La música más allá del sendero: Los principales cambios en el contenido político de la música tradicional ayacuchana después del Conflicto Armado Interno peruano

Awqa

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

Katherine Nicole Larios Pulido

20172702
Horario 0604 A
Katherine.larios@pucp.edu.pe

Resumen

Desde que el Conflicto Armado Interno peruano (1980-2000) concluyó, se han realizado numerosas investigaciones sobre su implicancia. Sin embargo, poco se ha estudiado sobre su influencia en el campo musical, sobre todo en las comunidades más afectadas por la violencia, como lo fue la ayacuchana. Para esta, la música adquirió un carácter político con fines particulares en el desarrollo de la guerra y después de ella. Así, la presente investigación pretende evidenciar cuáles han sido los principales cambios que el contenido político de la música tradicional ayacuchana ha obtenido en la posguerra. Como respuesta tentativa se establece que han sido principalmente dos: su configuración como testimonio y denuncia por parte de los afectados, y su conversión en un medio de construcción de memoria colectiva, principalmente representado en los carnavales tradicionales. De esta manera, se halló que la música política constituyó un espacio fundamental para las víctimas del conflicto, pues, en muchas oportunidades, era el único medio eficaz por el cual podían expresar y reclamar lo generado por la violencia. Finalmente, se concluye que ambos cambios no deberían ser entendidos por separado, pues su conjunción permite una comprensión integral de la visión de las víctimas ayacuchanas en el posconflicto.

Palabras clave: música política, canción ayacuchana, Conflicto Armado Interno peruano, memoria

Julio 2019

Tabla de contenidos

Introducción	1
Capítulo 1: La música política durante el terrorismo	3
1.1. Sendero, el “arte de tipo nuevo” y el <i>pumpin</i>	3
1.2. La música ayacuchana como protesta y resistencia	7
Capítulo 2: La música política después de Sendero	10
2.1. Una canción que testimonia y denuncia	10
2.2. Música, memoria colectiva y carnaval	13
Conclusiones	17
Bibliografía	19

Introducción

Entre los años 1980 y 2000, el Perú vivió una época de suma violencia: el Conflicto Armado Interno peruano. En él, se desarrolló una lucha por parte del Estado, representado mayormente por las Fuerzas Armadas, contra los grupos subversivos, como el MRTA y, principalmente, Sendero Luminoso (PCP-SL). El conflicto adquirió un carácter nacional con el transcurrir del tiempo. Sin embargo, la región sur central del Perú, conformada por algunos sectores de los departamentos de Apurímac y Huancavelica, y Ayacucho en su totalidad, fue el principal escenario de violencia. Debido a esto, las consecuencias en esta zona fueron significativas, y se evidenciaron en todas las esferas de aquel departamento, incluyendo el ámbito cultural.

Muchas investigaciones se han realizado sobre las consecuencias culturales que la guerra interna peruana significó en Ayacucho. Sin embargo, el tema de la música ha sido usualmente estudiado de forma superficial, pues su utilización ha sido casi relegada al espacio artístico, aunque esta cumplió un rol muchísimo más importante, pues desempeñó una función política tanto durante como después del conflicto. El notable cambio del contenido de esta música en el posconflicto se comprende mejor si se retrocede hasta el desarrollo de la guerra, en el cual también tuvo un papel principal que sigue siendo casi desconocido en la actualidad. Es por ello que el desarrollo de la investigación intenta responder a la pregunta de cuáles han sido los principales cambios en el contenido político de la música tradicional ayacuchana después del Conflicto Armado Interno peruano. Así, la investigación pretende estudiar a la música tradicional en el posconflicto más allá del ámbito artístico e intenta evidenciar su importancia para la comunidad ayacuchana no solo como expresión cultural, sino como expresión social y política.

A partir de la pregunta planteada, se propone como respuesta tentativa que ocurrieron principalmente dos cambios en el contenido político de la música tradicional ayacuchana en el posconflicto. El primero de ellos es que el contenido se configuró como testimonio y denuncia alternativa por parte de las víctimas. El segundo cambio consiste en que se convirtió en un espacio de construcción de memoria colectiva por parte de la población ayacuchana. Para demostrar esta hipótesis, se ha consultado diversas fuentes pertenecientes a la sociología y, principalmente, a la antropología de la música o etnomusicología. Asimismo, se consideró pertinente analizar el desarrollo de la música política ayacuchana durante el desarrollo del conflicto a modo de antecedente de la utilización de este tipo de música por la población. Respecto a este, se describe el cambio y nuevo significado que dicha música adquirió en la posguerra.

Para una mejor estructuración de la investigación, el desarrollo de esta se encontrará comprendido en dos capítulos. El primero de ellos busca establecer los motivos por los que la música tradicional ayacuchana fue transformando su clásico contenido hacia uno altamente político durante la guerra interna. Así, primero se evidenciará que Sendero Luminoso utilizó esta expresión cultural para fines de propaganda ideológica. Luego se explicará que la población ayacuchana también la utilizó, pero como protesta hacia el Estado y como respuesta hacia el grupo terrorista, mostrando su apoyo o disconformidad. En el segundo capítulo se busca evidenciar los principales cambios que el contenido político musical, configurado en el desarrollo de la guerra, sufrió cuando esta terminó. Para ello, se señala que el primer cambio fue su transformación hacia un carácter testimonial y de denuncia alternativa por parte de las víctimas de la guerra interna. Por último, se propone que el segundo cambio fue su conversión en un

espacio de generación de memoria colectiva por parte de la comunidad afectada, que es conmemorada hasta la actualidad a través de los carnavales tradicionales.

Finalmente, se halla que la música constituyó un papel importante tanto antes como después del Conflicto Armado Interno peruano. Son principalmente las características propias de la música que la posicionan como una forma de expresión idónea por parte de la gente. Asimismo, los dos cambios que esta sufrió en el posconflicto están estrechamente relacionados, tanto entre ellos como con las características que la música política tuvo durante la guerra interna.

Capítulo 1

La música política durante el terrorismo

“Los pobres y desamparados
estamos hartos
con esta hambre y miseria asolándonos
cuando todos los precios suben
Obrero, campesino
ya estamos avanzando
con la guerra popular, con la lucha armada
superaremos esta miseria”¹

(*Situación revolucionaria*, Las Sirenitas de *Waswantu*, [traducción de Ritter, 2013]).

El contenido de *Situación revolucionaria*, un popular *pumpin* fajardino, es un paradigmático ejemplo de la utilización senderista de la música tradicional ayacuchana durante el Conflicto Armado Interno peruano. En este periodo, en el que se desarrolló la lucha entre grupos subversivos, principalmente Sendero Luminoso, y el Estado, se afectó casi todas las esferas de la sociedad peruana, y, entre ellas, también a la música. Esta y, sobre todo, la música ayacuchana tradicional, se convirtió en un campo de batalla de ideas, pensamientos y reclamos políticos por parte de insurgentes y no insurgentes.

En base a lo anterior, este capítulo desarrollará cómo la música tradicional ayacuchana fue transformando su contenido de romance y cosmovisión andina hacia uno altamente político. En primer lugar, se describirá la utilización que esta tuvo por parte de Sendero Luminoso como un medio para esparcir su propaganda ideológica. En segundo lugar, se explicará cómo es que la población ayacuchana también utilizó políticamente la música tradicional, pero como protesta hacia el Estado y como respuesta hacia Sendero Luminoso, tanto positiva como negativamente.

Subcapítulo 1.1.: Sendero, el “arte de tipo nuevo” y el *pumpin*

Lamentablemente, el papel de la música es usualmente reducido hacia uno secundario. Al encasillarla de esta manera, se limita el alcance y los complejos procesos que involucra la creación musical. La conceptualización a través de la sociología permite comprender sus aspectos musicales no artísticos. Por ejemplo, Hormigos (2012) propone que la música permite reconocer al mundo y, a su vez, crear y compartir conocimiento. Para este autor, las distintas funciones que puede adquirir la música están circunscritas a su sociedad, por lo que es indispensable el conocimiento de este trasfondo cultural para interpretar a la música correctamente. Asimismo, este afirma que la música refleja la sociedad en la que esta se produjo, pues todo lo que la música comprende es una “visión particular y temporal de la vida” (citado en Pérez, 2010). Por otro lado, Herrera (2011) sostiene que los seres humanos necesitamos de la música, dado que usamos algún tipo de ella en algún momento de nuestra historia, aunque esta no encaje

¹ *Wakcha pobrekuna/amirquillanchikña/hambre miseriawan kallapas kanñachu/llapa imallapas wicharimullaptin /Obrero, campesino/avanzallasunña /guerra popularwan, lucha armadawan /kayllay miseriata puchukachasunchik*

en los cánones occidentales. Además, es definida por Molino (1990) como un hecho sociocultural inmediato. En apoyo a esto, Martínez (2014) sostiene que es el lugar en donde las personas conjugan sus experiencias en comunidad.

En ese sentido, podemos afirmar que la música tiene un gran carácter social y que expresa el discurso de una comunidad determinada. Sin embargo, la connotación de este discurso varía según el contexto en el que la comunidad se encuentre. En situaciones de violencia, la producción musical adquiere un marcado carácter político. Esto es notorio sobre todo en países que cuentan con una pronunciada diferenciación social y en los que el poder se encuentra ostentado por unos pocos, ya que propicia el surgimiento de manifestaciones sociales por medios alternos, como lo es la música (Herrera, 2011). Este matiz político no es gratuito, pues la música es una de las artes con mayor propensión a politizarse, dada su cercanía con la población, sobre todo en países como Perú, en los que suele acompañar festividades, procesiones, entre otras celebraciones (Herrera, 2011). Países como Chile, Colombia y Argentina tuvieron un gran repertorio musical-político durante el desarrollo de sus conflictos armados. Así, no resultaría sorprendente que la música durante la guerra interna peruana siguiera la misma tendencia, y haya sido influenciada por ideas y posturas políticas.

En base a lo anterior, se puede afirmar que, mediante el estudio de la música de una sociedad, es posible entender la situación particular que esta pueda estar atravesando, más allá de los discursos oficiales que puedan darse sobre ella. Esta, entonces, suele adquirir diferentes tipos de caracteres y funciones dependiendo de su contexto social e histórico, y de la intención social detrás de su creación. Es por esto que, si se quiere entender a mayor profundidad un periodo tan complejo como el Conflicto Armado Interno peruano, es esencial estudiar aquellos escenarios que pueden ofrecer un discurso particular del conflicto, y que incluso podrían evidenciar el importante uso que este escenario en particular pudo haber significado en el desarrollo de la guerra interna.

Particularmente en Ayacucho, la música durante el Conflicto Armado Interno adquirió un carácter político. Martínez (2014) sostiene que el que la música adquiriera politización propicia que “grupos de poder político monten operaciones de enmascaramiento y manipulación simbólica, con el objetivo de difundir verbos y versos que, ideológicamente, encubran, velen y distorsionen programas y sujetos políticos, manifiestos y esperanzas liberadoras” (p 25). Lo propuesto por este autor fue lo que ocurrió con la música tradicional ayacuchana, pues Sendero Luminoso la utilizó para propagar su ideología, en la que proponía “liberar”, mediante la lucha armada, al pueblo ayacuchano de la sumisión y situación de exclusión en la que se encontraba.

A pesar de que la ideología comunista define al folklore, y, por ende, a la música tradicional, como una imposición de la clase dominante sobre la población (Sánchez, 2016), Sendero Luminoso, partido político autoproclamado marxista, maoísta y leninista, lo utilizó ampliamente para esparcir su ideología y ganar militantes. La utilización por parte del grupo insurgente resultó primordial para la instauración del discurso senderista y la posterior expansión de este en Ayacucho, la “cuna” de Sendero Luminoso y el departamento más afectado por la violencia terrorista. (Comisión de la Verdad y Reconciliación [CVR] 2003). Dicho uso se realizó principalmente mediante dos canales. El primero de ellos fue la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (UNSCH) y los grupos folklóricos

pertenecientes a ella, y el segundo fue mediante aquellos géneros tradicionales que estaban sufriendo una transformación en su contenido, como el *pumpin* fajardino.

Se considera que el “nacimiento” de Sendero Luminoso ocurrió en la UNSCH a principios de la década de 1960 liderado por Abimael Guzmán, profesor de filosofía en dicha universidad. El espacio universitario, según la CVR (2003), constituyó un lugar fundamental para el desarrollo de la ideología y del proyecto senderista, pues, en el caso de la UNSCH, permitía la discusión intelectual de estudiantes pertenecientes a una de las regiones con un alto índice de abandono estatal y de pobreza en ese tiempo. Así, no era extraño que se generara simpatía hacia un proyecto de reforma social que proclamara querer cambiar la compleja situación en la que se encontraban Ayacucho y otras regiones similares.

Al rededor de 1980, ya con una fuerte presencia en aquella universidad, Sendero Luminoso comienza a utilizar a la música tradicional como forma alterna de propagar su ideología. Sin embargo, el grupo subversivo no la utiliza de forma usual. Sendero le da un “uso educativo” a la música, por el cual esta se convierte en un medio de “difusión ideológica, captación de nuevos miembros, y también como disfrute y enseñanza para sus militantes” (Sánchez, 2016, p.5). Es mediante este tipo de uso del folklore que Sendero Luminoso valida su integración a la propagación de su proyecto, pues cambia su carácter “imperialista” para pasar a obtener uno que vaya acorde con los intereses de la revolución. Para lograrlo, no se realizó una creación musical en el sentido estricto, sino que se transformó el contenido de canciones tradicionales populares hacia uno que reflejara el mensaje marxista y de lucha armada: el “arte de tipo nuevo” (Sánchez, 2016). Así, populares canciones como *Adiós pueblo de Ayacucho* obtuvieron nuevas versiones para integrarse a esta nueva proposición artística senderista:

“Si yo muero en el combate, perlaschallay
no hagas caso de mi muerte, perlaschallay
que allí llegan combatientes, perlaschallay
que seguirán adelante, perlaschallay.
Si en algún encuentro de esos, perlaschallay
me mataran los fascistas, perlaschallay
si en algún encuentro de esos, perlaschallay
me mataran los cachacos, perlaschallay
moriré gritando altivo, perlaschallay
¡Que viva el comunismo!, perlaschallay”

Es importante el recalcar la conveniencia de que Sendero Luminoso utilizara la música para su propaganda ideológica. Como es sabido, en Ayacucho, y en casi toda la región andina del Perú, existe una tradición oral muy pronunciada. Historias, mitos, canciones, entre otros, suelen transmitirse oralmente en la población. Al utilizar la música para esparcir ideas, Sendero Luminoso intentaba tener una mayor acogida de su ideología, ya que, Según Méndez (1994), “es más fácil transmitir un mensaje de forma oral que escrita, puesto que puede ser captado por cualquier tipo de oyente sin importar su nivel sociocultural” (citado en Robayo, 2015, p. 57). A partir de esto, se puede afirmar que el transmitir las ideas comunistas mediante la música pudo hacerlas más comprensibles para la población.

Como se mencionó anteriormente, otro de los medios por los que Sendero Luminoso utilizó la música fue por el aprovechamiento de la transformación que estaban sufriendo algunos géneros

tradicionales. El grupo insurgente utilizó, sobre todo, el *pumpin* fajardino, género típico de la provincia de Víctor Fajardo. Este género en particular cobra relevancia porque Sendero Luminoso tuvo una presencia tan importante en esta provincia que hasta se le llegó a considerar el “corazón de la guerra popular” (Aroni, 2009, 91).

La modernidad influyó en que se realizaran cambios en el *pumpin*. Tradicionalmente, hasta 1976, las canciones de este género estaban compuestas por letras improvisadas y repetitivas, que solían tocar temas de romance y picardía, y no buscaban ser más que una burla y diversión (Ritter, 2013). Sin embargo, se quería lograr que la provincia de Fajardo obtuviera mayor visibilidad, y que su música se vuelva más prestigiosa. Por ello, se empezaron a realizar concursos abiertos de *pumpin*, en los que se buscaban que bandas e intérpretes cambien el contenido usual de este género por temáticas innovadoras. Estos concursos gozaron de mucha popularidad, por lo que las presentaciones que se realizaban solían ser luego comentadas por la comunidad (Ritter, 2013).

Este contexto de cambio es propicio para el surgimiento de ideas revolucionarias. Es aquel momento el que Sendero Luminoso aprovecha para poder inmiscuirse en la música fajardina. El grupo terrorista se apropia de la música para darle un fin político conveniente (Asensio, 2011), ya que conforma grupos concursantes que presentan canciones en las que se plasma su ideología y el llamado a la lucha armada (Ritter, 2013). Un primer ejemplo se encuentra en el epígrafe del presente capítulo, en el cual se establece que la población ya está harta de la situación de “misericordia” en la que vive, por lo cual la lucha armada es necesaria para poder acabar con ella. Asimismo, a continuación, se presenta un extracto de la canción *José Carlos*, un *pumpin* presentado con carácter revolucionario:

“No nos falta valor ni coraje
Aquí estamos los estudiantes, muchachos valientes
Aquí estamos los campesinos, muchachos valientes
El pueblo nos debemos levantar
El pueblo nos debemos levantar
Porque los sucios se ponen peor
Debemos echarlos, eliminarlos
Los diablos se ponen cada vez peor
Los eliminaremos, los echaremos²”
(traducción de Ritter, 2013)

En estos versos, se canta cómo es que llegará el día propicio en el que el pueblo pueda levantarse contra “los diablos”, el Estado. No les faltará “valor” para eliminarlos, de cualquier forma. Los “sucios” deben ser desaparecidos del pueblo (Ritter, 2013). A pesar que, a partir de esos momentos, el *pumpin* se configuró con un contenido altamente político y senderista, es erróneo el asumir que todo aquel que interpretaba una canción de protesta o que cantaba sobre el “cambio social” era simpatizante de Sendero. Este será el punto a tratar en la siguiente parte del capítulo.

² *Muchuyta wischusunchik / Llaqtaruna sayarillasun / Qanrakunata aswan peorña/ wischullasunchik qarqullasunchik / Supaykunata aswan peorña / qarqullasunchik wischullasunchik*

Subcapítulo 1.2.: La música ayacuchana como protesta y resistencia

La música política no era de uso exclusivo de los senderistas. La comunidad ayacuchana también la utilizó de diversas maneras, sobre todo para expresar sus posturas frente a la situación en la que se encontraban. Este tipo de uso de la música política es la llamada canción de protesta, la cual se caracteriza por el contenido de reclamo de situaciones adversas de la comunidad, como pobreza, exclusión social, falta de servicios públicos, entre otros (Robayo, 2015) y se distingue de la canción política usada por Sendero, ya que no tiene el componente central de propaganda ideológica con la que sí cuenta esta última (Torres, 2005).

Se tiene que utilizar cuidadosamente el término de canción de protesta en el contexto del Conflicto Armado Interno, y más aún en Ayacucho. Ritter (2013) escribe sobre cómo, hasta la actualidad, en Víctor Fajardo se entiende por canción de protesta a toda aquella constituida por un discurso prosenderista. Asimismo, el autor también afirma que, en aquel tiempo, debido a la agitación política, era usual que cualquier canción con contenido de crítica hacia el Estado sea asociada con Sendero, aunque esta no lo haya sido. Este también menciona que “su renuencia era comprensible; durante gran parte de los 1980, la mera posesión de una cinta casete con ‘material subversivo’ constituía evidencia suficiente para ser detenido, torturado o asesinado por el ejército” (Ritter, 2013, p. 4). Se produjo una estigmatización del *pumpin* y de la canción de protesta, recelo que permanece aún en la sociedad fajardina. Así, entonces, el tipo de música política a la que nos referimos en esta parte del capítulo es conceptualizada por los fajardinos como canción con contenido social.

La música ha sido utilizada de forma política por la población ayacuchana en varios momentos de su historia. Uno de los ejemplos más cercanos al Conflicto Armado Interno peruano ocurrió durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado. En protesta por el asesinato de un grupo de universitarios por parte de militares en Huanta, se compuso una de las canciones tradicionales más famosas de la región: *Flor de Retama*. Ritter (2013) señala cómo es que esta canción marca un tipo de precedente para la música de la comunidad. La posibilidad de introducir un contenido político contra estatal ha sido evidenciada. A pesar de ello, la forma con la que el contenido político de la música se configuró en el contexto del Conflicto Armado Interno destaca por mucho. Vergara (2010) sostiene que la situación de la guerra interna fue tan intensa en Ayacucho que impactó de gran manera en la música tradicional cantada y creada por los pobladores. El desastre era la fuente principal del nuevo discurso configurado en la música. En palabras de Carlos Falconí, “la guerra los ha madurado” (citado en Vergara, 2010).

Así, se configuró una “nueva canción ayacuchana”, la cual entrelaza la forma tradicional de la música ayacuchana con un nuevo contenido en el que los temas principales ya no son el fatalismo o el romance, sino el inconformismo de la población hacia las atrocidades cometidas por ambos bandos de la guerra interna hacia ellos (Quispe, s/f). Uno de los géneros en los que se expresó casi con totalidad a la “nueva canción ayacuchana” fue el huayno. Su discurso se configuró como “un medio de expresión para la resistencia, crítica, denuncia y protesta hacia el Estado y el Partido Comunista Peruano – Sendero Luminoso por la vulneración de los derechos humanos durante el proceso de violencia política en Ayacucho” (Tumbalobos, 2015). De esta manera, la población podía denunciar, expresar y narrar su compleja situación mediante su “canción con contenido social”. El siguiente extracto musical pertenece al huayno *La rosa roja* del dúo José María Arguedas, una canción prosenderista:

“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,
para calmar su dolor, se convirtió en rosa roja
Palomita encantadora, acepta esta rosa roja,
que fue regada con llanto de nuestros niños,
que sin navidad crecieron, pero conquistaran glorias,
que sin navidad crecieron, pero conquistaran glorias”

Esta estrofa evidencia la situación de miseria y hambre en la que se encontraba la población ayacuchana, además de cómo es que el Estado tenía una actitud indolente hacia esa situación. Asimismo, “para calmar su dolor, se convirtió en rosa roja” intenta explicar por qué es que Sendero Luminoso tenía tanta acogida en el lugar: para “calmar el dolor”, para poder solucionar los problemas de Ayacucho, la salida era buscar la opción senderista (Tumbalobos, 2010).

Como se ha mencionado anteriormente, la utilización de la música por parte de la comunidad ayacuchana para poder expresar su opinión respecto a la guerra ha sido estigmatizada. Sánchez (2016) sugiere que son los medios de comunicación los culpables de aquellos prejuicios que, ya en menor medida, persisten hasta la actualidad. Este aspecto es particularmente complejo, pues las ideas de cambio social y de líderes verdaderamente representativos eran compartidos por casi toda la comunidad, dada la situación de abandono estatal en la que se encontraba. Sin embargo, es preciso recalcar que, aunque esto se halla dado, no significó un apoyo generalizado al proyecto senderista (Ritter, 2013). Así, aunque diversas canciones sí manifestaran rotundamente el apoyo a Sendero y a la lucha armada, otras, que también le realizaban exigencias al Estado, no significaban un apoyo al partido, sino todo lo contrario. El siguiente extracto pertenece al huayno *Viva la patria*, de Carlos Falconí:

“Degüellan mis vacas,
se llevan mi radio,
y me dicen concha tu madre,
y me dicen viva la patria,
y me dicen viva la patria”³
(traducción de Sánchez, 2016)

Estos versos reclaman el saqueo y la muerte que muchas víctimas sufrieron por parte de Sendero Luminoso y de las Fuerzas Armadas. En este caso, se refieren, sobre todo, a Sendero y su popular frase “viva la patria”. La población también utilizó las canciones para poder mostrar su completa oposición a ambos bandos de la guerra. La tristeza y la desolación, impregnado de un fuerte significado de protesta son los matices resaltantes en la mayoría de este tipo de canciones. Los siguientes versos forman parte de la última parte de la canción *Romance de guitarrero*, huayno también de Carlos Falconí, que evidencia la evocación de sentimientos anteriormente mencionados:

³ *Vakaytaqa nakankutaq/radiuytaqa apankutaq/ "concha tu madre" niwankutaq/ "viva la patria" niwankutaq/ "viva la patria" niwankutaq*

“Yo como él canto
me niego a seguir pensando
yo toco como él
no quiero seguir llorando,
trato de fortalecerme
para limpiar mi pueblo
y expulsar a los ladrones”⁴
(Traducción de Vergara, 2010)

En este extracto de *Romance de guitarrero*, se evidencia el sentimiento de tristeza y la ausencia del otro, consecuencia de la violencia de la guerra y referencia a las masivas desapariciones de personas en Ayacucho. Asimismo, se expresa el deseo de “limpiar el pueblo” de lo que le consume, lo que “roba” su esencia: la guerra interna (Vergara, 2010).

La utilización de la música por parte de la población ayacuchana no adquiere su importancia solo por su función de protesta. Según Vervisch (2011), uno de los objetivos de la guerra es destruir la cohesión social, característica de una comunidad mediante la cual es posible una vida en la que se actúe en beneficio mutuo. Que la música sea utilizada en el desarrollo del conflicto significa que esta se ha configurado como una resistencia hacia la guerra (Rodríguez y Cabedo, 2017). Para Lucini (1984), esta utilización de la música implica un carácter concientizador, en el que está asociado con un deseo y reivindicación de libertad, e impulsado por la esperanza de que el panorama de guerra cese.

Diversos estudios señalan cómo el arte ha servido para el manejo del conflicto por parte de las víctimas, ya que “el discurso adaptado a la situación, permite a los ciudadanos abrir espacios sociales y culturales que permitan a los individuos encontrarse, a pesar y más allá del conflicto, con miras a recrear una esfera pública y reconstruir tejidos de significación.” (Badillo, 2017). Así, entonces, además de que la música política haya sido utilizada para protestar contra los principales participantes de la guerra, esta también cumplió la función de cohesionar el tejido social ayacuchano y de significar un espacio mediante el cual la población también podía ser parte de la lucha.

Es así como la música política adquirió una gran importancia tanto para Sendero Luminoso como para la sociedad ayacuchana. Si bien se configuró de forma totalmente diferente para ambos, la música adquirió un papel fundamental para los propósitos de cada uno de ellos. Esta utilización política de la música en Ayacucho alcanzó su punto álgido en el desarrollo del Conflicto Armado Interno, tal y como se mencionó al inicio del presente capítulo. Esta situación generó un impacto tan fuerte en la música ayacuchana, que después de la guerra interna persistió el carácter político de aquella, aunque se realizaron grandes cambios en el contenido del discurso de las canciones, tema que será desarrollado con amplitud en el capítulo dos de la investigación.

⁴ Yanallay maypiñam kanki/ sumbrallay chaypiñam kanki/ chaykunallapi kanaykikama/ Yanallay maypiñam kanki/subrallay chaypiñam kanki/ brasun brasunllan puchukallani/ brasun brasunllan wañullachakani

Capítulo 2

La música política después de Sendero

“Pregunto a las piedras del camino
dónde estará mi amada, dónde estará mi sombra
pregunto a los peñascos, dónde estarán mis hijos,
mi padre y mi madre,
estoy mirando y mirando sus retratos
preguntándome cómo estarán, dónde estarán”
(*Pedernal*, Carlos Huamán)

Después de aproximadamente veinte años de lucha armada, la guerra interna peruana finalizó. El cese de esta no significó el fin del contenido político de la música tradicional ayacuchana. Dado el gran impacto de esta durante el desarrollo del conflicto, no desapareció, sino que se transformó para desempeñar, una vez más, un papel fundamental en la sociedad de la posguerra. Es así como ocurren, principalmente, dos cambios en el discurso de este tipo de música después del conflicto: su constitución como canal de testimonio y denuncia, y como memoria colectiva.

En ese sentido, la intención central de este capítulo es describir aquellos cambios principales en el contenido político de la música tradicional ayacuchana después del Conflicto Armado Interno. Así, en primer lugar, se explicará cómo este tipo de música ayacuchana constituyó un medio de testimonio, y de denuncia por parte de las víctimas de la guerra hacia el Estado y la sociedad. En segundo lugar, se desarrollará cómo es que esta música generó un espacio para la construcción de la memoria colectiva del pueblo ayacuchano.

Subcapítulo 2.1.: Una canción que testimonia y denuncia

Versos como los de *Pedernal*, que evocan tristeza, lamento y denuncia fueron muy comunes después del Conflicto Armado Interno peruano. Las víctimas de esta guerra encontraron en la música un espacio en el cual poder testimoniar sobre los hechos ocurridos en aquellos años y, a su vez, un medio alternativo para realizar una denuncia colectiva, un pedido de verdadera justicia hacia las autoridades. De esta manera, uno de los principales cambios del contenido político de la música tradicional ayacuchana consistió en que esta adquirió un carácter testimonial. La canción ayacuchana del posconflicto permitió la narración de testimonios, muchas veces contrarios a los de las “versiones oficiales” de los hechos.

Es preciso aclarar a qué se refiere la presente investigación al usar el término “testimonio”. Según Agamben (2000), el testimonio pretende dar a entender algo que no puede serlo, ya que, quienes podrían realizar el relato más fidedigno de los sucesos de violencia son, precisamente, aquellas personas que se encuentran muertas o desaparecidas. Al relacionar el testimonio con la música, Martínez afirma que la canción testimonial posibilita la “enunciación y visibilidad de versiones alternativas del pasado que no pueden ser expresadas en otros tonos, en otros lenguajes” (2013). El autor añade que, de esta forma, la

canción se configura como un “testimonio de lo indecible”. Esto quiere decir que el testimonio adquiere una gran importancia después de la guerra interna peruana, pues intenta recordar las circunstancias de los lamentables hechos sucedidos a través de la música. Además, también permite que versiones silenciadas o experiencias no fácilmente expresables mediante el habla puedan ser compartidas por la población mediante la música. A continuación, se presenta una sección de los versos de la canción *Año 83 wata*, la cual recuerda la llegada de los militares a la Merced, distrito del departamento de Ayacucho:

“¿Qué pasó en el año ochenta y tres?
con el presidente Alan García
hubo tristeza y llanto a mi
pueblo de la Merced, llegaron los sinchis
nos reunieron al borde de la plaza del Concejo
(Municipio) nos golpearon con balas eso significó
llanto y dolor.
Recién estamos llegando enlazados junto con el aire
y el viento⁵”
(Traducción de Quispe, s/f.)

En esta canción, se evidencia la narración de un suceso de violencia en La Merced durante la guerra interna. Este es un ejemplo de cómo, mediante la canción testimonial, las víctimas podían expresar lo que tradicionalmente no podían decir. Después de la guerra, era usual que a todo aquel que le reclamara al Estado por lo sucedido se lo encasille como terrorista. En este sentido, que se exprese de forma literal el nombre de Alan García y de los sinchis evidencia cómo la música constituía un lugar “más seguro” por el cual expresarse.

El testimonio musical en el posconflicto adquiere también una función de restauración. Tal como lo mencionan Rodríguez y Cabedo, en este tipo de situaciones, el testimonio mediante la música se enfoca en “la mitigación de los traumas, la reconstrucción de las relaciones sociales, la reconfiguración de la identidad y el retorno a la noción de normalidad” (2017, p. 270). En apoyo a lo anterior, Pérez-Sales (2004) afirma que, en este tipo de contextos, la música les facilita construir un discurso alternativo que les permite volver a controlar sus vidas. En otras palabras, esta contribuye al complejo proceso de la reconstrucción de la sociedad del posconflicto. Rodríguez y Cabedo (2017) añaden, además, que el cantar tiene una característica restauradora, pues la música o canción testimonial puede servir como una especie de “medicina” para las víctimas y sus familiares, mediante la cual pueden canalizar las experiencias vividas para intentar “tratarlas” y obtener, si es acaso posible, una mejor forma de lidiar con ellas. Esto es confirmado por Ritter (2006) al señalar que el ensayo público de los testimonios mediante la música permitió que los ayacuchanos pudieran obtener una especie de catarsis y, a su vez, contribuyó a que los no afectados por el conflicto pudieran simpatizar con las víctimas de este debido a la narración de los cruentos sucesos de la guerra.

⁵ *Año 83 watata iman qaykam / karqa presidente Alan Garcíawan/ llakiy waqay karqa/ La Mircidllay llaqtallayman yaykumurqa/ Sinchillaña /Cunciqullay plaza chawpillaman quñuykuspa/balallawan waqtawarqaku chaymi kasqa waqay/llakiy./Chayraqmi chayamullachkaniku wayrallawan/vientullawan parischakuykuspayku.*

De esta forma, el contenido político de la música tradicional ayacuchana se convirtió en el escenario de testimonio para la víctima. Cambió su contenido ideológico hacia uno de relato de guerra, hacia un tipo de narración que les permitiera encontrar ese espacio que la reconciliación prometía y que les entregó sin éxito. Ritter (2006), afirma cómo, a pesar del esforzado trabajo realizado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), esta no fue capaz de construir los medios suficientes para que las víctimas puedan procesar los acontecimientos de la guerra. Sin embargo, la comunidad ayacuchana encontró en la música su propio espacio para realizarlo. En palabras del compositor Carlos Falconí:

El *wayno*, la canción testimonial . . . surge de las bases. Casi todos los ayacuchanos, casi todos los serranos han visto morir a alguien, de su familia, especialmente en el centro sur del país de tal suerte que hay una efervescencia, por un lado miedo y por otra indignación por todo lo que sus ojos veían. Y es por eso que se comienzan a difundir las canciones, y el labor de los compositores es poner una canción en los labios de toda la gente, para que sirviera como catarsis por un lado, o como una gran protesta social masiva. (Citado en Ritter, 2006, p. 8).

Como menciona Falconí, mediante el testimonio musical también se podía realizar un tipo de protesta social y de denuncia. La música constituía un canal alternativo por el cual las víctimas podían reclamar justicia por la excesiva violencia y masacre cometida en aquellos años, pues no encontraban en el aparato estatal una respuesta efectiva a sus denuncias. Sin embargo, Ritter (2006) señala que esta utilización de la música no sustituyó el canal legal de las denuncias, si no que las complementó y, en muchas situaciones, las reforzó con el motivo de ejercer presión hacia la sentencia de ellas. Los siguientes versos del *chimaycha*, género similar al huayno, *Desaparecidos*, expresa la visión que las víctimas tenían de la justicia peruana:

¡Ay! destino, por qué me castigas, por mi sufrimiento enseña a uno.
cuando llegué a mi pueblo y cuando llegué a mi casa,
sólo el perro aullaba y sólo el moscardón daba vueltas.
Cuando preguntaba al perrito o al moscardón,
me dijo, tu mamá desapareció y tu papá se fue. Se fue me dijo.
¿Justicia, justicia dónde estás?, justicia, justicia ahí estás;
Si tuviera dinero te compraría, si tuviera dinero te alcanzaría.

En esta canción, se intenta explicar la ausencia familiar. Asimismo, cómo es que el pueblo quedó vacío luego de la guerra, ya que, así como la persona de los versos, muchas personas perdieron casi la totalidad de su familia por asesinato, desaparición, huida forzada, entre otros. La canción termina clamando por justicia, pero también añade cómo es que para el campesino ayacuchano es casi imposible alcanzarla (Sánchez, 2015).

A partir de lo anterior, se puede deducir que la música testimonial jugó un papel de gran importancia después de la guerra interna para las víctimas. Una de las principales pruebas de esto es que, durante un gran tiempo del posconflicto, la temática central de varios géneros tradicionales fue el sufrimiento social de la guerra que acababa de terminar. De esta forma, otro tipo de narrativas fueron desplazadas por letras que denunciaban los crímenes cometidos contra la comunidad y clamaban el no olvido de ellos por parte del país y futuras generaciones (Sánchez, 2015). Asimismo, Ritter (2006) enfatiza el reconocimiento que la misma CVR otorgó hacia estos espacios de testimonios musicales, pues

esta organizó, en conjunto con músicos ayacuchanos y de otras regiones afectadas por la violencia, una serie de “conciertos de la memoria”, mediante los cuales los intérpretes podían compartir sus repertorios de canciones testimoniales y así, su visión y vivencia del conflicto.

La canción testimonial se consolidó dentro de la música tradicional ayacuchana como un agente importante dentro del posconflicto. Se ha podido evidenciar cuáles han sido las características de aquella para haber transformado de manera tan fuerte distintos géneros musicales. Sin embargo, mientras más años transcurrieron del posconflicto, la creación de nuevas canciones testimoniales se fue reduciendo, pero no se dejaron de cantar o escuchar, sino que sirvieron de vehículo para la construcción de un espacio aún más grande. Una de las finalidades de la música testimonial es, pues, según Martínez (2013), poder construir una memoria colectiva de carácter político. Mediante esta, las víctimas del conflicto puedan rememorar los hechos que no deben ser olvidados. Así, es un espacio en el que las canciones testimoniales son parte de él, y que las configura como narrativas que deben ser compartidas, recordadas y, sobre todo, que deben de servir de base para futuras acciones de la comunidad. Este “nuevo espacio”, que constituye el segundo gran cambio del contenido político de la música tradicional ayacuchana, será el tema a tratar en la siguiente parte del capítulo.

Subcapítulo 2.2.: Música, memoria colectiva y carnaval

Para entender a cabalidad el importante rol de la memoria colectiva ayacuchana a través de la música después del Conflicto Armado Interno peruano es necesario realizar algunas aproximaciones conceptuales. Para Sánchez (2015), la memoria es un proceso mediante el cual se construyen o reconstruyen percepciones desde el presente hacia un pasado común. Asimismo, añade que este no se limita solo a almacenar información, sino que intenta significar socialmente aquellos hechos. En apoyo a lo anterior, Martínez (2013) establece que lo que principalmente intenta la memoria no es conocer los hechos del pasado en su totalidad, sino que, en base a ellos, trata de realizar cuestionamientos para poder resignificarlo.

La memoria cuya narración se refiere al pasado de una persona es llamada individual. En contraste, a aquella que se refiere al pasado de un grupo social se le denomina memoria colectiva (Rosa, Bellelli y Bakhurst, 2000). Así, la memoria colectiva se entiende como “la selección, la interpretación y la transmisión de ciertas representaciones del pasado producidas y conservadas específicamente desde el punto de vista de un grupo social determinado” (Jedlowski, 2000, p. 126). Asimismo, la autora añade que el carácter colectivo de la memoria no está basado en el común de sus discursos, sino en la forma de su construcción: esta tiene que ser el resultado de una interacción social. En base a esto, se puede afirmar que la memoria colectiva nace y se configura dentro del contexto social en el que se encuentre.

Al hablar de una memoria colectiva después de una guerra como la del Conflicto Armado Interno peruano, esta adquiere una importancia aún mayor para la comunidad. Badillo (2017) señala que el proceso de memoria colectiva enfatiza el deseo de la comunidad de superarse y superar los traumas vividos en el pasado sin olvidarlos, pero compartiéndolos hacia futuras generaciones. La autora también afirma, citando a Villa (2014), que este tipo de memoria por parte de las víctimas del conflicto armado tiene la función de reclamo hacia la comunidad, y hacia el Estado por una sociedad en la que la vida y la

dignidad del otro sean respetadas. Así, la memoria colectiva constituye una figura fundamental del ejercicio de reparación posconflicto hacia las víctimas.

Las víctimas ayacuchanas transmitieron su memoria colectiva, principalmente, mediante la música. Según Revelo (2013), este canal resultó idóneo para compartirla, pues la memoria perdura más si se ha compartido oralmente. Así, aunque los contextos sociales puedan cambiar, la memoria colectiva de las canciones puede mantenerse para recordar cómo era la situación en tiempos de conflicto. Asimismo, Martínez (2013) resalta cómo la música constituye un escenario alternativo para aquella memoria colectiva que quiere ser expresada por la comunidad ayacuchana, mediante el cual esta puede representarse plenamente, pues no está ligada a las visiones hegemónicas y las estructuras de poder que, generalmente, intentan silenciar este tipo de manifestaciones.

Una de las principales plataformas mediante las que la población ayacuchana plasma su memoria colectiva musical es el carnaval. Este es definido como “un espacio de trasgresión de la cultura oficial, de las instituciones y personajes de poder, y la permutación de las jerarquías a través de la sátira y la risa para burlarse del orden social existente” (Bajtín, citado en Aroni, 2015, p. 124). De esta manera, el carnaval cobra importancia por su carácter trasgresor y contra hegemónico. Dada las características de la memoria colectiva anteriormente mencionadas, se podría afirmar que el carnaval es un evento propicio para poder plasmarla, ya que ambas comparten la peculiaridad de ser contrarias al sistema y de realizar una fuerte crítica social. Incluso Ritter (2006) define al carnaval como un “lugar de memoria” mediante el cual es posible tratar cuestiones sobre el pasado, el presente y el futuro la comunidad. En otras palabras, el carnaval es un espacio en el que la memoria colectiva desempeña un papel principal, dada la naturaleza de aquel.

Singularmente, el carnaval andino posee algunas características. Este es entendido por la comunidad como una fiesta, pero no una que se dedique simplemente al goce, sino que consiste un pilar de la misma cultura (Benza, 2016). De esta manera, este carnaval tiene un carácter ritual. Asimismo, dentro del carnaval andino, ocurre una representación de distintos tipos de arte de forma conjunta. Este fenómeno es llamado por Rubio (2016) “arte total”, porque consiste en que música, danza y teatro se presentan de manera interrelacionada y dependiente. No es posible, pues, que una sea realizada sin la otra, pues pierde la compleja significación que la representación en conjunto contiene (Vásquez y Vergara, 1998). Entonces, al tratar de la ejecución de la música dentro del carnaval, también implica hablar sobre danza y teatro, y analizarlo como un solo elemento. Según Benza (2016), la representación de este arte total tiene como propósito principalmente, la memoria de los pueblos andinos y representar una forma de lucha contra injusticias sociales. De acuerdo con Aroni (2015), este tipo de *performance* es ideal para la conservación, y construcción de memoria colectiva debido a su repetición y continua mejora.

Entre las representaciones carnavalescas más estudiadas de la memoria colectiva ayacuchana se encuentra el Carnaval de los Hijos de Accomarca. Este es celebrado principalmente en Lima, en los concursos de comparsas organizados por migrantes ayacuchanos de la guerra interna. En él, se conmemora el asesinato de más de sesenta personas en la localidad de Accomarca por parte de miembros de las Fuerzas Armadas. A pesar de la evidencia e investigaciones, los responsables fueron exonerados de culpa alguna, y huyeron al extranjero.

La representación de este carnaval tiene varias características importantes. La primera es que tiene como fin el reclamar una verdadera justicia para los sucesos ocurridos en Accomarca, así como

rememorar la matanza y la lucha por la justicia para esta (Benza, 2016). En segundo lugar, aquel espacio de representación contribuyó al reforzamiento de las identidades de los migrantes accomarquinos en Lima, mediante las cuales fue posible establecer lazos de memoria y solidaridad (Aroni, 2015). Por último, significó una forma de representar el luto de la localidad por el cruento episodio y de evidenciar aquellos hechos silenciados por los discursos oficiales (Vich, 2015). De esta manera, el carnaval de los Hijos de Accomarca constituye un ejemplo paradigmático de cómo la memoria colectiva pudo ser perfectamente expresada mediante este canal.

El carnaval comienza con una gran comparsa que baila y danza con total alegría. Momentos después, se escuchan balazos y las personas se arrojan hacia el suelo. Son los “sinchis” que acaban de acribillar a más de sesenta personas. La comparsa sigue hasta que, en un instante, al medio de la multitud, se encuentra un juzgado y varios militares. Esta escena representa el juicio que, durante años, se les realizó a los culpables de aquella masacre en Accomarca. Así, la escena continúa cuando, antes de dar el veredicto, uno de los militares le entrega un fajo de billetes a la jueza, quien luego los declara inocentes. El siguiente extracto pertenece a la canción testimonial *Matanza en Accomarca*, usualmente cantada en este carnaval:

“Gente inocente murieron
Sin culpa alguna han desaparecido
¿Qué culpa han tenido ustedes?
Para que mueran en medio del fuego
Recordando esta tragedia todos los hijos estamos caminando
Recordando esta tragedia todos los hijos estamos caminando
Estamos buscando justicia, pero no la hemos hallado
Estamos buscando justicia, pero aún no la hemos hallado⁶”
(Traducción de Aroni, 2015)

En estos versos, además de la evocación de la inocencia de los asesinados, se reclama por la justicia que los hijos de las víctimas no han podido conseguir. Este aspecto es importante, pues, en palabras de Hirsch (2012), resalta cómo la “generación post memoria” se identifica con lo ocurrido, y pueden entender de forma profunda y sentida el acto casi tanto como las personas que estuvieron en aquel tiempo.

Otro ejemplo que es importante mencionar es el del carnaval celebrado en Ocos. En este, se conmemora la masacre ocurrida en aquel lugar en 1984, cuando un grupo de senderistas ingresó a la localidad, que se encontraba en tiempos de carnaval, y asesinó a más de quince personas. Este carnaval, además de expresar el tipo de discurso mencionado en párrafos anteriores, en el que se clama por justicia y se intenta expresar el luto de la localidad, posee una característica diferente del carnaval accomarquino. En este, se intenta reivindicar a la población, pues las canciones enfatizan cómo es que el ayacuchano no

⁶ *Inocentekunam wañurqunkichik /Mana quchayuqmi chinkarqunkichik /¿Imataq quchayki qampaqa karqa? /Rauraq ninapi rupallanaykipaq/ Chay tragediata yuyarillaspam llapanchurillan purillachkaniku/Chay tragediata yuyarillaspam llapanchurillan/ purillachkaniku/Justiciatam maskallaniku pirumanaya tarillanikuchu/Justiciatam maskallaniku pirumanaya tarinikuraqchu/*

solo fue víctima de la guerra, sino que también fue héroe, dado que colaboró con la derrota de Sendero Luminoso a través de las rondas campesinas (Robin, 2014).

La representación comienza escenificando la celebración de un carnaval en Ocos en los años ochenta, en el que todos danzan y se divierten. Luego de un momento, irrumpen “senderistas” con armas y empiezan a asesinar a la gente. Se produce un silencio, y se empieza a realizar un canto. A continuación, se presenta un extracto de esta canción:

“Qué culpa tenían todos estos campesinos
qué culpa habían cometido todos estos pueblerinos
para que les cortasen el cuello con saña
para que los mataran como ovejas
Agradecemos al señor Lagarto
agradecemos a todos los ronderos
por haber encontrado la pacificación
Por haber logrado la pacificación⁷”
(Traducción de Robin, 2014)

En las primeras líneas del extracto, se puede observar cómo se realiza una denuncia por la inocencia que los masacrados en Ocos tuvieron ante su muerte. Asimismo, luego se enfatiza cómo es que los ronderos campesinos contribuyeron a que aquella injusticia cese. De esa forma, además de servir de denuncia, las letras reivindican a los ronderos y les asignan una característica heroica.

De esta manera, las canciones testimoniales le dieron paso a la memoria colectiva para constituir el punto central del contenido político de la música tradicional ayacuchana después del Conflicto Armado interno peruano. Esta, la música, se convirtió en el lugar idóneo para poder plasmar la memoria colectiva de las víctimas ayacuchanas, las cuales las representaron también a través de una de las figuras más representativas de su comunidad: el carnaval. De esta forma, las canciones testimoniales y la memoria colectiva musical, en conjunto, se configuraron como aquel espacio alternativo por el cual la población podía hacerse escuchar.

⁷ *Ima huchayuqmi llapa campesino/Ima huchayuqmi llapa llaqta runa/Kunkankunata kuchurukunanpaq /Carnerotahina wañuchinankupaq/Graciasyá kachun señor Lagartota/Graciasyá kachun llapa ronderota /Pacificación tarisqanmanta/ Pacificación aypasqanmanta*

Conclusiones

Esta investigación ha empezado analizando cómo es que el contenido de la música tradicional ayacuchana fue adquiriendo una importante carga política en el desarrollo del Conflicto Armado Interno. Tomando en cuenta esta contextualización, se intentó responder a la pregunta de investigación, que consistía en cuáles eran los principales cambios en el contenido de esa música después del Conflicto Armado Interno. Así, como respuesta tentativa se propuso que los cambios habían sido dos: su contenido testimonial y de denuncia, y su establecimiento como espacio de memoria colectiva por y para las víctimas.

La investigación se desarrolló en dos capítulos con la finalidad de poder comprobar eficientemente la hipótesis. En la primera parte del primer capítulo, primero se estableció que la relación entre música y política es bastante estrecha en países como el Perú, y se acentúa aún más en contextos de violencia como la guerra interna. Asimismo, se analizó la relación de Sendero Luminoso con la música ayacuchana, y cómo es que este grupo la utilizó como una herramienta propagandística. Se halló que la utilización musical de Sendero fue una “pieza clave” para la difusión de sus ideales. Esto fue posible dado el contexto de cambios por el que algunos géneros tradicionales estaban transitando. A esto cabe agregar que, dada la tradición musical de la zona, este tipo de propaganda ideológica resultó altamente útil y efectiva para el grupo insurgente. En ese sentido, Sendero Luminoso realizó una utilización estratégica de la música ayacuchana aprovechando el proceso de transformación y, a la vez, sentó una parte de los precedentes de la posterior utilización política de aquella.

En la segunda parte del primer capítulo, se describió la utilización como protesta y resistencia de la música por parte de la población ayacuchana. Se encontró que aquella sirvió como un canal de protesta hacia el Estado para que termine la guerra. A su vez, intentaba contar a otras personas la grave situación por la que estaban atravesando. Asimismo, se utilizó para expresar tanto disconformidad como apoyo hacia el proyecto senderista. Por último, la música se configuró como un espacio de resistencia para la comunidad, pues permitía el mantenimiento de la cohesión social y la hacía parte de la lucha. En base a esto, la población ayacuchana también realizó una utilización estratégica de la música, pero con fines de reclamo y articulación social, y para la construcción de un discurso con mayores posibilidades de ser escuchado.

La información plasmada en el segundo capítulo también consta de dos partes. En la primera de ellas, se analiza uno de los primeros cambios en la música ayacuchana del posconflicto: el carácter testimonial y de denuncia. Se halló que la música adquirió un fuerte matiz testimonial, principalmente de las víctimas sobrevivientes, y de sus familiares tanto como los de los desaparecidos o asesinados. Esta permitió la narración de los hechos acontecidos durante la guerra y la transmisión de los discursos difícilmente expresables en un lenguaje cotidiano, por lo que sirvió como un medio para procesar la violencia del conflicto. Asimismo, también obtuvo un carácter de denuncia, pues pedía justicia por tantos daños ocasionados durante la guerra y, a su vez, constituyó un refuerzo para las denuncias legales, pero que no eran atendidas con la efectividad ni atención debida. En ese sentido, el contenido musical

testimonial en el posconflicto permitió que se configurara un medio de reparación y reconstrucción colectiva alternativa.

Por último, en la segunda parte del segundo capítulo, se describe el último cambio: el de construcción de memoria colectiva. Se encontró que la música constituyó un espacio para la creación de memoria colectiva de la comunidad ayacuchana y que esta fue posibilitada por el contenido testimonial que la música había adquirido. Además, esta resultó un medio idóneo para la construcción debido a su carácter independiente y no hegemónico que permitió una mejor visibilidad de la memoria no oficial. Asimismo, su máxima representación musical se expresó en los carnavales tradicionales, que son rememorados hasta la actualidad. De esta manera, la música se convirtió, una vez más, en un espacio altamente significativo en el que las víctimas pudieron elaborar, presentar y rememorar su propio discurso sobre la guerra.

En conclusión, el contenido político de la música tradicional ayacuchana del posconflicto cambió hacia uno que tenía una marcada característica testimonial y de denuncia, y que constituía un lugar de memoria colectiva. Sin embargo, para realizar un estudio más integral de lo que esta música intenta expresar, es necesario estudiar ambos cambios en conjunto, ya que se encuentran conceptualmente relacionados. Asimismo, sería erróneo el concluir que los cambios fueron radicales, pues el sentido testimonial de la música ayacuchana ya se había empezado parcialmente a configurar en el desarrollo del conflicto, por lo que lo correcto sería hablar de una maduración o ampliación de este rasgo, dado que, solo en la posguerra, el testimonio significó el tema principal de la música tradicional ayacuchana.

Es preciso mencionar las limitaciones de este trabajo debido a la poca literatura sobre él en particular. Es escaso el número de investigadores que ha tratado el contenido político de la música en otro tipo de contextos, como el anteriormente mencionado. Así, sería sumamente beneficiosa la realización de más trabajos de campo y etnomusicológicos que puedan ampliar el conocimiento de este tema porque, además de permitir su mejor comprensión, contribuiría a la visibilización de un aspecto muy importante del conflicto armado interno usualmente olvidado, así como a la reivindicación de las distintas formas de lucha y construcción social por parte de la comunidad ayacuchana.

Bibliografía

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo Sacer III. España: Pretextos.
- Aroni, R. (2009) *Campesinado y violencia política en Víctor Fajardo (Ayacucho), 1980-1993* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
- Aroni, R. (2015). Coreografía de una matanza: memoria y performance de la masacre de Accomarca en el carnaval ayacuchano en Lima, Perú. *Anthropologica*, (34), pp. 119-146.
- Asensio, S. (2011) “Introducción. Sobre la música en la política y la política en la música” *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. 187, 811-816.
- Badillo, D. (2017). *El arte como una alternativa para la construcción de una memoria de las víctimas del conflicto armado en Sonsón – Antioquia* (Tesis de bachillerato). Universidad de Antioquía, Colombia.
- Bakhurst, D. (2000). Memoria, identidad y psicología cultural. *Memoria colectiva e identidad nacional*, pp. 91-105.
- Benza, R. (2016) Memoria y teatralidad andina: carnaval de los hijos del distrito de Accomarca. En Universidade Federal de Uberlândia, *Poéticas e estéticas descoloniais – artes cênicas em campo expandido. Simposio llevado a cabo en el IX Congreso de la Associação Brasileira de Pesquisa e Pos-Graduação em Artes Cênicas*, Santa Mônica -MG, Brasil. Recuperado de <https://www.even3.com.br/anais/ixcongressoabrace/42763-memoria-y-teatralidad-andina--carnaval-de-los-hijos-del-distrito-de-accomarca/>.
- Cabedo, A. (2015). Challenges and perspectives of peace education in schools: The role of music. *Australian Journal of Music Education*, 1, 75-85.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Informe final*. Recuperado de <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- González, F. (1984) *Crónica cantada de los silencios rotos*. Madrid, España, Alianza Editorial.
- Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, personal and social development of children and young people. *International Journal of Music Education*, 38(3), 269-289.
- Herrera, S. (2011). Un acercamiento al estudio y análisis de la relación música – política. *Folios*, 3, 46-53.
- Hirsch, Marianne (2012). *The generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.
- Hormigos, J. (2012) La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Barataria*, 14, 75-84. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=322127624005>
- Jedlowski, P. (2000). La sociología y la memoria colectiva. *Memoria colectiva e identidad nacional*, pp. 123- 134.
- Martínez, J. (2014) Música política, militante, de protesta, comprometida, canción social, Nueva Canción, música de vanguardia, música identitaria, de proyección folklórica... Demasiadas cuerdas para un mismo trompo.... *La instancia de la música*. 25-41. Recuperado de www.umce.cl/joomlatools-files/docman-files/universidad/.../filomusica/filomusica.pdf

- Molino, J. (1990). El hecho musical y la semiología de la música. *Music analysis*, 9(2), 105-156.
- Neyra, R. (2011). Flor de retama: el canto de la memoria en tiempos de violencia política (Perú, 1980-2000). *Folios*, 3, 54-66.
- Pérez-Sales, P. (2004). Intervención en catástrofes desde un enfoque psicosocial y comunitario. *Átopos*, 1, 5-16.
- Pérez, R. (2010) Jaime Hormigos Ruiz. Música y sociedad: análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad. *RES*, (13), 145-148. Recuperado de <http://www.fes-sociologia.com/files/res/13/12.pdf>
- Quispe, L. (s/f.). Centro de Documentación del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social. <https://lum.cultura.pe/cdi/sites/default/files/video/tpdf/A%c3%b1o%2083%20wata.pdf>
- Quispe, R. (s/f) *El huayno ayacuchano como expresión literaria*. Huanta, Perú, Instituto Superior Pedagógico Público José Salvador Cavero Ovalle.
- Revelo, R. (2013). *El canto latinoamericano como vehículo comunicador dentro de las luchas sociales* (tesis de licenciatura). Universidad Central del Ecuador, Ecuador.
- Ritter, J. (2006). Complementary Discourses of Truth and Memory: The Peruvian Truth Commission and the Canción Social Ayacuchana. *Diagonal. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music*, 2, 1-21.
- Ritter, J. (2013). Cantos de Sirena: ritual y revolución en los Andes peruanos. En P. del Pino y C. Yezer, *Las formas del recuerdo: etnografías de la violencia política en el Perú* (pp. 105-153). Lima, Perú: IFEA, Instituto Francés de Estudios Andinos: IEP, Instituto de Estudios Peruanos.
- Robayo, M. (2015) “La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo xx” *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 10(16), 54-66. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279042458005>
- Robin, V. (2015). Memorias oficiales, memorias silenciadas en Ocros (Ayacucho, Perú): Reflexiones a partir de la conmemoración de una masacre senderista. *Anthropologica*, 33(34), 147-164. Recuperado en 27 de abril de 2019, de http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S025492122015000100007&lng=es&tlng=es.
- Rodríguez, A. y Cabedo, A. (2017). Espacios musicales colectivos durante y después del conflicto armado como lugares de preservación de tejido social. *Co-herencia*, 14(26), 257-291.
- Rubio, M. (2016). O grande teatro de Paucartambo. *Sala Preta*, 16(1), pp. 5-38.
- Sánchez, M. (2015). *El Horror Olvidado. Memoria e historia de la violencia política en Ayacucho, Perú (1980-2000)* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- Sánchez, C. (2016) El PCP-Sendero Luminoso en las universidades, concepto y práctica del folklore: El “Arte de nuevo tipo” en los sikuris. Lugar de publicación: Centro Cultural de San Marcos. Recuperado de <http://centrocultural.unmsm.edu.pe/articulo-el-pecp-sendero-luminoso-en-las-universidades-concepto-y-practica-del-folklore-el-arte-de-nuevo-tipo-en-los-sikuris/>
- Torres, R. (2005) “«Canción protesta»: definición de un nuevo concepto historiográfico”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27, 223-246.

- Tumbalobos, M. (2015). *El discurso del huayno ayacuchano durante el proceso de violencia política en Ayacucho* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho, Perú. Recuperado de <http://repositorio.unsch.edu.pe/handle/UNSCH/762>
- Vergara, A. (2010) *La tierra que duele de Carlos Falconí. Cultura, música, violencia e identidad en Ayacucho*. Lima, Perú, Instituto de Estudios Peruanos.
- Vervisch, T. (2011). The solidarity chain: post-conflict reconstruction and social capital building on three Burundian hillsides. *Journal of Eastern African Studies*, 5(1), 24-41.
- Vich, V. (2015). *Poéticas de duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia Política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.