

MARTÍN TANAKA
EDITOR

2021

Capítulo 20

**LAS ELECCIONES
Y EL BICENTENARIO**

**¿Oportunidades desperdiciadas
o aprovechadas?**



2021: las elecciones y el bicentenario
¿Oportunidades desperdiciadas o aprovechadas?
Martín Tanaka, editor

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2021
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
feditor@pucp.edu.pe
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo y cuidado de la edición:
Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2021
Impresión por demanda

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2021-06705
ISBN: 978-612-317-664-8

Impreso en Aleph Impresiones S.R.L.
Jr. Risso 580, Lima - Perú

LAS EMOCIONES Y LA EXALTACIÓN DE LO NACIONAL A TRAVÉS DE LA MÚSICA EN EL PERÚ

Raúl R. Romero¹

Menos de dos meses después de la declaración de la independencia del Perú, el general José de San Martín convocó a un concurso para escoger el himno que se cantaría cada vez que se rindiera homenaje a la joven nación. ¿Por qué tanta celeridad en contar con una canción que la representase? La pregunta no se refiere solo al Perú, pues todos los países del mundo tienen necesidad de contar un himno que, al cantarlo, honre y enaltezca la idea de nación que todos sus habitantes deben abrigar para idealizar, con propiedad, un sentido de comunidad.

Sin representaciones o símbolos materiales, visuales o sonoros, que se invoquen periódicamente, el sentimiento de nación puede debilitarse ante las duras vicisitudes de la lucha por la vida, la sobrevivencia o el simple devenir de la vida cotidiana. Benedict Anderson decía que cuando se cantaban los himnos nacionales se producía una «experiencia de simultaneidad» entre personas que apenas se conocían y que, al menos en apariencia, tenían muy poco en común. Era una concurrencia que generaba una conexión entre personas de paradero descono-

¹ Doctor en Musicología por la Universidad de Harvard. Docente del Departamento Académico de Artes Escénicas de la PUCP.

cido, pero que, se pensaba, estaban cantando y sintiendo lo mismo en un momento dado.

De la misma manera que lo hace un himno nacional, la música en general produce emociones similares de fervor y enaltecimiento relacionadas con un sentido de pertenencia a una comunidad específica de personas. En ese sentido cabe preguntarnos qué rol ha jugado la música, entre todas las artes, en el proceso de construcción nacional en el Perú. Si bien los símbolos nacionales primigenios, como el himno, la bandera y el escudo, buscaban una comprensión universal, la música de los peruanos siempre ha estado dividida según sectores sociales o tendencias culturales.

Un rápido vistazo a los grandes momentos del desarrollo de la música peruana en estos últimos dos siglos revelaría que en muchos de ellos la identificación con lo nacional ha sido profunda. Para comenzar podríamos decir que el vals considerado criollo y profundamente limeño crece desde un comienzo urbano y proletario hasta ser considerado por todos los sectores sociales de la gran ciudad como la «canción nacional». El vals criollo exaltaba un sentido de identidad no inclusivo a todos los peruanos, pues estaba circunscrito a un sector ciudadano y heredero de una cultura europea; pero al ser aceptado con fervor por todos los sectores sociales de Lima, y convertirse en patrimonio de ricos y pobres por igual, dio la impresión de haber conquistado una representación mayoritaria. El huaino, por otro lado, que ha permanecido ajeno al mundo criollo, fue creciendo entre los pobladores andinos indígenas, mestizos, gamonales y *mistis*, hasta convertirse en el himno nacional de facto del Perú andino. La Amazonía, por su lado, concebida como un territorio de frontera, no llegó a representarse musicalmente en el imaginario nacional. Solo recientemente la llamada «cumbia selvática» pasó a ocupar un espacio, aunque pequeño, dentro de los géneros más escuchados en la nación. Pero dentro de las grandes tendencias nacionales, el vals, por un lado, y el huaino, por el otro, pasaron a constituir

los grandes polos de las aspiraciones nacionales, el del ideal criollo y el de la utopía andina.

El otro gran momento de la música peruana, poco conocido, pero no por eso menos importante, es cuando el indigenismo toca las puertas de los compositores académicos provincianos de los comienzos del siglo XX. Imbuidos de un ideal nacional basado en el mundo andino, compositores como el huanuqueño Daniel Alomía Robles, el cusqueño Francisco Gonzáles Gamarra y los puneños Teodoro Valcárcel y Mariano Béjar Pacheco se enfrentaron con sus melodías pentatónicas y ritmos andinos a los compositores limeños como José María Valle Riestra, Alfonso de Silva, y Federico Gerdes (que, aunque nació en Tacna, fue limeño por adopción), quienes buscaban integrarse a una tradición europea con aires de universalidad. Eran tiempos anteriores a la fundación de la Orquesta Sinfónica Nacional y a la creación del moderno Conservatorio Nacional de Música, pero ambos bandos protagonizaron un debate artístico basado en discursos contrapuestos sobre el rol de lo nacional en los procesos creativos.

Como dijo Jorge Basadre en *Perú: problema y posibilidad*, «el Perú no es solo un problema social o un problema político: es también un problema artístico», y así parecen haberlo entendido indigenistas y universalistas. Los compositores indigenistas apostaban por la predominancia de lo andino, mientras que los compositores limeños evitaban los nacionalismos a toda costa y, por lo tanto, toda referencia a lo peruano en sus obras artísticas. Los músicos indigenistas, autodidactas pero duchos en el arte de escribir para piano y música de cámara, estuvieron en la misma dimensión que un José Sabogal o una Julia Codesido en las artes plásticas, participaron en las actividades intelectuales de las instituciones más activas en la defensa del indio y proyectaron una idea de nación basada en el rescate del imaginario andino a través de sus sonidos estructurados.

Un tercer gran momento en el que la música contribuye a la creación de un sentido de nacionalidad es cuando la llamada música «chicha»,

hoy conocida como cumbia peruana, irrumpe en los escenarios de todo el país en la década de 1980, para convertirse en la música de mayor demanda en todo el territorio hasta el día de hoy. Su gran popularidad alcanzada en estos años hizo visible el dominio de los símbolos andinos sobre los criollos, en un proceso que José Matos Mar ubicó en el contexto del «desborde popular» que experimentó la sociedad peruana desde mediados del siglo XX y que motivó una crisis del Estado. Desde los años sesenta, esta fase ya se venía manifestando en el campo de la música, cuando los discos de las grandes figuras del huaino comercial urbano, liderados por el Picafflor de los Andes, La Flor Pucarina, el Jilguero de Huscarán y la Pastorita Huaracina, llegaron a alcanzar la mitad de las ventas en el territorio nacional. Cuando veinte años más tarde la cumbia peruana conquistó nuevos escenarios antes vedados para los migrantes de los Andes, especialmente en el centro histórico de Lima, quedó claro que al menos en el campo de la música el sonido de la nación estaba claramente constituido por elementos de raíz andina.

Es posible ver en estos procesos algo similar a lo que José María Arguedas distinguía como el paso de lo local a lo nacional, en referencia a procesos culturales en los que algunas celebraciones circunscritas a un solo lugar o región pasaban a tener una gran popularidad y aceptación en todo el país, al cubrir todo el territorio, controlar medios de comunicación masivos y crear un «público» adepto y un amplio mercado consistente en productores y consumidores². Tanto el huaino urbano comercial como la cumbia peruana consiguieron un alcance nacional que nunca había alcanzado ningún otro género musical, y no es casualidad que ambos estuvieran ligados a los grandes movimientos migratorios que, desde mediados del siglo XX, llegaron a cambiar no solo a Lima, sino al Perú entero. Hoy en día estos géneros son los más escuchados por los peruanos, según dicen las últimas encuestas al

² Arguedas, José María (1968). De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional. *El Comercio*, Suplemento Dominical, Lima, 30 de junio.

respecto, entre ellas una realizada por la PUCP. Mientras tanto, el vals criollo se fue reduciendo a un localismo cada vez más selectivo, salvo en aquellas instancias en que el Estado peruano decide presentarlo aún como la canción nacional, por ejemplo, en aquellas ocasiones en las que se trata de exacerbar al máximo el sentimiento patrio.

Es en este estado en el que llegamos al bicentenario, uno en el que los procesos musicales no solo reflejan, sino que también reaccionan activamente ante las diferentes relaciones de poder y coyunturas nacionales. Si tuviéramos que hacer una síntesis de la dinámica en estos doscientos años, podríamos concluir que las tendencias de la música peruana se explican según el auge y la decadencia de las propuestas criollas y andinas, que abrigan cada una un determinado proyecto implícito de nación. Un proyecto que obviamente no es discursivo en el ámbito verbal, sino que se expresa a través de un lenguaje sonoro que a su vez despierta asociaciones mentales muy concretas. Mientras tanto, la necesidad de enfervorizar el sentimiento patrio desde el Estado, a través de la música, sigue vigente con la reciente convocatoria para componer un himno del bicentenario de la Independencia del Perú, que puede ser una oportunidad renovada para que todos los peruanos lo canten emocionados, al mismo tiempo y en diferentes lugares del territorio nacional, al menos en nuestra imaginación.