



*Epistemological Others, Languages, Literatures, Exchanges and Societies Journal* n°13, novembre 2023

ISSN 2271-6386

Groupe de Recherche Identités et Cultures (GRIC)

Université Le Havre Normandie, France

## **EL HUAYNO AYACUCHANO TESTIMONIAL Y SU CONTEXTO POLÍTICO SOCIAL**

**Karl Struyf<sup>1</sup>**

### **Résumé**

À Ayacucho, face au contexte turbulent des années 80 et à un conflit armé interne qui a altéré et remis en question les structures sociales et de pouvoir du Pérou, le huayno traditionnel est devenu un chant de lutte, un chant de témoignage clairement lié à une nouvelle idéologie du changement, conservant avec cohérence une bonne partie de ses caractéristiques formelles. Comment ce style s'est-il positionné vis-à-vis des acteurs du conflit armé ? Comment la violence, la résistance et le courage d'un peuple confronté à ce conflit sont-ils perçus dans l'imaginaire collectif, exprimés dans le huayno ? La production de cette époque s'inscrit-elle dans la lignée d'un huayno andin de contestation ? Et enfin, comment certaines chansons emblématiques, comme « La Flor de retama », ont-elles pu se propager pour devenir aujourd'hui quasiment des hymnes de la résistance populaire, malgré la condamnation des secteurs officiels ?

### **Resumen**

En Ayacucho, frente al contexto convulsionado de los años 80 y a un conflicto armado interno que alteró y puso en cuestión las estructuras sociales y de poder del Perú, el huayno tradicional se convirtió en canción de protesta, en canto testimonial claramente ligado a una nueva ideología de cambio, manteniendo de manera coherente una buena parte de sus características formales. ¿Cómo se posicionó este estilo frente a los actores del conflicto armado? ¿Cómo se percibe en el imaginario colectivo, expresado en el huayno, la violencia, la resistencia y la valentía de un pueblo confrontado a este conflicto? ¿Se enmarca la producción de esta época en la línea de un huayno de protesta andino? Y por último, ¿cómo han podido trascender algunos temas emblemáticos, como “La Flor de retama”, hasta convertirse hoy casi en himnos de la resistencia popular, a pesar de la condena de los sectores oficiales?

---

<sup>1</sup> Université de Louvain, Belgique. Estudios en antropología. Proveniente de Ayacucho (Perú). Charanguista, compositor, e investigador del charango y de las tradiciones musicales peruanas.

Vamos a hablar del huayno ayacuchano, más precisamente del estilo conocido como huayno testimonial o de protesta y de su relación con el contexto político social de la época en que surgió y se desarrolló.

Este estilo apareció a fines de los años 70 pero se hizo más conocido a partir del conflicto armado interno iniciado en los años 80 en Ayacucho. Es importante resaltar que nos interesa entender algunos de los procesos que han hecho que este estilo y algunas de sus canciones mantengan una presencia en el repertorio “folclórico” andino e incluso uno de los temas más emblemáticos de este cancionero ha jugado un rol en los recientes procesos políticos que vive el Perú.

Este huayno testimonial, nunca dejó de ser huayno ayacuchano, a pesar de desarrollar ciertas características propias, no es muy común referirse a él en tanto huayno testimonial, y la línea que lo separaría del huayno tradicional, o de la vieja guardia, no está muy definida. Ambos estilos comparten espacios de interpretación y producción hasta la actualidad.

El análisis que haremos no es ajeno a las disciplinas de la etnomusicología por lo que es inevitable poner en relieve algunos aspectos formales del análisis musical. Sin embargo, un acercamiento más superficial, enfocado más en los textos y descripciones de este género puede ser también de mucha utilidad al tratar de comprender la música y su posición frente a temas de la identidad y la memoria colectiva.

### **El huayno en la música andina**

El huayno es uno de los géneros musicales más difundidos en los andes peruanos. Con una variedad de estilos regionales sorprendentes, podemos describirlo como un género basado en un ritmo binario, como lo describe Romero, sincopado y cuya figura redundante es una corchea y dos semicorcheas o una semicorchea, una corchea y una semicorchea. Además, utiliza mayormente la escala pentatónica, aunque es común también encontrar la escala diatónica y hexatónica (Romero, 2002). Esto no ayuda mucho en una descripción, pero nos advierte del peligro de generalizaciones fáciles que se han hecho en el pasado al tratar de teorizar sobre algún estilo musical.

En términos de la teoría musical, es tarea difícil tratar de definir un estilo musical limitándose solo a descripciones del contenido de las letras. El ritmo de acompañamiento o los tipos de instrumentación son también elementos fácilmente descriptibles, sin embargo, describir los aspectos estructurales melódicos es bastante más útil al analizar los cambios o permanencias en un estilo y así entender los posibles procesos que los hacen posible.

Un acercamiento para definir el huayno, muy común entre músicos, es el reconocer una especie de cadencia, una estructura musical melódica reconocible en casi todos los huaynos populares y común incluso en los diferentes huaynos regionales. Tiene algo que ver con las escalas o conjuntos de notas que se utilizan en la melodía, y sobre todo con ese aspecto digamos predecible de cómo se desarrolla y se cierra una frase melódica. Este acercamiento nos permite tener una comprensión más clara de cómo funciona el lenguaje musical tradicional y, otra cosa muy importante, nos hace conscientes de las limitaciones de lo individual frente a lo colectivo.

Arguedas se acerca al huayno de una manera menos formal o especializada, describe rasgos de su contenido, en el que “las luchas y el dolor del pueblo mestizo estarían reflejadas”, esto ya nos hace pensar en la posibilidad de la aparición de un huayno testimonial (Arguedas, 1989).

En el wayno ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, y todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo grande en que (el pueblo mestizo) podía ser como los mejores y rendir como los mejores. (Arguedas, 1989)

Más adelante en el mismo texto, Arguedas hace una referencia a la relación de la estructura musical frente al contenido de sus letras:

La música del wayno ha sido poco alterada, mientras que la letra ha evolucionado con rapidez y ha tomado formas infinitamente diversas, casi una forma para cada hombre. El indio y el mestizo de hoy, como el de hace cien años, sigue encontrando en esta música la expresión entera de su espíritu y de todas sus emociones. (Arguedas, 1989)

El huayno ya en los años 40 se iba renovando con textos nuevos, con un contenido relacionado a las vivencias de los hombres y mujeres que habitaban en las capitales de provincia o en pequeños poblados. Como dice Arguedas, el huayno mestizo es ese reflejo de la vida del hombre del ande y sus luchas y su dolor no son ajenos a estos cantos, pero esta ‘evolución’ de la que habla Arguedas no toca de manera estructural, o con “cambios apenas perceptibles”, en términos de Arguedas, esta especie de lenguaje musical propio de la región andina. Es dentro de esta variedad de estilos regionales, algunos muy distintos entre sí, con orquestaciones y acompañamientos muy diferentes, en el que se ubica el huayno ayacuchano.

### **Cambio y la permanencia musical (en el huayno)**

Entender el cambio y la permanencia musical, nos ayuda a visualizar los procesos que hay detrás de estos cambios y las posibles explicaciones del porque una determinada música puede jugar un importante rol en la memoria colectiva o puede fácilmente expresar el espíritu de la época y ser ampliamente aceptado por un público.

En la primera mitad del siglo XX se dan una serie de procesos de construcción identitaria en diferentes regiones o ciudades del Perú. El caso del Cusco es conocido y bastante documentado. Las élites provincianas, en este caso la cusqueña, entran en un debate geográfico racial que se convierte en un enfrentamiento político conocido como regionalismo versus centralismo. En el Cusco las élites llamaron a este regionalismo: cusqueñismo. Mas adelante este regionalismo se articula con el indigenismo fomentado por el gobierno de Leguía (De la Cadena, 2004).

Este fenómeno se dio igualmente en Ayacucho. En su artículo “guitarra indígena: claves para un modelo sonoro de etnicidad”, Fernández Stoll (2016) describe estos procesos que se desarrollan en Ayacucho en la primera mitad del Siglo XX, en los que una élite provinciana intenta ‘crear’ o favorecer una tradición regional ayacuchana. Dos eventos reflejan esta intención: la fundación del Centro Cultural Ayacucho y la publicación de la revista Huamanga. Lo curioso es que estas iniciativas estaban a cargo de intelectuales y profesionales huamanguinos hijos en su mayoría de hacendados. Esta élite se dedicó mayormente a investigar y difundir el folclore regional, haciendo el uso de conceptos como la autenticidad y buscando desarrollar un discurso sobre la identidad y lo huamanguino (Fernández Stoll, 2016).

Es en este contexto que seguramente el huayno, un estilo inevitablemente presente en el repertorio de las formaciones musicales correspondientes de la época, empieza a adquirir parte de sus formas estructurales y de contenido que podemos percibir hasta la actualidad. El huayno ayacuchano, anterior al huayno testimonial, es descrito por sus cultores y por el público entendido, como un huayno poético, que utiliza el quechua para alcanzar ese nivel expresivo del que hablaba José María Arguedas. También es un huayno, que, a diferencia de otras versiones regionales, se aleja de lo ‘corporal’, es decir deja de ser una danza para convertirse más en una música para escuchar.

Además, el huamanguino era en muchos casos bilingüe, la convivencia de las tradiciones mestizas e indígenas es indiscutible en este contexto. Por lo tanto, no sólo los idiomas castellano y quechua conviven en la región, sino las músicas, danzas y festividades, y claro está, las maneras y las necesidades de expresar las vivencias, el paisaje y las emociones.

Una revisión no muy profunda de los discos LPs producidos en la década de los 60 reflejan el repertorio ya consolidado en décadas anteriores. Si revisamos por ejemplo los primeros LPs del Trío Ayacucho o del Dúo Hermanos García Zarate, vamos a notar la presencia de un repertorio propio Ayacuchano, con textos que le cantan al amor, a la naturaleza, a los amores imposibles. El tema de las despedidas ya está presente, ligado seguramente a la migración hacia las grandes ciudades.

Canciones como Mauka Zapato, casi enteramente en quechua, demuestran esta presencia de lo indígena en las expresiones musicales mestizas de la época:

Mauka zapatuykim kani  
kuchun, kuchun wischunayki.  
Mosoq nanachisuptiki  
maukaykitam maskawanki.

Huayno en donde se hace una comparación del amor abandonado con un zapato viejo que causa menos incomodidad que el zapato nuevo. Es importante tomar en cuenta que este huayno tradicional ya está presente en el trabajo recopilatorio de los esposos D'Harcourt que fuera publicado en 1925 (D'Harcourt, 1925).

Este huayno, presenta en su frase A una indiscutible escala pentatónica, frente una frase B que presenta una escala propia de la música mestiza de la región. Canciones como Arbolito de manzano, Chuncullay o Soccollay, Huérfano pajarillo que han permanecido vigentes en el repertorio de intérpretes y solistas de la actualidad, muestran también en mayor o menor medida estas características.

Arbolito de manzano,  
Cuyas ramas planté yo,  
Cuyas ramas planté yo,  
Otros te esperan gozando  
El que te plantó, ya no,  
El que te plantó, ya no  
¡Ay! pajarillo, pajarillo alegre,  
A dónde tú irás que yo te siga  
De mi memoria, martirio,  
De mi memoria, tormento

Ese tu amor se parece  
A las yerbas cuando crecen  
En toda rama se enreda  
Y en ninguna permaneces

Otra vez, comparaciones con la naturaleza, el paisaje y el abandono o los amores imposibles. En lo musical, se trata de huaynos con estructuras melódicas clásicas que responden completamente a la 'idea' del huayno que se tenía en la época, las frases A y B y sus repeticiones y la recurrente presencia de una parte C conocida como fuga. Además, los infaltables codos que unen las frases y el interludio instrumental que repite la melodía cantada. Los acompañamientos de la voz, son muchas veces en dúo de voces y con guitarras, mandolina en el caso del Dúo de los hermanos García. Es infaltable la presencia de una guitarra de acompañamiento junto a una primera guitarra que lleva la melodía y se encarga de ornamentar la interpretación.

El huayno *Adiós pueblo de Ayacucho* ilustra de manera óptima el estilo que estamos tratando. Además de ser el huayno emblemático de la vieja guardia, y de haber sido grabado por primera vez en 1930 por el arpista Estanislao Medina, este huayno ha sabido trascender el tiempo y no falta casi nunca en un recital de música ayacuchana. De autor desconocido, este huayno narra la historia de una despedida forzada por un amor imposible. El huayno presenta dos estrofas en quechua y una típica estructura AB.

Adiós pueblo de Ayacucho,  
 perlaschallay,  
 donde he padecido tanto,  
 perlaschallay.  
 Ciertas malas voluntades,  
 perlaschallay,  
 hacen que yo me retire,  
 perlaschallay.  
 Pajarinmi ripuchkani  
 perlaschallay  
 tuta tuta tutamanta  
 perlaschallay

kausaspayqa kutimusak  
 perlaschallay  
 wañuspayka manaña cha  
 perlaschallay

Es interesante observar que esta canción, que se presume que fue escrita a comienzos del S.XX, ya utiliza una estructura A B en la que en la parte A se usa el VI grado de la escala menor andina, lo que en su desarrollo melódico posibilita el uso del acorde de acompañamiento del grado VI mayor, que en la escala de LA menor correspondería al acorde FA mayor. Esta melodía por lo tanto empieza prácticamente con las notas más altas y se resuelve en la tónica menor de la escala menor.

Es verdad que esta explicación puede parecer muy especializada para el lector que no tiene formación musical, pero lo importante de este análisis es tomar conciencia de que esta estructura melódica, ya presente en los años 30, es común en muchos huaynos más modernos, incluso otro de los huaynos emblemáticos del repertorio ayacuchano, la Flor de retama, comparte esta estructura de manera inversa, siendo la frase B la que usa esta escala menor andina y se acompaña con el grado VI mayor.

Igualmente es importante incluir este tipo de explicaciones y no perder de vista que cualquier estudio de la música de un pueblo, sobre todo si puede ser considerada tradicional, no debe reducirse al análisis de los textos. Eventualmente una escucha detallada del repertorio presentado en este trabajo puede facilitar la comprensión de los puntos aquí expuestos. Mención aparte merece el protagonismo de la guitarra

ayacuchana. Dentro de este estilo regional, es quizás en Ayacucho donde la guitarra alcanza un grado de desarrollo indiscutible no sólo a nivel regional, sino nacional.

Aquí es importante evocar el trabajo solista del reconocido guitarrista Raúl García Zárate. En tanto ícono de la guitarra ayacuchana, hizo un trabajo importante no sólo de recopilación sino de convertir a la guitarra andina en instrumento solista de concierto. Su trabajo difundido en varios LPs y numerosos recitales no sólo fue conocido en la región de Ayacucho, sino se difundió por todo el país, además de haber mantenido una presencia importante en muchos conciertos y festivales internacionales. Es verdad que Raúl García no fue el único en su tiempo, pero fue el que mostró un trabajo constante y tuvo una influencia remarcable en las siguientes generaciones. Raúl García venía de una familia mestiza acomodada de Huamanga. Estudió derecho y escogió el camino de la música como lo contó innumerables veces en las entrevistas que diera. En su música se refleja esa mezcla de los motivos andinos indígenas con los motivos ‘señoriales’ y mestizos. Un estilo pulido, muy expresivo, que trazó las líneas en las que se movería la guitarra ayacuchana. Raúl García no estuvo lejos del repertorio de música mestiza popular, en un primero momento grabó algunos discos en dúo con su hermano Neri, cantando a dos voces muchas canciones muy influyentes en el futuro cancionero Ayacuchano. Junto al Trío Ayacucho quizás son los representantes más importantes de este movimiento identitario regional que se originó en la primera mitad del siglo XX y que cambiaría de contenido y no tanto de forma con el huayno testimonial.

### **El surgimiento del huayno testimonial**

La reapertura de la universidad San Cristóbal de Huamanga en 1959 jugó un rol decisivo no sólo en los cambios sociales y la luchas que se despertarían más tarde, sino que a su vez este ambiente fue propicio para el desarrollo de una nueva canción ayacuchana, con un contenido social y de denuncia que llegó a definir lo que más tarde reconoceremos como huayno testimonial ayacuchano.

Fernández Stoll describe este momento como una alteración del carácter ‘señorial’ de Huamanga, en el que las élites que habían promovido esta reapertura, con el ideal de atraer catedráticos de prestigio, fueron notando que esta universidad se distanciaba de las clases dominantes y atraía alumnos de los pequeños pueblos de la región. Es en este contexto que la universidad se convierte en eje difusor de ideas progresistas. (Fernández Stoll, 2016)

Dos de los huaynos más importantes del repertorio de la música ayacuchana testimonial aparecen poco después: *El Hombre*, de Ranulfo Fuentes y *La Flor de retama*, de Ricardo Dolorier.

La vida de Ranulfo Fuentes ilustra también la época y el origen de este estilo de huayno ayacuchano. Nacido en la pequeña comunidad de Punqui, a temprana edad pierde a sus padres, hace parte de sus estudios de primaria en la comunidad de Sacharaqay, y luego en San Miguel. Allí comparte aulas con niños de las diferentes comunidades de la región. Tras una permanencia de unos años en Lima, regresa a Huamanga donde termina sus estudios secundarios, se dedica a la orfebrería e ingresa luego a la Universidad San Cristóbal de Huamanga en el año 1969 (Vásquez y Vergara, 1990). Estando en la universidad escribe ‘el hombre’, que fue presentada por primera vez en 1973, Ranulfo mismo dice que los acontecimientos de represión del año 1969 fueron el germen de esta letra. La universidad lo vincula con nuevas formas de ver el mundo. En un contexto en que las tendencias de izquierda luchan por hegemonizar el movimiento estudiantil (Vásquez y Vergara, 1990).

Yo quiero ser el hermano  
 Que da mano al caído,  
 Y abrazados férreamente  
 Vencer mundos enemigos.  
 Y abrazados férreamente  
 Vencer mundos que oprimen.  
 (Extracto de *El hombre*)

Ricardo Dolorier fue hijo de madre huantina y pasó importantes años de su niñez en Huanta. Al igual que Ranulfo Fuentes, tuvo acceso a la Universidad, pero ya en el año 1969 se encontraba establecido en Lima, en la universidad la Cantuta, cuando sucedió la masacre en el pueblo de Huanta. *La Flor de Retama* denuncia justamente esta masacre de estudiantes y pobladores de la pequeña ciudad de Huanta, que se habían alzado en protesta por un decreto ley del gobierno de Velazco que limitaría la gratuidad de la educación. Los sinchis, un grupo del policía especialmente entrenado para reprimir este tipo de protestas, ingresaron a la plaza de Huanta y abrieron fuego contra los protestantes, jóvenes estudiantes y campesinos.

Vengan todos a ver  
 ¡Ay, vamos a ver!  
 Vengan hermanos a ver  
 ¡Ay, vamos a ver!  
 En la Plazuela de Huanta,  
 Amarillito flor de retama,  
 Amarillito, amarillando  
 Flor de retama.  
 Por Cinco Esquinas están,  
 Los Sinchis entrando están.  
 En la plazuela de huanta  
 Los Sinchis rodeando están.  
 Van a matar estudiantes  
 Huantinos de corazón,  
 Amarillito, amarillando  
 Flor de retama;

Van a matar campesinos  
 Huantinos de corazón,  
 Amarillito, amarillando  
 Flor de retama.  
 Donde la sangre del pueblo,  
 Ahí, se derrama;  
 Donde la sangre del pueblo,  
 Ahí, se derrama;  
 Allí mismito florece  
 Amarillito flor de retama,  
 Amarillito, amarillando  
 Flor de retama.  
 La sangre del pueblo  
 Tiene rico perfume;  
 La sangre del pueblo  
 Tiene rico perfume;  
 Huele a jazmines, violetas,  
 Geranios y margaritas;  
 A pólvora y dinamita.  
 Huele a jazmines, violetas,  
 Geranios y margaritas;  
 A pólvora y dinamita  
 ¡Carajo!  
 ¡A pólvora y dinamita!  
 ¡Ay, carajo!  
 ¡A pólvora y dinamita!

Este huayno no sólo narra los sucesos en Huanta, sino que describe de manera poética la resistencia y lucha del pueblo. Su fuerza expresiva descansa justamente en esta última estrofa que, a diferencia de las fugas de huaynos anteriores, no necesariamente acelera el tempo, el pulso de la canción, sino que la melodía, que mantiene una estructura similar a las frases A y B, logra cerrar de manera bastante contundente, la frase melódica y su contenido.

Este huayno fue primero interpretado y grabado por el trio Huanta, pero no alcanzó más que cierta difusión local. Es en el Año 87, en plena ebullición del conflicto armado interno, que este huayno es interpretado por la cantante Martina Portocarrero en concierto en un auditorio de Lima. Este concierto es grabado y difundido en un casete a nivel nacional. Es esta versión de *La Flor de retama* que llegará a ser considerada en su momento como una canción subversiva, cuando en el fondo lo único que hacía era denunciar una masacre cometida más de una década antes. En esta grabación la cantante agrega un texto recitado que potencia aún más las capacidades expresivas de este huayno:

En donde la vida  
 Se hace más fría que la muerte misma  
 Taita inti arde indignado  
 Las grandes nieves se descongelan  
 Y los grandes lagos comienzan a colmarse

El gran aluvión, está por llegar  
Para sepultar, mundos que oprimen  
Y sobre la tierra nueva; florecerá la retama

En ambos casos, tanto en *El hombre* como en *La flor de retama*, tenemos estructuras melódicas poco novedosas con respecto al huayno ayacuchano anterior. Podemos decir que ambos huaynos respetan la estructura tradicional del huayno, las escalas utilizadas, los intervalos en la melodía, la fuga y la presencia de codos. Lo novedoso son los textos, la carga expresiva y su capacidad de tocar las emociones de sus oyentes, ya no sólo de la región de Ayacucho sino de trascender las fronteras regionales y difundirse a nivel nacional. La autenticidad de este nuevo huayno no ha estado nunca en cuestionamiento por parte de los conocedores y cultores de estas formas musicales. Todo lo contrario, estos nuevos huaynos fueron integrados en los repertorios de muchos intérpretes establecidos en Lima.

La música ayacuchana testimonial se somete por lo tanto a esas mismas reglas de lo que compositores, intérpretes y el público consideran ‘auténtico’. Este triángulo de ‘protagonistas’ de una expresión musical es muy importante de tomar en cuenta al analizar el rol y el significado de la música en una sociedad. Quizás es esta interacción que asegura que el huayno mantenga aspectos de creación colectivos ya que un compositor, individuo, no puede darse fácilmente las licencias para ‘innovar’ en estos territorios musicales. La innovación será aceptada siempre y cuando respete las reglas de lo que podemos denominar un lenguaje musical.

Con esto no quiero entrar en el debate de lo auténtico o esencial en la música tradicional, todo lo contrario, creo que en primera instancia debemos saber leer el debate sobre lo auténtico de los personajes mismos que van definiendo el desarrollo de un lenguaje musical: compositores, intérpretes y ciertos sectores del público directamente involucrado.

He tenido la ocasión de asistir a discusiones entre músicos ayacuchanos o cusqueños que sacan argumentos muy útiles al definir si la música presentada por algún advenedizo puede ser considerada auténtica o no. Los elementos innovadores suelen ser observados con detenimiento y aceptados o no por el grupo. Lo mismo sucede con los intérpretes al escoger su repertorio. Pueden hacerlo desde la perspectiva más comercial para alcanzar grandes públicos, así como pueden hacerlo desde lo que ellos consideran lo ‘apropiado’. En una ocasión estábamos en un festival de charangos en Cusco y un charanguista local presentó algunos temas tradicionales de la región usando lo que en música se conoce como acordes disonantes, que se acercan, por simplificarlo de alguna manera, a las armonías que utilizan los músicos de jazz. Este fenómeno de cambio o adaptación aparentemente ha ocurrido en la música popular brasileña, pero intentar estos ‘arreglos’ en música tradicional andina, no cayó bien entre los músicos locales de cierta edad y el músico intérprete fue duramente criticado.

Esta especie de mecanismo de ‘control de calidad’ se pone en funcionamiento cada vez que un músico escribe, interpreta o hace ‘arreglos’ a un huayno. Y esto sucedió seguramente en la década de los 80, con el estallido del conflicto armado interno, los huaynos testimoniales se multiplicaron, reflejando en su contenido el duro momento que atravesó el pueblo ayacuchano. Es por eso que no creemos que hay espacio para intrigas de que un estilo musical tradicional fuera creado como instrumento de propaganda por alguno de los bandos, o que, en todo caso, si se evidenciara esta intención, no necesariamente estas canciones habrían podido trascender, que es lo que al final nos interesa al hablar de la música y su ubicación en la memoria colectiva.

Canciones como la Rosa Roja, de Walter Humala, muy popular también, aparecen en un contexto de lucha, pero al mismo tiempo transmiten un matiz de esperanza. El texto nos habla de la miseria que se hace poema y del hambre que se hace canción, de la libertad aprendida entre rejas y cadenas.

Por otro lado, *Ofrenda*, de Carlos Falconi, describe la violencia que se vive en Huamanga, las bombas y las balas que se disparan por la plaza de Huamanga, mientras las cárceles están llenas de inocentes, y el huamanguino es valiente y no tiene precio. Estos son algunos de los ejemplos de canciones que aparecieron en la época y que trascendieron y siguen siendo vigentes en las producciones discográficas o recitales de música andina o ayacuchana. La denuncia de la represión del estado es uno de los temas más presentes en este repertorio, la violencia, la muerte y las desapariciones son otros temas recurrentes, pero es notorio también el mensaje de resistencia y valentía del pueblo ayacuchano.

Hay que mencionar también, y esto seguramente tendrá que ser materia de futuras investigaciones, que no hemos encontrado en ninguno de los huaynos que trascendieron, alguna denuncia directa de los movimientos armados que desataron este conflicto. La dureza con que se denuncia al Estado y a las fuerzas armadas hace parte de esta observación.

### **Música testimonial o de protesta en la actualidad**

No se puede negar que las producciones más comerciales de las últimas décadas, han arrojado de cierta forma parte del repertorio más comprometido del huayno ayacuchano. Nuevos compositores e intérpretes han optado por retomar temas de amores perdidos y optar por formas más comerciales o atractivas para las nuevas generaciones. Sin embargo, el huayno testimonial se ha mantenido presente y vigente. Es parte de la memoria colectiva de uno de los procesos más duros que ha vivido nuestro país, y difícilmente pasará al olvido mientras los abusos, la represión y atropellos por parte del estado sigan presentes.

El caso de *La flor de retama* llama la atención por la cantidad de debates que sigue generando esta canción. En la campaña de Pedro Castillo antes de llegar a la presidencia fue interpretada en muchos mítines tanto en provincia como en Lima. En ese momento fue nuevamente señalada como una “canción de terrucos” por lo que muchos intérpretes y público reaccionaron indignados, una vez más, ante esta injusta acusación.

En diciembre de 2023, luego de la destitución del presidente Castillo y el inicio de las protestas a nivel nacional, *La flor de retama* fue nuevamente utilizada como un himno de las protestas. Muchas versiones de esta canción han sido difundidas por las redes y sigue siendo la canción más pedida en cada recital de música ayacuchana. La obra trasciende a su autor, de eso no hay dudas, y en este caso también trasciende el contexto en el que fue creada y se sigue instalando en nuevos contextos de luchas sociales, porque su música lo permite, y su texto también.

### **Bibliografía**

ARGUEDAS, José María. “La canción popular mestiza e india en el Perú, su valor documental y poético” [1940] en *Indios, mestizos y señores*. Editorial Horizonte, 1989.

DE LA CADENA, Marisol. *Indígenas y mestizos: Raza y cultura en el Cusco*. Lima: IEP, 2004.

FERNÁNDEZ STOLL, Diego Rafael. *Guitarra Indígena, claves para un modelo sonoro de etnicidad*, Lima: PUCP, 2016.

RITTER, Jonathan. “La música testimonial ayacuchana: de la memoria a la sobrevivencia”, en *Música, memoria y educación: libro de ponencias*. Ayacucho, 2019.

ROMERO, Raúl. “La música tradicional y popular”. En *La música en el Perú*, Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985, pp. 215-283.

ROMERO, R. “Sonidos Andinos, una antología de la música campesina en el Perú”, Lima: PUCP, 2002.

VÁSQUEZ, Chalena & Abilio VERGARA. *Ranulfo, el Hombre*. Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario, 1990.