para que las nuevas generaciones no solo gusten de estas canciones, sino hasta las interpreten en eventos y certámenes públicos. Por ese valor, incluso en el diseño curricular se contempla su estudio y práctica.

Del mismo modo, en el aspecto comunicativo-lingüístico, porque Ayacucho está en un área bilingüe quechua-español, es rasgo típico desarrollar su cultura musical en el modo diglósico; así, se determina que gran parte del corpus, por no decir todos, recae con el empleo de rasgos bilingües, sea a nivel fonético-fonológico, morfológico, léxico, sintáctico, entre otros. Siendo, solo dentro del corpus seleccionado, Carlos Falconí Aramburú (*Viva la patria, Tierra que duele*, etc.), sobre todo, y Carlos Huamán López (*Pedernal*) quienes presentan algunas canciones en pura quechua, con leves influjos en el español; algo de eso se ve en Ranulfo Fuentes en *Alma de Ayacucho*.

*Agüita de lluvia, tunita morada, / para tu sed, wawqichallay. / Papita arenosa,
choclitito de enero, / para tu hambre, compañero; / y un Cielo de estrellas
para tu camino, / kullakusqay wawqichallay.*

En *Agüita de lluvia*, compuesta por Ricardo Dolorier, salen a luz rasgos diglósicos claros: influencia morfológica del quechua en el español, con el empleo de diminutivos: *agüita, tunita, choclitito*; influjo léxico, de manera híbrida, con empleo indistinto del quechua y español: *wawqichallay (mi hermanito)* y *kullakusqay wawqichallay (mi querido hermanito, como vocativo)*.

Igualmente, otro rasgo hallado en el rubro comunicativo-lingüístico es que algunos autores hacen poco o nada por cultivar el lenguaje figurado o poético, dando mayor prevalencia al lenguaje directo, siempre jugando más con el ritmo. En este aspecto, como dice Galluc (2012), interesa el entendimiento literal de los mensajes, sin ir a realidades varias para deducir un significado determinado.

*(...) Cómo es posible que Ayala, / periodista y voz del pueblo, /
sea así no más silenciado. (bis)*

En nombre de los hombres libres / que se multiplican por doquier. (bis)

Exijo una vez más la presencia / del hermano y todos los desaparecidos. (bis)

El sonido de las quenás, / arpas, guitarras y charangos. (bis)

Reclamarán sin cesar la voz serena / y profunda de todos los desaparecidos.
(bis)

En esta canción titulada *Dónde están*, de Manuelcha Prado, se denuncia la desaparición forzada del periodista Jaime Ayala Sulca en la localidad de Huanta y otras personas.

Discusión

Por donde se le vea, la retórica y la poética en general, entendida como el arte en su más elevada cualidad, están vinculadas indisolublemente; no por gusto, Abad (s. a.) lo cataloga como “arte de la composición artístico-verbal” (p. 29). A este nivel, se entiende a la retórica poética como la forma de discurso con finalidad de persuadir en los receptores poéticos, incluso al yo poético mismo. Como se ha visto en el proceso, el huayno ayacuchano urbano de los 80 tiene hartos valores poéticos; ya que, en sí, posibilita el proceso de determinación de un lenguaje altamente figurado desde el discurso empleado.

Como producto, en el presente trabajo, se han determinado dos procedimientos específicos de persuadir poéticamente, el empleo de recursos estilístico-literarios y de estrategias comunicativo-lingüísticas. Lo primero parte del entendimiento básico o literal, luego el sentido filológico y termina en el sentido figurado o connotativo; los mismos sirvieron para determinar las figuras o tropos léxico-semánticos manifiestos en el corpus trabajado, integrado por cuarenta y seis canciones testimoniales (metáforas, símil, metonimia, hipérbole, sinécdoque y personificación), las de orden gramatical o no trópicas (de *reduplicación*: epífora, reduplicación, anáfora, palilogía y paráfrasis; *aumento*: epimerismo, sinonimia, gradación; *supresión*: asíndeton y haplología; o *trasposición*: histerología y metátesis) y figuras o tropos de equivalencia fonológica (tautogramas). Los que se identificaron y determinaron con ejemplificaciones claras, demostrando la naturaleza poética que asumen los compositores del huayno ayacuchano urbano.

Sobre estos recursos, ya Huamán (2006) refiere a grandes rasgos que el huayno tiene a la poesía como un elemento sustancial, donde se hace ficción y se reinventa la misma realidad, siendo las metáforas, los símbolos y mitos los elementos articulados con los mensajes tratados en el proceso, que van a la par de un ritmo poético acentuado a la tonalidad característica de lo que llama huayno mestizo, que en este trabajo lo conocemos como urbano.

Respecto a los recursos estilístico-literarios, Julca y Nivin (2019), para el huayno ancashino, identifican a la metáfora, el símil, la aliteración, el empleo de expresiones onomatopéyicas, el paralelismo y la métrica como los más empleados en el proceso. Aspecto que coincide en algo con lo identificado en este trabajo, pero no en la profundidad estética en que se desarrolla el huayno ayacuchano urbano.

Vergara (2022), solo analizando la producción poético-musical de Carlos Falconí, compositor que forma parte de nuestro corpus investigativo, determina como figuras retóricas trascendentes de este autor a la metáfora, las imágenes sonoras, el simbolismo, el símil, la metonimia y el humor, entendiendo que solo abarcó a lo denominado como figuras o tropos de orden semántico. En nuestro caso, hemos ido más allá y ejemplificado en un corpus contextual especial, identificándolos en lo gramatical y fonológico; más allá de lo trópico.

A nivel comunicativo-lingüístico, determinamos la manifestación de recursos variados, destacando estilos de comunicación dialógico entre el yo poético y los receptores de las canciones; un diálogo con lo sobrenatural o lo divino; una conversación con el medio, la realidad o la misma sociedad; la práctica del monólogo poético y dramático; donde los sentimientos individuales se transforman en sociales o

colectivos; que cultiva la difusión de los conocimientos y propende el aprendizaje; asume a la diglosia como estrategia de comunicación, por estar enmarcado en un área de influencia quechua; solo algunas canciones del corpus asumen el lenguaje directo y no figurado o hacen poco por desarrollarlo, labrando más en el ritmo y contenido.

Respecto a este segundo producto, Huamán (2006) refiere que, en el huayno ayacuchano, pueden hallarse huellas del proceso histórico nacional; igualmente que, como composición, es una fuente rica de saberes que posibilitan interpretaciones particulares de la realidad nacional. Coincide con lo hallado, ya que hemos determinado que, como género, desde lo labrado poéticamente, propende la difusión de los conocimientos y propicia el aprendizaje desde los hechos históricos que trata como contenido, incluyendo cultura amplia, filosofía, religiosidad, entre otros aspectos; temáticamente, más concentrados en los hechos violentos de los 80, constituye una fuente rica de testimonios literarios de lo acontecido en dicho contexto.

Sobre estos recursos comunicativo-lingüísticos, Julca y Nivin (2019), pero para el huayno ancashino, señalan que identificaron al monólogo de autoconfesión, el diálogo fingido con el receptor de las canciones, el empleo de préstamos lingüísticos heterogéneos, el empleo alternado de quechua y español. Sin lugar a dudas, por ser ambos pertenecientes al mismo género huayno, ambos del sur patrio, solo coincide con dos de las estrategias que identificamos, la comunicación dialogal del yo poético con el receptor y el monólogo, y el estilo de comunicación diglósica, por ser área bilingüe quechua-español el ámbito donde se desenvuelve este género artístico.

Respecto a este segundo asunto, Vergara (2022), desde una perspectiva antropológica, llega a abordar la poética de Carlos Falconí, asume como valor comunicativo la hipertextualidad o intertextualidad, al asumir una comunicación cultural con otras composiciones de valores variados y utilizables en su poética; igualmente, la fuerte influencia cultural de la región en su arte, al lado de la pobreza y la identidad social, sin dejar de lado la violencia sociopolítica vivida no solo personalmente, sino de fuerte influjo social. Situaciones que también las hemos planteado en el proceso.

Conclusiones

La retoricidad poética en el huayno ayacuchano urbano testimonial de los 80, tomando en cuenta la fundamentación de la dimensión tropológica, permite determinar el empleo de recursos estilístico-literarios universales a la poesía en general, al margen de desarrollarse en un área netamente bilingüe, incluso en canciones compuestas totalmente en quechua. Para entenderlo figurativamente, a nivel semiótico, se debe partir desde su entendimiento literal o básico, pasando luego por la interpretación filológica y terminando en el sentido connotativo o figurado, desde el contexto en el cual se enmarca el contenido manifiesto.

Se identificaron tres tipos de recursos retóricos en lo estilístico-literario: a nivel léxico-semántico, a nivel gramatical y a nivel de equivalencia fonológica. En lo primero, se labra en torno a la alteración del sentido verbal a nivel lexical, siendo las metáforas, metonimias, símiles, hipérboles, sinécdoques y personificaciones las principales modalidades tópicas asumidas; en el proceso, hace mucho el sentido filológico y connotativo que le dan los críticos para arribar a un sentido al menos próximo al deseado. En lo segundo, las nociones de organización gramatical a nivel morfosintáctico determinarán la manifestación de la figura no trópica, siendo las epíforas, reduplicaciones, anáforas, palilogías y paráfrasis en la modalidad de reduplicación; los epiforismos, sinonimias y gradaciones a nivel aumento; las de asíndeton y haplología a nivel de supresión; y de histerologías y metátesis a nivel de transposición. En lo tercero, se trabaja con la identificación y manipulación de los sonidos con fines rítmicos, siendo los tautogramas las figuras asumidas.

Igualmente, se determinaron estrategias retóricas a nivel comunicativo-lingüístico, siendo muy variados. Resaltan en el proceso estilos de comunicación dialogal entre el yo poético y los receptores de las canciones; un diálogo con lo

sobrenatural o lo divino; una conversación con el medio, la realidad o la misma sociedad; la práctica del monólogo poético y dramático; donde los sentimientos individuales se transforman en sociales o colectivos; que cultiva la difusión de los conocimientos y propende el aprendizaje; asume a la diglosia como estrategia de comunicación, por estar enmarcado en un área de influencia quechua; solo algunas canciones del corpus asumen el lenguaje directo y no figurado o hacen poco por desarrollarlo, labrando más en el ritmo y contenido.

Referencia bibliográfica

- Abad, F. (s. a.). *Retórica, poética y teoría de la literatura*. [Archivo PDF]. UNED Madrid. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/211276.pdf>.
- Beniers, E. (2004). Las figuras retóricas en la formación de palabras. *Acta Poética*. vol. 25 n.º 2, Ciudad de México sep./nov. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822004000200009.
- Burdano, L. S. (2019). *Propuesta interpretativa para el wayno ayacuchano* Cerquita del corazón [Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá]. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/10408>.
- Cáceres, P. (2003). Análisis cualitativo de contenido. Una alternativa metodológica alcanzable. *Psicoperspectivas*, vol. II, núm. 1. pp. 53-81. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. <https://www.redalyc.org/pdf/1710/171018074008.pdf>.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Informe final*. Tomos I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX. www.cverdad.org.pe.
- Covadonga, A. (2014). *Análisis del discurso*. Síntesis.
- Creswell, J. W. (2017). *Investigación cualitativa y diseño investigativo, Selección entre cinco tradiciones*. Documento en proceso de construcción, traducción del libro original en inglés. <https://academia.utp.edu.co/seminario-investigacion-II/files/2017/08/INVESTIGACION-CUALITATIVACreswell.pdf>.
- Custodio, N. y Cano, M. (2017). Efectos de la música sobre las funciones cognitivas. *Revista Neuropsiquiatría* vol.80 no.1 Lima ene. http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-85972017000100008.
- Del Pino, P. (2013). *Las formas del recuerdo: etnografía de la violencia política en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Fiorin, J. L. (2021). Semiótica y figuras retóricas. *Tópicos del Seminario* n.º 46 Puebla jul./dic. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002021000200043.
- Flores, A. y Manrique, N. (s. a.). *Violencia y campesinado*. Instituto de Apoyo Agrario. https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/libros/167_digitalizacion.pdf.
- Galicia, D. (2022). La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones. *Nuevas Glosas. Estudios Lingüísticos y Literarios*. n.º 3, enero-junio. <https://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevasglosas/article/view/1790/2530>.
- Gallucc, M.^a J, (2012). Estilo directo e indirecto en interacciones orales: Estado de la cuestión en el ámbito hispánico. *Boletín de Filología*. vol. 47 n.º 2 Santiago dic. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-93032012000200008>.
- Gelabert, L. (2017). La práctica del canto colectivo como eje transversal de conocimientos, actitudes y valores: una propuesta dirigida a alumnos de Grado en Educación Infantil y Primaria. *Foro de Educación*, 15(22), 1-21. <http://dx.doi.org/10.14516/fde.505>.
- Haidar, J. (2000). El poder y la magia de la palabra: El campo del análisis del discurso. En *La producción textual del discurso científico*. Río Lugo, N. Coordinadora. Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 33-65. <https://es.scribd.com/document/64638199/El-Poder-y-La-Magia-de-La-Palabra-de-Haidar>.
- Hernández, R.; Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6.^a ed.). McGraw Hill Education.

- Huamán, C. (2006). El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística. *Latinoamericana* 42, 79-106. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?>
- Julca, F. y Nivin, L. (2019). Recursos expresivos y literarios en el huayno ancashino. *Letras* (Lima) 90(132):260-284. <http://www.scielo.org.pe/pdf/letras/v90n132/a12v90n132.pdf>.
- Lada, U. (2001). La dimensión pragmática del signo literario. *Estudios Filológicos*. Versión impresa ISSN 0071-1713. n.º 36 Valdivia. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132001003600004>.
- Larios, K. N. (2019). *La música más allá del sendero: Los principales cambios en el contenido político de la música tradicional ayacuchana después del Conflicto Armado Interno peruano*. Presentada como parte del curso Investigación Académica, EEGGLL, PUCP. <https://facultad.pucp.edu.pe/generales-letras/wp-content/uploads/2020/02/Larios-Pulido-Awqa-Del-Valle.pdf>.
- López, J. L., Fernández, E. J. y Gómez, B. N. (2023). ¿Por qué estudiar la comunicación actual desde la perspectiva de la retórica digital? *Revista Panamericana de Comunicación*. vol. 5, n.º 2, Ciudad de México jul./dic. 2023 Epub 19-Feb-2024. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2683-22082023000200001#:~:text=Este%20es%20otro%20punto%20de, otras%2C%20por%20se%C3%B1alar%20algunas%20cuestiones.
- Mansilla, H. C. (2002). La violencia política en el Perú: un esbozo interdisciplinario de interpretación. *Historia y Sociedad*, n.º 8. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/35673>.
- Mayoral, J. A. (1999). *Figuras retóricas. Teoría de la literatura y literatura comparada*. Síntesis.
- Mendivil, J. (2019). Espectros de guerra: sobre música y memoria en Ayacucho. En Condori, F. (compilador). *Ier. Congreso Internacional. Música, Memoria y Educación*. Universidad de Hamburgo. <https://es.scribd.com/document/423429647/Mu-sica-Memoria-y-Educacio-n>.
- Orlandi, E. (traductora Soto, E.) (2012). *Análisis de discurso. Principios y procedimientos*. LQM Ediciones.
- Ritter, J. (2013). Cantos de sirena: ritual y revolución en los Andes peruanos. En Ponciano del Pino y Caroline Yezer (eds.), *Repensando la violencia: etnografía de Ayacucho pasado y presente* (pp. 105-151). Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Ritter, J. (2018). La voz de las víctimas: canciones testimoniales en la región rural de Ayacucho. En Cynthia E, Milton (editora). *El arte desde el pasado fracturado peruano*. Serie: *Estudios sobre Memoria y Violencia*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Robles, R. (2000). Arpas y violines en la cultura musical andina. *Investigaciones Sociales, Estudios Antropología*. Año IV, n.º 6. <https://centroderecursos.cultura.pe/es/registrobibliografico>.
- Romero, R. (2002). *Panorama de los estudios de la música andina en el Perú*. Instituto Riva-Agüero. BIRA, Lima, 14: 99-115. <https://www.academia.edu/51906892>.
- Sabaj Maruane, O. (2008). Tipos lingüísticos de análisis del discurso (AD) o un intento preliminar para un orden en el caos. *Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*, 46 (2), II Sem. 2008, pp. 119-136. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci>.
- Soto, A. (2023). Variación en las metonimias cromáticas de tipo parte-parte en español e inglés: un estudio contrastivo. *Revista Signos* vol. 56 n.º 113. Valparaíso dic. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342023000300514.
- Suárez. M.^a (2023). La retórica clásica hoy: en busca de la palabra perdida. *UH* n.º 297, *La Habana*, mayo-ago. Universidad de la Habana. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0253-92762023000200022.

- Villasante, M. (2016). *La violencia política en el Perú 1980-2000. Sendero Luminoso contra el Estado y la sociedad. Ensayo de antropología política de la violencia*. L'Harmattan.
- Van Dijk, T. (2000). *El discurso como interacción social*. Gedisa.
- Velapatiño, A. (s. a.). *Cancionero folklórico ayacuchano*. [Archivo PDF]. Recopilación 2000-2007. <https://es.scribd.com/doc/134695942/Cancionero-Folklorico-Ayacuchano>.
- Vergara, A. (2022). *La tierra que duele de Carlos Falconí. Cultura, música, identidad y violencia en Ayacucho*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.



ESCUELA DE

POSGRADOUNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL
DE HUAMANGA**CONSTANCIA DE ORIGINALIDAD N°0051-2026-UNSCH-EPG/KBA**

El que suscribe; responsable verificador de originalidad de trabajo de tesis de Posgrado en segunda instancia para la **Escuela de Posgrado – UNSCH**; en cumplimiento a la Resolución Directoral N°002-2026-UNSCH-EPG/D, Reglamento de Originalidad de trabajos de Investigación de la UNSCH, otorga lo siguiente:

CONSTANCIA DE ORIGINALIDAD

AUTOR	Mtro. CESAR ALBERTO CARDENAS VILLANUEVA
DENOMINACIÓN DEL PROGRAMA DE ESTUDIOS	DOCTORADO EN EDUCACIÓN
GRADO ACADÉMICO QUE OTORGA	DOCTOR
DENOMINACIÓN DEL GRADO ACADÉMICO	DOCTOR(A) EN EDUCACIÓN
TÍTULO DE TESIS	El huayno ayacuchano urbano de los años 80 como testimonio literario de la violencia sociopolítica en Perú
EVALUACIÓN DE ORIGINALIDAD	7% de similitud
N° DE TRABAJO	2986679529
FECHA	20 de junio de 2026

Por tanto, según los artículos 12, 13 y 17 del Reglamento de Originalidad de Trabajos de Investigación, es procedente otorgar la constancia de originalidad con depósito.

Se expide la presente constancia a solicitud del interesado para los fines que crea conveniente.

20 de junio de 2026.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL DE HUAMANGA
ESCUELA DE POSGRADO
Mg. KENNIS BERROCAL ARGUMENTO
Sub Director de Investigación

CC:
Archivo
KBA/rjcg

El huayno ayacuchano urbano de los años 80 como testimonio literario de la violencia sociopolítica en Perú

por Cesar Alberto CARDENAS VILLANUEVA

Fecha de entrega: 20-jun-2026 06:05p. m. (UTC-0500)

Identificador de la entrega: 2986679529

Nombre del archivo: Cesar_Alberto_CARDENAS_VILLANUEVA_T.doc (2.18M)

Total de palabras: 114062

Total de caracteres: 618329

El huayno ayacuchano urbano de los años 80 como testimonio literario de la violencia sociopolítica en Perú

INFORME DE ORIGINALIDAD

7 %

INDICE DE SIMILITUD

7 %

FUENTES DE INTERNET

2 %

PUBLICACIONES

2 %

TRABAJOS DEL
ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1

documents.mx

Fuente de Internet

2 %

2

repositorio.unsch.edu.pe

Fuente de Internet

1 %

3

www.scribd.com

Fuente de Internet

<1 %

4

qdoc.tips

Fuente de Internet

<1 %

5

oficinas.unsch.edu.pe

Fuente de Internet

<1 %

6

archive.org

Fuente de Internet

<1 %

7

Submitted to Universidad Nacional de San
Cristóbal de Huamanga

Trabajo del estudiante

<1 %

8

www.letras.mus.br

Fuente de Internet

<1 %

9	doczz.es Fuente de Internet	<1 %
10	pt.scribd.com Fuente de Internet	<1 %
11	qaricontreras.wordpress.com Fuente de Internet	<1 %
12	docplayer.es Fuente de Internet	<1 %
13	revistas.apl.org.pe Fuente de Internet	<1 %
14	repositorio.urp.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
15	lum.cultura.pe Fuente de Internet	<1 %
16	vsip.info Fuente de Internet	<1 %
17	revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
18	investigaciones.uniatlantico.edu.co Fuente de Internet	<1 %
19	cancioneroperuano.blogspot.com Fuente de Internet	<1 %
20	hdl.handle.net Fuente de Internet	<1 %

21	archivos.memoria.website Fuente de Internet	<1 %
22	moam.info Fuente de Internet	<1 %
23	Millones Cabrera, Rosela. "La elaboracion del recuerdo en la construccion de la memoria postconflicto.", Pontificia Universidad Catolica del Peru - CENTRUM Catolica (Peru), 2021 Publicación	<1 %
24	repositorio.unsa.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
25	Submitted to Universidad Nacional Mayor de San Marcos Trabajo del estudiante	<1 %
26	www.pucp.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
27	pdfs.semanticscholar.org Fuente de Internet	<1 %
28	dokumen.site Fuente de Internet	<1 %
29	videotecaperu.blogspot.com Fuente de Internet	<1 %
30	walterhumalaelheraldo.blogspot.com Fuente de Internet	<1 %

31	Submitted to Pontificia Universidad Catolica del Peru	<1 %
Trabajo del estudiante		

32	es.scribd.com	<1 %
Fuente de Internet		

33	www.coursehero.com	<1 %
Fuente de Internet		

34	pdfcoffee.com	<1 %
Fuente de Internet		

35	issuu.com	<1 %
Fuente de Internet		

36	repositorio.une.edu.pe	<1 %
Fuente de Internet		

37	caps.org.pe	<1 %
Fuente de Internet		

38	prepetto.no-ip.org	<1 %
Fuente de Internet		

39	eltiempodelasbastillas.blogspot.com	<1 %
Fuente de Internet		

40	takiruna.com	<1 %
Fuente de Internet		

41	www.alainet.org	<1 %
Fuente de Internet		

es.wikipedia.org

42

Fuente de Internet

<1 %

43

jalayo.blogspot.com

Fuente de Internet

<1 %

44

"Nación y violencia en la poesía peruana (1983-2014)", Pontificia Universidad Católica de Chile, 2015

Publicación

<1 %

45

myslide.es

Fuente de Internet

<1 %

46

www.entrediversidades.unach.mx

Fuente de Internet

<1 %

47

www.slideshare.net

Fuente de Internet

<1 %

48

Submitted to Universidad Cesar Vallejo

Trabajo del estudiante

<1 %

49

library.wur.nl

Fuente de Internet

<1 %

50

tesis.pucp.edu.pe

Fuente de Internet

<1 %

51

vbook.pub

Fuente de Internet

<1 %

52

id.scribd.com

Fuente de Internet

<1 %

53 www.elperuano.com.pe <1 %
Fuente de Internet

54 core.ac.uk <1 %
Fuente de Internet

55 renati.sunedu.gob.pe <1 %
Fuente de Internet

56 Castillo Yong, Luis Alejandro | Elias Arcelles, Jose Domingo. "Espacio de Simulacion Virtual de la Memoria "SONK'OYMI YUYANMI – Mi Corazon Recuerda" La Violencia en el Peru entre los Anos 1980 al 2000. Una Aproximacion al Informe de la Comision de la Verdad y Reconciliacion (CVR), Haciendo Uso del Entorno de Simulacion de Mundo Virtual en Plataforma Second Life.", Pontificia Universidad Catolica del Peru - CENTRUM Catolica (Peru), 2020 <1 %
Publicación

Excluir citas

Activo

Excluir coincidencias

< 30 words

Excluir bibliografía

Activo



ESCUELA DE

POSGRADOUNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL
DE HUAMANGA

**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS PARA OPTAR
EL GRADO ACADÉMICO DE DOCTOR(A) EN EDUCACIÓN
RESOLUCIÓN DIRECTORAL N°00357-2026-UNSCH-EPG/D.**

Siendo las 10:00 a.m. del 05 de junio de 2026 se reunieron en el auditorium de la Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, el Jurado Examinador y Calificador de Tesis, presidido por el **Dr. JOHNNY ALDO TINCO JAYO** Director (e) de la Escuela de Posgrado, el **Dr. ROLANDO ALFREDO QUISPE MORALES** Director de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Ciencias de la Educación, e integrado por los siguientes miembros: **Dr. ELOY ESTEBAN FERIA MACIZO** y la **Dra. BRUNIHLDA AILLY ACOSTA MELCHOR**; para la sustentación oral y pública de la tesis titulada: **EL HUAYNO AYACUCHANO URBANO DE LOS AÑOS 80 COMO TESTIMONIO LITERARIO DE LA VIOLENCIA SOCIOPOLÍTICA EN PERÚ**, presentado por el **Mtro. CESAR ALBERTO CARDENAS VILLANUEVA**. Teniendo como asesor al **Dr. FEDERICO ALTAMIRANO FLORES**.

Acto seguido se procedió a la exposición de la tesis, con el fin de optar el Grado Académico de **DOCTOR(A) EN EDUCACIÓN**. Formuladas las preguntas, éstas fueron absueltas por el graduando.

A continuación, el Jurado Examinador y Calificador de Tesis procedió a la votación, la que dio como resultado el siguiente calificativo: DIECIOCHO (18).

CALIFICACION (x)	
Aprobado(a) por Unanimidad.	☒
Aprobado(a) por Mayoría.	☐
Desaprobado(a) por Unanimidad.	☐
Desaprobado(a) por Mayoría.	☐

Marcar con un aspa (x).

Luego, el presidente del Jurado recomienda que la Escuela de Posgrado proponga que se le otorgue al **Mtro. CESAR ALBERTO CARDENAS VILLANUEVA**, el Grado Académico de **DOCTOR(A) EN EDUCACIÓN**. Siendo las 12,15 PM. hrs. se levanta la sesión.

Se extiende el acta en la ciudad de Ayacucho, a las 12,20 PM. hrs. del 05 de junio de 2026.

.....
Dr. JOHNNY ALDO TINCO JAYO
Director de la Escuela de Posgrado.

.....
Dr. ROLANDO ALFREDO QUISPE MORALES
Director de la UPG-FCE.

.....
Dr. ELOY ESTEBAN FERIA MACIZO
Miembro.

.....
Dra. BRUNIHLDA AILLY ACOSTA MELCHOR
Miembro.

.....
Dr. ENRIQUE JAVIER AGUILAR FELICES
Secretario Docente.

Observaciones:

.....

.....

.....