

EL ACORDE PERDIDO

Ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú

EDUARDO TORRES ARANCIVIA



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

EL ACORDE PERDIDO
ENSAYOS SOBRE LA EXPERIENCIA MUSICAL DESDE EL PERÚ

EDUARDO TORRES ARANCIVIA

EL ACORDE PERDIDO
Ensayos sobre la experiencia musical
desde el Perú



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

El acorde perdido
Ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú
Eduardo Torres Arancivia

© Eduardo Torres Arancivia, 2010

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

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

Primera edición: julio de 2010

Tiraje: 500 ejemplares

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° 2010-08772

ISBN: 978-9972-42-932-3

Registro del Proyecto Editorial: 31501361000531

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

El acorde perdido. Ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú ha sido galardonado con el Premio Nacional PUCP de Ensayo en su edición 2009.

Se presentaron 41 ensayos y el jurado estuvo compuesto por Salomón Lerner Febres, Francisco Sagasti y Jorge Santistevan de Noriega.

«No oímos porque tenemos oídos. Tenemos oídos y, desde el punto de vista corporal, podemos estar equipados de oídos porque oímos. Los mortales oyen el trueno del cielo, el susurro del bosque, el fluir de la fuente, los sonidos de las cuerdas de un instrumento, el matraqueo de los motores, el ruido de la ciudad, sólo y únicamente en la medida en que, de un modo u otro, pertenecen o no pertenecen a todo esto. [...] Hemos oído cuando pertenecemos a lo que nos han dicho».

Martín Heidegger, *Logos (Heráclito, fragmento 50)*

AGRADECIMIENTOS

De las conversaciones con otras personas pueden salir libros como el que ustedes tienen entre manos. Creo firmemente que en ese ejercicio dialógico está la sal y el sabor del género ensayístico. Ya el genial historiador Alberto Flores Galindo lo había adelantado cuando describió la labor del que se enfrenta a la pluma y el papel: en ese lance se trata no de conseguir lectores, sino interlocutores, personas dispuestas a seguir discutiendo lo que en las páginas se presenta. Se discute antes de escribir —no necesariamente con el especialista— y se espera discutir con el lector —también, no necesariamente especialista—. Es la natural dialéctica intelectual. Y en la elaboración de *El acorde perdido* tuve muchos interlocutores, cuyas conversaciones apasionadas por la música solo hicieron que me volviera a embarcar en la aventura del escribiente.

En esa decisión también pesó mi febril amor por los sonidos y el antiguo sueño que tenía de escribir sobre tan arcana materia. Quienes han leído algunos borradores de este texto dicen que es uno de los libros más íntimos que he hecho. Puede ser. La música en sí nos lleva al plano de lo personal, que —según algunos pensadores— está desvestido de racionalidad. Eso ya lo analizaremos en su momento, pues no se trata, en esta primera página, de entregarse a los sentimientos encontrados que la música nos puede ofrecer, sino que es necesario agradecer a todos aquellos que han compartido conmigo este quehacer.

Que vaya el primer agradecimiento a Mauricio Véliz Cartagena. Con él me encuentro en deuda por sus consejos y sugerencias; pero más aún por hacerme partícipe de sus ilustradas discusiones sobre estética y filosofía de la música. A María Jesús Palacios (1922-2007) siempre le estaré agradecido por iniciarme en la música académica. De la misma manera, va mi gratitud a mi madre Mirtha y a mi padre Eduardo, quienes siempre llenaron la casa de música y acostumbraron mi oído, sin proponérselo, a sonoridades de baladas románticas y trompetas matanceras. Rememoro, asimismo, una interpretación, en el patio de mi escuela —en agosto de 1993—, de *La Gran Puerta de Kiev* de Mussorgsky por parte de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú que me marcó para siempre. Recuerdo, a la par, con cariño, conversaciones y hasta peleas de índole musical con los amigos que hice desde el primer año en la universidad. Particularmente, recuerdo el intercambio de *cassettes* y los acalorados debates con Julio Molina, Luis Alberto Ceruti, Juan Carlos Vilca, Jaime Peña, Pedro Siura y Julio Cueto.

Más recientemente, Ángel Arauco me acercó a la vivencia del *Heavy Metal* y descubrí un mundo pulsional que aquí intento recoger. A Rosanna Bucelli le reconozco sus atenciones y amabilidad al momento de ayudarme a conseguir discografía siempre valiosa y oportuna. Las conversaciones con Christian Johnson, Alonso Páez, Abel Castañeda, Diego Sánchez, Marcos López, María Claudia Silva, Diego Vela, Giorgio Borrani, Manuel Zanutelli Cosio y Alejandro Lamas fueron un acicate para que incursionara en todo tipo de música y, es más, que discutiera sobre asuntos sonoros de la más diversa índole.

Este libro obtuvo, en diciembre del 2009, el Premio Nacional de la Pontificia Universidad Católica del Perú en la categoría Ensayo. Sin dudas, considero tal reconocimiento como un elevado honor y así se lo agradezco a la Fundación Carlos Rodríguez-Pastor, al diario *El Comercio* y, claro está, a la Universidad Católica. Debo confesar que me sentí muy orgulloso cuando el jurado se pronunció a favor de un libro que pensé, por la materia que trata, iba a pasar desapercibido. Ojalá que

lo que de él se desprenda pueda iniciar, aunque sea, un tibio debate en los medios y círculos musicales peruanos.

En el ordenamiento y edición del manuscrito, tarea siempre complicada pero enriquecedora, reconozco el útil trabajo de Juan Martín Morales Ascurra y Eduardo Leonidas Morales, quienes siempre me han aportado la dedicación de su laboriosidad en casi todos mis libros. Asimismo, agradezco la gentileza, el aliento y las gestiones de Carlos Iván Maldonado. Como siempre, el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica mostró el compromiso y la calidad debida con este ensayo. Mi gratitud, entonces, a su directora Patricia Arévalo y a todo su equipo editorial, particularmente a Jenny Varillas, quien se enfrentó al estilo de este texto.

Finalmente, este libro va dedicado a toda persona, hombre o mujer, viejo o joven, a quien la música le haya movido —y aquí evoco la frase con la que Bach inicia una de sus bellas cantatas— el corazón y la boca, el acto y la vida.

Lima, 14 de febrero de 2010

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	17
Los ecos del caracol O sobre la música y la grabación	39
El verbo terrible del sonido O sobre la música y la violencia (1)	55
La ciudad <i>soundtrack</i> O sobre los sonidos urbanos	77
El clarín, la púrpura y el tafetán O sobre la música en la corte virreinal	87
El estruendo de broncas cadenas O sobre la música y el nacionalismo	101
Luminosas trincheras de combate O sobre la música y Sendero Luminoso	129
Gritos de la tribu O sobre la música y la violencia (2)	155
Beethoven a la peruana O sobre la música y lo moderno en el Perú	177
El sonido de un poderoso amén O sobre el intento de escribir un colofón	193
FUENTES, DISCOGRAFÍA Y BIBLIOGRAFÍA	197

INTRODUCCIÓN

Siempre había estado ahí. El sonido siempre había existido. Pero como su omnipresencia era manifiesta desde el inicio de los tiempos, el ser humano no se percató de que estaba presente. Por ello, el silencio resultaba ser una mera convención, un facilismo humano que buscaba explicar lo que, en esencia, era difícil de definir. Los sonidos, en suma, lo envolvían todo. Tales eran las firmes convicciones de Pitágoras y sus seguidores¹. El universo era para ellos como una gran sinfonía en la que los astros y su movimiento producían vibraciones. Por ello, la belleza sonora era connatural al cosmos. Los sonidos estaban vibrando eternamente, atravesando la totalidad de lo existente. Pero ocurría que nuestros mortales oídos ya se habían acostumbrado a esa música, que era —literalmente— música celestial y todo parecía indicar que la ignorábamos. Sin embargo, esto era solo una apariencia².

¹ Sobre una «biografía» de Pitágoras véase Nietzsche (2003).

² Dice Aristóteles de los pitagóricos: «[ellos] afirman que el sonido emitido por el movimiento circular de las estrellas es armónico. Más como parece absurdo que nosotros no oigamos esta música, lo explican diciendo que el sonido está en nuestros oídos desde el momento mismo de nuestro nacimiento, de modo que no se distingue de su contrario, puesto que el sonido y el silencio se distinguen por contraste mutuo. A los hombres les sucede, lo mismo que a los herreros, que están tan acostumbrados al ruido que no se dan cuenta de él». Aristóteles, *De caelo*, B9, 290, b12. Véase el fragmento en Kirk y Raven (1979: 307-315; 360-367).

Me cuesta trabajo imaginármelos, pero los pitagóricos deben haber sido personas muy extrañas. Su escuela filosófica tenía mucho de sentimiento místico, casi religioso. Ellos entendían que en las matemáticas se encontraba la explicación a todo cuanto existe y que el número constituía el *arjé*, el origen, del cosmos. Todos recuerdan a Pitágoras por la enunciación de un famoso teorema sobre los lados de un triángulo rectángulo, pero pocos lo analizan como el músico que fue. Sus pensamientos —oscuros y misteriosos— siempre giraron alrededor de dos ejes: los números y los sonidos. Ambos conceptos parecían explicarlo todo, desde la grandeza del orbe hasta el alma de los seres humanos. Así, la clave de ese elevado conocimiento radicaba en una palabra que anulaba y disolvía todo lo que era contrario y disonante: armonía³.

El universo para estos casi místicos era una plenitud armónica de estructura matemática en la que las esferas —planetas, astros, soles, lunas, etcétera— producían un movimiento y un sonido acorde a su tamaño y volumen. Así, todo lo conocido no era sino el gran sonar de la música de esas esferas. Es de entenderse que no fueran pocos los reacios a creer lo que los pitagóricos decían. Repito, se les veía como excéntricos y ellos mismos se ensimismaron en una especie de extraña hermandad que hizo del secreto su forma de protegerse frente a quienes comenzaban a mirarlos mal. No obstante, por siglos, los astrónomos, y todo aquel que se adentrara a ver más allá de las estrellas, debieron regresar a los pocos fragmentos e indicios que de estos antiguos sabios habían quedado. Y así fue hasta que, poco a poco, a lo largo de cientos de años, el intento por alcanzar las verdades últimas y los secretos del cielo dejó de ser materia de estudio para los hombres, quienes comenzaron, más bien, a preguntarse sobre su entorno inmediato y su vida en sociedad.

Los adelantos de las ciencias físicas —ya en el siglo XX— abrirían nuevos y anchurosos caminos. No mucho tiempo atrás el mundo de esa ciencia se vio sacudido por una nueva teoría sobre la composición

³ Al respecto véase Fubini (2001: 57-59).

del universo. Esta recibía el nombre de la *Teoría de la Supercuerda*⁴. Su relato —pues todavía hay que tomarlo así, como un gran relato— me remitió inmediatamente al mundo oscuro de los pitagóricos que, al parecer, podían tener algo de razón en lo que habían vislumbrado hacía cientos de años atrás. Según la *Supercuerda*, todo en el universo estaría compuesto de partículas ultra microscópicas de energía llamadas *cuerdas*, las cuales no dejan de emitir vibraciones. En ese sentido, esta tesis se adentra en las profundidades del átomo y postula que sus electrones, por ejemplo, están conformados por estas cuerdillas cuyo sonido, en última instancia, moverían al cosmos.

Entonces, las esencias últimas —siguiendo a tan tentadora teoría— estarían representadas en patrones vibrátiles. Cada uno de estos patrones nos daría las diferentes proporciones de las masas y sus cambios. Así, la masa de una partícula sería determinada por la energía que produce la vibración de su cuerda interna. Algunas vibrarían más, otras menos, pero cada uno de esos sonidos sería único e irrepetible. Si es así, la idea que explicaría al universo vendría a ser realmente hermosa: como una gran sinfonía, cada partícula del cosmos se definiría por una nota musical diferente⁵.

No sé si nuestra generación o las de nuestros descendientes puedan ver la comprobación de estas teorías. Lo dudo mucho. El universo es tan inconmensurable y complejo que nos demandaría un par de siglos más para llegar a comprender, aunque sea, una infinitesimal porción de él. No obstante, la idea de que no podemos escapar a los sonidos y de que el mundo es una constante vibración me pareció fascinante. Y es que,

⁴ Véase el didáctico documental *El universo elegante, la teoría de cuerdas* (con Brian Greene). Especialmente la segunda parte, «La clave está en la cuerda», en: <<http://video.google.es/videoplay?docid=-3153973319269501015&hl=es#>>. Visualizado el 10 de agosto de 2009.

⁵ Nos lo dice Brian Greene en su notable libro *The Elegant Universe*: «What appear to be different elementary particles are actually different notes on a fundamental string. The Universe —being composed of an enormous number of these vibrating strings— is akin to a cosmic symphony» (1999: 146).

claro, hasta el individuo que por desgracia ha perdido el sentido de la audición puede poner su mano sobre la garganta del ser amado y sentir la vibración que emite, por ejemplo, la enunciación de un «te quiero mucho». El trino de los pájaros, las bocinas de los automóviles, el silbar del viento, las conversaciones de quienes nos rodean, el metal cayendo; todo eso hace de nuestras vidas una vida dicha, proferida; enunciativa de materia sonora.

En los orígenes de nuestra existencia —y, por cierto, desde muy temprano— el ser humano se dio cuenta que podía apoderarse de los sonidos de la naturaleza. Casi ocurrió como en el clásico mito que narra la historia del atrevido que le robó el fuego a los dioses. Igual pasó con los ruidos que, arrebatados a la naturaleza de forma violenta por la humanidad, se transformaron en música. Esos sonidos, arreglados y ordenados por nuestros más primitivos ancestros, resultaron agradables al oído pues evocaban lo conocido. No obstante, lejos se estaba, en esos originarios momentos, de que la música fuera un deleite o un mero entretenimiento. En lo absoluto. Más bien era, como todo arte en sus orígenes, una ofrenda a los dioses. Atávicos y elementales tamborcillos y flautines acompañaron rítmica y melódicamente los sacrificios supremos a los dioses y las loas a los cielos.

Desde esos iniciales tiempos hasta hoy, que puedo —a través de un Mp3— ponerme unos audífonos para escuchar ensimismado el gran museo musical del mundo, ha pasado, como quien dice, mucha agua debajo del puente. Pero una cuestión si parece ser clara: *la música lo es todo*. Esta última sentencia es una de las preferidas de mis más jóvenes alumnos. Ellos suelen proferirla casi en completo paroxismo cuando se dejan llevar por algún tema musical en especial, y puedo sostener —luego de haber escrito estas páginas— que tal aforismo no es del todo exagerado.

Parece categórico decirlo, pero es muy difícil que podamos escapar al determinante influjo de la música. Y es que, si nos ponemos fenomenológicamente puristas, cualquier sonido que nos proporcione un

significado, para bien o para mal, es música⁶. De ahí que muy pero muy pocos son los seres humanos que pueden estar tan aislados que escapan a la influencia de este arte. «La música lo es todo» y si pues, hay verdad en tan juvenil y apasionada afirmación. Y no porque la música sea solo un deleite. No. La experiencia musical va más allá de la experiencia hedonista. La música, si lo analizamos bien, ha acompañado a los procesos de violencia más terribles de la historia del género humano, le ha cantado a Dios y al diablo; ha sido parte de la política en su intento de transformar al mundo, ha permitido el desahogo de pulsiones individuales y comunitarias y ha cantado a la gloria del triunfo y a la fría mano de la muerte.

¿Habrá algún momento histórico que se haya producido desvestido de música? Recuerdo la destrucción de Berlín en mayo de 1945 y al almirante Doënitz anunciando por la radio la muerte de Hitler teniendo como fondo el *adagio* de la Séptima de Anton Bruckner. Asimismo, veo al impetuoso y exageradamente gestual Leonard Bernstein interpretando a la Novena de Beethoven tras la caída del Muro en 1989⁷. Fueron momentos tensos pero también emocionantes. Piénsese ahora, pasando a otra latitud, cuántos peruanos han cantado el *Somos Libres*⁸ y luego han muerto en combate o han bostezado luego de entonarlo un lunes de invierno a las 8 de la mañana. Evoco a Miguel Grau quien, sin dudas, antes de abordar su legendario monitor por última vez, debió cantar el himno del Perú con la estrofa apócrifa, esa que comienza con

⁶ En alguna oportunidad el músico John Cage sentenció que «todo puede convertirse en música». Rousseau mismo, en el siglo XVIII, creía que «vendría una época cuando el rumor [de la vida] y la música [el arte] se confundan». Asimismo, la musicóloga Carmen Leñero sostiene que: «[...] la escucha misma, que es combinación con la incesante sonoridad del mundo, es suficiente para crear, sino un *discurso musical*, si una experiencia del espacio y del tiempo en términos musicales». Estas opiniones se hayan en Leñero (2006: 89-92).

⁷ Tal concierto se llevó a cabo en la navidad de 1989, en la Schauspielhaus del Berlín Este.

⁸ Primeras palabras del coro del himno nacional del Perú.

Largo tiempo y que hoy muchos quieren cambiar. Pero también veo la patética escena de quienes entonan su canción nacional tan entre dientes que en realidad parecen seres humillados de agachada cerviz.

Esas infinitas conjunciones de notas musicales siempre nos ofrecen un contenido a interpretar en un juego eterno, abierto a múltiples interpretaciones. La música nos atrae, como a los hombres de Ulises que casi son llevados a la perdición por el asesino canto de las sirenas. Hasta me ha pasado lo que narro en esas ferias de libros y papeles viejos. En ellas suelo ir a la caza de partituras que pocas veces se me escapan. Un día, en esos avatares, encontré un ciclo completo de música para piano dedicado al caudillo Nicolás de Piérola y entre esos pentagramas sobresalían varios que cantaban las glorias de sus revueltas y motines⁹. ¿Por qué celebrar con música eventos donde tanta gente moría? Es una pregunta que quise en varias oportunidades responder. Otro día me encontré un hermoso cuaderno manuscrito de un cura compositor que escribía misas, motetes y marchas fúnebres en las alturas de Ayacucho y Puno a inicios del siglo XX (Villanueva 1912). Los adelantos de la tecnología me permitieron transcribir su música y escucharla y cuando eso ocurrió sentí que un mundo entero, con su ideología y su mística, volvía a la vida cual Lázaro resucitado. Ese fenómeno también siempre me llamó la atención, hacer que la música vuelva a sonar, una y otra vez, por más que hayan pasado cientos de años.

Pasa desapercibido, pero hoy más que nunca la música está en todos lados. La tecnología, como es obvio, ha contribuido a ello. Cada quien puede ser el dueño de miles de canciones y comprimirlas en un aparato y salir con esa preciosa carga a viajar por la ciudad. Lo que antes era un privilegio de reyes, que tenían que traer a las orquestas a los salones palaciegos cuando querían escuchar música, se ha vuelto una costumbre tan de la vida diaria que ni siquiera la planteamos como

⁹ Solo cito un ejemplo que pude reconstruir gracias a los programas informáticos-musicales: Claudio García (*s/f*).

asunto a discutir. Sin embargo, las pocas veces que esto último ocurre, aparece una que otra querrela musical entre algunos académicos, pero descubrimos que esos pseudo debates traen el reato del viejo siglo XIX: ¿qué música es más bella?, ¿qué pasa con la música popular?, ¿es mejor la música culta?, ¿soy más excelso si digo que me gusta como canta Juan Diego Flórez?, ¿debo esconder ante todos que amo el reggaeton?

Esto último es, como se dice, un verdadero *rollo*. Es sorprendente cómo aún la noción de cultura en el Perú es legataria directa de la Ilustración perricholesca, pues reconoce que hay expresiones musicales más excelsas que otras. Recuerdo que hace poco un celeberrimo pintor peruano sentenció que la cumbia nunca se podría equiparar a la Novena de Beethoven y no solo eso, sino que el arte no era uno, sino que podíamos encontrar un arte *light* y un arte que realmente *expresa*¹⁰. Pero, ¿alguien podrá decirme cuál es la frontera entre uno y otro?, ¿cómo es eso que la cumbia no expresa? Seamos más radicales con la pregunta: ¿qué tiene la Novena que no tenga la cumbia?, ¿sabrá acaso ese buen pintor que tanto Verdi, Mendelsohn y Gluck consideraron a la Novena como un verdadero desatino artístico-musical en su época? Y es que ¿cómo la habrán percibido esos músicos también geniales? No creo que exagere, pero es muy probable que esa música haya sonado a esos maestros como el *heavy metal* al oído de un pastor evangélico.

¿Por qué decir que una música es superior a otra?, ¿solo porque tiene más o menos notas (estoy aquí parafraseando al personaje que interpreta al emperador José II en la película *Amadeus*¹¹)?, ¿solo porque es más elaborada? No lo creo. Antes pensaba que sí, debo confesarlo, pero felizmente sigo bregando para abrirme al mundo y escuchar de todo.

¹⁰ Fernando de Szyszlo a Michael A. Zárate: «¿La cumbia sería un paso en contra? No es un paso en contra. La música popular es maravillosa, pero es *light*, pues. Las novenas de la señora Allende seguramente son muy divertidas, pero es un arte *light*. Eso no expresa. No es lo mismo escuchar una cumbia que la Novena Sinfonía de Beethoven». En *Perú21*, 22 de febrero de 2009.

¹¹ *Amadeus* (1984) fue dirigida por Milos Forman. En ella se narra la vida de Mozart y las supuestas desavenencias con el músico Salieri.

Justamente, antes de acometer este trabajo le pregunté a un amigo mío, que está frisando los veinte años y que es un acérrimo *thrash metal*, qué quería que tratara como un capítulo o tema en este libro. Su respuesta fue inmediata, casi rogando me indicó que intentará dejar en claro que el heavy metal no es un género musical violento o, si se quiere, no conlleva a una violencia *mala* sino *buena*. Añadió que ya estaba harto que asocien a los metaleros con delincuentes y hasta con seguidores de Satanás. No obstante, también —inconscientemente— me dio a entender que el heavy metal era un arte superior a otros géneros (el reggaeton, por ejemplo) lo cual lo hacía caer, también, en el prejuicio y la cerrazón.

Música *culta*, música *popular*, música *pura*, música *con letra*; meras sucesiones de palabras pero que, leídas, no dicen mucho, pues la música, sea cual fuere, hay que escucharla y luego hablar, discutir y debatir. Por eso es que voy por la línea de la sentencia más elemental: música es música y se acabó. Si una corriente o género es mejor que otro es una cuestión que nunca encontrará resolución. Y qué bien que eso ocurra. Qué bien que los sabios se equivoquen cuando pontifican y dicen «esto nunca superará a esto otro», porque no son profetas y porque se les hace difícil entender que la estética no es estática. Alguien le hubiera dicho esto último, una ucronía claro está, a Clemente Palma, hijo del célebre tradicionalista, que —elevándose aun más en el parnaso del sabio al que sus coetáneos habían encumbrado— profetizó que la poesía de César Vallejo nunca trascendería.

En el arte, como en casi todo lo que tenga que ver con el ser humano, siempre hay que mostrar una actitud hermenéutica. Esto de la hermenéutica parece complicado —la palabra misma asusta— pero no lo es. Es una tema de filosofía que apunta que analicemos bien todo discurso, es decir, toda producción de la cultura humana, para sacar de él las lecciones suficientes para encontrar lo que puede sernos útil y plausible de trascendencia. Esto lo postuló un genio de la filosofía llamado Hans Georg Gadamer (1900-2002). El escribió sobre ciencia, arte y ética. Sus postulados del arte apuntaban a lo antedicho. Hoy la clave para

ser una persona *culta* —a decir de esta vertiente de pensamiento— es aceptar la posibilidad de que el otro puede tener razón¹².

Vamos, es no cerrarse a la grandeza del mundo, es más bien el esfuerzo de comprender. Tal es la actitud hermenéutica. Ser culto no es saber de Chopin, del Bolshoi, de vinos o de la galería de moda. Ser culto es tener la enorme facultad de probar toda experiencia artística para desestructurarla, rearmarla, interpretarla y finalmente encontrarle un valor. Es la perpetua discusión que no busca sentenciar, sino el camino intermedio, ese que solo nos da respuestas previas, nunca definitivas. Así, el camino intermedio puede ser, como ya adelanté, el de esa sentencia primaria sobre la cual se escribe este libro: que toda música tiene algo que decirnos. No obstante, ocurre que muchas veces pareciera que cerramos los oídos y no damos la oportunidad para que lo que deba sonar, suene. «El que quiere oír que oiga» es una de las líneas que más me ha impactado de la Biblia (Libro del Apocalipsis 2: 7) y hasta alguno, con razón, me podrá decir que mi afán hermenéutico se contradice con las categóricas frases que voy soltando. No lo veo así. Más bien postulo hipótesis, que envueltas en este ensayo, gritan llamando a una discusión que, creo, aún no se ha producido en este país y que no es otra que el gran debate entorno a la música. Casi parece que vivimos lo que hace siglos postuló Pitágoras: el sonido está ahí, pero como ya nos hemos acostumbrado a su presencia lo ignoramos.

El acorde perdido es un conjunto de ensayos que tienen como eje a la experiencia musical desde el Perú. Nótese que utilizo la palabra «desde», puesto que este libro se ha propuesto una tarea muy ambiciosa: lograr una especie de historia comparada sobre la experiencia musical. Es poco usual encontrar libros con esa temática en nuestro país. Es decir, no se suele ver que en una misma página aparezcan, por citar un ejemplo,

¹² Una aproximación al pensamiento de Gadamer en Santiago Guervós (2002).

nombres como el de Janequin, un músico renacentista francés, y el de José Gabriel Tupac Amaru, el rebelde que sacudió al virreinato peruano en 1780. En ese sentido, los historiadores de la música en el Perú no han tenido la ambición de poder hacer esos paralelos. Obviamente, los riesgos son muchos, pero lo que se gana en perspectiva y posible discusión es inigualable. Entonces, pues, no buscó pontificar, ni mucho menos sentenciar, pero sí quiero ser tal vez algo categórico en el sentido de que mi ambición es iniciar una discusión sobre lo que significa hacer una historia o filosofía de la música.

Ha sido costumbre en el Perú que la historia de la música se haya presentado como limitada, poco ambiciosa. Quien analice los pocos libros y artículos que han aparecido sobre el tema nos muestran historias que empiezan en un hola y terminan en un adiós, tan simple como eso. Que vino tal músico al Perú y que hizo tal y cual cosa, que los instrumentos eran tales, que se dio tal concierto en tal fecha, que se escribieron unas obras, que estos son los compositores de vanguardia —y se hace una lista—, que se han perdido cientos de partituras, que se publican —a modo de primicia— otras tantas; pero ¿y el análisis?, ¿la propuesta teórica?, ¿la comparación con otras latitudes y contextos? Hay historia de la música, es verdad, pero no hay interpretación de los datos que ella nos proporciona. Ni mucho menos existe una filosofía de la música en el Perú. En suma, no hay arte en nuestro país que esté en una crisis tan tremenda como el de la música. A nadie parece importarle mucho, ni siquiera a los mismos músicos.

Sobre esto último, es difícil encontrar a miembros de una nueva generación de músicos-investigadores del pasado y actualidad de su propia materia. Eso es sorprendente y tal situación abruma, más aun cuando se sopesa que la experiencia musical es clave en el desarrollo histórico-social de un pueblo. Es un problema de ausencia de ambición intelectual, de diálogo interdisciplinario y de incentivos de todo tipo, desde económicos hasta académicos. Alguien debería adentrarse a analizar qué se enseña en los conservatorios de Lima con respecto a la

filosofía e historia del arte. La simple respuesta se desprende del hecho al cual estamos haciendo referencia: no hay producción histórico-filosófica del arte musical. Lo más terrible es que queda el agrídulce sabor de que nuestros conservatorios solo se empeñan en formar instrumentistas, personas autómatas que sentadas frente al atril solo quieren dedicarse interpretar notas.

Como todo lo referido al arte en el Perú, la actitud instrumental predomina frente a la crítica intelectual ¿Por qué no han salido en nuestro país libros como los de Cook, Attalli, Fubini o Bohlman?, ¿cómo puede ser que solo Juan Carlos Estenssoro sea el único referente que tengamos para lo referido a una forma *moderna* de hacer Historia Musical en el Perú y que su monumental tesis de maestría no haya sido publicada desde 1990?, ¿puede entenderse, asimismo, que aún debemos volver al informe de Enrique Pinilla (1980) y a la compilación sobre *La música en el Perú*, libros que tienen treinta y veinticinco años, respectivamente? Son preguntas que, creo, deben llevarnos a replantear el asunto de la música en el Perú.

Felizmente, aunque de forma bastante tímida, el tema de las carreras musicales y del estudio musicológico está reavivándose en el país. Frente al Conservatorio Nacional de Música han aparecido otras propuestas, tales como las de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Universidad San Martín de Porras y Pontificia Universidad Católica del Perú, que prometen darle nivel universitario al estudio de la música. Vaya que ese sí era un vacío a llenar ¿Cómo fue posible que el arte musical recién tuviera rango de educación superior a una década de iniciado el nuevo milenio? No obstante, aún hay que esperar mucho para ver los resultados de esas propuestas educativas. Ojalá que el humanismo se imponga en las carreras que estos nuevos conservatorios ofrecerán. Pero no solo eso, sino también el afán global, capitalista y abierto al concepto que solo existe la música como música. Cuando un muchacho pueda escoger entre el estudio profesional del heavy metal, el rock o el punk; o de la mal llamada música clásica, la andina, la salsa o el género

que se desee; o cuando alguien se pueda dedicar, en las maestrías y doctorados, a la investigación musical, el arte del Perú dará un paso gigantesco en su desarrollo.

Por otro lado, es bueno saber que los estudios sobre la música barroca peruana están reactivándose. No obstante, aún hay muchísimo por decir en ese campo. El movimiento intelectual que le está prestando una renovada atención a ese campo no es, esencialmente, nacional, sino que este tiene a ingleses, estadounidenses y españoles como principales interesados. Asimismo, ya comienza a contarse con artículos, tesis y monografías que, de forma novedosa y aireada, se adentran a los sonidos de la etapa virreinal peruana. Una prueba de ello es el artículo de Mauricio Veliz aparecido este año en la revista *Histórica*, que recién —en sus más de tres décadas de existencia— publica un estudio sobre la historia de la música (Véliz 2008).¹³ Pero así como la música barroca ha recibido atención por parte de muchos interesados, no ha ocurrido lo mismo con la del siglo XIX. Ni siquiera sabemos con seguridad si el Perú pasó por un romanticismo como el que tuvo Europa, donde las trompetas de Berlioz y Wagner anunciaban las grandes transformaciones estéticas. Sabemos que hubo mucha producción pero también da cólera saber que muchas de esas partituras se han perdido por la desidia y el desinterés de nuestros compatriotas.

Ni qué decir también del estudio musical del siglo XX y hasta de nuestro propio presente ¿Será lícito preguntarse cuándo llegó la modernidad musical al Perú? Creo firmemente que sí. Es más, ese debate tiene que comenzar definiendo qué se entiende por modernidad musical en el Perú. Por ejemplo, ¿alguien sabe desde cuándo se tocan las sinfonías de Beethoven en el Perú? No es una pregunta ociosa pues nos lleva a otras cuestiones tales como ¿escuchar a la técnica beethoveniana hizo que la modernidad llegue al país?, ¿entonces, qué?, ¿lo anterior fue solo una

¹³ De este autor también puede verse su reciente tesis de maestría sobre la actividad musical en la catedral de Lima entre 1821 y 1919 con innovadoras ideas y propuestas de debate (Véliz 2009).

forzada prolongación de los sonidos del tardío virreinato y los ecos del pastiche con sabor italiano? En ese panorama, la Sociedad Filarmónica, primero, y luego el Conservatorio Nacional jugaron un rol trascendente que debe ser estudiado¹⁴. Asimismo, debe analizarse cómo la vanguardia musical apareció casi *ex nihilo* tratando de encontrar su sitio en el arte peruano, sitio que nunca, hasta hoy, ha sido puesto en su justa medida. Uno de esos compositores, Celso Garrido Lecca, dijo que ser músico en el Perú era como ser un marciano¹⁵. No le faltaba razón. Las primeras generaciones de músicos profesionales no encontraron su sitio en la sociedad. Y puede decirse que hasta hoy. ¿A qué se debe eso? Es otra pregunta que queda en el tintero.

De la misma manera, el elitismo en el que se encerraron nuestros músicos peruanos académicos —directores y compositores— les hizo perder audiencia e impidieron que su arte salga del grupo reducido de mecenas y pseudo intelectuales. Entre ellos, además, hubo peleas, mezquindades, celos; como suele ocurrir en los grupúsculos letrados del Perú, más aun, cuando estos evitan abrirse al mundo o se dejan llevar por la rutina, enemiga declarada de cualquier arte. Al elevarse a los parrascos del intelectualismo más árido se dejó de ver que la música cobraba mayor valor y generaba más pasiones a través del rock y luego de la movida subterránea, progresiva, punk y heavy metal, géneros injustamente desdeñados por las autodenominadas elites cultas. Tampoco se quiso ver el potencial de estilos como la chicha, la cumbia, el reggaeton o el rap, que invadían los tímpanos de varias generaciones de un país que, por ese entonces, se sumergía en la crisis, la violencia y la anomia social.

¹⁴ Un intento de la Sociedad Filarmónica y del contexto musical en el que surgió se puede ver en AA.VV. (2006).

¹⁵ Al respecto véase la entrevista realizada a este compositor en el programa *Presencia Cultural* (de Televisión Nacional del Perú) en la que, en los últimos minutos, se reafirma lo dicho de manera irónica por el músico. El video en Youtube se titula *U Católica publica disco de Celso Garrido Lecca*. En <<http://www.youtube.com/watch?v=oIKOrK5sg7E>>. Visualizado el 13 de febrero de 2010.

Este libro, como ya está señalado, es un conjunto de ensayos que — hay que reconocerlo— están lejos de resolver los problemas antedichos. Más bien postula varios que, hasta donde he podido ver, no se han planteado en el campo musicológico peruano. De la misma manera, tampoco es el intento de hacer una historia de la música en el Perú. Ni siquiera se propone una tesis transversal. Lo que se intentará en las siguientes páginas es adentrarse a la experiencia musical desde el Perú. El reto, por su propio peso, tampoco es una tarea sencilla puesto que se trata de entender cómo la gente ha vivido y entiende a la música. No es en sí la música lo que aquí se estudiará, sino la potencia, el movimiento que esta produce en los receptores en varios momentos de la Historia universal y peruana.

Cualquiera puede comprobar las acciones que la música produce en quienes la escuchan. Se trata solo de afinar el oído y la vista. En un concierto sinfónico o en las *combis* de Lima puede verse cómo la gente reacciona ante los sonidos. Algunos se ponen tensos, como si fueran pararrayos que están absorbiendo energía eléctrica, otros se mueven y llevan el ritmo, otros bailan y cantan desenfrenadamente y así sucesivamente. Son acciones y sonidos cotidianos, por eso no les prestamos atención. Y a veces ignoramos el influjo que la música tiene en nuestras vidas, pues creemos que es un hobby, un entretenimiento, un deleite, una forma de descansar y relajarse. Nada más alejado de la realidad.

Yo, por ejemplo, soy uno de esos que en el clímax de una sinfonía comienza a mover los pies exageradamente al mismo tiempo que mis manos comienzan a temblar. Estas actitudes son mucho más notorias en los muchachos y muchachas cuyos oídos están captando la inmensidad del mundo musical. Recuerdo una vez un almuerzo con varios de mis alumnos —nuestras clases y conversaciones a veces suelen prolongarse en comedores baratos y de poca monta— en el que ellos se quedaron inmóviles para luego entrar en el más completo paroxismo

cuando la radio comenzó a tocar *Master of Puppets* (1986) de Metallica. Las mismas emociones que yo sentía cuando escuchaba una sinfonía de Mahler las vi reflejadas en esos jóvenes que estaban recreando un mundo entero con ese tema tan famoso del *metal*. Claro, sus abuelos y sus padres, es probable, verían como algo inaceptable que sus hijos puedan escuchar algo que hasta para mí podía parecerme tan ruidoso. No obstante, me adentré en ese cosmos musical de la juventud, asistí a sus conciertos y a sus ensayos —hoy es común que, entre la muchachada clasemediera limeña, se formen grupos musicales que sueñan con tocar en vivo y grabar discos— y me di cuenta que el poder de la música no era cualquier cosa: era, a fin de cuentas, un hecho histórico.

Como hecho histórico la experiencia musical se ha relacionado con la religión, con la tribu, con la violencia, con el surgimiento de naciones, con la política, con la destrucción, con la construcción, con el poder, con la vida y con la muerte. Ha estado y está impregnada en la historia con más fuerza que cualquier otro arte. Las pinturas y las esculturas tenían que ser movilizadas para ser apreciadas o la gente tenía que ir las a ver. No ocurre eso con la música, pues basta que el silbido de un hombre lleve un tema popular de un país a otro, de una época a otra. De esto trata el ensayo que el lector tiene en sus manos.

En las siguientes páginas nos adentraremos a una serie de asuntos de índole estético, histórico y filosófico sobre la experiencia musical desde el Perú. El orden de los ensayos es aleatorio, pero en todos ellos la tónica pretende ser la misma: analizar problemas de la música que, en apariencia, son cotidianos pero resultan asuntos fundamentales si se ven desde una perspectiva histórica. Así, en los «Ecos del caracol» decidí abordar el asunto de la grabación de la música y preguntarme si este procedimiento implica una nueva forma de entender este arte. Aquí lo que más me interesó fue saber si el hecho de que, si la grabación sonora determinaba versiones musicales definitivas, cómo afectaba esta situación

a una de las que había sido, tal vez, la característica fundamental del arte sonoro, es decir, que cada audición era única e irreplicable. En ese sentido, se estudiará cómo se realizó el traslado de un soporte musical que tenía a la partitura como registro único a uno tecnológico cifrado en la grabación.

Bajo el título de «El verbo terrible del sonido» intento profundizar la relación indesligable que hay, a lo largo de la historia de la humanidad, entre la violencia y la música. Como todo arte en sus orígenes, la música estuvo relacionada a la religión. Por lo tanto, los sonidos acompañaron el ritual máximo de la religión: el sacrificio. Como es de comprenderse, el constructo violencia-arte-música viene a tener un contenido ambiguo. Es obvio, y en eso los filósofos de la postmodernidad han sido reiterativos, que todo arte es una forma de violencia —sino no impresionaría ni conmovería al receptor— y así pues la música acompañó a la muerte en el ritual más elemental que hay: el de la violencia sagrada que sacrifica a los propios seres humanos a los dioses. Los niveles de estudio, en esas páginas, se van complejizando cuando se sabe que la religión determina los parámetros de humanidad y así hace violencia hacia quienes no considera «humanos». Téngase en cuenta que el primer requisito para el estallido de la violencia es ver al otro como no humano. Ya en el contexto de los siglos XVI al XVIII, al seguir fusionada la política con la religión, la violencia alcanza su punto más álgido: propaga la fe, pero en el camino destruye y construye. En ese escenario, la música sigue teniendo un rol simbólico en la política y en la propaganda. Aquí, si queremos trivializar el argumento, veremos cómo una violencia que servía para el desahogo de las pulsiones humanas —si se quiere una «buena» violencia— termina transformándose en la ira guerrera que llevó al mundo entero a un sinnúmero de matanzas que, aunque suene difícil de creer, tenían un fondo musical propio.

«La ciudad *soundtrack*», el siguiente ensayo, es el intento de poner en letras de molde los sonidos de una ciudad tan grande como Lima. En esas páginas trato de llamar la atención del lector para que abra sus

oídos a la gran sinfonía que es una ciudad. Aunque parezca difícil de creer, dentro del gran caos que aparentan los sonidos de una urbe, hay un orden, ya que cada uno de esos sonidos está dando un mensaje. Es como un gran coro o una enorme orquesta en la que cada voz o instrumento está profiriendo sus notas musicales. Desde que cada uno de esos supuestos ruidos cobra un significado que el otro, el conciudadano, puede entender estamos ante la constitución de un lenguaje, en este caso, un lenguaje musical. Pero lo más interesante de este asunto es que esos sonidos pueden venir al oído como un eco del pasado. Piénsese, por ejemplo, en el tañer de una campana. Esas son notas musicales arcaicas que traen el reato de una concepción pretérita, de un mundo que se resiste a desaparecer y que no es otro que el místico-religioso impregnado de la más pura metafísica.

En «El clarín, la púrpura y el tafetán» nos acercaremos a la relación que puede haber entre música y poder. Para ello ingresaremos al prohibido mundo de la corte de los virreyes del Perú. Por mucho tiempo la música virreinal peruana ha sido estudiada, pero creo que esta nunca fue relacionada a la cultura política del «Antiguo régimen» (siglos XVI al XVIII), cultura que le da a las artes un cariz especial. En este caso, estudiamos las relaciones que se dieron en el Perú entre los músicos y los gobernantes y cómo los primeros debían sobrevivir en un mundo tan complejo como el de un escenario cortesano, mundo en el que los artistas no podían separarse de las redes clientelares y de los lazos de mecenazgo para poder ejercer su oficio. Esto último casi parece seguir ocurriendo hoy en día —lamentablemente— en los medios letrados y artísticos del Perú.

El siguiente ensayo se intitula «El estruendo de broncas cadenas», un verso del himno nacional del Perú. Con él quise graficar el tema que se desarrolla, que no es sino el del nacionalismo y la música. Como entenderá el lector, con ese tema bien se podrían desarrollar un par de volúmenes que, créanme, serían un gran aporte para la historiografía peruana. No obstante, aquí solo nos atrevemos a ensayar algunas tesis.

Estas tienen que ver con el fomento de conductas tribales por las que pasan los distintos países desde fines del siglo XVIII en adelante para afianzar identidades y fronteras, al mismo tiempo de construir esas «comunidades imaginarias» de las que trataba el historiador Benedict Anderson y que resultan ser los estados-nación. Estos últimos, al crear una mitología sobre la cual basar sus proyectos e ideales, recogen los aires musicales que consideran son tradicionales de su nación. Por otro lado, los compositores se dedican, no con menos esfuerzos, a cantar las glorias —supuestas o verdaderas— de sus patrias y eso hace que la música sea —de nuevo— un instrumento de propaganda política. Para el caso peruano hemos tomado como análisis dos obras de José Bernardo Alcedo, el compositor de nuestro himno, que nos ayudarán a entender el nacionalismo peruano, siempre tan extraño y contradictorio.

Es muy probable que el ensayo titulado «Luminosas trincheras de combate» no agrade, ni remotamente, a más de uno. Habrá razón para ello. Son miles los peruanos que no quieren recordar los años terribles de la violencia que trajo consigo la guerra interna (1980-2000) iniciada por Sendero Luminoso contra el Estado democrático. Pero es un hecho histórico que ya debemos ir asimilando. El que haya habido guerra no significó que el arte haya desaparecido del país. Se mantuvo, pero recogió la exacerbación tensa del momento y la hizo, para los casos analizados, expresión combativa. Así, la música también entró a esa lucha y las llamadas *Luminosas trincheras* la utilizaron para cantar, sin tapujos, a la violencia revolucionaria. Ese arte musical, principalmente representado en canciones, tomó los cánones del modelo maoísta chino y los aplicó en los Andes, de tal forma que los temas no podían ser otros que la lucha de clases, la toma del poder, la loa al presidente Gonzalo y el triunfo del Marxismo-Leninismo-Pensamiento Gonzalo. Si la música no tenía esos componentes discursivos, era un arte inservible, amanechado, burgués y decadente. Este también servía para el adoctrinamiento y la captación de nuevos cuadros para la lucha. Es la música al servicio de la ideología. Nunca me había cruzado con algo tan fuerte en la

historia del Perú, así que ofrezco estas páginas para iniciar un debate que nos permita entender las expresiones culturales de la violencia política peruana, pues de ella podremos sacar, acaso, muy valiosas lecciones para que lo que ocurrió en esos años no vuelva a pasar.

«Gritos de la tribu» es un ensayo que analiza la relación entre la música y lo que hemos llamado «la violencia buena». En ese sentido, recogemos la impronta de algunas antiguas posturas que van desde lo dicho por Aristóteles hasta Nietzsche y que determinan que la música puede ser un desfogo para las pulsiones humanas. Cuando los sonidos ofrecen violencia es como si los individuos la enfrentaran y, así, aminoran sus primarios impulsos que podrían caer en la que también hemos denominado «violencia mala». Para ello hemos investigado cómo un sector de la juventud peruana utiliza a la música como un canal de desahogo para sus sentimientos reprimidos. Asimismo, estas páginas señalarán que en un mundo donde las ideologías parecen estar en el olvido, la música sirve para expresar proto ideologías o postulados políticos que, en cierta forma, intentan analizar la compleja realidad nacional actual.

Finalmente, en «Beethoven a la peruana» intentamos comprender un proceso de modernización músico-estética que se dio en nuestro país desde 1860 en adelante. Para ello hemos tomado como un hilo conductor a la obra de Beethoven y su relación con el Perú. En base a los datos incompletos que hemos hallado sobre los estrenos de las obras del genio de Bonn en Lima —principalmente sus sinfonías—, hemos intentado reconstruir el fomento de una nueva estética musical en la capital del Perú que delinearía una primera globalización musical que marcaría las décadas subsiguientes.

Sobre la metodología seguida en este ensayo hemos tratado de congeniar el análisis histórico con la crítica artística. No es una cuestión sencilla, más aun si no hay referentes inmediatos en el Perú. El modelo que más o menos he intentado seguir, salvando las enormes distancias, es el

Nicholas Cook en su *De Madonna al canto gregoriano* ([1998] 2001), pero también he recibido la influencia de buena parte de los libros que aquí se citan. En todo caso, los ensayos intentan postular algunas ideas de trabajo para futuras discusiones. Lo extraño ha sido realizar los paralelos con la llamada Historia universal de la música. Ya lo había señalado líneas arriba. Es muy complicado hacer ese ejercicio. Por una lado, aún existe un sector crítico que sostiene que cómo un latinoamericano se puede atrever a hablar o escribir sobre la estética musical europea cuando nunca por nunca podrá estar al día en la bibliografía y discografía sobre el tema. Podía ser, pero ese sector olvida que la Internet sencillamente ha acortado las distancias que, tal vez, abrumaron a esos intelectuales. Una de las grandes ventajas de la globalización es que ayuda a que la gente pierda el miedo a la inmensidad del mundo, al mismo tiempo de permitirle estar «virtualmente» —gracias a las herramientas de la cibernética— en las bibliotecas y discotecas que ese sector de críticos jamás pensó poder acceder desde la PC de algún aventurado escritor latinoamericano «tercermundista».

Esto último me lleva a otro asunto. Cuando hace algunos años alguien leía un libro sobre historia de la música lo más difícil para un autor era, supongo, abordar el estudio de la materia sonora. ¿Cómo hacer para que el lector tenga una idea de cómo sonaba lo que se describía? Algunos investigadores recurrían al análisis técnico. Otros sencillamente enumeraban obras. Hoy, las ediciones de libros sobre historia de la música suelen venir acompañadas de discos compactos que ilustran lo que en ellos se sostienen. Eso es básico. No obstante, aún creemos que en el Perú eso está muy lejos de consolidarse. Aunque las grabaciones de música peruana se han venido realizando con cierta profusión, sobre todo las referidas a la música virreinal barroca, los libros no se han basado en ellas para sus estudios. La descripción técnica o el simple catálogo se han impuesto en la historiografía musical peruana y eso creo que no ha contribuido a que la historia del arte sonoro peruano despegue.

Hoy en día no hay excusa para que un libro, como el que presentamos, no consigne una herramienta para que el lector interesado pueda acceder a los sonidos que se describen. Los sellos discográficos europeos están editando absolutamente todo lo que el ser humano compuso en toda su Historia. Es impresionante. Pero más lo es que los peruanos podamos comprarlos, acceder a ellos y escucharlos, con algo de esfuerzo eso sí. Ya no estamos aislados. Asimismo, el portal del Youtube nos permite ingresar a una enorme cantidad de videos que nos llevan, prácticamente, a la obra musical que queramos, al margen de su género. Por ello, que no sorprenda que las notas al pie de página nos lleven a videos colgados en ese portal. No es muy ortodoxo, es más, no he visto libros peruanos recientes que hagan eso. Veremos qué pasa. En todo caso, en las referencias consigno el título con el cual el video puede ser ubicado, lo mismo que el *link* y la fecha de visualización.

Igual ocurre con los *blogs*. Ya vivimos en la *blogósfera* y eso es un hecho irreversible. Se suele olvidar que no todos los blogs son superficiales y herramientas para satisfacer egos frustrados. En lo absoluto. En esas páginas personalizadas se pueden encontrar tremendos y fascinantes debates académicos, lo mismo que información que, al ojo especializado, es confiable y digna de citado académico. Por ello, el lector también se cruzará en las referencias con varios blogs, tanto peruanos como extranjeros. Otro cantar, por así decirlo, son los libros que pone a disposición del mundo *Google Books*. Aun me parece vivir un sueño cuando puedo entrar a ver libros que jamás podría encontrar, por lo menos en el tiempo inmediato, en mi país. Ya sé que aquí hay una cuestión aún irresoluta sobre los derechos de autor, pero son los lances de vivir en la aldea global. Hasta donde tengo entendido, en la mayoría de países, los letrados de las Ciencias Sociales no ganan dinero vendiendo libros —por ejemplo, en el Perú un libro de Historia suele tener un tiraje de 500 ejemplares—, por lo que llega un momento en que más conviene que, aunque sea una parte de sus obras, se comparta con la comunidad intelectual internacional. Es un problema

complicado, pero mientras se resuelve debo confesar que gracias a esa herramienta este ensayo puede ufanarse de estar algo actualizado.

Aún nos queda saber por qué título al libro con tan melancólico nombre.

Una de las piezas musicales que ha estado acompañando la redacción de este ensayo es *The Lost Chord* (*El acorde perdido*) de Sir Arthur Sullivan. Es una hermosa canción del siglo XIX que narra la historia de alguien que, sentado frente al órgano, comienza a tocar las teclas hasta que descubre un acorde hermoso que lo lleva a presenciar a la divinidad. En cierta manera me sentí identificado, más allá de la metafísica propuesta por la partitura, con el contenido de ese tema. Es un himno a la inspiración. Pero ocurre que, para quienes no somos artistas, la inspiración nada tiene que ver con el mundo de la divinidad. Más bien tiene que ver con el ojeroso rostro del trabajo. Ese trabajo agotador que tiene que bregar con la permanente lectura, búsqueda y audición de toda pista, de todo indicio que permita ver una problemática que pueda ser compartida con todos ustedes. De la misma manera, como me suele ocurrir cuando me siento frente a mi piano para —a partir de unas cuantas notas y con muchísimo esfuerzo— poder fungir de compositor frustrado, lo mismo ha ocurrido con este libro: uniendo todo lo que la Historia y la Filosofía me han podido dar, más la pasión que siento por la música, creo haber encontrado el acorde a partir del cual puede salir una melodía agradable al oído de quien quiera escuchar la inconclusa sinfonía de una historia que tiene que ver con todos aquellos que en este país han vivido por y para la música.

LOS ECOS DEL CARACOL O SOBRE LA MÚSICA Y LA GRABACIÓN

«He llevado a mis labios el caracol sonoro
y he suscitado el eco de las dianas marinas,
le acerqué a mis oídos y las azules minas
me han contado en voz baja su secreto tesoro».

Rubén Darío, *Caracol*¹

Y el intérprete logró, otra vez, imponerse sobre el arte de la música. Con más fuerza que en otros momentos de la historia, los nombres propios han logrado tener más potencia que la materia musical que sus instrumentos tocan. Como suele ocurrir, este proceso ha pasado desapercibido por la masa oyente pero es un fenómeno que está ahí, apasionante e inexorable.

¿Cuál fue el momento en que la música de Iron Maiden, por poner un ejemplo, solo podía ser interpretada por Iron Maiden y nadie más?² Es decir, ¿cuándo ocurrió el hecho de que el artista se fusionó a su criatura de tal manera que los dos sean inseparables? Tales preguntas y sus respuestas, podría sostener algún aficionado a la Filosofía, tienen hasta un cariz ontológico: el ser de la música quedó atrapado en el ente³.

¹ En Dardón de Rendón (1984: 23).

² La banda Iron Maiden se presentó en el Estadio Nacional de Lima el 26 de marzo de 2009.

³ Estoy «jugando» con lo enunciado por Martín Heidegger (1997), principalmente en el § 4 de la introducción de esa obra.

La música como fenómeno tiene una esencia pura que alcanza su plenitud en la re-creación —es decir, la interpretación— de una pieza, lo que permite que una partitura se vigorice una y otra vez más allá del tiempo y su creador. Sin embargo, los últimos tiempos nos han mostrado que el arte musical se ha anclado por la personalidad avasalladora de su intérprete. Entonces, vale preguntarse: ¿se está ante una crisis del arte musical o se trata de un proceso que denota una renovada manera de entenderlo?

Retómese el antedicho ejemplo de la banda inglesa Iron Maiden o, si se quiere, de cualquier otra banda de heavy metal, rock, punk, o el género que se desee. Es muy probable que sus seguidores —que tal vez podrán contarse por millones a lo largo del orbe dependiendo de su prestigio y calidad— estén firmemente convencidos de que la única manera válida y artísticamente excelsa de disfrutar las composiciones de esos músicos es o solo viéndolos en vivo, como ocurrió por cientos de años, o escuchándolos, hoy en día, a través de sus grabaciones. Otra forma de oírlos, dígame por ejemplo a través de los llamados *covers*⁴, puede resultar o una muy buena imitación o un despreciable remedo, pero, en todo caso, copia lejana del modelo.

Ya en el caso de los solistas este determinismo es tremendamente mucho más marcado. Y aquí la lista se vuelve inmanejable. Continuemos con los ejemplos: desde 1961 es referencial y paradigmática la versión realizada por Elvis de *I Can't Help Falling in Love*. A esa versión los oyentes volverán siempre a pesar de que otros intérpretes la hayan popularizado recientemente⁵. Lo mismo ocurre con *Un beso y una flor*,

⁴ La palabra inglesa *cover* aplicada a la música significa «tapar, cubrir, disimular». Se comenzó a utilizar cuando los ritmos negros del blues fueron grabados por artistas blancos. Esas grabaciones trataban de «disimular» el origen afroamericano de los temas. Con el tiempo, el término comenzó a asociarse a los temas que las bandas interpretaban pero que no eran de su autoría. Al respecto véase Cook (2001 [1998]: 22).

⁵ Este es un tema de larga historia. Sobre la base de una variación de la conocida melodía *Plaisir d'Amour* de Jean Paul Martini (1741-1816); George Weiss, Hugo Paretti y

inmortalizada en la grabación de 1972 por el español Nino Bravo⁶. En ambos casos, los intérpretes no solo marcaron un hito insuperable para otros cantantes, sino que opacaron a los propios compositores de esas partituras.

¿Panorama de crisis? Los puristas deberían decir que la música de esos grupos o cantantes está por encima de sus creadores e intérpretes, pero ocurre que ese ha dejado de ser un problema a considerar. En ese sentido, la grabación sonora, que vino a transformar el mundo del arte musical desde fines del siglo XIX, ha contribuido a que la música se encapsule en versiones definitivas y en artistas definitivos. Sin lugar a dudas, la grabación masificó, ya en el siglo XX, el arte musical, pero a la postre también lo limitó al sacralizar a bandas, cantantes y obras. ¿Esto último es grave?, ¿desmerece la supuesta pureza de un arte?, ¿lo deshumaniza?⁷

Apoderarse del sonido y retenerlo en un soporte material, ya sea el rollo de parafina, el vinilo, la cinta magnetofónica, el disco compacto o el mp3, permitió que la música pudiera ser escuchada sin necesidad de tener a una orquesta frente a nosotros —tal cual había ocurrido durante siglos en la casa de los nobles o en el palacio de los reyes— o asistir a los teatros y a las grandes salas de conciertos que comenzaron a aflorar en las principales ciudades a partir del siglo XIX. Este fue un proceso de masificación de la materia musical, sin lugar a dudas, pero desde ese entonces el arte musical comenzó a perder una de sus características connaturales: la de poder ser visto necesariamente.

Hasta fines del siglo XIX la música era escuchada y vista. Las personas podían ver a los instrumentistas durante la ejecución de una sinfonía y comprender, así, con mayor facilidad de dónde salía el sonido, qué

Luigi Creatore compusieron este tema que luego Elvis popularizaría en su película *Blue Hawaii* de 1961. En 1993, el grupo Ub40 volvió a grabar el tema con un nuevo ritmo.

⁶ Canción compuesta por José Luis Armenteros y Pablo Herrero.

⁷ Esta última pregunta también se la plantea Timothy Day en su excelente estudio ([2000] 2002: 42).

grupos instrumentales tocaban secciones solistas, ver al timbalista en movimientos frenéticos y a los metales elevarse sobre la masa orquestal cuando les tocaba sonar. Es cierto que ya desde las innovaciones wagnerianas —que buscaban «esconder» a la orquesta de la vista del público en la representación de sus operas— se apelaba a una supra naturalidad del sonido para que este sea percibido como una materia etérea que se disolvía en el ambiente, ajena a toda procaz humanidad. Tal había sido el ideal romántico decimonónico pero que, a la larga, no logró cuajar. Las personas siguieron *escuchando* y *viendo* a la música.

¿No explica acaso esa necesidad de ver y de oír la música el éxito de los directores de orquesta desde fines del siglo XIX en adelante? Al compositor y director Richard Strauss (1864-1949) se le ocurrió un día que su orquesta podía tocar sin necesidad de su dirección. Se dice que el efecto en el público fue demoledor. La orquesta parecía huérfana, carente de ese médium que actuaba, en esencia, como canalizador del sonido. En otro escenario, los dirigentes artísticos de la naciente Unión Soviética, apelando al ideal comunista de igualar a todos los seres humanos, también se deshicieron de la figura del director de orquesta. Sorprendentemente, esto tampoco fue bien recibido y duró poco, sino recuérdese esa escena emocionante de Prokóvief dirigiendo su Sinfonía n° 5 en enero de 1945 mientras a lo lejos se oían los cañonazos por la victoria de los soldados que cruzaban el Vístula (Nestyev 1960: 196). Ese momento sin el director-compositor hubiera sido, sin duda, incompleto.

La consagración del director de orquesta demostró que los oyentes necesitaban ver sus movimientos para sentir la música. En cierta forma podría decirse que el conductor materializa el espíritu o el sentimiento de lo que se interpreta. No obstante, se suele olvidar que una orquesta bien preparada puede prescindir, objetivamente hablando, del director de orquesta en un concierto. Téngase en cuenta que la función real del director, esa tarea de re-creación y de interpretación de la partitura, se realiza en los ensayos, no obstante, como ya he mencionado, prescindir en una función de ese médium deja la sensación de que algo falta.

Esa teatralidad de la que hacía gala el espectáculo musical moldeó a los primeros ídolos. Por ejemplo, aún se recuerda la gran fama que tenía Gustav Mahler (1860-1911) como director de orquesta más que de compositor. Lo mismo ocurrió con Hans Von Bülow (1830-1894), quien sentó las bases para el imaginario del director de orquesta como estrella de la *performance*. De nuevo la vitalidad de la impronta heroica del romanticismo decimonónico parecía imponerse.

Un proceso similar ocurrió con las sopranos y los tenores. La masificación de la música también comenzó a ensalzarlos y encumbrarlos al parnaso de los ídolos. No obstante, la fama que ostentaron estos intérpretes solo duró lo que su potencial vital. La música, fenomenológicamente pura, los logró superar. La Sinfonía N° 3 de Beethoven seguía siendo una obra de Beethoven y su partitura era recreada una y otra vez más allá de las versiones que de ella hayan podido ofrecer Mahler o Strauss como eximios directores. Nunca se sabrá cómo fueron las versiones de *La Heroica* realizadas por esos dos conductores, pero eso no interesa ante el hecho de que esa pieza musical podrá ser repuesta, cobrando vida y sentido, una y otra vez mientras se haga imperante su vigencia.

No obstante, la grabación sonora vino a replantear el *ethos* musical de manera concluyente. Bien podría decirse que tan gigantesca innovación tecnológica momificó el sonido⁸. Lo detuvo en un soporte material y así pudo prescindir de la recreación del arte. Lo primero que se replanteó fue la necesidad de «ver» a la música. Hasta antes de que las grabaciones sonoras alcanzaran un cierto nivel de calidad, alguien que quería escuchar música debía contratar a los artistas para que la toquen. El fonógrafo le dio la posibilidad a un simple individuo de poder hacer lo que antaño solo los reyes: poder escuchar una obra musical sin necesidad de salir

⁸ Aquí recogemos la idea del «complejo de momificación» que postuló André Bazin en sus estudios sobre fotografía y cine. Al respecto véase Rabinovitz y Geil (2004: 236).

de casa⁹. Y no solo eso, también estaba el importantísimo añadido de que la versión de una obra pudiera ser escuchada una y otra vez. Esto último había sido difícil hasta para el más poderoso monarca.

Las últimas investigaciones señalan que la primera grabación sonora no provino del fonógrafo de Edison sino de un antiguo papel ennegrecido por humo. Se trataba de una pionera técnica que capturaba las ondas de sonido en láminas ahumadas. La persona a quien se le ocurrió tan revolucionario procedimiento se llamaba Scott de Martinville y fue él quien el 9 de abril de 1860 grabó diez segundos de una anónima canción del siglo XVIII llamada *Claro de Luna*. Los investigadores de Berkeley que recientemente lograron reproducir el «fonograma» señalaron sentirse ante la presencia de un fantasma. Razón nos les faltaba. La canción se halla distorsionada, a tal punto que las palabras que solo se perciben claramente son «Au claire [...]» y lo demás parece ser una tenebrosa voz a la que le cuesta materializarse¹⁰.

¿Cuál habrá sido la impresión de escuchar esa canción atrapada en ese papel ahumado? No lo sabemos. Sin lugar a dudas debió impresionar, tal vez tanto como cuando la esposa de Röntgen vio los huesos de su mano en la primera radiografía y gritó horrorizada o como cuando los primeros cinemeros —aunque esto parece ser solo un mito— salieron corriendo de la sala donde se proyectó una de las primera imágenes en movimiento: la de un tren arribando a la estación.

Diecisiete años más tarde Tomás Alva Edison (1847-1931) legó al mundo uno de sus más grandiosos inventos: el fonógrafo. Primero el inventor grabó su voz, luego —como era de esperarse— probó su

⁹ La observación de que un simple ciudadano puede tener, actualmente, más comodidades tecnológicas en su hogar que un rey del Antiguo régimen se encuentra en Hobsbawm (1996: 22).

¹⁰ Véase *El País* en su edición del 28 de marzo de 2008 en: <http://www.elpais.com/articulo/cultura/grabacion/antigua/mundo/elpepucul/20080328elpepucul_8/Tes>.

Puede escucharse la versión en el video *First Sound Recorded (1860)*. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=7Vqvq-f-UtU>>. Visualizado el 15 de julio de 2009.

máquina para atrapar el sonido del arte musical. La ocasión más propicia para ello la encontró en Londres, ciudad en la que se encontraba su agente para presentar su nueva invención. Este último tuvo la idea de grabar una función musical a realizarse el 29 de junio de 1888 en el Palacio de Cristal y que iba a contar con la participación de un coro de 4000 personas (Day [2000] 2002: 14-15). Así, quedó inmortalizada una pieza del oratorio de Haendel, «Israel en Egipto». Se trata de dos minutos y medio y en los que, a lo lejos, se puede apreciar el sonido de esa gran masa de músicos y cantantes. Desde ese día la Historia de la música había cambiado¹¹.

Es muy probable que la intención haya sido la de capturar ese gigantesco momento a través del sonido. El peso de tan gran espectáculo merecía ser preservado por siempre y el fonógrafo debía mostrar toda su potencialidad. No obstante, también es probable que el sentimiento se haya subordinado al efectismo, es decir, puede dudarse de que el fragmento musical que se logró capturar haya conmovido a los receptores a tal punto de opacar el éxito rotundo de la eficiencia del aparato que Edison obsequió a la humanidad. Muchos consideran a esta grabación como la primera de la historia. Ya hemos visto que no. Tal vez la podríamos considerar como la primera campaña publicitaria que usó al sonido para un fin de promoción.

Pero si de fechas se trata, intentemos encontrar una para aquella inicial ocasión en la que la música, como promotora de sentimientos y pasiones, fue grabada. Sorprendentemente fue a los pocos meses del suceso en el Palacio de Cristal y también fue el invento de Edison el que inmortalizó una bella pieza musical, muy famosa en ese entonces, llamada *The Lost Chord*, perteneciente al más representativo de los compositores victorianos: Sir Arthur Sullivan (1842-1900).

¹¹ La web de blogs del diario *El Comercio* de Lima adjunta la que hasta ese entonces se consideraba la grabación más antigua de la a Historia. Véase «La grabación más antigua del mundo». En http://blogs.elcomercio.com.pe/vidayfuturo/2007/06/la_grabacion_sonora_mas_antigu.html (La visualización y audición se realizó el 15 de julio de 2009).

Propia del Romanticismo, *The Lost Chord* es una pieza de gran fuerza emotiva. Sullivan la compuso mientras acompañaba a su hermano moribundo y la terminó, tal cual se ve en la partitura autógrafa, el 13 de enero de 1877, cinco días antes del fatal desenlace. Se trata de una canción de melodía inspirada que se suele tocar al piano o al órgano que acompaña a un tenor. Su característica esencial es el misticismo de la que está impregnada la partitura, con una gravedad solemne que supo amoldarse perfectamente a la letra.

Los versos usados en la canción pertenecen a Adelaida Procter y fueron escritos en 1858. A la letra dicen:

Seated one day at the organ,
I was weary and ill at ease,
And my fingers wandered idly
Over the noisy keys.

I know not what I was playing,
Or what I was dreaming then;
But I struck one chord of music,
Like the sound of a great Amen.

It flooded the crimson twilight,
Like the close of an angel's psalm,
And it lay on my fevered spirit
With a touch of infinite calm.

It quieted pain and sorrow,
Like love overcoming strife;
It seemed the harmonious echo
From our discordant life.

It linked all perplexed meanings
Into one perfect peace,
And trembled away into silence
As if it were loth to cease.

I have sought, but I seek it vainly,
 That one lost chord divine,
 Which came from the soul of the organ,
 And entered into mine.

It may be that death's bright angel
 Will speak in that chord again,
 It may be that only in Heav'n
 I shall hear that grand Amen (Sullivan 1877).

No es de sorprender la impronta del Romanticismo que se desprende de la letra que aunada a la música proclama la esperanza ante la muerte. El compositor es ese compositor héroe que la época ensalzaba: él, al lado del lecho de su hermano moribundo, encuentra las notas precisas y compone movido por el dolor e inspirado por una fuerza sobrenatural. Esta, a la vez, le da la gran paz que solo puede sellarse con la resignación ante la muerte y la fuerza de un poderoso «así sea». Tal carga emocional, como es de entenderse, hizo que la canción se popularice rápidamente. Es más, Sullivan la tenía como una de sus composiciones más logradas. Sin dudas, todo este *background* en torno a dicha partitura auspició a que este fuera el tema seleccionado por el agente de Edison para ser grabado por el fonógrafo el 5 de octubre de 1888. Se trata del segundo tema musical grabado, pero bien puede ser considerado el primer tema musical *famoso* y con contenido ideológico o sentimental en ser preservado.

Sorprende la calidad con la que *The Lost Chord* quedó perennizado en el rollo de cera. Aunque se utilizó una versión para corneta y piano en la que el primer instrumento hacía la línea vocal, la fuerza del tema llegó a plasmarse. Ahí estaba. Se había logrado algo nunca antes visto ni oído¹². Una partitura quedó para siempre fijada en su interpretación

¹² Arthur Sullivan, *The Lost Chord*, versión para corneta y piano. Grabación para el fonógrafo de Edison hecha por George Gouraud para la presentación del 14 de agosto de 1888. Disponible en <http://en.wikipedia.org/wiki/The_Lost_Chord>. Visualizado el 15 de julio del 2009.

sonora. Sullivan, que escuchó al fonógrafo en un ágape organizado para la ocasión, quedó atónito. Inmediatamente se le invitó a grabar su propia voz con el propósito de enviarle un mensaje congratulatorio a Edison. Aún lo podemos escuchar, y me imagino que también debe ser la primera vez que la voz de un compositor cruzaba el Atlántico en un soporte sonoro. Lo que el músico dijo en ese mensaje es más que revelador:

For myself, I can only say that I am astonished and somewhat terrified at the result of this evening's experiments: astonished at the wonderful power you have developed, and terrified at the thought that so much hideous and bad music may be put on record for ever. But all the same I think it is the most wonderful thing that I have ever experienced, and I congratulate you with all my heart on this wonderful discovery. Arthur Sullivan¹³.

Impresionado y aterrorizado, así quedó Sullivan tras la audición. Impresionado pues entendió de inmediato que el arte musical iba a cambiar de manera radical. Pero su terror me resulta más sorprendente: para él era inconcebible que la «mala» música también pudiera pasar a la posteridad junto a la «buena». En ese sentido, la revolución propiciada por la máquina de Edison tenía un agridulce sabor¹⁴.

Desde ese entonces, los oyentes comenzaron a delimitar sus gustos auditivos. Al escuchar una y otra vez alguna versión grabada acostumbraban su oído a una versión a la cual tomaban como punto de referencia para una posterior comparación. Rápidamente, comenzó a grabarse toda la música que se podía. Casi parecía como si existiese la necesidad de recuperar el tiempo y los sonidos perdidos. Danzas, canciones y piezas sinfónicas empezaron a ser guardadas en los discos en un proceso histórico que desde ese entonces se volvió irreversible.

¹³ Véase *Historical Sullivan Recordings* en <http://math.boisestate.edu/GaS/other_sullivan/html/historic.html>. Visualizado el 15 de julio de 2009.

¹⁴ Opiniones de otros músicos sobre la tecnología de la grabación en sus inicios pueden verse en Day ([2000] 2002: 17).

Aunque algunas piezas orquestales fueron grabadas parcialmente entre 1898 y 1908 se considera que el primer registro completo de una sinfonía se realizó en 1909 con la Quinta de Beethoven, en una versión de la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por el renombrado conductor Arthur Nikisch (1855-1922). Esa grabación vio la luz en una serie de discos en 1913 editados por la Gramophone Co. (Hoffmann y Ferstler 2005: 780 y ss.). Al igual que lo que había pasado con *The Lost Chord*, todo parece indicar que esta partitura llena de tan hondo simbolismo debía ser una de las primeras en ser guardada para la posteridad.

La versión de Nikisch, aparecida en 1913, es modélica a pesar de los arreglos que debieron hacerse a la partitura para salvar algunos escollos en el proceso de grabación; tales como obviar la repetición *da capo* indicada en el compás 124 y el reemplazo de las cuerdas por vientos. Quien la escuche tendrá la sensación de sentirse familiarizado con todas las versiones de la Quinta beethoviana que haya escuchado. Pero claro, el proceso fue inverso: Nikisch definió una versión y, por qué no, un camino a seguir en cuanto a la dirección de esa sinfonía.

Tal vez por ello la Quinta, dirigida por uno de mis directores favoritos, Wilhem Furtwängler (1886-1954), me parece tan parecida al estilo dejado por Nikisch. Hay algunos puntos de contacto que algún especialista podría profundizar. Por ejemplo, me llama la atención la prolongación de los *ad-libetum* que hace Furtwängler en el primer movimiento de la sinfonía que me parece tan familiar al realizado por Nikisch en la versión de 1913¹⁵. No sería de sorprender. Furtwängler admiraba a Nikisch y hasta lo reemplazaría, tras su muerte, en la dirección de la Filarmónica de Berlín (Ginebreda 2004). En todo caso, la impronta de estos directores quedó perennizada en grabaciones y sentaron escuela y atrajeron a émulos.

Lo que estoy tratando de señalar es el poder de la grabación para sentar cátedra y congelar en el tiempo versiones musicales que a la

¹⁵ Para mis apreciaciones utilizo Beethoven (s/f b).

larga se volverán inamovibles, casi con un aire a sacralidad. Algunos especialistas, tal cual ya se consignó, han descrito este proceso como momificante y, por lo tanto, deshumanizante. Lo cierto es que la grabación sonora vino a reformular el proceso re-creativo al que toda obra de arte se ve subsumida. En ese sentido, y siguiendo los postulados estéticos del filósofo Hans Georg Gadamer, las múltiples interpretaciones que dan los receptores de una obra de arte —como un eterno juego que se presta a la frescura en un proceso siempre inconcluso— chocan contra el muro impuesto por esa «fotografía sonora». Que el sonido pudiera ser retenido implicó la reformulación varios asuntos ligados al arte. El primero, sin dudas, fue el referido al soporte musical.

Fue a partir de fines del siglo XVIII en que la música pudo ser perennizada a través de un lenguaje perfeccionado en su tecnicismo que no es otro que el de la partitura. Si alguien ha tenido oportunidad de hablar con un profesor de música se habrá dado cuenta que a estos les encanta vanagloriarse de saber leer las notas en un pentagrama y repetir de que tal don es casi como saber hablar otro idioma. Así, músicos y profesores de música se sienten sabedores de un arcano secreto solo perteneciente a un grupo de privilegiados. Y, obviamente, quienes son ajenos al lenguaje musical se sienten como el personaje de Bécquer que se vio enfrentado a la partitura de una ópera¹⁶.

El perfeccionamiento de la partitura ocurrió durante los siglos XVIII y XIX y tal permitió que las composiciones pudieran ser guardadas de forma fidedigna, es decir, tal cual su compositor las había delineado y pensado, para que las generaciones postreras las pudieran interpretar. Hasta antes de este perfeccionamiento los pentagramas resultaban ser solo herramientas referenciales que dejaban muchos pasajes a la improvisación de los intérpretes. Por ejemplo, los pocos estudiosos que han cargado sobre sus hombros el gran peso de investigar la música barroca «peruana» tienen que lidiar con la gran tarea de reconstruir las

¹⁶ Gustavo Adolfo Becquer, «El Miserere» (de *Leyendas*). En Méndez (s/f: 25).

«partituras» que encuentran en los archivos, justamente por ese «problema» que acabamos de referir.

En esas viejas páginas la notación musical no es como la del siglo XIX —que es la con la que estamos familiarizados—: los instrumentos no están señalados con precisión y muchos pasajes están abiertos a la improvisación del intérprete, además, que la forma de escribir las notas variaba sustancialmente a la de nuestro tiempo. No olvidemos que hasta el siglo XVII solía ocurrir que la letra primaba sobre la música, la que solo resultaba ser un acompañamiento. Ya ni qué decir sobre la notación medieval, esa que es propia del llamado *Canto Gregoriano*; es triste decirlo, pero nunca se sabrá cómo se cantó o tocó esa música, debido a que solo podemos aproximarnos a través de riesgosas reconstrucciones. No obstante, la partitura moderna eliminó los antedichos escollos. Desde ese entonces, la música podía ser re-interpretada recogiendo incluso la modulación sonora más insignificante, ¡hasta el sonido de un instrumento de percusión como el triángulo no escapaba al control que emanaba del pentagrama!

¿Significó esto un corsé para el arte musical? En lo absoluto. La partitura siempre fue un libro abierto a múltiples interpretaciones por parte de los ejecutantes. En base a lo que el compositor había creado, los intérpretes hacían que esas notas cobraran vida y, al hacerlo, cada artista ponía algo de su sentir para que esas notas suenen con matices propios, únicos e irrepetibles. Tal vez esto sea lo más emocionante de la música. Por ejemplo, cada Sétima de Beethoven que he escuchado en un concierto ha sido una experiencia única. Algunas versiones me habrán podido parecer muy mecánicas o mediocres y otras me han conmovido al punto de hacerme mover en el asiento. Y en todas las oportunidades mi afición maniática por esta obra me ha hecho esperar con ansías el momento del clímax, en el cuarto movimiento, y en base a cómo salió ese pasaje califico la *performance* en su conjunto¹⁷.

¹⁷ Me refiero al pasaje que comienza en el compás 420 y que termina en *fff* del compás 427-428. Véase Beethoven (*s/fc*).

Claro, cada quien tiene sus parámetros para apreciar una obra musical. Es algo muy personal. Aquí puedo suscribir la tesis de Susan Sontag que, en un ya clásico estudio, le puso límites a la crítica artística (Sontag 1969). Ella pedía en su estudio que, al margen de las recomendaciones para bien o para mal que pudiera hacer un respingado crítico musical en un periódico, nos entreguemos al erotismo del arte, en este caso a la más exuberante sensualidad de los sonidos.

No obstante, hubo un momento —posterior a 1945— cuando la llamada vanguardia musical llegó a extremos más academicistas de los que quiso destruir¹⁸ y así el gusto de la gente se orientó a expresiones más libres y atrevidas: el blues, el jazz y el rock, y —claro— toda creación que se desprendió de este último género. En cierta forma, era como si la libertad de la improvisación más inspirada fuese retomada en la Historia, tal como había ocurrido en el Barroco temprano. Desde ese momento, la partitura comenzó a ser demolida como soporte musical.

¿Se pueden encontrar, acaso, partituras definitivas de las obras de grupos como Kiss o Pink Floyd?, ¿alguna casa editora, así como la prestigiosa Eulemburg, habrá sacado las partituras oficiales de las canciones de los Beatles? Lo dudo, tal vez encontremos muchas versiones de *Let it be* para arreglos de todo tipo o, a lo máximo, una partitura referencial sacada por los propios estudios de grabación que trabajaron con la mítica banda de Liverpool pero nunca encontraremos una partitura única. Y es que, sin dudas, la idea de soporte musical cambió desde que la grabación sonora se masificó. La música ya no se guardaba —necesariamente— en la partitura, sino que esta encontraría su registro definitivo en soportes que comenzaron en el disco y han terminado, hoy en día por lo menos, en el mp3.

¹⁸ A modo de referencia el lector puede ver como es una partitura del músico peruano Celso Garrido Lecca para que pueda conocer la complejidad que puede alcanzar una partitura hoy en día.

Retomo la pregunta inicial: ¿cuál fue el momento en que la música de Iron Maiden, por poner un ejemplo, solo podía ser interpretada por Iron Maiden y nadie más? Pues desde que, luego de alcanzar la consagración popular por su arte, esa música se vio perennizada en todos los discos de ese grupo. Estos se volvieron casi libros sagrados y, como suele ocurrir con lo que tiene el calificativo de «sagrado», millones de personas alrededor del mundo escucharon esas grabaciones y se convencieron que esos sonidos eran inamovibles.

Como nunca antes había ocurrido, la música se materializó y permitió que el comercio capitalista hiciera lo suyo¹⁹. Las notas musicales que los nuevos soportes contenían definieron a estos artistas y, claro, ya nadie podía equipararlos: la valla impuesta por la grabación sonora se había vuelto insuperable. Todo lo demás era *cover*, fútil ejercicio para alcanzar o emular a los «grandes ídolos de la música popular».

En el Perú, treinta años esperaron quienes quisieron escuchar a Iron Maiden. Cuando estos llegaron, sus discos ya los habían revelado en toda su potencia y cada quien que estuvo ese día en el Estadio Nacional de la capital vibró al ver a sus ídolos sin importarles en lo más mínimo si su *performance* estuvo a la altura de anteriores conciertos en otras latitudes y tiempos. Esa cuestión no venía al caso: el paroxismo se había impuesto. Y así será hasta que esa mítica banda se disuelva.

¿Estamos ante una crisis del arte musical? Sin lugar a dudas, con la salvedad de que lo único que se ha visto afectado por esa crisis es el paradigma romántico del siglo XIX, ese que creía que la vida era breve y el arte eterno, que asumía que el artista dejaba lo mejor de sí en una obra maestra inspirada por un espíritu superior e inmortalizada en el pentagrama²⁰. Ese paradigma se derrumbó al mismo tiempo que el divorcio entre los llamados músicos académicos y los populares se volvió definitivo. Los primeros quedaron prisioneros de la ya clásica «vanguardia»,

¹⁹ Sobre la influencia del capitalismo en las artes véase Hobsbawm (1996: 325-331).

²⁰ Sobre el *ethos* musical del siglo XIX véase Cook ([1998] 2001: capítulo 2).

al mismo tiempo de encorsetarse en la partitura; los segundos llegaron a todos los rincones del orbe gracias a su nuevo soporte y a la comercialización del mismo.

Ciertamente, la humanidad está ante una renovada manera de entender el arte de la música, manera que se haya inserta en la lógica de lo que es una sociedad postmoderna. En ella las estructuras metafísicas de la modernidad se han venido abajo²¹. Estas últimas habían sostenido que el arte constituía la eterna superación más allá de los límites humanos; por su parte, el ideal postmoderno nos invita a la remisión, al retorno —en el plano de la estética— a la antigua sensualidad que se producía al escuchar a los músicos en vivo. Hoy, con las grandes ventajas que nos ha legado la tecnología, no solo se nos permite experimentar esa vivencia sino que también podemos optar por la vertiente más deliciosa que puede haber: volver una y otra vez, cuantas veces queramos, a escuchar la música en versiones que consideramos perfectas. Casi es como una escena de la niñez, cuando creíamos que llevándonos un caracol al oído podíamos escuchar los ecos atrapados de la inmensidad del mar.

²¹ Al respecto véase Sützl (2007: 73-81).

EL VERBO TERRIBLE DEL SONIDO O SOBRE LA MÚSICA Y LA VIOLENCIA (1)

«El ruido es un arma y la música es, en sus orígenes, la realización, la domesticación, la ritualización del uso de esa arma en un simulacro de homicidio ritual».

Jacques Attali, *Ruidos*

Sin dudas, el primer acto de violencia hacia los sentidos debió ser el de la percusión. Es el más elemental. Un tronco hueco hizo de inicial tambor y su ruido, artificial, creado por el ser humano, debió violentar los sonidos de la naturaleza. Los golpes en un tambor, es probable, pueden haber constituido un primer lenguaje. Nunca lo sabremos con certeza. En algunos pueblos, en vez de un *fiat lux* hubo música. Por ejemplo, un mito de la selva peruana narra como la oscuridad fue vencida, no por la luz, sino por el sonido de un tambor, que en esencia simbolizó la presencia violenta del hombre en el paisaje, una presencia que le hacía saber a los dioses su rebeldía por haber hecho un mundo en tinieblas (Bartra Gardini 2002: 87).

Hace cinco mil años, en la ciudad sagrada de Caral, al norte de la actual ciudad de Lima, flautas hechas con huesos de pelícano emitieron sus sonos para acompañar la realización de un sacrificio humano. Este consistía en la muerte de un hombre o un niño cuyo cuerpo luego era enterrado en los cimientos de un nuevo edificio. Era un ritual para

pedir la protección divina y en él la música servía, con certeza, a la violencia (Shady, Prado, *et al.* 2000). No se sabe a ciencia cierta cómo era la música de los señores de Supe, pero reconstrucciones recientes nos permiten escuchar melodías monótonas y chillonas que bien pudieron ser matizadas por un silbato de registro bajo y el toque de algún tamborcillo²².

También se sabe que estos instrumentos eran tocados en comparsas y que los músicos bailaban al mismo tiempo. El caso es que esa música estuvo ahí y movió a todos esos hombres y mujeres que no duraron por un instante en ofrendar las vidas de sus iguales para satisfacer el deseo de sus dioses. Es la violencia de lo sagrado (Girard [1972] 1998: capítulos I y II) y el sonido no solo era banal acompañamiento, sino parte de un rito que buscaba salvar a la sociedad o desahogar, simplemente, todas sus tensiones.

Primero fue el arte y luego la religión, sostuvo Hegel ([1826] 2006)²³. Tal afirmación no viene a resultar exagerada si se recuerda que lo intangible, el mundo de los seres supranaturales, debe materializarse primero para creer en él. Los ritos, en ese sentido, son objetivización de lo sobrenatural e invisible y el arte no es sino una herramienta para la materialización del más allá. Así ocurrió con la música, que lejos estaba de ser una actividad de deleite. Era parte de esos ritos y por lo tanto de la magia-religiosa.

Música como destrucción del ruido y de los sonidos naturales. Música como promotora de violencia ritual y de ofrecimientos supremos a los dioses. Entre esos dos ejes se mueve esta historia. Y es que la violencia es, en cierta forma, inseparable del arte. No puede haber

²² Puede escucharse una reconstrucción del sonido de las flautas caral según Juan Luis Dammert en <<http://www.myspace.com/juanluisdammert>>. Escúchese, por ejemplo, «El mono en Caral». Visualizado el 16 de julio de 2009.

²³ Véase principalmente el § titulado «Perspectiva del arte y diferenciación con la religión y la filosofía», *passim*.

arte sin violencia, sostenía el genial Gianni Vattimo²⁴. Y claro que tiene razón. El arte impresiona, conmueve y mueve a quien ve y oye. Si no logra esos objetivos, es un ejercicio vano, sin sentido, inservible. Y desde que retumbó el primer ruido de un tambor faltarían miles de años para que la música pudiera ser solo pasivo deleite. Hasta ese momento, la música —como todas las demás artes— era violentadora del orden, des-constructora de la naturaleza e inseparable del mundo de los dioses.

En la zona andina peruana prehispánica —entre los años 400 y 1500 de nuestra era— la música, la religión y la violencia estuvieron muy comprometidas, tal cual había pasado con los misteriosos habitantes de Caral centurias atrás. Los moche (400-1200 d. C.) fueron un claro ejemplo. Felizmente, de ellos nos ha quedado una iconografía importante que demuestra lo antedicho. En sus ceramios se puede apreciar claramente la omnipresencia de la música en los ritos: trompetas, caracoles, tamborcillos, antaras y flautas están ahí, en la guerra y en los sacrificios. Tales son los dos escenarios en que los sonos intentan alcanzar el mundo metafísico.

La guerra entre los mochica era, esencialmente, un acto ritual, una competencia en la que el propósito primordial era el de que un bando se haga de prisioneros para luego sacrificarlos a las divinidades (Castillo 2000: 57-64). En tal acto la música cumplía diferentes roles. El primero era el de incitar a los combatientes a la lucha. Así, trompetas y caracolas, no menos que instrumentos de percusión, generaban un ambiente propicio para la lucha que se iba a llevar a cabo, al mismo tiempo que se amedrentaba psicológicamente a los enemigos. Los ceramios de este pueblo nos muestran, a la par, guerreros tañendo flautas y engalanados con cascabeles en la cintura (Bolaños 1985: 21-23).

²⁴ *El Clarín* (Buenos Aires), 11 de abril del 2006, «Vattimo: Si una obra de arte no tiene violencia dice poco». En <<http://www.clarin.com/diario/2006/04/11/sociedad/s-04901.htm>>. Visualizado el 16 de julio del 2009.

Por su parte, el sacrificio de los prisioneros nos muestra en todo su esplendor el verbo terrible que puede accionar la música. Capturado el guerrero, se le cortaba el cabello y, atado y desnudo, se le llevaba en procesión al lugar de su ejecución. En ese trance, el desdichado debía escuchar a las trompetas triunfales y las antaras de sus captores durante el recorrido. En el transcurso, muchos eran despeñados y a los sobrevivientes les esperaba el triste final de ser las víctimas propiciatorias del sacrificio último. En él, participaban un gran señor y una sacerdotisa que degollaba a la víctima para insertarle un tubo de cobre en la yugular y así recoger con una copa el líquido vital que luego era consumido por esta gran señora (Castillo s/f).

Algunos siglos más tarde, los incas retomaron el papel que la música desempeñaba para la violencia, tanto guerrera como ritual. Como los moche, los incas también entendieron a la guerra como una actividad relacionada al mundo de lo mágico (Torres Arancivia 2000). Buena parte de los cronistas españoles señalan cómo antes de cada batalla el sonido incesante de tambores y pututos levantaba los ánimos de los naturales, además de asustar a los enemigos. En cierta manera, las voces y los instrumentos musicales se convertían en armas (Gruszczynska-Ziotkowska 1995: 33). Tras el combate, se solía capturar a los señores díscolos o rebeldes y desollarlos para que de sus cueros se hagan tambores²⁵. Tal práctica —como es de suponerse— respondía a una creencia bien afincada en el mundo andino: el poder del enemigo era guardado en un objeto ritual que antes había constituido su propio ser.

En una cosmovisión que creía que el cuerpo del muerto debía ser preservado por su clan, el hecho de que este sea transformado en instrumento musical resultaba algo aterrador. Y tal terror aumentaba entre los vencidos cuando veían que —en varias ocasiones— estos tambores conservaban la cabeza de la víctima y sus manos servían para golpear la

²⁵ Las crónicas indianas abundan en ejemplos. Puede verse algunos casos en Betanzos ([1551] 1987, libro II: capítulos 2-3); Sarmiento ([1572] 1942: 147) y Murúa ([1613] 1962-1964, libro I: capítulo 24).

piel del vientre que, templada, hacia las veces del tambor propiamente dicho. Los españoles vieron esto y sintieron en toda su potencia el miedo que producían estos instrumentos de percusión que —aunados a los pututos, trompetas y el griterío de los incas— hacían de la antesala al combate una espera angustiante. Las mismas crónicas señalan, ya en el epílogo del Imperio inca, cómo los españoles se orinaban y defecaban de miedo al escuchar los tambores y pututos de los quechuas cuando Atahualpa se acercaba a la plaza de Cajamarca para encontrarse con Pizarro. De la misma manera, se sabe de las intenciones del último Inca de convertir a los españoles, tras una eventual victoria de sus huestes, en tambores (Busto 2001b, II: 37-65).

Música y guerra son un complejo ritual en el mundo andino prehisánico. En ese sentido, estudios ya clásicos han señalado el simbolismo que encierran, por ejemplo, las trompetas en esos tiempos. Apoderarse del viento, controlarlo, usarlo en su potencia era un atributo de varias *huacas*²⁶. De nuevo, pues, volvemos a encontrarnos con ese nivel en el cual la naturaleza es violentada por seres que se arrojan sus atributos. Así, hasta se ha podido sugerir que los registros más bajos de un pututo están relacionados con *apus* de mayor jerarquía, mientras que los más chillones con las divinidades menores (Martínez Cereceda 1995: 84-91).

Como es de suponerse, la tradición judeo-cristiana nos muestra otra forma de entender la relación entre música y violencia. Ya en la Biblia esa relación es bastante notoria. Recuérdese, por ejemplo, el pasaje del Antiguo Testamento cuando Josué, con la ayuda de Dios, destruye los muros de la ciudad de Jericó haciendo que su ejército toque las trompetas de cuerno de carnero (Libro de Josué, 6: 1-27). Aunque el pasaje bíblico es una historia meramente paradigmática, nos dice mucho de cómo la música podía ponerse al servicio de la destrucción dentro del contexto de una guerra santa. Igual se da la relación entre los toques de

²⁶ La palabra quechua *huaca* hace referencia a «divinidades».

las trompetas y la destrucción del mundo en el libro del Apocalipsis. Según se anuncia en esas páginas, tras el sonar de las trompetas de seis ángeles, el antiguo mundo será destruido con terribles calamidades hasta que la séptima trompeta retumbe. Cuando eso ocurra, el fin de los tiempos habrá llegado, los muertos resucitarán y Cristo los juzgará al lado de los vivos (Libro del Apocalipsis, 8: 6-13; 9: 1-20; 11: 15-19).

Ese último e impresionante momento ha sido motivo de muchas composiciones desde el Barroco. Por ejemplo, Haendel hace sonar la trompeta del Juicio Final en su oratorio *El Mesías* (aria *The Trumpet Shall Sound*), mientras la voz de un bajo anuncia y describe la resurrección de los muertos. Los réquiem también han sido las composiciones ideales para representar el «día de la ira» (en latín, *Dies Irae*) y el momento de la última trompeta (en latín, *Tuba Mirum*). Los textos de esos pasajes al parecer tienen su origen en el siglo XIII y a la letra dicen:

Día de la ira; día aquel / en que los siglos se reduzcan a cenizas; / como testigos el rey David y la Sibila. / ¡Cuánto terror habrá en el futuro / cuando el juez haya de venir / a juzgar todo estrictamente!

La trompeta, esparciendo un sonido admirable / por los sepulcros de todos los reinos / reunirá a todos los hombres ante el trono [...] Así, cuando el juez se siente / lo escondido se mostrará / y no habrá nada sin castigo. / ¿Qué diré yo entonces, pobre de mí? / ¿A qué protector rogaré / cuando ni los justos estén seguros?

Tales descripciones musicales pueden ser realmente sobrecogedoras. Prueba de ello son los réquiem de François Gossec (1760), Wolfgang Amadeus Mozart (1791), Héctor Berlioz (1837) y Giussepe Verdi (1874). Pero no nos adelantemos en esta historia. El caso es que tal como había ocurrido en muchos pueblos de la Antigüedad, la violencia, la religión y la música también estarán fusionadas en la Europa Occidental de la Edad Media y el Renacimiento.

La conquista de América fue, a su vez, otro de esos momentos terriblemente violentos en los que los ideales del evangelizador se mezclaron

con los del soldado cruzado. Los hombres que se arriesgaron a pasar el Atlántico lo hacían por fama y fortuna, pero también con el deber de propagar la fe de Jesucristo y aumentar el rebaño de la Iglesia y de la monarquía católica. En ese contexto la música tampoco estuvo ausente. La hueste que arribó a Sudamérica a partir de 1532 trajo los instrumentos musicales de la guerra que se iban a enfrentar a sus iguales andinos. Unos traían lo sones del Dios cristiano, los otros emitían el sonido de las *huacas* y dioses tutelares. Dos mundos culturales iban a chocar.

El Perú nació violentamente, si se quiere, en Cajamarca, en el año de 1532. Ese día de noviembre, así lo definen los especialistas con mucho asidero, se produjo una verdadera «desgracia lingüística»²⁷. Los quechuas no entendieron el universo mental de los españoles y viceversa. Al medio, un intérprete mal preparado fue el responsable de traducir las ofertas de paz. Como es de entenderse, la incomunicación se hizo presente y con ella el primer ingrediente para la violencia. Un grito de guerra entre las huestes españolas llamó al combate y la lucha se inició. Esta vez las armas de los hispanos, sus caballos y la música que tocaron produjeron el desbande en las tropas del Inca, quienes no comprendían lo que ahí pasaba.

La noche anterior, tal cual lo hemos visto, los tambores y pututos andinos asustaron a los peninsulares. En el atroz momento del combate se impusieron los cascabeles, los clarines de metal y los pífanos europeos. Era una estrategia de guerra occidental. No solo el sonar de una trompeta animaba a los soldados, sino que este encerraba un lenguaje crucial: el de poder dar órdenes en el bullicio de un combate. Cada tonada indicaba un movimiento, una acción, un modo de combatir o, si de daba el caso, hasta la retirada. La música servía a los usos de la guerra y su rol estaba, para el siglo XVI, bien definido. Esto se puede confirmar en el tratado de Sancho de Londoño sobre la disciplina

²⁷ La lingüista Carmela Zanelli de la Pontificia Universidad Católica del Perú viene trabajando este tema en base al relato de Garcilaso de la Vega que aparece en la segunda parte de sus *Comentarios reales*.

militar en el que se señala que los tambores, pífanos y clarines «son instrumentos necesarios, porque además de levantar los ánimos de la gente, con ellos se les dan las órdenes, que no se oírían, ni entenderían a boca, ni de otra manera» (Londoño 1568). En la captura del Inca sobresalió entre todos los clarines un nombre propio y este era el de Pedro de Alconchel. Había llegado con la hueste de Pizarro y, según los testimonios de época, tuvo un papel memorable al lado de los demás corneteros, ya que logró crear el desconcierto entre los indios, lo que a la postre facilitó la masacre. Como premio a su soplar le tocó 4440 pesos de oro y 181 marcos de plata (Busto 1981: 176).

La guerra y su violencia eran cotidianas en esos años y creo que lo serán siempre. Es ingenuo pensar que la violencia podrá ser erradicada de la humanidad. Los pacifistas, en ese sentido, son solo soñadores que no entienden que lo único que se puede hacer es ponerle ciertos frenos a los conflictos para evitar que vuelvan a repetirse las atrocidades que vimos el siglo pasado. Por ello, tanto en el Renacimiento como el Antiguo régimen, la violencia bien podía convivir con el arte más bello. No había, en realidad, una contradicción. La música misma tomó como inspiración de sus temas hechos horribles y extremadamente violentos. Casi parecía como si cantar o escuchar un tema que alabara el valor guerrero o describiera la muerte de miles de hombres en el combate fuera un vano intento por aliviar o desahogar las tensiones que la destrucción, la sangre y la muerte podían traer.

Asimismo, las canciones y tonadas que ensalzaban el valor de la guerra eran también instrumentos de propaganda. Las monarquías de aquel entonces se sentían, cada una, con un derecho sacro a conquistar a los otros, a subyugarlos y demostrarles que Dios le había conferido a sus coronas un derecho inalienable. En esa concepción se afianza otro de los pilares de la violencia: ver al contrario como menos humano, indigno de gozar de los privilegios que uno tiene, en suma, tenerlo por diferente. Al enemigo se le animaliza, se le indigna para que la moral no pueda frenar a una violencia que se entiende justificada. Tal ha sido

la lógica básica del accionar violentista a lo largo de la historia: le ha servido a las religiones y a los genocidios. Tan simple como eso. Y el arte, no cabe duda, fue instrumento de esa lógica, hasta hoy.

Un ejemplo bastante conocido, y tal vez el primero del que se tiene registro, es la canción *La batalla de Marignano* o, simplemente, *La guerra*, compuesta por el francés Clement Janequin (c. 1485-1558) hacia 1528. Este músico y clérigo alcanzó gran fama y popularidad en su época —cosa bastante rara en aquel entonces— por esa canción que ensalzaba la victoria de Francisco I sobre los Habsburgo en la referida batalla. Se trata de una composición a tres voces y bajo continuo en la que, hacia el final de la pieza, la batalla es reconstruida a través de las voces por medio de un juego onomatopéyico que imita a los cañones, trompetas y gritos de los heridos (Janequin 1528). Así, el contrapunto juega con sucesiones como fre-re-le-le-lan-fan; pati-pa-toc; von-von-von; tari-ra-ri-ra; pon-pon-pon, para terminar con la victoria del noble rey francés:

A l'étendard tost avant / Boutez selle, boutez selle / Bruyez bombardes et canons / Pour secourir les compaignons / Courage, donnez des horions / Tue, tue, tue, chipe, chope, torche / A mort, à mort, donnez dessus / Frappez dessus, ruez dessus / Ils sont perdus, ils sont confus / Victoire au noble roi François! (Janequin 1528).

El éxito de la canción fue inmediato. Pronto fue reproducida y cantada por toda Europa, a tal punto que Janequin fundó con esa obra un género dentro de la música: el de la *Battalia* o Batalla. Y así tuvo imitadores que fomentaron lo que en esencia eran cantos o composiciones a la violencia; elementos de propaganda, maneras de decirle al otro «eres inferior», loar a las monarquías cristianas y mover a los hombres al combate inspirando una especie de protonacionalismo. Por ejemplo, se dice que cuando la canción de Janequin era interpretada no había caballero que no se moviera a tomar su arma (Minuchín s/f: 4).

A los diez años de la victoria del rey francés le tocó a un músico, hoy prácticamente desconocido, cantar la derrota del monarca en Pavia.

Su nombre era Matthias Werrecore, flamenco residente en Milán, quien compuso *La Bataglia Taliana* para conmemorar ese hecho (Getz 2006: 16). Esta obra contempla tres partes cantadas en las que se vuelven a encontrar los efectos sonoros basados en las onomatopeyas. He aquí un segmento de la tercera y última parte:

Signori Italiani / Su ogn'alemano a voi / Vien la furia amara / D'ogni
Sguizaro villano / Scoppettier su spara / Non scargate colp'invano /
Dobbe dobbe dobbe / Tif tof tif tof / Fa ri ra ri ron faine / Fa ri ra ri
ron / Italia! Duca! / Fa ri ra n ron / Har har raube / Myrher myrher
perausche / De vir vilen latin buben / Har har vir villen / Chuden
rubel binden / Su alabardieri / Urta spezza / Maglia hai vil canaglia /
La si sbaraglia mazza taglia / A los villiacos / Qui viene a ellos / Qui son
rottos hides hechios / Le pur vinta la battaglia / Vittoria! Italia! / Fa ri
ra ri ron / Viva 'l Duca con tutta la Italia / Viva 'l Duca de Milano²⁸.

El renacimiento español, por su parte, también nos proporcionó una Batalla célebre salida de la pluma de Mateo Flecha «El viejo» (1481-1553), quien tituló a una de sus más conocidas *ensaladas*²⁹ como *La Guerra*. Aunque este compositor siguió la impronta de Janequin, la obra tiene un sabor a originalidad y puede decirse que es de muy buena técnica. Es muy probable que este madrigal haya sido compuesto con motivo de la victoria de Carlos V sobre los luteranos en la batalla de Mühlberg, el 24 de abril de 1547³⁰. Esta fue un enfrentamiento entre católicos y protestantes, siendo estos últimos vistos como herejes diabólicos y, por lo tanto, proclives de ser objeto de la más dura violencia. Tal era la noción política que se manejaba en aquel entonces, la de una

²⁸ *The Lied and Art Song Texts* (REC music Foundation). En <http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=1012>. Visualizado el 16 de julio de 2009. Una grabación que contempla todo este ciclo de canciones guerreras lo encontramos en Janequin, Werrecore, *et al.* (2002).

²⁹ Género que alude a una composición vocal a cuatro o cinco voces y que es compuesta para diversión de cortesanos.

³⁰ Rui Vieira Nery, «Notas al disco sobre la música en tiempos de Carlos V» (AA.VV. 2000).

guerra justa contra enemigos de la fe. Los primeros versos de *La Guerra* nos llevan a esa idea:

Pues la guerra está en las manos / y para guerra nacemos / bien
será nos ensayemos / para vencer los tiranos (Flecha 1547).

Se entiende que se lucha contra tiranos, con hombres que han usurpado la autoridad que el mismo Dios ha fundado en un orden natural que tiene a la Iglesia católica como suprema madre. En ese sentido, todo católico debe estar preparado para la guerra que, en este caso, es justa y santa. Por ello, la violencia que de ella emana no es criticable: los enemigos de Carlos V son los enemigos de la cristiandad. Flecha así nos los hace conocer en las siguientes estrofas:

El capitán desta lid / de nuestra parte, sabed / que es el Hijo de David
/ y de la otra es Luzbel, / y podráse dezir d'él / sin que nadie lo repro-
che: / “Quien bien tiene y mal escoge, / por mal que le venga no
s'enoje” (Flecha 1547).

Los unos son los descendientes de David y por lo tanto de Cristo. Los otros tienen al mismo diablo por guía. Como es de suponerse, la asociación con la suprema maldad hace de los soldados enemigos seres infrahumanos, casi demonios a los que solo se debe destruir sin contemplación. Tal cual está señalado en las últimas líneas, el hombre tiene la capacidad de poder escoger entre el bien y el mal, y quienes escogen la última vía deben pagar las consecuencias. Estas concepciones eran parte de la política de Estado de la península ibérica que, también, fue aplicada en el Nuevo Mundo: la violencia era totalmente justificada cuando el enemigo no quería aceptar la autoridad de un rey católico.

Y, claro, la música que llama a combate no podía estar ausente, así el sonar de tambores y pífanos son aquí representados de forma onomatopéyica:

Esta es guerra de primor / do se requiere destreza./ Pregónese con pres-
teza / con pífanos y atambor: Farirá, tope tope, top [...] (Flecha 1547).

Pero es en la sección final de la canción cuando el goce por la guerra se desenvuelve con mayor énfasis. La onomatopeya viene de nuevo a jugar un rol importante para describir la batalla como en las otras obras analizadas. Finalmente, aparece la imagen del gran capitán, que con las ropas ensangrentadas, pero triunfante, anuncia la victoria al grito de «¡Santiago!»:

Bien está, ponedle fuego, / y luego, luego... Bom, bom / Peti, pató,
bom bom... / Suelte la arcabuzería, / Tif tof, tif tof... / La muralla se
derriba / por arriba / ¡Sus! a entrar, / que no es tiempo de tardar, /
qu'el capitán va delante / con su ropa roçagante, / ensangrentada, /
nadie no vuelva la cara / ¡Sus! ¡arriba! ¡Viva, viva! / Los enemigos ya
huyen, / ¡a ellos, que van corridos y vencidos! / ¡Santiago! ¡Victoria,
victoria! / “Haes est victoria quae vincit/ mundum fides nostra” (Fle-
cha 1547).

Tal grito, se sabe, es de origen medieval y —según la leyenda— surgió bajo el reinado del primer rey de Aragón, Ramiro I (1035-1069), quien estando por perder la batalla de Clavijo frente a los moros, se le apareció el apóstol Santiago prometiéndole la victoria. Al momento comunicó el rey este suceso a los generales de su ejército, y reanimados los ánimos, acometieron a los árabes con el grito de «Santiago, cierra España y a ellos» (Cortada 1841: 261). Asimismo, se señala que, en esa arremetida, fueron muchos los españoles que comenzaron a ver al santo dirigiendo a las tropas. Se había producido, pues, el milagro: Dios había enviado a su apóstol a combatir a los infieles. Es el «Dios de los ejércitos», ese mismo que también había estado presente en la conquista de América y que le había dado al monarca hispano un mundo entero que convertir a la fe verdadera.

Cortés y Pizarro, junto a sus huestes, también se movieron al grito de Santiago. La violencia de la guerra en América estaba permitida hacia los no creyentes y hasta los letrados lo habían contemplado en un imbricado documento legal llamado *Requerimiento*, en el que tanto el rey como la religión autorizaban la aplicación de la violencia a quien

no quisiese convertirse a la fe de Jesucristo. Como se recuerda, tal documento fue leído a Atahualpa y mal interpretado por el indio que acompañó al clérigo Valverde.

Pero así como el grito de Santiago fue extrapolado a América por conquistadores que se sentían nuevos cruzados, también llegó a esta parte del mundo la idea del milagro de la guerra, ese que sostenía que tanto el apóstol como la Virgen María podían aparecer del cielo para ayudar a los peninsulares en su lucha contra los indios que se resistieron y que, en virtud a ello, fueron considerados infieles³¹.

Por su parte, y de nuevo, la música recogió en América esta impronta que tanto Janequin y Flecha habían dejado. Solo que esta vez los enemigos cambiaron de rostro. En esas partituras, tanto los santos como la Virgen luchan contra los vicios y los pecados en un mundo forjado por el Concilio de Trento (1545-1563), en el que la evangelización estaba en pleno proceso y en el que se le recordaba a las poblaciones nativas el alto precio de perderse en el pecado de la idolatría o en los vicios más prosaicos. Aunque el antedicho concilio había prohibido expresamente la utilización de temas profanos en la música sacra, el género Batalla siguió mostrando en el Nuevo Mundo ese componente caótico de su sonoridad que recreaba la lucha entre el bien y el mal.

En la Nueva España (es decir, México) pueden encontrarse dos ejemplos singulares de estas Batallas. La primera es de Fabián Pérez Ximeno (1587-1654) y se titula *Misa de la Batalla*, que recoge directamente la influencia de Janequin, puesto que el compositor tenía en su poder una copia de la célebre canción francesa. La otra es la también llamada *Misa Batalla* de Francisco López Capillas, dedicada al arcángel San Miguel «príncipe de las milicias celestiales» y que expresa el antedicho contenido simbólico que se centra en la lucha entre el pecado y la verdad (Lara Cárdenas 2008).

³¹ Al respecto puede ver el reciente libro de Hall (2004), principalmente el sexto capítulo dedicado al mundo andino.

Por su parte, el virreinato peruano también fue testigo de este tipo de composiciones. Dos son las más conocidas. La primera de autor anónimo y del siglo XVII es la intitulada *Al más agosto campeón*, en honor a San Antonio de Abad, que según la leyenda, tuvo que batallar contra los vicios y pecados. La segunda es del siglo XVIII y sale de la pluma de Roque Ceruti con el título de *Al campo sale María*. Esta última composición es un villancico que se compuso para las fiestas de la Concepción de la Virgen María (8 de diciembre) y narra la lucha de la Madre de Dios contra las fuerzas demoníacas de Luzbel (Tello 1998: 55-57, 74-75, 193-220, 375-409). El pasaje del combate, en esta última obra, es de hondo efectismo:

¡Al arma, al arma! ¡Guerra, guerra! Y al estruendo, y al combate brama el bronce, gime el parche. ¡Avanza, avanza! ¡Cierra, cierra! ¡Al arma, al arma! ¡Guerra, guerra! Y crujiendo los cañones se miran ya desechos, contrarios escuadrones y adustas y enemigas: ya están oscurecidas las fuerzas del abismo y el soberbio Luzbel se ha vuelto polvo de sí mismo³².

Al campo sale María es una composición que debe llevarnos a un análisis más profundo. Es muy probable que esa partitura recoja la antigua tradición que quedó grabada en el imaginario colectivo y que remarcaba el milagro de la intervención divina en la conquista, más precisamente en el sitio del Cusco por la tropas del inca rebelde Manco Inca en mayo de 1536. Según se lee en la crónica de Pedro Pizarro, testigo de los hechos, el gentío andino que cercó a los españoles era inmenso y sus gritos y el sonar de sus tambores y pututos los volvieron a aterrorizar (Pizarro [1571] 1986: 124-125). Un día, los incas alzados comenzaron a tirar sobre la ciudad flechas encendidas y una de ellas vino a dar sobre la Iglesia recubierta de paja, la cual comenzó a incendiarse. En ese momento, según el mismo relato del cronista, los

³² Puede escucharse la versión contenida en el disco dedicado a la música barroca del virreinato peruano en AA.VV. (1999).

hispanos se arrodillaron y rezaron y el fuego se apagó, lo que causó un gran impacto en los indios.

Pronto, los españoles comenzaron a hablar de un milagro. Muchos sostuvieron que habían visto a la Virgen María apagado los techos del templo y otros que Santiago Mata-Moros había aparecido esta vez para matar indios. El caso es que la idea del milagro creció y se hizo una verdad en boca de todos, a tal punto que años después Garcilaso de la Vega y Guaman Poma de Ayala recogieran, en su versión del cerco del Cusco, la leyenda. Es más, el último de los mencionados graficó el milagro, lo que puede dar a entender que era un motivo pictórico en boga.

Esto último se sostiene en el hecho de que han sobrevivido algunos cuadros de la escuela cusqueña que representan esa batalla mariana. Dos de ellos son los más notables. El primero se ha titulado *Aparición y milagro de la Virgen en el sitio del Cuzco* y parece ser de las últimas décadas del siglo XVII. El segundo óleo se llama *Virgen de Sunturhuasi*, también de la escuela cusqueña, y de primeras décadas del siglo XVIII (Siracusano *et al.* 2007). Como solía ocurrir, la plástica cusqueña recoge —de ahí su originalidad frente a la escuela limeña— motivos en boga del imaginario social. No sería, entonces, disparatado postular, por ejemplo, que algo parecido ocurrió en el campo de la música barroca colonial. En ese sentido, la relación del relato del milagro con su respectiva impronta iconográfica bien pudo ser la base de la inspiración de la referida obra de Ceruti.

Así, de nuevo el constructo arte-religión-violencia-política volvía hacerse patente. La conquista del Nuevo Mundo había sido un hecho providencial, santo y justo y no había que olvidarlo ni siquiera en el siglo XVIII. Dios —a través de sus vírgenes, santos y arcángeles— se impuso sobre los paganos (Estenssoro 2003: 445-467)³³. Estos últimos,

³³ En esas páginas el autor analiza a profundidad los componentes del milagro del cerco del Cusco rastreando en las crónicas indianas la consolidación de una versión de ese hecho paradigmático.

los remanentes más detestables del paganismo, merecían castigo tanto terreno como eterno. Sin dudas, era una carga ideológica que debía ser remarcada y lo curioso es que, en esa centuria, tanto los grupos hispanos-criollos como indígenas lo remarcaban: los unos para justificar la gloria de la monarquía, los segundos para asumir que ya eran cristianos y —que aceptada su derrota— debían ser ya considerados como pares dentro del Imperio.

Por ese entonces, mientras el discurso nacionalista de la nobleza indígena se afianzaba, el consolidado prejuicio de las autoridades coloniales y hasta de los propios criollos comenzó a marginar ya de manera sistemática a los indios peruleros. No sería raro que los vicios contra los cuales combatían los santos y arcángeles, no menos que la misma Virgen María, también pudieran ser asociados al carácter de los indios del común que, afín de cuentas, aún siguieron siendo vistos como seres desvalidos, proclives a cultos idolátricos ¡a pesar de casi 200 años de evangelización! Tal componente sería el ingrediente vital del estallido de la violencia más terrible que el Perú de ese entonces estaría por vivir. Todas estas son apreciaciones que aún faltan profundizar y dilucidar, pues tienen que ver con la relación entre la filosofía del arte y la historia política, ligazón que todavía —en el Perú— es un campo enorme por descubrir.

En el ínterin de esta historia la exaltación y hasta la crítica musical de la violencia en Europa siguió consolidándose entre los siglos XVII y XIX. Y, como puede entenderse, las partituras del género Batalla siguieron produciéndose con gran éxito. Un ejemplo notable es la *Sonata Batalla* para diez instrumentos de cuerda compuesta por Heinrich Ignaz Biber (1644-1704) en 1673³⁴. Una obra realmente vanguardista.

³⁴ Puede escucharse y verse la excelente versión de Jean-Christophe Spinosi al frente del Ensemble Matheus en una versión en vivo realizada en el año 2000, en el marco del Festival Sinfonía en Périgord, Perigeux, en el portal de Youtube bajo el título *Spinosi: "Battalia", Heinrich Ignaz von Biber; live 2000* En <<http://www.youtube.com/watch?v=BC2oaSAToRE&feature=related>>. Ahí se podrá apreciar los efectos innovadores que

En ella no hay texto, es solo entregarse al efectismo del sonido que esta vez encierra un mensaje contradictorio: por un lado la extravagancia de la música nos lleva a pensar en una ácida sátira a la guerra —por ejemplo, el pasaje en el que los batallones de mercenarios se emborracha y van cantando cada uno su canción hasta generarse un tremendo caos sonoro— pero luego los siguientes movimientos de la obra nos van presentado de manera terrible el dolor y el sufrimiento que los conflictos armados generan: se oye un rezo, el llanto, el bramido de la guerra y finalmente —lo dice el mismo autor— lo que la humanidad siempre suele olvidar embriagada por el paroxismo de una victoria: el lamento del soldado herido³⁵.

Se cree que la *Sonata de la Batalla* estuvo inspirada en los efectos terribles en Europa de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648). Aunque Biber debió haber escuchado los últimos ecos del conflicto, las consecuencias del mismo lo impactaron sobremanera. Recuérdese que fue una guerra de tipo religiosa entre católicos y protestantes, ambos grupos matando y luchando por Dios y cada quien viendo al contrario como menos humano. Alemania y Checoslovaquia sintieron de manera más que atroz los efectos del conflicto: hambruna, saqueos, matanzas indiscriminadas; propiciado todo esto, principalmente, por ejércitos de mercenarios que no dudaron en diezmar pueblos enteros (Wolfman s/f).

¿Sirvió en este caso la música para criticar un mundo en guerra?, ¿sirvió como catarsis, como un recuerdo de desahogo?, ¿fue la obra de Biber un acto de memoria, el alegato del testigo que vio y sufrió y quiere dejar un mensaje a la postre para que esos horrores no ocurran

propone Biber tales como el *col legno*, es decir, la percusión de la cuerda con la madera del arco, el uso de la mano para percutir sobre la caja de los celos y la colocación de un papel detrás de las cuerdas para imitar el sonido de tambores. Visualizado el 16 de julio de 2009.

³⁵ Notas al programa de mano del concierto de Semana Santa de la orquesta de los Adioses, celebrado el 13 de abril de 2009, en Piedras Blancas, Castrillón, Asturias.

de nuevo? Puede ser, por lo menos así lo parece indicar ese lamento del soldado que las cuerdas expresan con hondo lirismo al final de la obra.

No obstante el mensaje que pudo haber dejado Biber, la relación entre música y violencia de la guerra siguió creciendo en Europa³⁶. Como ejemplos están las obras de Jean François Dandrieu (*Los caracteres de la guerra*), Juan Bautista José Cabanilles (*Batalla Imperial* para órgano), Franz Christoph Neubauer (*La Batalla*, 1789), Pierre Jean de Bolder (*La batalla de Jena*, 1806) y claro, las conocidas batallas de Ludwig van Beethoven (*La sinfonía de la batalla* o también llamada *la Victoria de Wellington*) y la estruendosa *Obertura 1812* de Peter I. Tchaikovsky. Estas dos últimas requirieron en sus partituras la utilización de cañones³⁷.

Es curioso que ni siquiera Beethoven haya podido escapar al ensalce de la guerra. Había algo de razón para ello: él había vivido los horrores del conflicto cuando los ejércitos de Napoleón tomaron Viena. Anteriormente, había despreciado al corso cuando este, traicionando a los ideales de la Revolución Francesa, se había proclamado Emperador; recuérdese que le retira la dedicatoria a Napoleón que ostentaba su monumental Tercera Sinfonía (Herriott 1950: 67-142). Es por ello que no tuvo reparos en celebrar la derrota de los franceses en los campos de Vitoria en España con esa obra ruidosa y extravagante, que más tiene de sorna que de himno triunfal. Igual es un Beethoven desconocido, deleitado en el triunfo guerrero, que nos dice que su música no solo canta a la libertad y a la alegría, sino que también puede hacer sonar los estruendosos cañones para rememorar la derrota del que fue considerado «un monstruo», «un genio de la destrucción», el terrible Napoleón (Moreno Alonso 2005: 352 y ss.).

Claro, es de comprenderse también que el siglo XIX haya mostrado la eclosión de los nacionalismos y estos, como se sabe, se recubren

³⁶ Una lista con el nombre de sinfonías clásicas dedicadas a la guerra puede verse en Will (2002: 300-302).

³⁷ Véase Beethoven (2002) y Tchaikovsky (2002).

necesariamente de violencia. Evidentemente, el discurso nacionalista ve a los foráneos o extranjeros como diferentes, fuera de la tribu de una nación. Es un sentimiento primario, elemental del ser humano. En ese sentido, el arte musical se fue derivando de la violencia religiosa a la violencia que emana de la defensa de la nación frente a los extraños, que son vistos como diferentes y por lo tanto peligrosos. Sin embargo, esto lo analizaremos con mayor detenimiento más adelante.

Pero retrocedamos un poco en este recuento. El Perú del siglo XVIII —como se había señalado— pasó por una etapa de exacerbada violencia. Es la centuria de las casi ciento cincuenta rebeliones que fueron movimientos de indígenas y mestizos molestos con una Corona que empezaba a ver a los reinos americanos como meras colonias (O'Phelan 1988). Los peruanos, principalmente, sintieron que el denominado pacto que los unía con la monarquía hispana comenzaba a resquebrajarse por el intento de los reyes de la dinastía borbónica de «modernizar» esta parte del mundo. No obstante, «modernizar» significaba para el gobierno de la Península centralizar el poder, afianzar el hecho colonial, maximizar las ganancias económicas y evitar que las elites peruleras, tanto criollas como indígenas, tuvieran alguna cuota adicional en la partición del poder.

Aunque suene difícil de aceptar, el choque entre la modernidad y la tradición también es un ingrediente esencial para el estallido de la violencia y así fue en el Perú borbónico. El clímax de esa violencia se alcanzó en los Andes con la rebelión de José Gabriel Túpac Amaru en 1780. Durante más de un año las guerras y matanzas asolaron el sur andino con una ferocidad que impactaron sobremanera a las autoridades y elites coloniales. Y claro, la música también estuvo ahí para mover al combate a las poblaciones nativas como, en otrora época, también había ocurrido. Tal cual se dio en tiempo de los incas, la guerra contra los españoles cobró un matiz ritual y mágico. En él los sonidos también tuvieron un rol relevante. Esta vez a los pututos y tambores se sumaron clarines guerreros que rompían el orden y la paz. Era la vuelta

del mundo, el *pachacuti*, y los sonidos debían anunciarlo cada vez que pudieran: antes del combate, durante un cerco, en plena batalla.

Así, el pututo era el arma sonora que expresaba la amenaza de las tropas rebeldes. Su monotonía era para las fuerzas virreinales tan aterradoradora como lo había sido para las huestes pizarristas un par de siglos antes. Por ejemplo, el relato de un corregidor señala cómo en uno de los cercos rebeldes que sufrió la villa de Puno los indios se presentaron en la inmediaciones de la ciudad «con grande vocería y estrépito de tambores y clarines, con que acompañaban las salvas de fusiles y cameranas, en honor de las muchas banderas que tremolaban» (Orellana [1781] 1971: 51). La escena se debió haber escuchado como las analizadas obras de Janequín o Flecha superándolas con largueza por ser la realidad. Tales mezclas de sonidos debieron ser escuchadas por el corregidor como ruidos inexplicables, pero para los nativos eran, qué duda cabe, una sinfonía: esos sonidos daban un discurso coherente que no era otro que aquel que proporciona el que ya no tiene nada que perder y que solo le queda la violencia para poder ser escuchado. Tal vez, como sostenía Atalli, la música en ese contexto estaba simulando a la muerte, pronta a convertirse en arma (Atalli 1995: 40).

Y cuando el combate ha terminado, el triunfador se deshace de los cabecillas y desarma a sus hombres. Ha sido siempre la ley hacia el vencido. Aquí en el Perú ocurrió algo parecido. La rebelión tupacamarista fracasó, por sus propias contradicciones y porque buena parte de la nobleza inca aún confiaba en que su rey los escucharía; y su líder fue torturado y muerto de forma atroz y sus restos incinerados y sus propiedades sembradas de sal. Era la forma barroca de hacer justicia en aquel entonces. Pero así como el cuerpo del traidor al rey debía ser eliminado, el espíritu de su nación también. Se ordenó, como nunca antes había pasado en la historia virreinal del Perú, que —prácticamente— la cultura indígena fuera erradicada: sus vestimentas, sus símbolos, su arte, sus lecturas, sus danzas y su música. Aquellos pututos, cuyo sonido llegó a ser un arma poderosa, fueron los primeros en ser eliminados.

Así lo determinó la draconiana sentencia a muerte de Túpac Amaru II en la voz del visitador real don José Antonio de Areche:

Del propio modo, se prohíben y quitan las trompetas o clarines que usan los indios en sus funciones, a los que llaman *pututos*, y son unos caracoles marinos de un sonido extraño y lúgubre, con que anuncian el duelo, y lamentable memoria que hacen de su antigüedad (Sentencia [1781] 1971: 772).

Este panorama no era sino la culminación de un proceso que desde hacia mucho fue acentuando el hecho colonial. El historiador Juan Carlos Estenssoro describió este complejo trance de una manera musical: la sociedad hispanoperuana pasó de ser un gran «coro», en las que las voces de los distintos cuerpos estaban claramente diferenciadas, pero a pesar de eso escuchadas —tal cual había ocurrido mal que bien en el siglo XVII—, a un estruendoso canto al «unísono» (Estenssoro 1992: 184).

La de Estenssoro no es una simple metáfora. Va más allá de la mera analogía literaria. Durante los siglos XVI y XVII tanto la Iglesia como la Corona permitieron que en la estética musical y en la danza, no menos que en las fiestas, las poblaciones nativas y negras pudieran expresar buena parte de su imaginario y discurso, siempre y cuando quedara claro que se estaba dentro de la moral cristiana y de respeto al Rey. Con el advenimiento de la Ilustración y de las nuevas formas de entender «lo moderno», un discurso civilizador comenzó a afianzarse. Este ya no intentó abrirse a la cultura popular, por el contrario, la estigmatizó. Y en el Perú dieciochesco tal estigma vino a convertir a los indios, mestizos y negros en una «plebe inculta e ignorante» (Estenssoro 1992: 181-195). La posibilidad de dialogar interculturalmente se cerró, hasta hoy en día.

Es muy probable que la última pieza musical que surgió durante la Gran Rebelión haya sido ese *cashua* que recoge Martínez de Compañón en su monumental recopilación documental (1782-1785) y que intitula *Tonada del Tupamaro*. En su música y en su letra se puede percibir

cómo el estruendoso sonar de los antiguos pututos andinos deviene en patético suspiro:

Cuando la pena en el centro/ Se encuentra con el sentido/ Suspiro es
aquél sonido/ Que resulta del encuentro (Anónimo [1783] 1971)³⁸.

Sin dudas era el final de un tiempo. La cultura musical desde ese entonces se replantearía. La denominada vertiente andina se vería acriollada para que la sentencia de Areche cobrara su vigencia. Lo culto y lo inculto, por otro lado, se volverían categorías más identificables.

Ya es el siglo XIX, un siglo de desorden, de guerras, de nacionalismos frustrados e identidades perdidas, problemas que no encontrarán su resolución ni siquiera en la centuria siguiente, sino que por el contrario se profundizarán de manera más que aterradora. En ese siglo atroz que fue el siglo XX, el sonido tampoco dejaría de ser verbo terrible, pero su historia daría el vuelco, sensual y erótico, de permitir que su violencia también pudiera ser escape a las más primitivas y esenciales pulsiones del ser humano, tal cual se analizará en los siguientes apartados.

³⁸ Una interpretación de esta pieza, a cargo de la Coral Infantil L'Arce con la orquesta de Corda amb Flautes I Percussió Dansaires, el 14 de febrero de 2009 en la ciudad de Barcelona, se puede apreciar bajo el título de *Códice de Trujillo (Tonada del Tupamaro de Caxamarca I)* en <http://www.youtube.com/watch?v=1zt_bvSyLus>. Visualizado el 8 de febrero de 2010. Una variante de la copla fue recogida en el Ecuador por Juan León Mera (1892: 191). La variante radica en que el verso inicial comienza así: «Cuando mi pena aquí dentro».

LA CIUDAD *SOUNDTRACK* O SOBRE LOS SONIDOS URBANOS

«Como un personaje más, la urbe interviene, ya sea como testigo de las situaciones o como una canción que parece salir de las veredas o fachadas».

Martín Roldán Ruiz, *Generación Cochebomba*

Fue una película cursi. No obstante, su banda sonora era genial. *August Rush* es la historia de un niño, prodigio musical, que abandonado al nacer por un abuelo cruel decide huir del orfanato y buscar a sus padres¹. Él está convencido de que el aire lleva mensajes musicales a través de la ciudad y así comienza un autodidacta aprendizaje del manejo de los sonidos. Tan afinado era su instinto artístico que, luego de muchos sinsabores, logra que la prestigiosa escuela Juilliard lo descubra, lo tome como alumno becado y estrene una *Rapsodia* orquestal que había compuesto para sorpresa de todos. En esta obra se resumían —en una maravillosa orquestación— los sonidos de la ciudad y del amor que lograron atraer instintivamente —y ahí estaba lo cursi— a los padres del niño, quienes también habían sido músicos reconocidos,

¹ Película dramática estadounidense de 2007, dirigida por Kirsten Cheridan y guión de Nick Castle, James V. Hart y Paul Castro. La banda sonora pertenece a Mark Mancina.

al concierto de estreno. La música había unido a la familia perdida en la gran ciudad de Nueva York.

Lo que me había llamado la atención de esta película era la idea de poder percibir a la ciudad como una gran orquesta en la que todo sonido expresa un significado. Para quien vive su cotidianeidad en una gran urbe, los sonidos mezclados, producidos por millones de humanos, pueden resultar ser un verdadero ruido atronador. Lo que es música, como por ejemplo el tañer de una campana, combinado con los claxon de los automóviles o el vocerío de una marcha de protesta que va por las calles se transforma en un insoportable infierno sonoro. Otros, como el niño protagonista del mencionado filme, pueden encontrar en el ruido: vida, esencias, recuerdos; y así lo ruidoso se transforma en algo armónico, con significado.

En la ciudad de Lima ocurre algo de esto último. Muchos de sus habitantes, por no decir la mayoría, la consideran una urbe ruidosa, estresante, caótica. Otros, los pocos, la ven como una ciudad viva. Esto último me recuerda lo que una vez señaló un escritor joven, comparando a la capital del Perú con París, cuando sostenía que mientras la segunda era una *ciudad-museo*, Lima era una ciudad *con vida*. No le faltaba razón. Deben ser muy pocas las capitales del mundo en las que alguien aún pueda alquilar un departamento, a precio ínfimo, en el centro histórico de la ciudad, casi al lado del Palacio de Gobierno. De igual forma, sorprende al extranjero que en las arterias principales de la antigua urbe virreinal todavía se sigan vendiendo desde potajes hasta ropa interior en tiendecillas que ocupan habitaciones de solares con cientos de años de antigüedad.

Tal situación es una prueba tangible de lo que hace poco sostuve en un anterior libro: en el Perú las estructuras del Antiguo régimen aún chocan con las de la modernidad (Torres Arancivia 2007). Casi hasta parece que eso se puede ver en el uso que dan los limeños a la arquitectura virreinal. Es como la metáfora que utilizó el historiador Pierre Gaxotte cuando en su momento hubo de definir al Antiguo régimen

francés señalando que este era como una gran y vieja mansión a la cual se la iba ampliando con el paso de los años sin que sus viejos cimientos y decorados fueran removidos (Gaxotte 1942). Lo mismo puede verse reflejado en las calles de Lima: una antigua mansión virreinal puede albergar en su interior pollerías, sangucherías, heladería, casinos, tiendas de ropa y chucherías. Asimismo, no hay reparos para que un viejo balcón limeño, esos que parecen cajones de madera, se ilumine con neones chirriantes anunciando vituallas o mensajes publicitarios. En esencia, es la imagen materializada del Perú, esa en la que la herencia barroca está fusionada al presente moderno y, pretendidamente, globalizado.

Igual ocurre con los sonidos. Solo hay que prestar atención. El primero de ellos que se puede evocar es el que anuncia la llegada del afilador de cuchillos. Es típico de las mañanas limeñas escuchar la flauta de Pan que utiliza este trabajador para promover su oficio por las calles. No necesariamente es una melodía, es solo el repase por la escala de la flauta, pero el sonido es característico y se le puede escuchar a varias cuadras. A veces, el instrumento suelta una composición más compleja que una simple escala y aparece una tonada que ha sido aprendida de memoria por este personaje. El sonido del afilador, por ejemplo, nos lleva a un pasado ya ido, histórico². Casi sin dudas puede remontarnos a fines del siglo XVIII, prueba de ello la encontramos en el cuadro de Goya en el que se representa, justamente, a un afilador que tiene casi las mismas herramientas que el amolador limeño del siglo XXI³.

Con el panadero ocurre algo parecido. Este, muy temprano, despierta al vecindario con su trompeta a modo de chicharra. Aunque ese sonido parezca muy vivo y estridente, a mí me parece melancólico. Casi es como el grito de un cerdo a punto de morir —aquí no vale la

² Véase los videos titulados *El afilador de cuchillos* en <<http://www.youtube.com/watch?v=Hq7xHSB6PIY>> y <<http://www.youtube.com/watch?v=9PrRKDXulHg>>. Visualizados el 16 de julio de 2009.

³ Francisco de Goya, *El afilador*, óleo sobre lienzo, 68 x 50.5 cm. Año: hacia 1808. Actualmente en Szépművészeti Múzeum (Budapest).

metáfora del «canto del cisne»—, pues el vender pan artesanal en triciclo ya es un oficio en extinción frente a la consolidación de los negocios de panadería. En última instancia, el panadero es un personaje, como el anterior, sobreviviente en un país pobre.

Pero los ecos del pasado y de la pobreza actual no solo vienen a través de una flautilla de Pan o la chicharra del panadero. También lo hacen a través de las cornetillas de los heladeros. Sus sonidos suelen adornar los calurosos mediodías y las tardes de verano. Y se escuchan a todo momento. Verlos es como estar frente a una decimonónica acuarela de Pancho Fierro: en triciclos amarillos estos hombres y mujeres recorren largas distancias para vender sus frías golosinas, tocando esas especies de arcaicas chirimías que dejan la sensación auditiva de una melodía frustrada. Es probable que esa trompetita sea un rezago musical de fines del siglo XIX o inicios del siglo XX, pero ya es un sonido que está en nuestro registro auditivo, con una fuerza evocadora, casi pavloviana.

Más arcaicos son los sones de los humiteros. Estos, aunque ya son menos frecuentes, aumentan la sonoridad de las tardes capitalinas al son de un cajón o timbal, al mismo tiempo que los vendedores, ubicados en esquinas estratégicas, zapatean y bailan para al final gritar a voz de cuello: «¡Humitas. Ahí tiene casera las humitas verdes y dulces, bien ricas las humitas, mamá!». Asimismo, también por la tarde-noche, en algunos parques céntricos de la ciudad se puede escuchar el canto, casi con reminiscencias al llano gregoriano, de un moreno que, con farolillo en mano, entona como ánima en pena:

¡Revolución caliente,
pa' rechinar los dientes,
azúcar, clavo y canela,
pa' rechinar las muela! (Busto 2001a: 102)

Estos ritmos y cantares —de humiteros y galleteros—, más que venir cargados de tradición, traen en sus notas la oscuridad de un pasado de esclavitud, marginación y racismo. Fue música de esclavos negros, que

la Ilustración peruana del siglo XVIII vio como un espectáculo grotesco e incivilizado, prejuicios todos estos que ni la república decimonónica pudo demoler.

Pero la música del pasado que llega como ecos retumbantes a nuestros oídos no queda solamente ahí. Las campanas aún siguen sonando como en otros tiempos. Y su contenido semántico señala todavía una de esas cargas del Antiguo régimen que subsiste robustecida entre nosotros y que no es sino el peso que mantiene la religión en un Estado teóricamente laico. Desde que Pizarro erigió el primer campanario (Palma 1964: 40-41)⁴, el tañer de los bronces ha estado relacionado con el poder divino y humano. El sonar de una campana permitía que los habitantes de Lima siguieran el tiempo litúrgico —recuérdese, no hay relojes— dividido por las oraciones y los rezos: maitines, salves, plegarias, ave maría, ángelus, ánimas, etcétera. Asimismo, constituían un símbolo de policía y civilización, anuncio de incendios o de muertes. Tocaban cuando entraba un virrey, lloraban cuando un monarca moría. Desde la altura de las torres de las iglesias —y uno que otro edificio secular, como el Cabildo, por ejemplo— los bronces unían a una comunidad en una sola fe y en una sola creencia⁵. Era el tiempo en el que religión y política eran caras de una misma moneda.

Hoy en día las campanas siguen sonando. Ya no con la fuerza sonora de sus antecesoras, pero su sonido está ahí, audible para quien quiera escuchar. Y quien crea que mientras uno más se aleja del centro histórico de la ciudad más se pierde la música de los bronces, se equivoca. La grabación de tañidos ha venido a reemplazar a las antiguas campanas. Así lo puede percatar cualquier vecino de alguno de los distritos de la gran Lima cuando se despierta en las mañanas domingueras con el carillón artificial de una iglesia que sale de un parlante y que imita, melodiosamente, el llamado a misa. En una ciudad tan peculiar como Lima los

⁴ Según Palma, la primera campana de la ciudad de Lima funcionó en la Nochebuena de 1535.

⁵ Sobre las campanas, su historia y simbolismo véase Estenssoro (1990, II: 252-257).

santos sonidos aún pueden elevarse y transportarse por los vientos como en atávicos tiempos y mover conciencias y recordar pecados.

En esencia, lo que quiero subrayar es que la ciudad es como una gran sinfonía o un gigantesco coro. Ningún sonido deja de tener un significado y es por ello que de cierta forma constituyen música. No creamos que música es solo una melodía bella o lineal; música es el sonido hecho significado. Así desaparece el ruido. El que una cuchara caiga de la mesa produce un ruido metálico y nada más. El que un limeño estresado no deje de tocar la bocina de su automóvil nos dice, a través de ese sonido, un sentir, un enojo, un apuro. En cierta forma ese sonido nos lleva a un contenido musical. Igual ocurre con la sirena de una ambulancia. Su música nos anuncia desesperación, tal vez muerte, dolor, sufrimiento. El silbato de un policía nos dice que debemos guarecernos, tal vez correr, o darnos cuenta de que algo malo sobrevendrá.

Hasta el mismo cantar de los pajarillos, en una urbe tan desordenada e inundada del más frío concreto como la limeña, puede producir en nosotros una sensación de paz o de miedo. La primera de estas emociones es predecible: los pájaros cantan cuando hay sol o reina la paz; la segunda la hemos tenido muchos de nosotros cuando, caminando por las calles en la oscuridad de la noche, escuchamos el trino de un ave: este nos lleva a algo inesperado, no natural: un ave cantando en la noche. El compositor Gustav Mahler, en su deslumbrante *Sinfonía 2 (Resurrección)*, parece recoger ese trino desubicado, cuando, a través de una flauta, hace cantar a un pájaro antes del inicio del Apocalipsis en el último movimiento de la obra.

Otras veces, los sonidos de Lima han servido a algunos intelectuales para sustentar sus tesis. Así, por ejemplo, el buen historiador José Antonio del Busto vio comprobada, según él, la idea del mestizaje peruano que le habían inculcado otros dos grandes maestros: Víctor Andrés Belaunde y José Agustín de la Puente. Del Busto cuenta en sus memorias cómo esa idea de la síntesis viviente que, supuestamente, es el Perú se hizo música en una de esas clases magistrales:

Los sábados por la tarde y los miércoles al anochecer, nos reuníamos indefectiblemente [con de la Puente Candamo] y —repito— mientras un indio ciego tañía su quena en el zaguán [de la casona del Instituto Riva-Agüero] y los bronces de San Agustín y la Merced sonaban graves, nos enseñó lo que era el mestizaje y todo lo ocurrido desde los albores de la Patria milenaria, separando lo andino de lo hispano para luego dárnoslo reunido con el nombre de Peruanidad (Busto 2008: 267).

En esencia, lo que quiero subrayar es que los sonidos ciudadanos producen sensaciones diferentes en sus habitantes que van desde la paz más querida hasta el tenebroso silbido de la muerte. La ciudad es un gran coro —lo vuelvo a repetir— desordenado, atonal, pero coro de humanidad a fin de cuentas.

Pero no solo se trata de los ecos de un periodo atávico ni los aires para el sustento de una tesis peruanista los que se pueden oír en esta complicada ciudad. La música, para el caso de Lima, está en todos los rincones. Casi podría decirse que es ineludible. Ella acompaña, estresa y alivia el dolor; su ritmo es llevado por miles de hombres, mujeres y niños que no pueden escapar a su influjo.

La portabilidad de la tecnología ha permitido que los transeúntes puedan tener en su mp3 lo que el musicólogo Cook ha llamado «el gran museo de la música» (Cook [1998] 2001): miles de canciones, sinfonías, cantatas, oratorios, álbumes, etcétera, pueden ser almacenados en infinitesimales adminículos. De esta manera, los audífonos vienen a ser en esta urbe caótica un par de ventanillas por las cuales nuestro ser puede escapar para así poner entre paréntesis ese mundo violento y frustrante.

Quien ha viajado por Lima en una combi lo sabe perfectamente. Observe el lector a los pasajeros de esos vehículos de transporte público y descubrirá que cuatro o cinco están moviendo un pie siguiendo el ritmo de una canción. Otros, agitan los dedos a modo de baquetas sobre una batería imaginaria y otros —los muy pocos— no se resisten

y comienzan, sin tapujos ni vergüenzas, a cantar desentonadamente. Todas estas señas nos muestran una compenetración absoluta con lo que se esta oyendo.

Ni siquiera el que carece de la tecnología para llevar a la música de forma portátil puede escapar a ella. Regresemos al microcosmos de la combi. En él la radio de la cabina del chofer invade el vehículo sin compasión, imponiéndonos una estética, un gusto en particular que no es otro que el de los propietarios del vehículo. De esta manera, el transporte público de la capital es también espacio para el aprendizaje musical: la radio, casi siempre encendida, pone al tanto a la gente de los ritmos en boga, al mismo tiempo que entrena y actualiza a todo tipo de oído.

El uso del transporte público limeño es casi inconcebible sin música. Si no es la radio encendida a todo volumen, es el mp3 de las personas y si no son estas dos herramientas, el sonido nos es ofrecido por los improvisados músicos que suben al vehículo a ganarse el jornal diario. Escuchar esa música es como ver, en vivo y en directo, el progreso de la Historia Musical desde sus orígenes hasta la actualidad, desde el uso del implemento más rudimentario para seguir algún ritmo hasta la presentación de un cuarteto que incluya guitarra, violín, quena y percusión. Así, sube el niño que con dos conchas de abanico rastrilladas acompaña una vetusta canción y el infante que armado de una peineta frota una lata con relieves anillados para cantar temas religiosos. También esta el juglar que con guitarra en mano canta un huayno o el tocador de una vieja quena que ya nos tiene acostumbrado a *Llorando se fue* y a *Cómo has hecho* de los Kjarkas.

Los viajeros, por su parte, suelen aceptar gustosos: el chofer apaga respetuosamente la radio para que los músicos puedan hacer su trabajo y las personas, aunque no lo aparenten, prestan atención. La música, en ese instante, está quebrando la monotonía, reviviendo emociones, activando ritmos. Hay recepción porque los sonidos están violentando la rutina. No obstante, esas melodías tienen también el amargo sabor

de la desesperación. Esos músicos son hijos de la pobreza, de un país que no les puede dar más oportunidades. En cierta manera, sus sones también son voces de protesta que nos dicen a diario que la situación no va bien en la sociedad, de que hay mucho abandono, pobreza y explotación. Detrás de las notas que buscan alegrar un viaje —de por sí estresante— a cambio de unos cuantos centavos, está el rostro de la decadencia moral de un país entero.

Un estudioso habló de la «ciudad letrada» haciendo referencia al hecho de que los estamentos sociales y sus roles se basaban en el manejo del lenguaje de los símbolos, en otras palabras, de la cultura de las letras (Rama 1998)⁶. Lo sorprendente, a decir de ese mismo autor, es que esa cultura letrada también se puede ver en la arquitectura de una urbe, en el uso que los pobladores le dan a sus edificios, en las calles y en todas sus texturas ciudadinas. Así, la ciudad es la materialización de un proyecto social, político y religioso y es por ello que una urbe es plausible de ser interpretada, como objeto de hermenéutica filosófica, por parte de interlocutores. Estos, en tanto que la ciudad puede tener muchos significados, la pueden abordar como texto, emblema o artefacto. Absolutamente todo lo que hay en una ciudad nos puede decir algo. Aquí hemos querido, de manera muy preliminar por cierto, adentrarnos a lo que también puede denominarse «ciudad musical».

Esta última idea no es nueva en lo absoluto. Es más, los tratadistas de los siglos XV al XVII solían ver al Estado o a la sociedad —aparte de la imagen de un gran cuerpo místico integrado de órganos y miembros en perfecta jerarquía⁷— como una pieza musical compuesta por distintas voces que, dirigidas todas ellas por un buen príncipe, podían entonar la excelsa armonía de la creación de Dios. Hacia 1457 el tratadista Rodrigo Sánchez de Arévalo postuló esta idea en su *Vergel de los Príncipes*:

⁶ También puede verse el estudio que realiza Baker (2008) para el Cusco colonial, especialmente el primer capítulo.

⁷ Al respecto véase Sánchez-Concha (1999).

Es el reino bien regido cuando se guarda en él armonía musical, conviene a saber, cuando de aquellos diversos e contrarios miembros, por arte e ingenio del príncipe, se hace una armonía que es una unidad e concordia en el reino. Así como el buen músico se trabaja, como dicho es, de sacar buena consonancia de diversas voces, e el buen organista estudia que no sea disonancia alguno de sus órganos [...] así el rey e príncipe, considerando esta armonía y ejercitándose en ella, dispónese e habilitase a trabajar porque en todas las partes e miembros del reino sea una concordia y unidad. Pues este es el oficio del buen principiante, el cual trabaja e procura por templar las personas discordantes⁸.

Una ciudad policoral, así es Lima, es como si todos los sonidos del Perú se resumieran en esta gran urbe. Por un lado, se oye aún la música del pasado como un eco poderoso del Antiguo régimen. Por el otro, está la música de todos los sectores de la sociedad. Asimismo, los sonidos expresan el ánimo de los peruanos: anhelos, frustraciones, poder, pobreza, gloria, felicidad, melancolía. También hay imposición y violencia, y es que algunos sonidos se quieren imponer sobre otros y si no es así buscan ser eliminados. Otros son considerados indignos de ser escuchados, pero son ineludibles; todos están ahí, aunque no en el orden que desearía Sánchez de Arévalo. Aquí la armonía no es justamente melodía bella, todo lo contrario, aparenta caos, desorden, pero el oído afinado podrá encontrar en aquel desorden no la voz cantante del Perú —pues no la hay—, sino a cada uno de nosotros tratando de decirle algo al otro, sin que podamos escucharnos con claridad y armoniosa plenitud. Como en una gran *fuga*, a la historia del Perú le falta una *coda* que lo resume todo.

⁸ Este fragmento sale de Robledo (2003: 4).

EL CLARÍN, LA PÚRPURA Y EL TAFETÁN O SOBRE LA MÚSICA EN LA CORTE VIRREINAL

«Procuremos buena fama
que jamás nunca se pierde,
árbol que siempre está verde
y con el fruto en la rama.
Todo bien que bien se llama
pasa presto y su memoria,
salvo la fama y la gloria».

Juan del Enzima, *Todos los bienes del mundo* (1516)¹

Hay un hecho que en cierta forma ha sido soslayado por los estudiosos de la historia del Perú, y más aun por los historiadores del arte, y es el que la sociedad peruana de los siglos XVII y XVIII fue una sociedad que giró entorno a una corte asentada en la ciudad de Los Reyes. En otras palabras, la sociedad peruana barroca fue una sociedad cortesana². Que intente el lector imaginarse ese cuadro. En un gran palacio, como lo es el de Gobierno de Lima, la elite del poder —es decir, los nobles—, más una serie de servidores palatinos, rodeaban al virrey del Perú que —en teoría— era la encarnación directa del monarca de la España imperial.

¹ Villancico del tiempo de Carlos V. Una versión de este villancico se puede escuchar en el disco AA.VV. (2000).

² Sobre el tema puede verse mi anterior libro dedicado a la corte virreinal peruana (Torres Arancivia 2006a).

Es un retrato esplendoroso que pinta de cuerpo entero a la cúspide de una sociedad a la cual solo unos cuantos elegidos podían ingresar.

Decir que el Perú fue corte es también hacer referencia a una cultura y a un tipo de sociabilidad³. Téngase presente que ser parte de una corte implicaba que el individuo supiera comportarse frente a los gobernantes del reino. Para ello, existía una serie de estrictas normas de etiqueta que lo reglamentaban todo, desde el acto de dormir hasta la forma cómo uno debía hablar y moverse. A nuestros ojos, esto sin duda puede parecernos una reverenda tontería, pero en esos años era la forma de representar —a través de estas conductas— el orden que Dios había impuesto a los hombres. De cierta forma, esa concepción barroca recogía esa idea de la armonía de la cual hemos tratado anteriormente: la corte era como un sistema solar, en el que el gobernante era el astro rey, mientras que los cortesanos sus satélites que se beneficiaban de su luz, dadora de vida.

También se suele olvidar que el Perú fue reino, y por tan elevada dignidad debía ser gobernado por un virrey y así fue desde 1542⁴. Desde ese instante, los gobernantes del Perú no se cansaron de recrear en Los Reyes los usos y costumbres de la corte castellana. En otras palabras, la corte limeña fue un reflejo, a pequeña escala, de la gran corte de los Austrias españoles. Así, la estructura áulica del Imperio se calcó en todos sus aspectos de tal forma que una casa virreinal, conformada por servidores palatinos —gentiles hombres, caballeros, maestresalas, camareros, mayordomos, artistas, pajes y lacayos—, convivía en el gigantesco Palacio de Lima con los administradores del gobierno del Perú —secretarios, consejeros y asesores del virrey—. Esta especial conjunción hizo que el entorno inmediato de los gobernantes del

³ Sobre el tema que el lector acuda al clásico estudio de Elias (1996).

⁴ Ese año la Corona emitió las llamadas *Leyes Nuevas*, las que inauguraban el virreinato del Perú. Tal hecho significó que la antigua sociedad de conquistadores y encomenderos fuera reemplazada, por no decir desestructurada, por un nuevo tipo de sociedad, centrada en la corte virreinal.

Perú deviniera en el centro exclusivo y excluyente del poder en el Perú colonial.

La corte virreinal también constituyó un centro de irradiación cultural, pues los concurrentes al palacio de los virreyes fomentaron un patrón de conducta, una cultura urbana y hasta un lenguaje propio. Al mismo tiempo, el entorno palaciego fue, tal vez, el más exquisito parnaso de las letras y artes. Esa «civilidad» que se manejaba en los ámbitos cortesanos diferenció a sus miembros de aquellos que vivían fuera del entorno palaciego⁵. Ya en el siglo XVI Baltasar de Castiglione, tratadista y diplomático al servicio del emperador Carlos V, había definido en su obra *El cortesano* esa «civilidad», relacionándola a los requisitos del buen cortesano. Este debía ser noble de linaje, hábil en el uso de las armas, de hablar culto, prudente y cauto, pero por sobre todo debía amar a su señor procurando complacerle cualquier pedido, siempre y cuando se enmarque en la moral cristiana (Castiglione [1528] 1972).

El perfil cortesano propuesto por Castiglione también se encuentra en la obra de Fernández de Oviedo titulada *Las quinquagenas de la nobleza española*. Este tratadista, que había vivido desde niño en la corte de Carlos V, dejó un valiosísimo testimonio sobre la conducta del individuo que frecuenta y sirve a un gobernante. Así, el cortesano, para Fernández de Oviedo, debía saber exactamente cuál era su sitio en el entramado protocolar, pues este refleja la condición social del individuo (Fernández de Oviedo [1557] 1880). El perfil cortesano descrito se completa, tanto para Castiglione como para Fernández de Oviedo, con una propensión hacia las letras, el fomento de la cultura y las artes: tanto el señor como sus criados son urbanos en la medida que son cultos. Entonces, es válido preguntarse por la relación que se da entre la cultura y el poder en el entorno cotidiano del virrey del Perú.

⁵ Al respecto véase el excelente ensayo de Octavio Paz (1992) sobre la vida de Sor Juana Inés de la Cruz.

Las justas literarias, los torneos poéticos, el teatro y la música palaciega encontraron un clima propicio en la Lima colonial. El virrey era frecuentado por intelectuales y artistas que ingresaban al entorno cortesano con el propósito de desarrollar sus facultades, buscar algún ascenso o simplemente respondiendo a invitaciones o convocatorias a fiestas o certámenes de todo tipo. Así, el resultado no pudo ser otro que el surgimiento de una cultura áulica, cultura de elite que rivalizó con los otros dos focos de irradiación intelectual del momento: la Iglesia y la universidad. Por ello, el mecenazgo del virrey hacia los artistas es un elemento que no puede ser dejado de lado cuando se habla de las artes, las letras y la música en el barroco peruano.

Los virreyes que llegaban al Perú a asumir sus funciones lo hacían con un gran séquito de criados y paniaguados que conformaban su corte particular. Como la gran mayoría de gobernantes que arribaron a estas tierras, pertenecían a la alta nobleza española, estaban acostumbrados a la vida cortesana, al boato y a la ostentación del poder. No era raro que un vicesoberano hiciera su entrada triunfal a la ciudad de Los Reyes con un séquito de entre ochenta y hasta cien personas, que incluía asesores, mayordomos, caballeros, gentiles hombres, artistas, letrados, pajes y un sinnúmero de criados menores. Todas estas personas conformaban la «familia» del gobernante. Téngase en cuenta que en aquella época el concepto de familia era lato en el sentido de que para un noble su casa estaba conformada por sus parientes cercanos y por sus servidores que, en cierta forma, también lo representaban ante la sociedad. De la misma manera, los criados del gobernante que se arriesgaban a pasar a Indias con su señor, pues el viaje implicaba una serie de contratiempos, lo hacían con la intención de probar suerte en nuevas tierras teniendo como aval la protección directa y el mecenazgo del mismísimo gobernante del virreinato más importante de América.

Entre los acompañantes de los virreyes llegaron al Perú buen número de artistas y entre ellos no podían faltar los músicos. Ya desde muy temprano se tiene noticias de la presencia de instrumentistas en los séquitos de los gobernantes. Por ejemplo, se sabe que con el virrey Conde de Nieva (1561-1564) llegaron un pífano (instrumentista de una especie de flautín), un trompeta y un valenciano muy diestro en tocar el tambor, junto a vihuelistas y cantantes (Busto 1963). No es de sorprender todo esto, pues al arribo del Conde de Nieva el poder de los virreyes se iba consolidando poco a poco, al mismo tiempo que los perfiles de la corte limeña se hacían mucho más claros. Son numerosos los testimonios que señalan la predilección de este virrey por la vida áulica y el boato y es más, apuntan que fue este gobernante quien dictó los primeros estatutos del ceremonial y la etiqueta palaciega que ya su antecesor, el primer Marqués de Cañete (1556-1560), había intentado instaurar (Busto 1963).

No obstante, debería esperarse al gobierno del virrey Francisco de Toledo (1569-1581) para que la institución virreinal se viera plenamente instalada. Como se sabe, este virrey fue el primero en recorrer todo el territorio peruano para ver *in situ* la implementación de sus profundas reformas. Como la corte de Carlos V en su momento, la de Toledo se volvió también una corte itinerante. Esto último no fue óbice para que la música estuviera presente en el entorno del gobernante, tal como lo recuerda el musicólogo José Quezada Machiavello al mencionar el caso del violinista Alonso de Palma y Cardoso, muy apreciado por el virrey (Quezada Machiavello 1985: 79).

El mecenazgo del gobernante a músicos y artistas se va haciendo más común en el Palacio de Lima. Un caso interesante es el del virrey García Hurtado de Mendoza, segundo Marqués de Cañete (1589-1596), que auspició a importantes artistas que no hacían sino reforzar el aparato ceremonial de clara influencia austriaca. El investigador Luis Eduardo Wuffarden menciona que el Marqués de Cañete trajo en su séquito de servidores una capilla completa de músicos sevillanos que introdujeron

en la ciudad los bailes de moda de aquel entonces, tales como la charumba, el puertorrico, la zarabanda, la valona, la chacona y el totarque (Wuffarden 1994: 639). Felizmente, la minuciosidad heurística del historiador Guillermo Lohmann ha descubierto el nombre de varios de aquellos diestros instrumentistas y cantantes: Juan Sánchez Mudarra, Marcos Sánchez, Diego Núñez de Luna, Alonso de Morales y Juan Maldonado y su hija Melchora, esta última, «dueña de muy dulce y regalada voz» (Lohmann Villena 1938).

Los prolegómenos del siglo XVII nos muestran el apogeo del poder virreinal en el Perú con un consecuente enriquecimiento de la vida cultural en la ciudad de Los Reyes. A lo largo de dicha centuria los virreyes peruanos fueron escogidos de entre la nobleza más encumbrada de la península y es por ello que, fieles al ideal del buen cortesano, fomentaron las letras y las artes. Cómo no nombrar, por ejemplo, a gobernantes como Montesclaros, Esquilache, Lemos y Monclova, en cuyos mandatos los músicos encontraron auspicio para desarrollar sus habilidades.

En diciembre de 1615 hizo su entrada a la ciudad de Lima don Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache. Este gobernante, que asumía el gobierno del Perú con poco más de treinta años, pertenecía a una encumbrada familia y su vida había transcurrido entre el boato y las exquisiteces del mundo áulico, sin tener mucha experiencia en los asuntos de Estado. Junto a este virrey también arribó un enorme séquito de cortesanos que bordeaba las doscientas personas entre asesores, criados y servidores menores y entre estos llegó buena cantidad de músicos italianos y portugueses que esperaban labrarse un nuevo destino en las Indias. Con el título de «Músico de Cámara de su Excelencia» llegó el lusitano Luis de Noguera quien, durante la administración de este virrey, supo muy bien aprovechar su cercanía con el poder⁶.

⁶ *Memoria y relación cierta de algunos excesos que el Príncipe de Esquilache virrey del Perú ha hecho en el tiempo de su gobierno.* Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, 96. 14 fs.

Son muchos los testimonios que señalan la poltronería de este vicesoberano que más tenía de artista y sibarita que de gobernante. Por ejemplo, un líbello que circuló en Lima hacia 1618 acusaba al virrey en perder demasiado tiempo entretenido en saraos, funciones teatrales y tertulias literarias, y de hacer coplas y romances para que las cante una tal Mari Hurtado, a quien había llevado a su servicio. A tal punto llegó el encono hacia Esquilache que más era visto por la elite limeña como «músico, poeta y maestro de rimas (como lo publica) que no de gobernador»⁷.

No obstante estos anecdóticos referentes, el lenguaje musical de la corte virreinal limeña tenía una función tal vez mucho más importante: ser la expresión sonora del poder. Cada vez que el gobernante salía del palacio en cortejo su presencia era anunciada a todos los concurrentes por la música que acompañaba al séquito. Conjunto de atabales, una especie de timbales, chirimías, especie de clarinetes, y trompetas sonaban a medida que la procesión real avanzaba por las calles de la ciudad. El propósito era que no solo se viera la grandeza y ostentación del gobierno, sino que también se la pueda escuchar. Una relación del tiempo del Marqués de Guadalcazar (1622-1624) señala que cada vez que se realizaba el desplazamiento del gobernante los conjuntos musicales se ubicaban a cada tres cuerdas para dejar oír sus sonos. Así mismo, era costumbre que un instrumentista llamado «El clarín de su Excelencia» se ubicase frente al vicesoberano que iba en procesión para anunciar en todo momento su presencia⁸.

Otro interesante periodo de la historia de la música palatina se da en las últimas décadas del siglo XVII. En 1667 hizo su ingreso a Lima don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos y como su antecesor en el cargo, el príncipe de Esquilache, este virrey también estaba

⁷ *Memoria y relación cierta de algunos excesos que el Príncipe de Esquilache virrey del Perú ha hecho en el tiempo de su gobierno*. Audiencia de Lima, 96. 14 fs.

⁸ «Entrada a Lima del Marqués de Gudalcázar (1622)». En Pastor (1938: 305-311). Véase también Torres Arancivia (2006a: 105).

acostumbrado a la riqueza cortesana aunque dentro de una concepción mucho más rigurosa y austera, no en vano un historiador lo llamó el Felipe II del Perú (Lohmann Villena 1946). Este gobernante también arribó a estas tierras con un gigantesco séquito que —como es de suponerse— incluía algunos músicos, entre los cuales se encontraba Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), a la sazón, gentilhombre de la cámara virreinal. Con el paso de los años este artista cobraría merecida fama tal como se verá más adelante.

Durante el periodo del Conde de Lemos (1667-1674) se pone de moda el auto sacramental y este hecho evidentemente implica un cambio en la concepción artística tanto del teatro como de la música. Por primera vez en el Perú, las representaciones teatrales hacen gala de gran aparato escénico, tramoyas e iluminación a la par de extensos pasajes de música recitativa. En 1672 se representa en el palacio virreinal *El Arca de Noé*, auto sacramental con libreto de Antonio Martínez de Meneses que incluyó piezas musicales y que causó gran impresión entre los ilustres asistentes a los jardines palaciegos (Stevenson 1962). No es de sorprender la introducción de nuevas estéticas en la capital virreinal, puesto que el Conde de Lemos era un hombre impregnado de severa religiosidad y muy sensible a las artes, a tal punto que se dice que sabía tocar muy bien el órgano y la vihuela.

No duraría mucho el gobierno de este gobernante puesto que la muerte lo sorprendería en Los Reyes en 1674. Se eclipsaba una figura en el plano de la política virreinal pero surgía otra en el plano de la música colonial y es que mientras que los demás criados del otrora virrey decidían qué iban a hacer con sus vidas —regresar a España o afincarse en el Perú— Tomás de Torrejón y Velasco había sabido muy bien escalar posiciones, a tal punto que se había vuelto el músico predilecto de la corte limeña. A dos años de la muerte de su mecenas, Torrejón y Velasco reemplazó inexplicablemente a Juan de Araujo en la dirección de la capilla catedralicia y desde esa fecha hasta 1725 este hábil maestro dirigiría con su música todas las ceremonias y representación áulicas,

a la vez de marcar los criterios de lo que debía entenderse como buena música religiosa en todo el virreinato del Perú.

El musicólogo Bernardo Illari ha enumerado las participaciones más importantes del maestro Torrejón a lo largo de su vida: la beatificación del arzobispo Toribio de Mogrovejo en 1680, las pompas fúnebres de Carlos II en 1701, el cumpleaños de Felipe V (también en 1701) —festividad en la que se estrenó su *La Púrpura de la Rosa*, la mal llamada «primera ópera del Nuevo Mundo»— y, por último, el tributo fúnebre a Luis I en 1725. Solo entre 1707 y 1720 Torrejón y Velasco se vio desplazado por el músico italiano Roque Ceruti, quien durante todo ese tiempo tuvo el favor del afrancesado virrey Marqués de Castell dos Rius y del vicesoberano italiano Príncipe de Santo Buono (Illari 1999: 39-45).

Gobernaba el Perú don Melchor Portocarrero y Laso de la Vega, Conde de la Monclova (1689-1705), cuando se produjo el cambio dinástico de los Habsburgo a los Borbones (1700). Al año siguiente, y justamente para celebrar el cumpleaños del nuevo monarca (Felipe V), Tomás de Torrejón y Velasco, a pedido del vicesoberano, estrenó en el palacio virreinal de Lima *La Púrpura de la Rosa*. Basada en la obra de Calderón de la Barca, la historia proviene de una leyenda de la mitología griega que tiene como protagonistas a Venus y Adonis:

La diosa del amor es salvada por el bello joven que había crecido entre fieras y no conocía los sentimientos amorosos. Ella después de ese encuentro envía a su hijo, Cupido, para que le clave una flecha en el corazón de Adonis quien queda herido de amor. El esposo de Venus es Marte y cuando regresa a su casa se da cuenta que ella se muestra esquiva. Finalmente se entera de que esta enamorada de Adonis y entonces decide asesinarlo. La sangre del joven termina tiñendo de rojo las rosas blancas que le servían de lecho. Cuando esto sucede Venus llama a la muerte para irse con su amado⁹.

⁹ Bernardo Illari en *El Deber* de Santa Cruz, 28/04/2002.

Así, ambos amantes resucitan, él convertido en una rosa roja y ella en lucero de la mañana.

Tal como ha sostenido Bernardo Illari, la música que Torrejón compuso para este drama «fue escrita en el Perú, pero no es peruana», en el sentido que «pertenece al contradictorio mundo de la cultura colonial americana». El carácter de «primera ópera del Nuevo Mundo» se encuentra en el amplio sentido de que es la única obra que ha sobrevivido que reúne texto, música y drama, aunque debe tenerse presente que no se incluyen arias. Asimismo, la partitura manuscrita, guardada en la Biblioteca Nacional de Lima, no pretende ser una partitura completa como lo podría ser la de una ópera europea del siglo XIX, sino que —como se estilaba en aquel entonces— viene a ser una guía para la ejecución que dejaba muchos pasajes para la improvisación tanto vocal como instrumental (Torrejón y Velasco [1701] 1976). Tampoco puede dejar de mencionarse el trasfondo político que encierra *La Púrpura de la Rosa*, puesto que la obra fue compuesta en un contexto particular que tenía que ver con la continuidad de la monarquía —la ópera comienza con una loa al Rey—, el carácter de la España imperial y al advenimiento de los Borbones. De la misma manera, tampoco puede soslayarse el mecenazgo del propio vicesoberano para que esta obra llegara a buen término (Rodríguez Garrido 2000).

Tras un muy prolongado periodo de gobierno, murió en Lima este patrocinador de las artes que fue el Conde de la Monclova (1705) y vino a reemplazarlo Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castell dos Rius (1707-1710). Con este primer virrey borbónico llegó al Perú una marcada influencia francesa, no en vano el nuevo gobernante se había desempeñado como embajador en la corte de Versalles. Con él llegó a Lima un amplísimo séquito de criados que también alcanzó el centenar de personas, entre las que arribaron músicos de nacionalidad francesa e italiana, todos ellos dirigidos por el maestro milanés Roque Ceruti (?-1760) quien, desde ese entonces, se volvería el compositor consentido de la corte limeña.

Son varios los investigadores que coinciden en señalar que con Ceruti llegó la modernidad musical al Perú, a través de la moda italiana que en ese momento se encontraba a la vanguardia artística. Fue Ceruti, por ejemplo, quien introdujo el violín a la orquesta palatina y catedralicia, cuyo uso demoraría mucho en afincarse por estas tierras, prueba de ello es que para 1800 solo existían cuatro violinistas en la capilla de la Catedral de Lima. El historiador Juan Carlos Estenssoro señala que con el ascenso de los Borbones desaparece la ópera española a favor de la italiana y el maestro Ceruti fue uno de los precursores de este tránsito (Estenssoro 1989: 127). Al parecer, el compositor milanés puso música a un libreto del virrey Castell dos Rius titulado *El mejor escudo de Perseo* y se cree que también ayudó al polígrafo Pedro Peralta musicalizando sus textos *Triunfos de amor y poder* y *Afectos vencen finezas*.

Como es sabido, el Marqués de Castell dos Rius auspició en el palacio virreinal una academia literaria en la que se reunían miembros de la elite criolla para departir con el gobernante, y era Ceruti quien dirigía los pequeños conciertos que ahí se organizaban para entretener a los concurrentes. Poco duraría este espacio para la tertulia y el arte, puesto que tan culto y exquisito gobernante moriría en 1710 dejando entre la mayoría de los criollos una mala impresión como gobernante —el Tribunal del Consulado había logrado deponerlo pero el astuto virrey pudo negociar ante el Monarca su permanencia— pero, en algunos académicos, un grato recuerdo como mandatario protector de las artes y hombre de buen gusto. Como prueba de esto último quedó el *Inventario de los bienes del Marqués*, en el que se consigna le pertenecían cuatro grandes atados de partituras musicales¹⁰.

No obstante tan luctuoso incidente para los artistas limeños, la vida de Ceruti continuó y continuó bien. Como es de entenderse, tal vez encontró auspicio en la corte del virrey napolitano Príncipe de Santo

¹⁰ «El inventario de los bienes que quedaron por fin y muerte del Excelentísimo Señor Marqués de Castelladosrius (1710)». En Pastor (1938: 155).

Buono (1716-1720) aunque no hay noticias de ello. Lo que es seguro es que durante la administración del virrey-arzobispo Diego Morcillo Rubio de Auñón (1720-1724), Roque Ceruti es nombrado —el 1 de agosto de 1728— maestro de capilla de la Catedral en reemplazo del fallecido Tomás de Torrejón, lo que acredita el peso gravitante que tenía el maestro milanés en la corte, que para ese momento reunía el poder religioso y secular a la vez (aún se aguardan estudios que se acerquen a las administraciones de los virreyes-arzobispos). Las últimas noticias del músico lo ubican trabajando en el palacio bajo la administración del virrey Villargarcía (1736-1745), casado y con hijas.

Lamentablemente, tal cual puede seguir ocurriendo hoy en día, en la sociedad cortesana la cercanía a la figura del gobernante determinaba el encumbramiento o la caída social de una persona. Todo dependía de la habilidad del cortesano para ganarse el afecto del poseedor de todos los premios y las mercedes, es decir, el monarca o su virrey indiano. En este tipo de relaciones sociales, que en suma eran relaciones entre patrones y clientes, lo eminentemente «personal» podía imponerse sobre lo «profesional», de ahí que el buen cortesano debiera entender muy bien la lógica de este complicado lenguaje, pues de eso dependía el que pudiera exhibir sus habilidades o ambiciones en el privilegiado espacio del poder. Los músicos virreinales, tal cual hemos analizado, no escapaban a estas costumbres.

Cuando un virrey pisaba tierras peruanas lo hacía, ya lo hemos dicho, con numeroso séquito de criados que seguían a su señor con el propósito de conseguir un buen oficio, lograr réditos y, si las perspectivas se agotaban, regresar a la Península al fin del mandato virreinal. Por ejemplo, el portugués Luis de Noguera, músico de cámara del príncipe de Esquilache, se benefició grandemente de su cercanía al virrey. Este, a pesar de que la legislación lo prohibía, premió a su músico con el corregimiento de Chiclayo. Tal abuso era grave pues el gobernante no podía

emplear extranjeros y debía reservar los oficios del país a los criollos descendientes de los primeros conquistadores.

Pero si de ascensos cortesanos se trata el ejemplo de Tomás de Torrejón y Velasco no puede ser más ilustrativo. Comenzó desde muy niño a servir de paje en la corte de la antigua casa de los Lemos en España, acompañó al Conde de Lemos al virreinato del Perú con el puesto de músico de cámara en el amplio séquito del citado gobernante, ascendió al empleo de gentilhomme de cámara —que le permitía estar muy cerca de su señor—, obtuvo la capitanía de la Sala de Armas de Palacio —que abastecía de armas a los vecinos ante cualquier emergencia— y, finalmente, consiguió que se le nombrara corregidor de Chachapoyas, uno de los oficios más ricos del virreinato (Sas 1970-1971: II, 396-397). Tras la muerte de su mecenas, regresó a Lima donde hubo de reacomodarse en el entramado palaciego hasta que fue ascendido al cargo de maestro de la capilla de la Catedral de Lima bajo el mandato del Conde de Castellar. Luego, como la misma lógica de una corte lo permite, Roque Ceruti vendría a quitarle el sitial de preeminencia que Torrejón había ostentado por años.

Pero no todo podía ser solo éxitos. Los músicos de la corte virreinal muchas veces no veían colmadas sus expectativas. El hecho de tener que depender del mecenazgo de sus ilustres patrones, competir con otros músicos, dedicarse a otros oficios y lidiar con sus bajos ingresos hacía que la vida de estos artistas muchas veces fuera complicada. Un caso triste es el de un fulano apellidado Clinet, músico de violón, de nacionalidad francesa que vino en la corte de Castell dos Rius, que despreciaba su sueldo anual de 560 reales y se encontraba amargado en el Perú, país al que consideraba «[...] muy diferente para la vida bona de el suyo» (Moreno Cebrián y Sala i Vila 2004: 81 y 91). Su descontento radicaba en parte en que por ser de nacionalidad extranjera el virrey no podía ubicarlo en algún puesto de la administración con mucha facilidad.

Ingresar a la corte de los virreyes del Perú era, en su momento, solo un privilegio para unos cuantos. Lo sigue siendo hoy en día, historio-gráficamente hablando. Las investigaciones sobre el entorno inmediato del poder en el Perú barroco aún siguen aguardando interesados. Ya ni qué decir del arte que se fomentó al interior del palacio limeño. Como hemos podido analizar en esta breve prosopografía, el arte musical estaba muy ligado a la política y al poder. Mecenazgo y propaganda eran los ejes alrededor de los cuales debían girar los músicos que se veían encumbrados a la posición de maestros de su arte.

No obstante, también hemos develado, aunque sea parcialmente, la situación social de los músicos en el virreinato. Era una vida dura y complicada. Si nada era seguro para un cortesano, menos lo era para un músico. El arte de los sonidos, aunque se le consideraba como indispensable para el ritual cívico-político, no era bien pagado. Los instrumentistas y compositores estaban casi al mismo nivel que el personal de servicio de la casa virreinal. Algunas veces, si sabían activar sus redes de influencia, podían acceder a cuotas inimaginables de poder. No obstante, siempre tendrían el estigma de utilizar sus manos para trabajar. Y eso los ponía en la base de la sociedad de Antiguo régimen, por más que nos hayan legado partituras de muy buena compostura. Lo irónico es que algo de eso aún queda en la mentalidad de los peruanos, para mala suerte de los que quieren hacer música en este país.

EL ESTRUENDO DE BRONCAS CADENAS O SOBRE LA MÚSICA Y EL NACIONALISMO

«Arriba, arriba el Perú
y su enseña gloriosa e inmortal
llevad en alto siempre
la bandera nacional.
Es la bandera del Perú,
de blanco y rojo color
cual llamarada de amor.
que en Ayacucho y Junín
victoriosa amaneció
con el sol de la Libertad».

*Marcha de Banderas*¹

Como los idiomas, la música también fue una de las bases en las que se sustentaron primero las naciones y luego los nacionalismos. Desde la consolidación de los denominados estados modernos en los siglos XVI y XVII se percibía como muchas composiciones musicales eran identificadas, en cierta forma, con los distintos pueblos que conformaban esas entidades territoriales. Téngase en cuenta que en esa época se estaba muy lejos de encontrar sentimientos de pertenencia a una nación, como

¹ La *Marcha de Banderas* fue compuesta por el filipino José Sabas Libornio, quien llegó al Perú en 1895. Esa marcha, actualmente, se toca para rendir honores al Presidente de la República y al momento de la consagración de la hostia en las misas solemnes para saludar, se entiende, a la presencia de Jesucristo. La letra es de Ludovico María.

los que podríamos encontrar a partir del siglo XIX e, inclusive, hoy en día. En lo absoluto. En ese entonces, las monarquías eran, más bien, un conjunto de pueblos y culturas amalgamados en la creencia en el poder de los soberanos, que —se entendía— eran los hombres y las mujeres elegidos por Dios para gobernar con justicia a sus países.

En ese sentido, los estados de la modernidad² eran vistos como grandes organismos en los que los distintos pueblos y culturas se amoldaban en una estricta jerarquía. La lógica del ejercicio del poder era otorgar privilegios y deberes distintos a cada uno de los estamentos, pueblos y culturas que vivían en determinado país. Así, las distintas nacionalidades venían a conformar un gran reino y no a la inversa. Es decir, los pueblos no se sentían parte de una gran nación homogenizadora de sentimientos y proyectos. Piénsese, por ejemplo, en la España de los siglos XVI y XVII. Para comenzar, nadie hacía referencia a «una España» ni mucho menos a «españoles»: habían catalanes, vascos, castellanos, etcétera, y a todos ellos los unía solo la fidelidad al monarca cristiano y, como es de entenderse, la creencia en la fe católica. A la mayoría de personas se les hace difícil entender que no fueron «españoles» los que conquistaron América, sino exclusivamente castellanos: el resto de «España» estuvo al margen de este proceso histórico (Elliott 1983: 78-79).

En esa España no había ni bandera ni himno nacional. Ni mucho menos ceremonias de coronación pues tampoco los reyes usaban corona. Esos símbolos eran prescindibles en un Estado que encontraba su punto de referencia en el catolicismo, a la sazón, la religión más poderosa del mundo occidental. En suma, no había una «nación española», pero sí había sentimientos nacionales al interior de esa monarquía, sentimientos que estaban más bien relacionados a la identidad regional, provincial y —en la América hispana— a una identidad racial-cultural

² Hacemos referencia al periodo que va desde fines del siglo XVI hasta fines del siglo XVIII.

tal cual era, verbigracia, la «Nación (o República) de Indios». Y así funcionaban, *grosso modo*, los reinos europeos de esa época.

Al margen de estas definiciones de política elemental de los siglos XVI y XVII no puede dejarse de lado el hecho de que los pueblos, en toda época, están en constante recreación del tribalismo esencial, que es propio y característico de los seres humanos (Finkelkraut 1998: 13-20). Una persona se siente segura en el sitio donde nació y con la gente que lo rodea desde ese momento inicial, es decir, en la tribu, y con ella compartirá tanto felicidades como sinsabores. En ese sentido, el foráneo al grupo es visto como peligroso e indigno de confianza. Se trata, como he señalado, de una lógica elemental, bastante humana. Y, obviamente, en el seno de lo conocido, se van formando lazos de identidad que van desde una manera de ver el mundo hasta la elaboración de un arte.

No se suele aceptar con facilidad, pero la música resulta ser uno de esos lazos de identidad. En la Europa del siglo XVIII es muy claro cómo las canciones comenzaron a ser tomadas como símbolos de una identidad o cultura. Sin exagerar, puede decirse que en esa centuria surge una especie de género, representado en esas canciones nacionales, que luego vendría a diluirse en las llamadas «músicas nacionales». Y en este punto puede aseverarse que los idiomas jugarán un rol predominante. Por un lado, la música se liberará de su componente de alabar a Dios o ser un reflejo de la naturaleza para transformarse en «canciones de los pueblos»³. Por el otro, el arte musical comenzaba a demandar volver los ojos a esas canciones populares que se expresaban en el idioma del lugar, sin necesidad de recurrir, por ejemplo, al italiano como lengua universal de la música. Claro, en cierta forma, se estaba ya gestando lo que luego sería el Romanticismo, ese movimiento decimonónico que hablaba de un «espíritu de los pueblos».

³ Sobre este largo proceso véase Bohlman (2004: 35-44).

Uno de los pensadores que sostenía esto último se llamó Johann Gottfried von Herder (1744-1803) y él justamente proponía que ese espíritu hablaba a través de las canciones populares. Así, Herder se dedicó a recopilar viejas canciones medievales de toda Europa, las cuales reunió en un volumen denominado *Canciones populares* (o *Las voces del Pueblo en canciones*)⁴. Era un intento de materializar ese pro-tonacionalismo, pues estos pensadores entendían que el pasado debía proporcionar una identidad común al presente y qué mejor herramienta para ello que los sonidos.

No necesariamente la recopilación de temas determinaba la existencia de una música nacional. Lo que era claro es que lo que estos ilustrados estaban demostrando con ese ejercicio era que Europa estaba constituida por muchas «naciones» que mostraban diferentes formas de expresarse; y que esos sones comenzaron a ser recogidos por las elites cultas para delinear proyectos de naciones. Hasta que ese momento llegase —que sería ya en el siglo XIX— no puede hablarse de un nacionalismo musical, puesto que la música no buscaba dar un mensaje político que ensalzara a un pueblo en particular para ponerlo por sobre encima de otro. Lo más próximo a eso, en esos tiempos previos al Romanticismo, era la llamada «canción patriótica», que parecía expresar el sentimiento de las monarquías y sus aristocracias (Lambert [1948] 1963: 133-141). Tal vez las más antiguas de esas canciones vienen a ser dos de origen inglés: *God save the King* y *Rule Britannia*.

Sobre la primera de esas canciones, que hoy es el Himno del Reino Unido, es poco lo que se puede decir. No se sabe con certeza ni quién la compuso ni desde cuándo se toca. Algunas tesis sostienen que la melodía es popular desde mediados del siglo XVII⁵, otras ponen a Lully como autor y a Haendel como arreglista del tema, lo cual también parece

⁴ Información sobre esta obra se puede encontrar en Bohlman (1996: 271).

⁵ Al respecto véase Clark (1822). Este opúsculo trata de demostrar que el compositor del himno es el músico Henry Carey. Para ello el autor busca sustentar sus tesis con partituras y documentos. No obstante, actualmente los especialistas ponen muy en duda

improbable. El caso es que para 1745, este himno ya tiene una versión impresa. Como se sabe, es una canción que canta al rey o a la reina de Inglaterra como padre o madre de la patria. No hay una expresión, por así decirlo, del pueblo inglés en general.

Más cercano a ese último sentir es *Rule Britannia*, canción que sale de la última parte de la mascarada *Alfred* compuesta, en 1740, por Thomas Augustine Arne, sobre un poema de James Thomson. Rápidamente, esta pieza se volvió más conocida en su medio que la obra de la que provenía. En ella se percibe un sentir más general que llegó a hacerle decir a un escritor inglés del XIX que en ella se expresaba de forma tan maravillosa el amor a un país que no había inglés que la escuchara sin que su pecho se llene de emoción⁶. Evidentemente, en su letra se halla la tónica histórica de lo que Inglaterra iba a ser dentro de muy poco tiempo, esa Inglaterra propugnadora del más feroz imperialismo:

When Britain first, at Heaven's command
Arose from out the azure main;
This was the charter of the land,
And guardian angels sang this strain:

*"Rule, Britannia! rule the waves":
"Britons never will be slaves".*

The nations, not so blest as thee,
Must, in their turns, to tyrants fall;
While thou shalt flourish great and free,
The dread and envy of them all.

*"Rule, Britannia! rule the waves":
"Britons never will be slaves".*

esta historia, ya que, al parecer, los descendientes de Carey buscaron prebendas reales y para ello cimentaron el mito de que su antepasado había cantado a la gloria real.

⁶ Notas de John Humphries al disco Arne, *et al.* (1989).

⁷ La letra de la canción se incluye en el disco Arne, Haendel, *et. al* (1989).

A pesar de la notoriedad que alcanzó esta canción, aún estaba lejos de ser un tema *popular* en el sentido de que su tesitura y coloratura musical hacían que solo una elite culta fuera capaz de cantarla: no es imaginable a un soldado del común, sostenía el musicólogo Lambert, yendo a batalla a morir y cantando *Rule Britannia* (Lambert 1963 [1948]: 140). Esa es justamente la gran diferencia que hay con *La Marsellesa* de Rouget de Lisle, cuya línea melódica es accesible a un público mucho más amplio.

Y justamente fue en el contexto de la Revolución Francesa que el nacionalismo, como fuerza política, se fue consolidando. Evidentemente, la paulatina ola de ideales democráticos que sacudió a Francia también fue el acicate para una revolución en el arte musical, revolución que no ha sido analizada en su justa medida. Los acontecimientos de 1789 generaron una estética diferente: los cantos cantaban a la libertad, a las conquistas del pueblo y a las glorias de la Nación. Fue un periodo intenso y lo fue también musicalmente. Músicos como Mehul, Le Sueur, Paisiello, Spontini, Rozé, Gossec, Cherubini, fundaron una nueva forma de componer y de ella beberían luego músicos como Beethoven y Berlioz⁸. Los coros y las orquestaciones de estos maestros eran exuberantes, arriesgadas, innovadoras y hasta alguien podría decir que grandilocuentes y, por decirlo menos, ruidosas⁹.

Uno de esos músicos altamente recomendable y que últimamente está siendo redescubierto es François Joseph Gossec (1734-1829). Tal vez él más que otros de sus contemporáneos recogió la fuerza violenta de la revolución. Muchas de sus partituras necesitaban de una

⁸ Hace algunos años el gran director de orquesta e investigador Sir John Elliott Gardiner descubrió que muchos aires de estos músicos de la revolución habían sido utilizados, casi de manera literal, en varias de las obras de Beethoven. Por ejemplo, es probable que el primer compás de la Quinta de Beethoven surja directamente de *Ditirámica*, una obra de Rouget de Lisle, el compositor de *La Marsellesa*. Al respecto véase Santiago (s/f). Asimismo, es bueno saber que Héctor Berlioz fue discípulo de Jean François Le Sueur, quien ya había revolucionado la orquestación musical. Como ejemplo de la técnica de Le Sueur puede oírse el disco Le Sueur *et al.* (1996).

⁹ Múltiples ejemplos pueden oírse en el LP. Mehul, Dalayrac, Gossec, Paisiello, Paër (s/f).

gigantesca orquestación y no son pocas las que exigen hasta el uso de cañones. Asimismo, el réquiem que escribió en honor a los muertos en la toma de la Bastilla puede rivalizar con el que posteriormente compondría Mozart (Gossec 1988). Algún recatado purista podría decir que todo eso es estruendo y no música, pero esos críticos suelen olvidar que el efectismo y teatralidad de esas piezas también es una forma de propaganda política. Como nunca antes había pasado en la historia, la música y la política se fusionaban. Una obra en particular en la que se percibe esa fusión es *El triunfo de la República* (o *Le Camp de Grand Pré*) del referido compositor francés (Gossec 2006).

Se trata de una breve ópera —en un acto— compuesta en 1793 para celebrar la victoria de Francia sobre los prusianos en la batalla de Valmy, victoria decisiva que evitó la decadencia de la Revolución. Es una obra, sin duda patriótica, en la que los grandes coros e himnos a la libertad ocupan buena parte del pentagrama. La última escena es más que paradigmática: la Libertad desciende del cielo en una nube, acompañada de los espíritus de las artes y la abundancia. Cuando ella se ubica en su trono, varias naciones —representadas por sus respectivos temas musicales y canciones populares— comienzan a danzar alrededor del trono en una oda a la felicidad mundial. Africanos, polacos, suizos, ingleses, franceses; todos ellos bailando alrededor de la idea de fraternidad universal. Lo interesante, aparte del mensaje político, es que —para ese entonces— Gossec ya definía algunos sonos como propios de algunas identidades culturales del orbe. Los nacionalismos, en cierta forma, ya se están consolidando por ese entonces para aflorar con mucha mayor claridad en la centuria siguiente.

El siglo XIX, sin dudas, ya puede ser catalogado como el siglo de los nacionalismos. El proceso tiene que ver con las guerras napoleónicas, la influencia de la Revolución Francesa, la propagación de los ideales democráticos, el afianzamiento de las identidades lingüísticas y la impronta que habían dejado ilustrados como Herder, Rousseau, Hegel y Goethe. De la misma manera —y esto ya lo había sostenido

Benedict Anderson en un paradigmático estudio— también influyó el desarrollo de la imprenta y, dentro de ella, de la prensa escrita que permitieron la popularización del conocimiento y de las nuevas ideas (Anderson 1993). Todos estos factores contribuyen, pues, a conformar esas entidades o comunidades «imaginarias» que se llaman naciones y que son imaginarias en el sentido de que están construidas sobre la base de una historia que más tiene sabor a mitología que a análisis crítico.

Pero el nacionalismo también se hizo presente en esas mega estructuras que fueron los grandes imperios políglotas como el ruso o el austrohúngaro. En esos espacios el nacionalismo encontró —ya sea en la asumida y supuesta grandeza de esos imperios y sus monarquías o en una actitud de defensa de las autonomías nacionales frente a los proyectos centralistas de esos desfasados gobiernos— un campo fértil en el cual desarrollarse. Véase por ejemplo el caso de la Rusia de los zares. Ahí es claro que el nacionalismo cobró fuerza desde el fin de las campañas napoleónicas. Casi hasta podría decirse que hay una fecha ubicable para el surgimiento de ese sentir: 1833. Ese año se convocó a un concurso para escoger al himno de los zares que vendría a reemplazar a la que hasta entonces era una semi-canción nacional y que no era otra sino la melodía de *God Save The Queen*. El ganador de esa competencia fue el príncipe Alexei Lvov, aficionado a la música, quien escribió el hermoso *Dios salve al Zar (Tsarya khrani!)*, que tiene más de oración ruso-ortodoxa que de himno. No obstante, en esa melodía se recoge el sentir cuasi místico de toda una población que encuentra su unidad en la figura del autócrata gobernante que era visto como elegido por el mismo Dios para gobernar a «todas las rusias».

Existe una historia, que más tiene de leyenda que de realidad, que señala que en el antedicho concurso participó con una *Canción Patriótica (Patrioticheskaya Pesnya)* el gran compositor Mijail Glinka (1804-1857). No hay seguridad de lo enunciado, pero tampoco sorprendería que haya ocurrido, pues sí es un hecho que su canción pretendía ser un himno y que esta se volvió muy conocida. Tan popular

era que fueron muchos los poetas que le pusieron letra y en esas estrofas estos no dudaron en cantar a la «madre rusa» y a la «patria». Es por ello que los entendidos en música toman a Glinka como el iniciador del movimiento nacionalista ruso. Así, Constant Lambert hasta le pone año a ese surgimiento: 1836 —tres años después de que Rusia se hiciera del himno de Lvov—, año del estreno de la ópera *La vida por el zar*. Aunque la obra es un himno de fidelidad a los Romanov, la historia que narra no es una historia de zares sino de campesinos, de sus vidas y amores y, por qué no, de su patriotismo. Cantada en ruso, la obra termina con un gran coro (*Se siempre glorificada Oh! Sagrada Rusia*) que canta a las glorias del país.

Lo que ocurre a nivel de estética musical en Rusia es un fenómeno que se fue reproduciendo con intensidad por Europa. Ahí están Wagner, Smetana, Dvorak, Mussorgsky y otros tantos que están contribuyendo con su música a la creación de esas comunidades imaginadas de las que hablaba Anderson. Un caso que siempre me llamó la atención —ya lo he dejado en claro en capítulos anteriores— es el del músico inglés Arthur Sullivan. Él también fue un hábil compositor de operetas que, con los guiones de William Gilbert, supo muy bien recoger los sentimientos de una nación que en ese entonces se estaba volviendo la potencia económica e imperialista más fuerte. Una de esas obras, deliciosamente jocosa, es el *H.M.S. Pinafore* (1878), la historia de un capitán, su barco y su tripulación. En una escena, de intenso patriotismo, el bajo y el coro entonan un casi himno que muestra, con todas sus letras, el fervor nacionalista de esa Inglaterra victoriana:

Boatswain:

He is an Englishman!
 For he himself has said it
 And it's greatly to his credit,
 That he is an Englishman!

Coro de marineros:

That he is an Englishman!

Boatswain:

For he might have been a Roosian,
A French, or Turk, or Proosian,
Or perhaps Italian!

Coro de marineros:

Or perhaps Italian!

Boatswain:

But in spite of all temptations
To belong to other nations,
He remains an Englishman!
He remains an Englishman!¹⁰

En esas líneas lo más elemental del nacionalismo sale a la luz: la de ver al foráneo como inferior. La próxima centuria mostraría de forma más que terrible lo que los sentimientos nacionalistas podían hacer.

Primero —aunque en cierta forma— el nacionalismo fue el motor de la Gran Guerra (1914-1918). Luego sería, en segundo lugar, la base de los fascismos, por un lado, y del comunismo soviético, por el otro. En algunos casos la apropiación de la música se hizo más que de forma evidente por regímenes totalitarios que anhelaban azucar el nacionalismo más elemental. ¿No fue acaso esto lo que ocurrió con la música de Wagner y el Tercer Reich?, ¿no tuvo un similar destino la música de Prokofiev y Schostacovich para la dictadura de Stalin? Los pentagramas de esos compositores elevaron la moral de sus respectivos pueblos en los momentos más aciagos de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e hicieron del nacionalismo una de las fuerzas más seguras para llevar a miles de hombres al campo de batalla. Pero la música también tuvo el poder terrible de ensalzar la destrucción y el aniquilamiento del «otro», de ese que era considerado como inferior. No causa sorpresa que Wagner, aún en nuestros días, no pueda ser interpretado en Israel, y es que su música solía acompañar a la mano de la muerte en los campos

¹⁰ Libreto contenido en el disco Sullivan y Gilbert (1994).

de exterminio en donde millones de judíos fueron asesinados por la Alemania nazi (Shelfi 2001: 38).

Al otro lado del mundo, en Hispanoamérica, el proceso de consolidación de sentimientos nacionalistas se dio desde fines del siglo XVIII y, de cierta manera, alcanzó su firmeza hacia 1850 (Orrego 2005). Fue un proceso acelerado, pero no por ello menos ambiguo. Ya son varios los estudiosos que ha determinado que los proyectos de crear naciones no se sustentaron —necesariamente— ni en el proceso independentista de los Estados Unidos ni en los postulados de la Revolución Francesa¹¹. Más bien, los primarios sentimientos de nación surgieron con una gran carga de la cultura política del Antiguo régimen que definimos en las primeras líneas de este ensayo. En el Perú tal situación fue bastante clara. Tanto la nación indígena como la criolla habían afianzado una identidad propia que ya para fines del dieciocho era bastante notoria. Por un lado los criollos habían desarrollado un sentimiento de pertenencia al lugar de nacimiento, al mismo tiempo que defendían la prelación, es decir, el derecho de sentirse los llamados a gobernar el Perú en nombre del rey hispano¹². Por el otro, se encontraba una nobleza indígena que había ideado un discurso de nación con referentes muy claros tales como una identificación con el pasado supuestamente grandioso de los incas y ser la cabeza de la población nativa del Perú¹³.

Tal cual se señaló en capítulos anteriores, desde la gran rebelión de Túpac Amaru de 1780 la nación indígena se vio muy debilitada. Desde ese entonces quedó en manos del grupo criollo consolidar un discurso nacionalista que le hiciera frente a la cada vez más molesta intervención en la vida pública de la corona hispana y de españoles peninsulares. Estos últimos comenzaron a ser vistos, por los originarios de estas tierras, como personas ambiciosas que depredaban las riquezas

¹¹ Tal tesis la desarrolla Guerra (2000).

¹² Para el estudio de la reivindicación criolla en el Perú véase Lavallé (1993) y Torres Arancivia (2007: II y III).

¹³ Un análisis pionero sobre el tema en Rowe (1976).

peruleras para dejar morir de hambre a los verdaderos propietarios del Perú. Desde ese entonces se hizo más recurrente —en los memoriales, la sátira, la poesía y los textos políticos— la imagen de una España como mala madre, que prefería alimentar a los hijos foráneos y despreciar a los propios. Como puede entenderse, este tipo de nacionalismo primario se vio fomentado por la simple oposición: el español peninsular, ya coludido con un gobierno monárquico que pretende ser autoritario más que consensual, abrumaba a los verdaderos dueños del Perú, es decir, a los miembros de la nobleza criolla.

No obstante, ese sentimiento, como opción política, fue muy débil en el Perú. Se trató de un discurso que no tuvo fuerza para la acción que se desprende de una ideología, pero sí para la retórica. En última instancia, se estaba creando esa mitología previa a la Nación de la que trató Benedict Anderson. Por ejemplo, en 1791, apareció en el *Mercurio Peruano* ese célebre ensayo intitulado «Idea General del Perú» en el que se plasmaba de manera coherente ese «sentirse» parte del Perú y que comienza con estas célebres líneas:

El principal objeto de este Papel Periódico [el Mercurio Peruano], según el anunció que se anticipó en su prospecto, es hacer más conocido el País que habitamos, este país contra el cual los Autores extranjeros han publicado tantos paralogismos (*Mercurio Peruano* 1791: fol. 1).

Se trata pues de subrayar la peculiaridad de un país frente al orbe entero. No obstante, se suele olvidar que tan sentidas líneas, llenas de patriotismo, no las escribió un nacional, sino un italiano, oriundo de Milán, llamado José Rossi y Rubi. Al margen de la anécdota, ese patriotismo existía entre buena parte de los ilustrados peruanos pero, como ya señalamos, le faltó cuajar para transformar al Perú en una nación.

La prueba de fuego para esos sentimientos nacionales en la América hispánica sería la crisis de la monarquía española tras las invasiones napoleónicas de 1808. Cuando la corona española cayó presa del

Imperio francés, los regionalismos patrióticos afloraron en la Península y estos se vieron expresados en la conformación de Juntas, las cuales gobernarían el reino hasta que Fernando VII pudiera retornar al trono. Algo de esto también pasó en esta parte del mundo: territorios que pugnaban desde hacía mucho por un mayor protagonismo aprovecharon la coyuntura para irse independizando del gobierno peninsular: Argentina, Chile y Colombia fueron esos primeros territorios en nacer al mundo como países independientes. Pronto, los recién formados ejércitos de esos países se enfilaban al Perú, primero con San Martín y luego con Bolívar, para presionar o avivar la idea de una independencia política con respecto a la metrópoli.

En el Perú, el sentimiento nacional era débil en cuanto a la política, pero no tanto en la retórica. Cuando las fuerzas de San Martín llegaron a tomar la antigua ciudad de los virreyes la elite criolla se mantuvo expectante junto a los otros sectores de la población. Todos ellos habrán sopesado, sin duda, muchas cuestiones: el autoritarismo asfixiante de los Borbones, la marginación de la nobleza peruana, la poca capacidad de la monarquía hispana para tender puentes de negociación, la crisis europea producto de las guerra napoleónicas, el desgobierno, la invasión (ya vista como «extranjera») de colombianos, chilenos y argentinos, etcétera. Tales considerandos debieron mover a los peruanos de ese entonces a probar el camino doloroso de la ruptura. Tal vez más que nunca, los símbolos y los discursos fueron muy necesarios para construir aunque sea en parte ese proyecto de Nación. Así, poemas, himnos, banderas, caricaturas, pinturas y canciones alentaron ese incipiente nacionalismo¹⁴. Sorprendentemente, un músico y su música jugaron un rol trascendente desde el primer día de la independencia del Perú. Nos referimos a José Bernardo Alcedo y sus obras patrióticas, entre las

¹⁴ Véase los tomos de la CDIP (1971) intitulados *La poesía de la Emancipación* (tomo XXIV) y *Símbolos de la Patria* (tomo X).

que se encuentra, como se sabe, el *Himno Nacional del Perú*. Esta es una larga historia que bien vale la pena recordar y profundizar.

Aún es relativamente poco lo que se puede decir de José Bernardo Alcedo, a pesar de que excelentes investigadores y musicólogos se han encargado de estudiarlo¹⁵. De la misma manera, es preciso decir que —ya al margen de su biografía— son casi inexistentes los trabajos que se han adentrado al estudio de su música. Por ejemplo, en la Biblioteca Nacional del Perú aún se conservan muchas partituras autógrafas de este músico que no han sido analizadas. Asimismo, el archivo de la Catedral de Chile —país que bien puede ser considerado la segunda patria del compositor limeño en virtud a sus casi cuarenta años de residencia en tierras australes— guarda las obras de la madurez de Alcedo que solo han recibido un parcial análisis. Pero más lamentable es reconocer el hecho que en el Perú una buena cantidad de su música está perdida o en colecciones particulares de las cuales no se tiene cuenta. ¡Este casi siempre ha sido el patético sino de buena parte de las partituras que han visto la luz en este país!

Vayamos primero a la breve reseña biográfica. José Bernardo Alcedo Retuerto nació en Lima en 1788. Su madre era negra y su padre un farmacéutico español. Como se comprenderá, y en virtud a su condición de mulato, la niñez y primera juventud del futuro músico no debió ser nada fácil. A partir de los diez años parece haber mostrado un firme deseo de seguir estudios musicales y para afianzarlos no dudó en tomar los hábitos de la orden de San Agustín. En ese convento, Alcedo aprendió «profesionalmente» las cuestiones de la música bajo la dirección del padre Cipriano Aguilar¹⁶. Vestido con hábito de hermano terciario lo tomó la Independencia del Perú en 1821. Al año siguiente, salió triunfante del concurso convocado por el libertador San Martín para

¹⁵ Sobre José Bernardo Alcedo véase Raygada (1954; 1957-1964); Carrasco Limas (1969); Iturriaga y Estenssoro (1985).

¹⁶ Compositor peruano (¿1770?-¿1845?), maestro de capilla y director de la Academia Musical del Convento de San Agustín de Lima.

elegir la «Marcha Nacional» y, aprovechando ese revuelo, se exclaustro para asimilarse al ejército en calidad de Músico Mayor. Para 1823, y luego de su permanencia en las filas militares chilenas, pasó a la ciudad de Santiago, capital del país del sur, donde, salvo un par de retornos a Lima que duraban unos pocos meses, fijaría su residencia. Allí desplegaría su talento hasta el año de 1863 cuando decidió regresar para siempre a su país natal. De nuevo en Lima, el anciano músico fue objeto de homenajes, pero su arte —por razones que faltan investigar— nunca fue del todo reconocido en el Perú. Con noventa años a cuestas, Alcedo moriría en Lima el 28 de diciembre de 1878.

Lo interesante de Alcedo es que se trata del primer compositor que le canta al Perú como nación. Muy pocos son los ejemplos de esa naturaleza en los demás países de Sudamérica. Esto último se percibe en el hecho de que los himnos nacionales de los países americanos rara vez fueron compuestos por un nacional. El himno del Perú tiene esa curiosa virtud: fue compuesto por un peruano. A diferencia del antes mencionado texto intitulado «Idea General del Perú», puede decirse que la música de Alcedo cantó de forma genuina a la patria. ¿Qué tan fundamentado puede ser esto? Pues no es una cuestión fácil de resolver, ya que un análisis debería optar entre: separar la letra de la música para hallar esos sonidos peruanos que podrían hacer de una —verbigracia— obra orquestal-coral de Alcedo una obra realmente peruana, o comprender ese arte como el conjunto de letra y música, al margen de si los sonidos expresan un sincero carácter *andino*¹⁷, para que esa incipiente peruanidad se materialice. Puede ser la segunda vía la más precisa para efectos de este estudio.

Suele olvidarse que Alcedo ya componía y producía antes del concurso para elegir a la Marcha Nacional. Principalmente, su repertorio era religioso e incluía misas y motetes. Téngase en cuenta, tal vez a modo de anécdota, que es muy probable que el coro «Somos Libres»

¹⁷ Aquí utilizamos el término *andino* tal cual lo hizo la etnohistoria peruana, es decir, englobando tanto a las expresiones de la cultura costeña como a la serrana, en una pretendida pureza frente a las influencias occidentales.

del futuro himno peruano haya provenido directamente de un *Gloria* de una de sus misas¹⁸. En todo caso, la religiosidad de Alcedo también se mezclaba con los toques profanos. Se sabe que compuso muchas canciones breves y una de ellas cobró mucha fama antes que el himno peruano y en ella el nacionalismo afloró, creo que por primera vez, apelando a uno de los que hasta hoy vienen a resultar esos acicates chauvinistas del extraño nacionalismo peruano: el placer por la comida y la bebida «del Perú».

Esa canción se llama *La Chicha* y ya se cantaba en Lima cuando San Martín proclamó la Independencia el 28 de julio de 1821. Como ocurriría luego con la canción nacional, la letra pertenece al poeta iqueño José de la Torre Ugarte:

La Chicha

Patriotas el mate
de chicha llenad
y alegres brindemos
por la libertad

1

Cubra nuestras mesas
el chupe y quesillo,
el ají amarillo,
y el celeste ají.
y a nuestras cabezas
la chicha se vuela
la cual hacerse suele
de maíz o maní.

2

Esta es más sabrosa
que el vino y la cidra
que nos trajo la hidra

¹⁸ Así lo señala Raygada (1954; 1957-1964)

para envenenar.
es muy espumosa
y yo la prefiero
a cuanto el Ibero
pudo codiciar.

[...]

4
El seviche venga
la guantía en seguida
que también convida
y excita a beber.
todo indio sostenga
con el poto en mano
que a todo tirano
ha de aborrecer¹⁹.

La dupla compuesta por Alcedo y De la Torre es harto interesante. Ambos compartían un liberalismo bastante exacerbado que devino en ese febril patriotismo que no dudó en ponerse al servicio de una marcada hispanofobia: para ambos España solo había traído la codicia y la tiranía, tal cual se desprende de la segunda estrofa de la canción. ¿Qué los pudo llevar a ese sentimiento?, ¿cómo se unieron ambos artistas? El padre de José de la Torre Ugarte había sido un burócrata peninsular que recaló en Ica, donde nació el futuro vate, quien a la postre se iría a estudiar Derecho en la Universidad de San Marcos en Lima. En el otro extremo, Alcedo era un mulato y, obviamente, su vida, tal cual lo hemos analizado, no fue fácil. Queda claro que la primera ligazón que une ambos artistas es la de ser, en cierta forma, personajes segundones, el uno procedente de un pueblo pobre, el otro un marginado social. Evidentemente, la independencia significaba para ellos una oportunidad de ascenso que bajo la administración colonial

¹⁹ La letra sale de la partitura de José Bernardo Alzedo (*sic*) ([1821] ¿1868?).

difícilmente hubieran podido lograr. Pero dejemos este asunto capital por un momento para enfocarnos en esta primera canción patriótica.

La Chicha puede que sea el primer himno gastronómico del Perú. Los estudiosos actuales de esta materia podrán regocijarse al saber que ya desde 1821 había un amplio sector que se sentía orgulloso del ají, la chicha, el maíz, el queso, el cebiche y la jalea (este último potaje aparece mencionado en la sexta estrofa). Pero el contenido va más allá de la simple alusión alimenticia. Una identidad mitológica se va delineando en ese no tan logrado poema y esa mitología se engarza de forma directa con el supuesto pasado glorioso de los incas y con la identidad de los otros grandes marginados de ese momento: los indios:

El Inca la usaba / en su regia mesa [...] (estrofa III)

Todo indio sostenga / con el pote en mano / que a todo tirano /
ha de aborrecer (estrofa IV).

Del indio tesoro / patriotas ¡bebed! (estrofa V).

Pero la impronta de todo un canon literario, que ya menciona la libertad que los peruanos obtienen de su opresor hispano, retumba en las últimas estrofas de esta canción que ya perfilan, en cierta forma, lo que será luego el contenido esencial del himno del Perú. Tal suposición se puede colegir de la VII estrofa:

Al cáliz amargo
de tanto disgustos
sucedan los gustos
suceda el placer.
de nuestro letargo
a una despertamos
y también logramos
libres por fin ser.

Pero la canción, como es de entenderse, también es música. Entonces, ¿cómo se relaciona esta con el mensaje de la letra?, ¿qué tiene esa canción

que sonó tan fuerte en su momento?, ¿cuál fue —en suma— la causa del éxito de la estética musical de Alcedo? El compositor de *La Chicha* había subtítuloado a su obra como «canzoneta peruana» y aunque ese género hace referencia a una «cancioncilla», un viejo tratado musical de 1835 lo califica de forma, por más, contundente: «vulgar, breve, sencilla» (Yriarte 1835: 103).

Y creo que ahí está el éxito de la obra de Alcedo. La partitura es ágil, alegre, ingeniosa e inspirada. A un tiempo de 2/4 y con la indicación de *allegretto* (es decir, rápido pero no tanto) la melodía para la voz se encierra, a cada dos compases, entre corcheas con puntillos o, a veces, negras. Aunque la letra no encaja del todo bien en la línea melódica esta es, como podría decirse ahora, tan pegajosa que auspicia un amolde del texto casi *ad libetum* por parte del intérprete. Este será un problema recurrente en la obra alcediana y hasta el himno nacional adolecerá luego de él. Por otro lado, la repetición que la partitura propone desde el compás 17 al 23 es un segmento que ofrece una variación del tema bastante elegante. Luego se recurre a un descenso, desde sol a re, que anuncia otras variaciones del tema inicial con las cuales terminara la canción.

El acompañamiento es para piano. No se sabe si la obra fue orquestada, lo dudo mucho, ya que estas canciones justamente encontraban su éxito en el hecho de poder ser cantadas en la cotidianeidad de un hogar mesocrático que tuviera un piano. La técnica reside en la mano izquierda, que debe mantener en casi todo el desempeño una sucesión monótona de arpeggios en semicorcheas. Por su parte, la mano derecha lleva la melodía pero de una manera casi distorsionada. Quien escuche solamente esa línea no podría identificar la melodía que entona la voz. Este efecto —o defecto— también podrá encontrarse en la reducción para piano que el maestro haría de nuestro himno en 1864. En todo caso, la mano derecha toca una sucesión de acordes en corcheas y semicorcheas que están acorde con la melodía vocal y que sirve, a la par, para llenar los vacíos armónicos. Por ejemplo, la mano derecha tiene

un desempeño muy pobre en la antedicha variación del tema, esa que empieza en el compás 17. Al escuchar tocar a las dos manos, la distorsión sigue escondiendo al tema y esto le da un aire a mecanicidad al toque del piano, que solo encuentra un fragmento original hacia el final (compás 28 al 30), en que —recurriéndose a una forma sencilla de expresión— se alcanza un agradable efecto.

No obstante, la melodía de la voz es la que sigue mandando en la canción y en ella radica su popularidad. No se necesitaba, en última instancia, de un piano, *La Chicha* hasta podía ser silbada y/o tarareada. En esa línea melódica está su verdadero sabor, que aunado a una letra simple, que le canta a los placeres del pueblo del común y por qué no hasta de la elite, hacen de esta obra la primera canción nacional y hasta «nacionalista» del Perú. Son esos primeros compases tan contundentes que parecen haber perdurado en el imaginario social hasta mucho tiempo después. No olvidemos que Claudio Rebagliati utilizaría esa inicial frase musical en su rapsodia orquestal *Un 28 de julio en Lima* (1868), casi sin mayores adornos, reservándola para un brevísimo diálogo entre los clarinetes y la cuerda. Aunque *La Chicha* le hubiera reservado a Alcedo un discreto sitio en la historia de la música nacional (que, créanme, ya es mucho decir) sería la canción nacional la que lo consagraría entre los miembros de la imaginada comunidad peruana.

Larga es, sin duda, la historia del Himno, y aunque esta casi siempre ha sido dejada de lado, han sido miles las páginas que se han escrito sobre el tema²⁰. Como todo símbolo que se pretende nacional, las discusiones en torno a su origen, propósito, letra, mensaje, autor, compositor, estilo, carácter, etcétera, han llegado, en muchos momentos, a sobrepasar lo meramente formal para rayar con el incendiario campo de la pasión. Se ha llegado a decir de todo: que el himno del Perú es el

²⁰ Puede verse la misma bibliografía citada para el estudio de la vida y obra de José Bernardo Alcedo. Obviamente es de imprescindible consulta Raygada (1954). Asimismo véase de la CDIP (1971) el tomo dedicado a lo *Símbolos de la Patria* (tomo X) y Pons Muzzo (1983).

segundo más hermoso del mundo luego de la Marsellesa —lo mismo dicen los mexicanos, chilenos, argentinos, etcétera—, que su estrofa principal (apócrifa, por cierto) es la más humillante y lamentosa de los himnos americanos, que se debe rastrear su primera versión (así es, estimado lector, el himno del Perú tiene muchas versiones); y hasta los niños de la inicial deben escuchar la edulcorada historia que José de San Martín escuchó la melodía durante el concurso convocado y que al momento de oír los primeros compases se llenó de emoción y saltó del asiento para decir «este es —sin duda— el Himno del Perú». Son pues los debates a los que el nacionalismo llama²¹.

De la misma manera, y por otro lado, rara vez se escucha al himno nacional interpretado de manera óptima. Los escolares, por ejemplo, lo cantan de manera patética los lunes a las ocho de la mañana y casi todos nosotros incurrimos en el *falsete* al momento de entonarlo. Asimismo, y muy recientemente, nos venimos a enterar que la versión orquestal que se tenía por intangible —y que había «restaurado» Rebagliati con permiso de Alcedo en el siglo XIX— es otra realizada por un alemán²². Confusión absoluta. Pero en algo en que parecen estar de acuerdo buena parte de los peruanos es que la música de su himno parece gustarles, la catalogan de muy bonita y hasta parecen emocionarse cuando la escuchan. La música para los músicos, dirá esa gente, pues el problema solo parece radicar en la letra del himno.

²¹ Una muestra de cómo son estos debates entorno al Himno Nacional del Perú puede encontrarse en el diario *El Comercio* de Lima en las siguientes fechas: 15 de agosto de 1981; 22 de junio de 1982; 25 de julio de 1982, 1 de octubre de 1982; 15 de noviembre de 1984; 23 de febrero de 1985 (p. A6) y 30 de diciembre de 1988. En esas páginas discuten personajes del mundo intelectual y artístico tales como Óscar Trelles, Guillermo Ugarte Chamorro, Óscar Guzmán Marquina, Javier Vargas, Enrique Pinilla, Patricio Ricketts, Fernando Álvarez Ramírez y hasta el sobrino bisnieto de José Bernardo Alcedo, don Pedro Bernabé Alcedo Risco, a la sazón (30 de diciembre de 1988) octogenario anciano y decano de los ferreteros de Lima.

²² Tal descubrimiento lo realizó el director de orquesta peruano Miguel Harth Bedoya.

Quienes han visto ese último problema han llegado a declarar que la letra del himno ha desmoralizado a los peruanos y hasta proponen nuevas estrofas para que los ánimos de una nación entera se levanten. José Santos Chocano y Chabuca Granda escribieron sendos textos que no tuvieron acogida. Y recuerdo que en el año 2004 un estudioso de la canción nacional propuso, de manera muy personal, que el «Somos Libres [...]» se transforme en «Vivamos alegres [...]» y que la triste estrofa «Largo tiempo [...]» se transforme en «Honremos a padres y héroes [...]». Tal ejercicio no pasó de curiosa oferta, a pesar de que su autor gastó casi cuatrocientas páginas en sustentar su parecer y en grabar en disco compacto su nueva versión del Himno (Rivera Dávalos 2004)²³.

Lo interesante del himno del Perú es que, al igual que el complicado nacionalismo peruano, este se fue construyendo a lo largo del tiempo. Su virtud estuvo en la recreación, no en su rigidez impositiva. Tanto su música como su letra sufrieron alteraciones que estuvieron fuera del control de su propio autor. Casi podría decirse que el himno peruano fue reelaborado por la gente que lo cantó a su antojo por mucho tiempo y que lo adaptó a sus necesidades. Fue un símbolo cambiante que pugnó por encontrar su propia voz. Y lo hizo. En él casi podría decirse lo que Gadamer sostuvo para el arte en general: el himno del Perú fue objeto de un largo juego en el que fue enriquecido, mellado, cambiado, atropellado, enaltecido, pero es probable que en ese avatar su vida se haya visto fortalecida. Es, pues, un símbolo vivo.

Lejos de redundar, es conveniente, más bien, recordar la intrincada historia del himno patrio. El 7 de agosto de 1821, a menos de un mes de la proclamación de la Independencia peruana, el libertador San Martín, a través de un decreto, convocó a concurso para seleccionar la marcha nacional del Perú. Era común por aquel entonces —tal cual vimos para el caso de Rusia— que los gobiernos convoquen a particulares a

²³ El libro incluye el disco compacto titulado *Propuesta de un nuevo Himno Nacional*. Edición y letra de Julio César Rivero, música de José Bernardo Alcedo. Interpreta José Antonio Maldonado.

concursos públicos para seleccionar canciones, himnos y marchas nacionales. No obstante, nótese que San Martín estaba pidiendo una marcha, no una canción ni mucho menos un himno. Tal cuestión suele pasar desapercibida, no así para quién sabe lo mínimo de música y comprende que cada género mencionado es diferente el uno del otro.

Al referido concurso se presentaron seis músicos, entre ellos Alcedo, y cada quién presentó una obra. Lo importante aquí es derrumbar varios mitos. Ocurrió, y en esto el gran investigador del himno Carlos Raygada lo sustenta con asidero, que las obras presentadas no estuvieron a la altura de la convocatoria, ni siquiera la obra de Alcedo, que al parecer fue seleccionada —de manera provisional— por ser la mejor de la competencia, sin necesariamente cumplir con el imprescindible carácter de marcha que la obra debía tener. Es de lamentar que no haya quedado la partitura que Alcedo presentó a esa competición. Es por ello que nunca sabremos si tuvo introducción, cómo era su acompañamiento y, lo peor, cómo fue la primigenia melodía y su posterior y, obviamente, apresurada orquestación. Tal cual habíamos adelantado líneas arriba, el apuro de la convocatoria movió a Alcedo a utilizar uno de sus *Glorias* para el «Somos Libres» y es probable que el compositor haya sugerido la letra de De la Torre Ugarte, lo cual le dio una ventaja frente a los otros compositores. El caso es que la que iba ser la marcha nacional más tenía de canción que de marcha y los apuros del momento hicieron que San Martín la escogiera, sin el entusiasmo que la leyenda nos ha querido remarcar. El caso es que esa «marcha», que ya comenzó a ser conocida como «canción», fue interpretada por la soprano Rosa Merino en la celebre función en el Teatro Principal, en una emocionante presentación en la que el público cantaba el coro y la soprano las estrofas al mismo tiempo que Alcedo dirigía a la orquesta.

Lo referido es importante pues el primigenio himno pedía que solo el coro fuera cantado por el gran público, mientras que las estrofas por una soprano o tenor. Evidentemente, la restauración que posteriormente haría Rebagliati recogió esa pauta. Es por ello que cuando actualmente

entonamos el Himno Nacional las estrofas se nos hacen muy difíciles de cantar y tal circunstancia nos lleva a incurrir en el *falsete*, que no es sino bajar el registro de las notas a nuestra capacidad. De ahí ese efecto terrible que le da una entonación anodina a nuestro canto. Casi podría decirse para el himno nacional peruano lo que Lambert señaló cuando comparó a *La Marsellesa* con *Rule Britannia*: que las estrofas del himno peruano están reservadas para una elite culta, mientras que el coro para el gran pueblo. Curiosa ironía esta, pues resulta que el himno del Perú vendría a ser, en última instancia, un gran diálogo musical entre el pueblo y su elite.

Evidentemente, la estrofa del «Largo tiempo [...]» no pertenecía a la versión original que musicalizó Alcedo en esa oportunidad. Ese es un hecho irrefutable. Se trataban de seis estrofas de las cuales la primera era esta:

Ya el estruendo de broncas cadenas
que escuchamos tres siglos de horror,
de los libres el grito sagrado,
que oyó atónito el mundo, cesó.
Por doquier San Martín inflamado
libertad, libertad pronunció,
y meciendo su base los Andes
la enunciaron también a una voz.

La estrofa apócrifa se insertó, en un proceso aún no dilucidado, hacia 1830. Y no debe sorprender. Alcedo se había ido del Perú sin dejar una partitura oficial de la canción y los cantos patrióticos se daban por montones, y no era de extrañar que sus letras fueran acompañadas con la melodía de Alcedo. Una de ellas, intitulada «Primera Canción Patriótica», de autor anónimo, contiene la celeberrima estrofa del «Largo tiempo [...]», que luego pasaría a la composición del músico limeño:

Coro
A la faz de la tierra juramos
sostener con denuedo y valor,

la alta gloria de ser hombres libres,
o morir coronados de honor.

Estrofa

Largo tiempo el peruano oprimido
la ominosa cadena arrastró:
condenado a una cruel servidumbre
largo tiempo en silencio gimió.
Más apenas el grito sagrado
“Libertad” en sus costas sonó,
la indolencia de esclavos sacude,
la humillada cerviz levantó²⁴.

Lo interesante es que esa estrofa tuvo aceptación y desplazó a las otras de manera aplastante. Ese proceso, lo vuelvo a repetir, es complicado de explicar. Tal vez las demás estrofas hacen referencia a una exacerbada hispanofobia que nunca cuajó entre buena parte de los nuevos peruanos. Quien esté leyendo estas líneas no olvide el hecho de que los ejércitos realistas tenían entre sus filas a un gran número de indígenas peruanos que mostraban una rotunda fidelidad al rey de España, y ni qué decir de la nobleza criolla, cuya fuente de prestigio radicaba aún en la existencia de esa monarquía. De la misma manera, téngase en cuenta que la estrofa original concebida por De la Torre Ugarte y aceptada por Alcedo personalizaba demasiado su contenido literario al mencionar el nombre de San Martín, personaje que luego sería desplazado de la escena política. En ese sentido, solo la apócrifa y la sexta y última estrofa (salida de la pluma del vate iqueño) son neutras al no mostrar ni hispanofobia ni la elevación de figuras de héroes particulares.

Para 1850, la canción de Alcedo ya era conocida como Himno Nacional y la estrofa de De la Torre había sido desplazada. Asimismo, cada banda interpretaba la música a su antojo, por lo que el himno

²⁴ En CDIP, el tomo dedicado a *La poesía de la Emancipación* (1971, tomo XXIV: 295-297).

podía sonar de manera distinta cada vez. Solo el fantasma de la melodía alcediana era lo único inmutable. Cuando el compositor regresó de Chile quiso poner en orden todo lo referido a su creación y dio a la luz una versión para piano y canto de su ya denominado —hasta por él mismo— Himno Nacional. Esto fue en 1864 y la partitura es toda una curiosidad (Alcedo [1821] 1864). En ella se ve el intento de reivindicar la primigenia estrofa y no solo eso, dieciséis compases constituyen una «introducción» musical previa al estallido del «Somos Libres [...]». Esa introducción dura casi medio minuto y tiene un aire muy solemne que, según un estudioso, Alcedo copió, casi literalmente, de un canto religioso llamado *Bendito y Alabado* (Carrasco Limas 1969: 36). Este fue un intento forzado que más bien desmereció el carácter de su obra. Tal vez hizo ese añadido pensando en otros himnos nacionales que cuentan con una extensa introducción, tal cual lo es, por ejemplo, el argentino (con un minuto de obertura) o el chileno (con casi medio minuto de introducción).

Pero la partitura dice más. La melodía no es tampoco exactamente igual a la que conocemos. Esto no se percibe del todo en el coro, pero sí en la música de la estrofa que tiene saltos adornados y algunas notas diferentes a las que estamos acostumbrados. Por otro lado, la armonía —que suele ser un arte aparte en la composición de piezas musicales— es limitada, llena de escalas y adornos simples que, a partir del compás 25, se vuelve el acompañamiento casi de una canción, sin solemnidad, ni mucho menos marcialidad, con ese aire a *canzoneta* al cual Alcedo era muy proclive. Es aquí cuando descubrimos a un Alcedo que no ha logrado consolidar una perfeccionada formación musical. Evidentemente se sigue percibiendo el trabajo del que, en esencia, fue un autodidacta y es que no se ve un gran progreso desde la composición de *La Chicha*. Y la prueba de este parecer estaría en la misma actitud del músico, quien se quedó impresionado con la armonización, orquestación y restauración que cinco años después haría el italiano Claudio Rebagliati.

Y más lamentable fue el hecho de que, al poco tiempo de imprimir por primera vez su Himno Nacional, un músico sueco afincado en Lima de nombre Carlos Eklund, que había hecho su propia versión del himno (Alcedo y Eklund 1863), se enfrascó en una horrible polémica periodística con Alcedo en la que se dijeron de todo. Eklund acusó a Alcedo de no haberse preocupado nunca en sacar una versión oficial de su himno y que eso había contribuido a que cada quién lo toque como quería. Asimismo, le dijo que nadie sabía si Alcedo estaba vivo o muerto, lo cual dejaba entrever que en el Perú nadie se había ocupado por la obra del compositor limeño desde su partida. Pero lo más terrible es que Eklund le dijo al anciano Alcedo más o menos lo que hemos sostenido en el párrafo anterior con mucha más comprensión: que su versión autorizada del himno era muy sencilla, pobre y plagada de errores técnicos. El aguijón ponzoñoso del sueco picó hondo y hasta llegó a burlarse del viejo Alcedo diciendo que su himno era como una mujer anciana, que aún mostraba elegantes facciones pero que estaba «malísimamente vestida». Pero tal vez lo sentencioso que el extranjero pudo decir, no con cierta razón, es que el himno del Perú ya no le pertenecía a su autor, pues ya «era del pueblo» y que este podía cambiarlo cuantas veces quisiera²⁵.

Eklund, sin dudas, fue bastante cruel. Además de lo señalado, el sueco se atrevió a decir lo que nadie se había aventurado a sostener, ni en ese momento, ni después: que Alcedo era un músico sin formación académica, prácticamente un improvisado. Alcedo no supo responder a la altura estos ataques. En la polémica solía repetir el «éxito» de sus muchas obras y que estas nunca habían sido criticadas ni en el Perú ni en Chile y caía en el juego de Eklund, al cual también insultaba. ¿Hasta qué punto las críticas a Alcedo eran justificadas? Si despojamos a este debate de la retahíla de ataques *ad-hominem* nos queda la sensación de

²⁵ La polémica se realizó, como se estilaba en ese entonces, a través de extensos artículos aparecidos en el diario *El Comercio*. Felizmente este debate fue transcrito por Raygada (1954, II: 170-186).

que Eklund tenía más versación de las cuestiones técnicas que sostenía, aunque Alcedo también acertaba cuando decía que su intención era apelar a la sencillez, pues un himno debe ser cantado por todos, sin mayor pretensión que esa.

Tal vez en ese último anhelo de Alcedo estaba la fuente del incipiente nacionalismo peruano. En esa facultad increíble de retroalimentar y recrear sus símbolos. Téngase en cuenta que el himno del Perú no encontró su forma actual hasta 1869, cuando el italiano Rebagliati lo armonizó de manera muy eficiente y profesional. Desde ese momento, el himno se volvió académico, dejó de ser popular, se impuso como símbolo ilustrado y culto. La perfección técnica del maestro Rebagliati abrumó, sin dudas, al viejo Alcedo. Casi hasta podría decirse que hubo de reconocer una derrota. No obstante, durante todo el siglo XIX — pues la restauración de Rebagliati recién entraría en vigencia a inicios del XX— el himno peruano fue una permanente reformulación que poco a poco fue delineándose por el sentir de un país que pugnaba por ser Nación. Si esa gente entendió que el «Somos Libres» era una pieza magistral para comenzar a cantar, también entendió que «El Largo tiempo» era la realista promesa de un país que desde hace mucho espera que las promesas que se planteó en su origen se cumplan a cabalidad.

LUMINOSAS TRINCHERAS DE COMBATE O SOBRE LA MÚSICA Y SENDERO LUMINOSO

«En el mundo actual, toda cultura, toda literatura y arte pertenecen a una clase determinada y están subordinados a una línea política determinada. No existe en realidad, arte por el arte, ni arte que esté por encima de las clases, ni arte que se desarrolle paralelo a la política o sea independiente de ella.

La literatura y el arte proletarios son parte de la causa de la revolución proletaria en su conjunto; son, como decía Lenin, engranajes y tornillos del mecanismo general de la revolución».

Mao, *Intervenciones en el Foro de Yenán sobre Literatura y Arte* (mayo de 1942).

Desde mayo de 1980 el Perú vivió un proceso de guerra interna que desató una ola de violencia nunca antes vista en la historia del país¹. Por un lado, Sendero Luminoso, un partido político comunista, en la línea maoísta china, que preconizaba el Pensamiento Gonzalo —que no era otro que el de su líder Abimael Guzmán—, había decidido destruir al régimen democrático para instaurar un nuevo orden definido por la dictadura comunista. Por el otro lado, las fuerzas del orden del

¹ Resulta imposible, para efectos de esta nota, resumir la bibliografía sobre la guerra que vivió el Perú entre 1980 y 2000. No obstante, el lector puede consultar el Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (desde ahora CVR) emitido en el año 2003. Los nueve tomos de esta obra son de libre acceso en <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>>. Asimismo, se puede consultar una versión abreviada de ese informe en CVR (2004).

Estado, dirigidas —en todo ese largo periodo— por tres presidentes civiles, buscaron defender al sistema. Ese enfrentamiento fue terrible. En medio de esa lucha se encontró una población urbana desconcertada y aterrorizada y un campesinado —principalmente serrano— que hubo de resistir los fuegos de los bandos en pugna sufriendo, por ello, los peores embates de la violencia.

El proceso fue largo y sangriento. Duró, en promedio, doce años y causó casi setenta mil muertos. Tal guerra fue el epílogo de un siglo que se mostró como el más violento y autoritario del devenir peruano (Torres Arancivia 2007: 139). Ningún país en América Latina había pasado por un trance de esta naturaleza. Y es que, claro, los escenarios que la lucha propuso tomaron de sorpresa al gobierno y a las fuerzas del orden. Sendero Luminoso, siguiendo los postulados más radicales del comunismo, consideró que la violencia revolucionaria era la única vía para acabar con las injusticias sociales en el Perú. Había que destruir para volver a construir, era —en suma— el principal aforismo de ese partido². Evidentemente —para esta ideología— tal propósito solo podía lograrse a través de la guerra revolucionaria. Para el Perú, esta recogió la vertiente más extremista que no era sino la que había llevado a cabo Mao en China desde los años cuarenta del siglo XX y que se radicalizó —en lo que se denominó luego la Revolución Cultural— hacia los años sesenta. La estrategia a seguir era la toma de las ciudades por parte del campo y, el método, la guerra popular.

El gobierno del Perú, que regresaba al cause democrático en 1980 tras doce años de dictadura militar, se vio tomado por sorpresa: un gran grupo de hombres y mujeres le habían declarado la guerra al Estado pero sus estrategias apelaban no a la confrontación directa sino al solapamiento guerrillero materializado en actos que el gobierno denominó

² Un poeta senderista llamado José Valdivia Domínguez lo dijo con toda claridad en un *Canto al futuro*, que a la letra decía: «Sobre las ruinas del mundo / donde ahora padecemos / construiremos un mundo / donde todos gozaremos». En *El Diario*, junio de 1987.

«terrorismo» y que, de hecho, lo eran. Por otro lado, las fuerzas del orden tomaron, al principio, muy a la ligera este asunto. Pensaban que se trataba de grupos de guerrilleros como los que habían surgido en el Perú en los años sesenta que recogían la impronta dejada por la Revolución cubana y la estela que había inaugurado el Che Guevara. Nada de eso. La estrategia china de guerra popular, justamente, era contraria a esa forma de tomar el poder.

En el esquema senderista, un gran líder —en este caso Abimael Guzmán, alias *Presidente Gonzalo*— era la cúspide de una organización vertical que seguía sus planteamientos filosóficos y estratégicos que combinaban los postulados de Marx, Lenin y Mao, al cual se sumaba —como cuarta espada— el Pensamiento Gonzalo. A la Policía y al Ejército les costó mucho entender todo esto. Y había algo de razón para ello. Había que leer desde el ABC del comunismo y comprender el imbricado árbol genealógico de la izquierda peruana para por fin adentrarse en esta *sui generis* forma de lucha. Hasta ese entonces, las fuerzas del Estado solo habían tenido que tratar con casi románticos guerrilleros de uniforme color verde oliva.

Tal incompreensión del fenómeno hizo que Sendero tomara, en muchos momentos, la iniciativa, lo que acarreó un gran costo social, moral y económico para un país pobre y atrasado. Lo más doloroso es que las fuerzas de Gonzalo lograron, por lo menos en un primer periodo, atraer a muchos seguidores que en la generalidad de los casos eran los hijos peor maltratados de la pobreza y la desesperación del Perú. Ellos, dirigidos por miembros de una clase media urbana provinciana politizada —buena parte de los líderes de Sendero provenían de ese estrato— y captada por la doctrina de Guzmán lograron sumar, en un momento de la guerra, una fuerza que se calcula en cuatro mil individuos que constituyeron el Ejército Popular.

Aún falta dilucidar cómo Sendero Luminoso pudo tener apoyo entre la sociedad pero es evidente que la estrategia de captación fue efectiva y esta tuvo que ver con un movimiento estratégico fundamental: llenar

el sitial que el Estado había dejado abandonado al interior de las zonas más pobres del territorio nacional. En un primer momento, Sendero hizo «justicia» eliminando a los «opresores del pueblo» y erradicando a la delincuencia. Asimismo, le hizo creer a poblaciones enteras que ellas podían ser consideradas dentro de la vida nacional. En ese sentido, el senderismo también fomentó cierta forma de nacionalismo que reivindicaba la liquidación de las injusticias, el fin del imperialismo capitalista y el encumbramiento de quienes por siglos estuvieron sometidos al yugo de los poderosos.

Fue una situación, sin duda, de desfase histórico. Cuando el comunismo pudo haber tenido su oportunidad de consolidarse entre los años treinta y sesenta no lo hizo en el Perú, país en el que el conservadurismo y el reformismo moderado se impusieron. Lo paradójico fue que a partir de 1968 una dictadura militar, que enarbó posturas socialistas y nacionalistas, llevó a cabo las reformas que se esperaba hicieran los comunistas peruanos cuando tomaran, eventualmente, el poder. No obstante, el gobierno militar, que duró de 1968 a 1980, también fracasó en ese intento «revolucionario» y sus contradicciones y errores dejaron las puertas abiertas para que el maoísmo de Sendero surgiera de entre la sombras, postulando que la revolución peruana aún no se había llevado a cabo. Fue triste, pues el inicio de la llamada Lucha Armada empezó el mismo día en que los peruanos escogían a un gobierno dentro de una renovada democracia, sistema al cual no se le dio la más mínima oportunidad de consolidarse.

El encantamiento que Sendero pudo haber tenido en varios sectores de la población peruana fue decayendo a medida que la denominada guerra revolucionaria se salió de control y al mismo tiempo que la violencia se volvió insostenible. El gran error de Sendero fue el de ensañarse con las poblaciones campesino-quechuas que buscaba reivindicar. Al mismo tiempo, el Ejército había comprendido la forma de actuar del enemigo y así se dio cuenta que debía ganarse la confianza de la población para que se pudiera combatir eficazmente a la subversión.

Pero esto último tardó mucho y, en el ínterin, el Ejército cometió una serie de errores que atentaron contra los derechos humanos de cientos de peruanos³. Fue una guerra, como ya dije, terrible, que recién está siendo aquilatada en su real dimensión; en un proceso que, comprensiblemente, se reviste de sentimientos encontrados pues tienen que ver con la memoria reciente de todo un país.

Pero tal cual venimos analizando, en una época de violencia y de crisis el arte suele cobrar un rol de importancia trascendente. Y más aún cuando un partido político con un proyecto definido con toda claridad, como lo fue el de Sendero Luminoso, entiende a la sociedad de una única e irreductible manera. En ese sentido, el arte y, principalmente la música, fue vista, también, de una sola forma: esta debía servir a los intereses de la revolución y a la lucha de clases⁴. Si esa música no cumplía con dar ese mensaje, era, pues, un arte inservible, burgués, decadente y, por lo tanto, despreciable. En ese sentido, Sendero Luminoso fomentó un arte musical que siguió ese antedicho patrón y que cumplió un rol fundamental en la captación y adoctrinamiento de nuevos seguidores. Asimismo, ensalzó a la violencia e hizo que esta fuera comprendida como un instrumento factible para acabar con las injusticias.

Puesto que Sendero siguió a pie juntillas el modelo de revolución llevado a cabo en la China comunista, la música copió la filosofía y las formas que Mao delineó para este arte. En ese sentido, las canciones revolucionarias cobraron una fuerza inusitada en la concientización de los miembros del Ejército Popular. Pero, por otro lado, también se dio un sincretismo —tal cual había pasado en China— entre los mensajes

³ No obstante, debe remarcar que la CVR ha determinado que Sendero es el responsable de más del 50% de las muertes en ese periodo de violencia política.

⁴ El programa general del senderismo había considerado en su punto n° 12 que debía concretarse «una nueva cultura como arma de combate para concretar la nacionalidad, que sirva a las masas populares y se guíe por la ideología científica del proletariado». Véase «Documentos del Primer Congreso del Partido Comunista del Perú». En *El Diario*, 7 de febrero de 1988.

revolucionarios y las antiguas melodías andinas. Era una estrategia muy útil: usar sonos tradicionales y estructuras musicales conocidas a las cuales se les revestía de la letra política para que cobrarán un nuevo e inusitado valor a nivel de propaganda.

Por ello son varios los niveles que se pueden postular en el estudio de la música senderista. El primero de ellos tiene que ver con el abordamiento del gusto musical del líder de esta organización. Tal análisis cobra relevancia si se considera que este movimiento tenía a Abimael Guzmán como la cúspide del pensamiento y de la acción. ¿Cuál era el gusto musical de Guzmán? Es una cuestión intrincada de responder considerando dos cuestiones. La una es que no debería importarnos el lado personal de ese hombre en la medida que él mismo consideraba que los sentimientos y las pasiones no eran propios de un líder comunista. Sin embargo, son muchos los indicios que nos muestran a un Guzmán musical, muy dado a varios géneros no necesariamente «revolucionarios». La otra, más relevante, es que él, al igual que lo que hizo Mao en su momento, también dio las directrices para entender a las artes en general y a la música en particular, tratando de dejar de lado sus propios gustos musicales.

El segundo nivel de análisis es el de adentrarse a entender a las artes musicales en el contexto de la revolución cultural china, pues tal será el modelo que Sendero Luminoso intentará aplicar en el Perú. Ahí se descubrirán las raíces de la parafernalia y misticismo que rodea a la música del comunismo maoísta y que fueron muy hábilmente extrapoladas al contexto peruano. Sorprendentemente, las coincidencias van más allá de meros formalismos. Téngase en cuenta que tanto China como el Perú fueron cunas de culturas milenarias y ni Mao ni Guzmán pudieron escapar al peso contundente de las antiguas formas musicales, chinas y andinas, respectivamente; las cuales sirvieron como molde para la inserción de los mensajes revolucionarios. Ya ni qué decir, asimismo, del peso de las campañas de adoctrinamiento durante los procesos de evangelización cristiana por las que pasó el mundo andino

y chino —este último en menor medida y desde el siglo XIX— y que tuvieron a la música como canal primordial para sus fines, dejando un estela, en ambos mundos, que difícilmente se olvidaría y que luego el comunismo recogería.

Un tercer nivel, evidentemente, lo constituye el análisis de la retórica discursiva de las canciones senderistas, al mismo tiempo que su estructura musical. Como es de esperarse, las letras de los cantos senderistas cantan, valga la redundancia, al Presidente Gonzalo, a la lucha de clases, a la toma del poder, al sacrificio revolucionario. Asimismo, se entenderá esa retórica como una forma de hacer propaganda, al mismo tiempo que como métodos efectivos de enseñanza y persuasión. En este punto, la música volverá a retomar en los Andes la misma función que los sacerdotes le dieron en los siglos XVI y XVII en las feroces campañas de evangelización. Es por ello que la música de Sendero es simple, rítmica y sencilla para que —principalmente— pueda ser entonada por cualquier iniciado.

Finalmente, el último nivel a analizar es cómo Sendero, a través de órganos político-artísticos generados al interior de ese partido, usó a la música como un medio para captar más adeptos. Así se descubrirá cómo los artistas senderistas estaban prestos a utilizar cualquier forma musical para desvestirla de sus estructuras supuestamente alienantes y recargarla de elementos revolucionarios. Aunque parezca difícil de creer, los senderistas tomaron muy en cuenta al rock subterráneo peruano como nuevo campo para los usos revolucionarios, lo que demuestra que siguió prevaleciendo ese entendimiento de que si una forma musical podía servir a la lucha de clases esta debía ser recogida, descontaminada y puesta al servicio de la lucha por el poder.

En 1988, cuando la violencia política estaba alcanzando su más terrible clímax, Abimael Guzmán Reynoso, el Presidente Gonzalo, consideró pertinente dar, por primera vez, una entrevista periodística. Esta fue

publicada en *El Diario*, órgano de prensa de Sendero Luminoso, bajo el título de «La entrevista del siglo»⁵. Al margen de la grandilocuencia de ese encabezado era a todas luces un reportaje de capital importancia. Nunca antes el líder de esta agrupación había delineado de forma tan clara y contundente sus ideales y su programa de violencia revolucionaria para capturar el poder. No me lo esperaba, pero en las últimas páginas de este documento al anónimo periodista se le ocurrió preguntar algunas cuestiones de índole personal. Y digo que no me lo esperaba puesto que Guzmán siempre fue extremadamente cerrado a las confesiones de carácter íntimo. Y claro, él era un comunista, un ser que estaba por encima de las más mundanas pasiones. No obstante, la pregunta vino y casi parecía esa típica interrogación con la que acaban los cuestionarios de *magazine*: «¿Qué hace el Presidente Gonzalo en su tiempo libre?».

Siguiendo su instinto de comunista curtido, Abimael respondió a la pregunta con mucha parquedad, diciendo que leía a los clásicos como Shakespeare, al mismo tiempo que mostraba su admiración por José María Arguedas y César Vallejo. Sin embargo, lo que más me sorprendió fue que haya dicho que, aunque escuchaba música, «ésta ya no le gustaba tanto como antes»⁶. Y subrayo que me sorprendió puesto siempre se supo que Guzmán era un acérrimo admirador de Beethoven y, principalmente, de su gran Novena. Así lo había revelado al inicio de la lucha armada:

La IX Sinfonía tiene una característica: un leve error [*sic*: rumor] creciente y se va forjando una luz hasta estrellar [*sic*: estallar] en explosión musical. Entra la voz humana, la voz de la masa oral [*sic*: coral], es la tierra que se convierte en voz; sobre fondo de masa coral cantan cuatro individuos, la masa genera esas voces que cantan más

⁵ *El Diario*, 24 de julio de 1988.

⁶ El Presidente Gonzalo: «La música me gustaba más, ahora menos», *El Diario*, 24 de julio de 1988.

alto, pero hay una voz que debía llegar más alto aún. Nunca antes nadie la pudo cantar, pero en este siglo se logró luego de muchos intentos y lo que era imposible se consiguió⁷.

Obviamente, Guzmán estaba haciendo referencia al cuarto movimiento de la Sinfonía n° 9 «Coral» del compositor de Bonn. En él, el coro y los solistas cantan la famosa *Oda a la Alegría* del poeta Schiller. El efecto es como lo describe Guzmán, aunque no de esa manera pedestre y retórica: el coro, como suele ser usual, entra en diálogo con los cuatro solistas —soprano, contralto, tenor y bajo— en un efecto muy revolucionario para una sinfonía en la época de Beethoven (la Novena fue estrenada en 1824). No obstante, el simbolismo que le quiere dar a ese momento es que ni siquiera la música revolucionaria de esa obra maestra había logrado que una voz, un solo grito, pudiera sobrepasar al del coro y la orquesta. Pero Guzmán se sentía llamado a ser esa voz que dirigiría a la revolución peruana.

Todos los especialistas coinciden en señalar que esa fue la metáfora musical con la que Guzmán graficó su omnipotencia en el Partido, ya transfigurada su persona en el Presidente Gonzalo. Al utilizar la analogía musical, Guzmán estaba siguiendo los parámetros que la revolución china había propuesto: en toda obra artística debe encontrarse un mensaje revolucionario que proclame la lucha de clases y que pueda ilustrar a los receptores. Lo curioso es que Abimael utilizó como ejemplo una partitura que había sido prohibida en la China de Mao (Degregori 1993). Toda una paradoja que solo puede ser explicada por la devoción que el líder de Sendero le tenía a Beethoven.

Pero de los gustos musicales de Guzmán antes de la Lucha Armada es poco lo que se puede decir. Se sabe que no era dado al arte superficial y de mero entretenimiento. Un testimonio de su hermana señala

⁷ «Somos los iniciadores» PC-SL, 19 de abril de 1980. En CVR (2003, tomo II, cap. 1, 1.1: 25). Carlos Iván Degregori recoge la misma cita sin errores de transcripción en Degregori (1993).

que no gustaba de ir al cine y que cuando lo hacía «solo iba a criticar» (Roncagliolo 2007: 35-36). De la misma manera, no era bueno para el baile y aborrecía que lo sacaran en las fiestas para mambos y boleros pues terminaba haciéndolo «terriblemente mal»; aunque su madrastra logró enseñarle algunos pasos de tango. Es probable que en el seno familiar su afición por Beethoven se haya perfilado. Una pista sobre esto último nos la da el escritor Santiago Roncagliolo, en la biografía que hizo del líder de Sendero, cuando narra cómo el hermano de Abimael lo recibió un día para una entrevista teniendo a la música de Beethoven como fondo, lo que podría ser un indicio de que en la casa familiar se escuchaba a ese compositor (Roncagliolo 2007: 36, 41).

Asimismo, las investigaciones de Roncagliolo también dan más luces sobre las preferencias musicales de Guzmán. Por ejemplo, señala que, cuando ya convivía con Augusta la Torre (la futura camarada Norah), era un buen escucha de boleros, entre los que parecía preferir uno en especial llamado *Rayitos de Luna* y que pertenecía a la inspiración de Chucho Navarro del grupo Los Panchos y que a la letra dice (Roncagliolo 2007: 55)⁸:

Tú diste la luz al sendero
 en mis noches sin fortuna
 iluminando mi cielo
 con un rayito
 claro de luna.

La misma investigación del referido escritor nos hace saber que el jefe de Sendero también escuchaba mucha música andina y que cuando ya estaba en la cúspide de su poder no perdió esa costumbre y hasta compartía ese gusto con la música clásica:

⁸ Se puede escuchar al trío Los Panchos cantando *Rayitos de Luna* en el video titulado *Trío los Panchos Rayitos de Luna*. En <<http://www.youtube.com/watch?v=dGNgZXLUMGM>>. Visionado el 2 de agosto de 2009.

De vez en cuando escuchaba música clásica o andina, y uno de sus guardianes recuerda haberle enseñado música de *Siniestro Total*⁹ y Santana. Llegaba a apreciar la guitarra latina del segundo pero nunca le gustaron los primeros, a los que consideraba demasiado ruidosos (Roncagliolo 2007: 118).

No obstante, resulta difícil comprobar lo que ese testigo le refirió a Roncagliolo. En última instancia podría sostenerse que Guzmán habrá escuchado a modo de muestra esa música pero como algo curioso, eventual y posible de ser utilizado para los fines de propaganda senderista. Si esas audiciones se produjeron debió ser a inicios de los noventa cuando el partido intentó infiltrarse dentro de la movida del rock subterráneo limeño¹⁰. Tal estrategia buscaba captar a una juventud que le estaba prestando mucha atención a ese género musical que —como acabamos de referir— con las transformaciones del caso, bien podía servir para propagar los ideales senderistas en la ciudad de Lima.

Durante todo el periodo de la guerra interna, Guzmán debió dejar para su entorno muy íntimo esos gustos musicales poco revolucionarios. Como cabeza rectora del partido y de su arte, este hombre y su más cercano comité debieron establecer los cánones musicales que se materializarían en los cantos de las llamadas *Luminosas Trincheras de Combate* y que, como ya adelantamos, recogían aires folclóricos para musicalizar la lucha armada. Asimismo, estas canciones crearon una mitología del líder, lo que a la postre devino en el culto a la personalidad de Gonzalo, culto en los que también habían caído Stalin y Mao en su momento y que, a la larga, lo elevarían a una megalomanía tan exacerbada que luego, ya en el ocaso de su poder, lo desprestigiaría de la forma más patética frente a sus huestes, tal cual lo veremos más adelante.

⁹ Grupo gallego de música punk fundado en 1981.

¹⁰ Al respecto véase el artículo «El rock como arma de combate» aparecido en *El Diario*, enero de 1990, n° 578.

Frente a la masa de partidarios, y tal cual se desprende de la «Entrevista del Siglo», Guzmán evitaba referirse a los gustos que podrían ser catalogados de burgueses: la lectura, la música, el entretenimiento, etcétera. No obstante, la realidad de su entorno muy próximo era diametralmente distinta. Lejos de ser ese camarada que se jugaba la vida en la más dura clandestinidad, Guzmán fue más astuto y se refugió en los barrios residenciales de Lima, muy cerca, siempre, del cuartel general del Ejército del Perú. Desde ahí, el líder de Sendero llevaba más bien una vida burocrática firmando documentos del partido y leyendo. Sus gustos, por su parte, estaban lejos de los de las masas proletaria y campesina: era dado al whisky y a los buenos cigarros y para nada escuchaba la música de sus «trincheras luminosas». De esto quedó palpable prueba en el ahora conocido video de *Zorba el Griego*¹¹.

En 1991 la GEIN de la DIRCOTE allanó una casa que había servido de residencia clandestina a Guzmán. Por poco y lo capturan, pero el líder senderista logró escapar a tiempo. No obstante, la policía encontró en esa morada un valioso botín: el archivo central de Sendero Luminoso. Entre los documentos incautados se capturó un video de insuperable valor, datado en 1989, que mostraba a Abimael Guzmán clausurando —con la cúpula senderista en pleno— la III sesión del Primer Congreso del PCP-SL. Lo que ahí se ve está muy lejos de esos retratos que mostraban a un Gonzalo rejuvenecido, dirigiendo a las masas oprimidas del Perú. Por el contrario, las escenas son tragicómicas. Los líderes del partido se ven abrumados y hartos felices de departir con su supremo jefe. Todos vestidos con uniformes de corte maoísta pero de color azul o negro, están bebiendo alcohol y todo parece indicar que Abimael está con algunas copas encima. En ese momento, no se escucha ningún canto revolucionario, ningún himno glorioso que le

¹¹ Video *Abimael Guzmán (Video de Zorba el Griego)*. En <<http://www.youtube.com/watch?v=FEzWDX-QAqs>>. Visionado el 2 de agosto de 2009. Información adicional en el denominado *Blog de Cayo*, <<http://elblogdecayo.blogspot.com/2008/09/abimael-guzmn-baila-zorba-el-griego.html>>. Visionado el 2 de agosto de 2009.

cante a la lucha del pueblo. No, lo que comienza a sonar es una melosa canción romántica muy de moda en ese año que pertenecía al venezolano Jordano y cuyo contenido era una verdadera oda a la cursilería romántica que más pertenecía al mundo de una quinceañera que al de un comunista que se proclamaba la Cuarta Espada:

Y tu y yo [...] y tu y yo [...] y tu yo, estamos locos de amor. Tú y yo estamos locos de amor, locos de amor. Y tú y yo estamos locos de amor, locos de amor. Puedes sacarme sangre de las venas, sacarme todo lo que quieras si te da la gana, total es tu vida [...] es tu vida y ahora es mía, yayayaayayay. A dónde crees que te vas a esconder si de un si de un fantasma no se puede escapar. A dónde crees que te vas a subir si no hay montaña que no pueda escalar Y tu y yo [...] y tu y yo [...] y tu yo, estamos locos de amor (*Estamos Locos de Amor*)¹².

Minutos antes de ese momento rosa, la música parecía tener algo más de nivel. El video, en su versión «completa» que manejan los medios de comunicación actualmente, comienza con la audición de las últimas frases de la canción de José José intitulada *He renunciado a ti*:

He renunciado a ti como lo hace el mendigo
ante el juguete caro que llevaría a su hijo.
como las aves a las estrellas,
como renuncia a ser flor lo que es hierba,
y cualquier hombre a volver a ser niño¹³.

No obstante, el momento más surrealista de esa cinta estaría aún por venir. Como fondo de la reunión comienza a escucharse luego el tema *La Danza del Syrtaki* del compositor griego Mikis Theodorakis, que constituye el tema principal y final de la película *Zorba, el griego*

¹² Véase el antedicho video *Abimael Guzmán (Video de Zorba, el Griego)*. El tema musical en *Jordano-Locos de amor*. En <<http://www.youtube.com/watch?v=iwhy-98Qhbk>>. Visionado el 2 de agosto de 2009.

¹³ Véase el antedicho video *Abimael Guzmán (Video de Zorba, el Griego)*. Y el tema musical puede apreciarse en *José José-He renunciado a ti*. En <<http://www.youtube.com/watch?v=ZYjJLRMDpo>>. Visionado el 2 de agosto de 2009.

(1964)¹⁴. Abimael, sentado y visiblemente ebrio, comienza a chasquear los dedos y se levanta —entre risas emocionadas de los concurrentes— a bailar con su amante Elena Iparraguirre. Aunque podría sostenerse que la música estaba, en cierta forma, acorde con el espíritu de la reunión —no olvidemos que Theodorakis es un declarado político comunista griego que ha tenido una gran participación en las resistencia contra la dictadura de su país—, el baile no puede ser menos que una broma que linda con el insulto, si se considera que el país estaba siendo devorado por la guerra que Sendero había iniciado.

Años después, cuando ya todo había terminado, la CVR entrevistó a Guzmán y este hubo de reconocer que había caído en una debilidad burguesa en esa reunión y que —evidentemente— había resultado un error fatal el haberse dejado grabar¹⁵. No se olvide que el gobierno de Fujimori utilizó esa cinta para desprestigiar y desmitificar a Guzmán, objetivo que logró con mucho éxito. Pero los gustos burgueses de Abimael Guzmán Reynoso eran más fuertes de los que él realmente creía. Cuando el derrotado líder ya era el prisionero ablandado de Vladimiro Montesinos, este lo ridiculizó aun más.

Antes de dar inicio a uno de los múltiples interrogatorios a los cuales Montesinos sometía a Guzmán y a Iparraguirre —los que por cierto se daban en la más encantadora cordialidad—, el astuto asesor presidencial le anunció a la pareja que primero visionarían un material de importancia. Puesto el video en el aparato de televisión, apareció en él Frank Sinatra cantando *My Way*¹⁶. El momento es de antología: Elena Iparraguirre emite un «¡Ay!» de completa satisfacción mientras que

¹⁴ La última escena de la película en *Zorba The Greek–Zorbas Dance (movie scene-High quality)*. En <<http://www.youtube.com/watch?v=cXNApZ2ALiQ>>. Visionado el 2 de agosto de 2009.

¹⁵ El video respectivo en «El blog de Cayo». En <<http://elblogdecayo.blogspot.com/2008/09/abimael-guzmn-baila-zorba-el-griego.html>>. Visionado el 2 de agosto de 2009.

¹⁶ Véase el video *Montesinos se reúne con Abimael*. En <<http://www.youtube.com/watch?v=7dRalnXGJZ4>>. Visionado el 2 de agosto de 2009.

Guzmán se hunde en el asiento también feliz y emocionado. A medida que la canción va sonando, la Iparraguirre hincha el pecho y mueve la mano como si estuviera siguiendo el acompasado ritmo del tema. Por su parte, Guzmán mantiene la mirada fija en la pantalla. Al momento del clímax musical, el otrora líder senderista le toma la mano a la mujer, esta responde con un beso en la de su admirado Presidente Gonzalo. Lo que le había costado a todo un país, lo logró rápidamente la melodía de una canción: el apaciguamiento de la fiera o, lo que es lo mismo para un camarada comunista, que Abimael Guzmán nos mostrase la llaneza de su más elemental y pequeña humanidad.

Xing Lu, en su libro *Rhetoric of The Chinese Cultural Revolution* (2004) nos muestra el peso que tuvo la música, principalmente las canciones y llamadas óperas populares, en el desarrollo de la revolución comunista en China. Su análisis, evidentemente, nos ayudará a comprender la lógica del arte que surge bajo los preceptos comunistas en un país que tiene algunos puntos de contacto, en su desarrollo histórico, con el mundo andino en el que luego germinaría Sendero Luminoso.

Como es bien conocido, China se volvió un país comunista en 1949 cuando las fuerzas imparables de Mao tomaron el poder tras una larga guerra con las fuerzas nacionalistas. Para ese momento, el líder de ese movimiento se había alejado de los fundamentos del comunismo soviético para aplicar un modelo inverso: en vez de que sean los proletarios obreros los que encaminen la revolución, debían ser los campesinos quienes realicen esa misión. Había algo de lógica en ese planteamiento. China era un país pre moderno, carente de industria y de clase obrera, por lo que el comunismo debía adaptarse a esa realidad. Tal fue, pues, la innovación teórica de Mao: el campo y sus fuerzas humanas debían capturar la ciudad. Logrado ese objetivo a través de la guerra revolucionaria el gobierno comunista chino se propuso llevar a cabo su proyecto. Para ello se aplicó una reforma agraria radical, al mismo tiempo que

se comenzó una industrialización acelerada del país (Aracil, Oliver y Segura 1998: 721-726).

Para 1958, Mao propuso el Gran Salto Adelante, que no es sino la radicalización del proyecto que vendría en lo que se conoce como la Revolución Cultural (1966). En ese movimiento Mao intentó retomar el poder absoluto que en cierta manera había sido socavado por otros dirigentes. Para ello, la juventud china fue movilizada en grupos guerrilleros que se dedicaron a perseguir y eliminar a todo político o intelectual que se entendiera estaba traicionando a la revolución comunista. Fueron años terriblemente violentos en los que millones de personas murieron víctimas de la sevicia y la insania revolucionaria. Asimismo, todo rastro de occidentalismo burgués y de arcaica tradición china en el ámbito cultural, intelectual y artístico fue eliminado para encontrar una pureza de lo realmente comunista.

En esos dos contextos la música tenía, pues, que jugar un rol revolucionario. Así, las expresiones sonoras, como las canciones, solo debían usarse para propalar la ideología de las masas y la lucha de clases (Lu 2004: 97). El efecto que estas causaban en los revolucionarios iba desde infundir energía hasta impactar. En cierta manera, los comunistas chinos estaban recogiendo la antigua mística con la que Confucio había revestido a la música: esta debía penetrar el espíritu y educar. Por ello, las canciones revolucionarias tenían un alto contenido de didáctica y persuasión. Tampoco debe olvidarse que en China las poblaciones de varias regiones estaban acostumbradas a cantar en masa, pues los misioneros protestantes del siglo XIX habían introducido esa costumbre como estrategia de evangelización.

Durante la primera etapa del comunismo chino, Mao definió muy claramente cómo debían ser las artes, ordenando que estas solo tenían que promocionar el marxismo-leninismo. Así, la música pasó a servir a los fines del Estado. Como una estrategia que caía por su propio peso, los comunistas recurrieron a viejos temas tradicionales y populares de la música china para cambiarles la letra por una que cante a la

revolución. Tal cual podría esperarse, los temas que se cantaban debían describir las situaciones sociales, cuestionar al orden decadente, expresar descontento, influir en la opinión y loar al líder de la revolución y a su pensamiento. Ya bajo la Revolución Cultural, todo lo relacionado a la música fue depurado para alcanzar un sonido exclusivamente chino y comunista, alejado de toda influencia foránea o místico-religiosa. En ese sentido, se siguió cantando al líder y a su pensamiento —lo que afianzó un nefasto culto a la personalidad—, al mismo tiempo que los compositores se dedicaron a la realización de partituras con temas muy limitados que cantaban a la lucha de clases y la glorías de la China comunista.

La esencia de ese arte chino dentro de la concepción maoísta se trasladó y afincó en los Andes peruanos durante los terribles años de la guerra interna y se mezcló con los ritmos populares del Perú. De esa difícil época ha sobrevivido un cancionero senderista entero¹⁷ que, por diligencia de los cuadros culturales del partido, ha sido popularizado en el mundo entero, ya sea a través de un disco compacto editado en 1999 y titulado *Canciones de las luminosas trincheras de combate*¹⁸ o de grabaciones en video que han sido propaladas, en un principio, por los medios de prensa o colgadas —luego— en la Internet¹⁹. Así, se tienen las letras y la música de este movimiento que esperan análisis profundos de los especialistas.

¹⁷ Véase *Cancionero Popular del Partido Comunista del Perú. Canciones de la Guerra Popular* (s/f).

¹⁸ Disco *Canciones de las Trincheras Luminosas de Combate/Songs of The Shining Trenches of Combat* (1999).

¹⁹ Algunos ejemplos en los videos *Peruvian Revolutionary Women of Canto Grande Prison*. En <http://www.youtube.com/watch?v=3KknF_ceK-M>. Visionado el 5 de agosto de 2009; y *Salvo el poder todo es ilusión*. En <<http://www.youtube.com/watch?v=posfzrrKn1w&feature=related>>. Visionado el 5 de agosto de 2009.

Tal como se señaló, la influencia de la revolución cultural china es innegable en el arte senderista. Las danzas, las elaboradas coreografías, las temáticas de las canciones, todo responde a ese sueño que tuvo Mao de hacer de la música un instrumento de adoctrinamiento. El cancionero con el que contamos viene a ser casi una Biblia senderista musicalizada que, en su momento, debió funcionar en los pueblos más alejados de la serranías peruanas como las viejas letanías de los frailes que se adentraron por esa misma zona desde el siglo XVI para llevar la palabra de Jesucristo. En cierta forma es como si, de nuevo, dos tradiciones totalmente contradictorias —el comunismo y la religiosidad de los Andes— volvieran a encontrar puntos en común.

Las versiones de las canciones de las cuales contamos fueron grabadas por los prisioneros senderistas, hombres y mujeres, que se hallaban purgando cárcel en el penal de Canto Grande entre 1990 y 1992. Todos ellos se consideraban prisioneros de guerra y dentro de su encierro continuaron ensalzando la figura del presidente Gonzalo y su ideología sin mella de ningún tipo. Es más, para nadie en ese entonces era una novedad que los presos habían tomado prácticamente el control del penal. Allí, los senderistas organizaban sus celebraciones, desfiles y elaboradas coreografías con la venia de las autoridades que, en realidad, nada podían hacer. Lo que uno puede ver en esos videos, filmados de manera clandestina, es una férrea y atemorizante disciplina. A modo de autómatas, estos hombres y mujeres estaban totalmente obnubilados por la fe en el gonzalismo. Formados en batallones y vestidos de rojo o verde; enarbolando banderas con la hoz y el martillo o llevando antorchas, todos ellos cantaban a voz de cuello la gloria de la violencia de la revolución.

Una veintena de cantos nos muestran —salvo contadas excepciones— una perfecta unión entre letra y música, la cual debió servir para un eficaz adoctrinamiento y propaganda. La temática de esos temas es variada. Unos temas son laudatorios y cantan la gloria de Gonzalo:

El Presidente Gonzalo el
más grande marxista-leninista-maoísta
viviente sobre la faz de la tierra
es garantía de triunfo comunista
es jefatura del Partido y la revolución.

El pensamiento Gonzalo en nuestra patria
aplicación creadora del maoísmo
el Presidente Gonzalo lo ha plasmado
luz en el mundo de rojo amanecer
(Al Presidente Gonzalo).

Solo un personaje pudo equiparse al Presidente y recibió el honor de ser inmortalizado en un himno. Se trató de la camarada Norah (Augusta la Torre) que, de alguna forma que aún falta entender, había llegado al parnaso de los héroes de la revolución. No obstante, resulta irónico saber que cada día cobra mayor asidero la tesis de que haya sido el mismo Abimael quien ordenó la muerte de su propia conviviente por discrepancias severas en cuanto al manejo de la revolución. A pesar de eso —y tal vez por eso— una partitura debió estar dedicada a esa camarada. El himno, como era de esperarse, se llama *Himno a la camarada Norah*:

Elevándose en la gloria
imperecedera de la historia
en inagotable sendero
de heroicidad comunista.

El Partido y la Guerra Popular
heroína nos dio
por siempre recordada Camarada Nora
heroína nos dio
por siempre recordada Camarada Nora.

Pero el eje central de estas canciones viene a ser la violencia revolucionaria que es promovida en toda su extensión, sin tapujos, sin remordimientos, con una vitalidad inusitada. Es la expresión de la

conciencia comunista que busca destruirlo todo para construirlo todo. Son cantos de guerra en la que el fuego y la sangre son los protagonistas principales:

Legiones de hierro, ejército invencible
con todopoderosa invicta ideología
florece la violencia desarrollando acciones
muralla invencible, canto de batalla

(Canto de batalla)

A nuestra vieja sociedad
de raíz la arrasará
Nuestra sangre clamará
la venganza de las masas
Las masas lo escucharán
y con armas la vengará.
Si caemos en la guerra
con el cuerpo mutilado
si caemos en la guerra
con el cuerpo desgarrado
bienvenida sea esa muerte
porque es una muerte digna.

(Combatientes de la clase)

A nuestra vieja sociedad
de raíz la arrasará
Nuestra sangre clamará
la venganza de las masas
Las masas lo escucharán
y con armas la vengará.

(Jefatura es garantía)

El Partido como organización también es mitificado en estas canciones. Lo mismo que el héroe senderista que se perfila, en esas letras, con una fuerza sobrecogedora:

La historia nos demanda un grandioso salto
Partido Comunista se honra en asumirlo
en guerra de guerrillas, en guerra popular
haciendo nuevo Estado con armas en lo mano.

(La historia nos demanda)

Los guerrilleros
son como las águilas
que surcan los andes
y traen lo nuevo:
La lucha armada.

(Salvo el poder todo es ilusión)

Las hienas genocidas sedientas de sangre
atacaron desde aire, tierra y mar.
Los soldados de Gonzalo
en sus puestos de combate
arrancaron un lauro a la muerte
¡Nada ni nadie nos detendrá! ¡Nada ni nadie nos derrotará! (bis)
la bandera se tiñe con sangre preciosa
de trescientos héroes caídos
nos espera en heroica marchas
al frente convocando a la victoria.
19 atravesamos el infierno
entregando temple de acero,
conquistamos el Día de la Heroicidad
monumento grandioso del Partido.

(Nadie ni nada nos detendrá)

Muchas de estas letras son adaptadas a huaynos, marineras, carnavales, mulisas y taquiraris; pero, buena parte de las canciones parecen ser de inspiración de compositores desconocidos. Como son cantos clandestinos, la gracia de la música está en la melodía fusionada a la letra. Los acompañamientos instrumentales son básicos: guitarras, alguna flauta, tarolas y bombo andino. A ellos se suman el sonido de los pies al

marchar y, una que otra vez, las palmas de las manos. En la antedicha grabación, todos los temas comienzan con una introducción a cargo del bombo que le da un aire de marcha a cada una de las canciones. Lo sorprendente es que algunas líneas melódicas son muy elaboradas pero los senderistas que las interpretaban las tenían todas memorizadas. El efecto que se produce en quien escucha estas canciones es hipnótico. No obstante, es triste saber que mientras esos hombres y mujeres estaban dispuestos a ofrendar su vida por el comunismo, su líder estaba en el calor de su morada, escuchando los más cursis temas románticos salidos de alguna estación radial de poca monta.

En otro escenario, no debe olvidarse que el rock subterráneo de Lima también estuvo en la mira de Sendero Luminoso. Ciertamente, los encargados de la cultura en el Partido se dieron cuenta del gran potencial que podía tener este género para los fines revolucionarios. Como es sabido, la movida subte siempre mostró una posición extremadamente crítica a la situación social del Perú y, justamente, en ese carácter radicó su éxito entre un gran sector de la juventud. Muchos de los temas que el rock progresivo peruano dejó escuchar, contaban con una música violenta y con letras basadas en ideas anarquistas o que invitaban a la revolución social. Por ese carácter, Sendero consideró como una muy probable posibilidad amoldar el discurso de la revolución comunista al de ese rock que se presentaba ante el mundo como un «rock peruano» que luchaba contra la «alienación».

Sobre esto, un artículo aparecido en *El Diario*, es más que revelador. Bajo el título de «El rock con nuevo contenido» el escribiente dio su parecer sobre este arte que comenzaba a presentarse como interesante para la lucha social. Tal interés cobraba una vigencia inusitada pues era el momento cuando la guerra contra el Estado estaba tomando ribetes de exacerbación y se necesitaba captar más seguidores para el momento final. Es enero de 1990 y el articulista escribía estas líneas:

En todos los niveles en los que se desarrolla el arte, sean estos el teatro, la poesía, la música, etc., y debido a la agudización de la lucha de clases empieza a surgir la contradicción entre los defensores de lo viejo y los que plantean la construcción de un nuevo Estado, dirigidos por el proletario y su vanguardia. Esta pugna también se da entre los músicos de rock, algunos de los cuales deciden poner su arte al servicio del pueblo²⁰.

Es el afán por la captación de un nuevo frente artístico para los fines senderistas. La estrategia es clara: aprovechar el malestar que la movida del rock subte expresa para lograr que algún sector de esos artistas tome el camino propuesto por la Cuarta Espada. El fin revolucionario que debía tener el rock es remarcado al final del escrito:

De este modo, aparecen grupos y solistas con un rock de nuevo contenido, quienes difunden la necesidad de abocar sus esfuerzos a la construcción de una nueva sociedad, tomando del rock la forma, es decir, la estructura musical, más no, y desechando las propuestas caducas²¹.

Lo más sorprendente es que los intentos de Sendero por infiltrarse en los grupos de rock limeño fueron una realidad que hasta devino en baño de sangre. Así lo demostró un reportaje del periodista Álamo Pérez Luna propalado en el programa televisivo *La Revista Dominical*²². En ese informe se demostró cómo los integrantes del Comité de Artistas Populares de Sendero iniciaron una agresiva campaña de infiltración en los conciertos de muchas de estas bandas de rock. Se había vuelto cotidiano que en los conciertos de estas bandas, miembros de Sendero o meros simpatizantes, comenzaran a repartir panfletos. Por ejemplo, el antedicho periodista recogió uno de esos papeles luego de realizado

²⁰ *El Diario*, enero de 1990, n° 578.

²¹ *El Diario*, enero de 1990, n° 578.

²² «Por los senderos del rock». Reportaje de Álamo Pérez Luna (1996). Información adicional, más las tres partes del reportaje en *23.punk.com*, en <<http://www.23punk.com/foro/showthread.php?t=1527>>. Visionado el 5 de agosto de 2009.

un concierto de rock. Tal documento tenía como título «La revolución en camino» y en él se leía la noción que de la contracultura tenían los intelectuales senderistas:

Que sus canciones sean de propuestas sociales y que incentiven al público hacia una renovación social [...] Una contracultura no esta hecha en base a gritos, sino a una propuesta sólida.

No obstante, los comunistas de Sendero pedían que estos grupos no caigan en el juego burdo de la alienación que ellos mismos tanto criticaban. En ese sentido, la infiltración senderista pedía que se retome lo expresado por Mao hacía tanto tiempo:

Una contracultura no esta hecha en base a gritos, sino a una propuesta sólida [...] los grupos que realmente están por una revolución [deben] integrarse a la masa de obreros y familiarizarse con sus ideas.

Si ese rock no alcanzaba ese fin se volvía ejercicio inútil, inservible y quienes lo practicasen podían ser objetos de purga revolucionaria. Tal era el mensaje final para el rockero que se sintiera propenso a las debilidades burguesas:

Sino quieres actuar lárgate y no te cruces en nuestro camino, de lo contrario serás aplastado.

Otros intelectuales de clara filiación senderista tampoco tenían reparos en llamar a un arte que destruyera el viejo orden. Tal fue el caso, por ejemplo, de la simpatizante senderista Mónica Fera, quien en un artículo aparecido en la revista *Márgenes*, en 1988, titulado «Notas al margen en torno a la juventud» anunciaba con mucho optimismo cómo el rock limeño ya se estaba convirtiendo en un acicate para la violencia de la guerra popular:

Estas expresiones contraculturales alimentan un estado de ánimo, de insatisfacción y búsqueda que generan fuerzas que deben ser canalizadas hacia formas más eficaces, una fuerza rotunda que reivindica la violencia y que persiste en creer en la revolución (Fera 1988).

Algunos rockeros sintieron ese llamado y pasaron a las filas de Sendero y en ella hasta se jugaron la propia vida. El reportaje de Pérez Luna menciona algunos casos en particular. Por ejemplo, el de Alfredo Távora, integrante del grupo Seres Van, en el que tocaba una gran variedad de instrumentos andinos tales como la quena, la zampoña, la wakra, el pututo, el pinkullo, las tarkas, los silbatos, las chakchas, las semillas y las tinyas²³. Este muchacho había estudiado Sociología en San Marcos, se dedicaba a la música y tenía ansias de revolución. Tomó el partido de Sendero y así murió en un enfrentamiento con la policía el 26 de julio de 1989. Otros músicos y rockeros de Sendero fueron Carlos Incháustegui quien, al final de la lucha armada y junto a su conviviente la bailarina Maritza Garrido, se volvió el cancerbero del mismísimo Abimael Guzmán; y Luis Ayala Balbín, quien integró bandas de rock en el distrito del Agustino y que terminaría en la cárcel por haber alquilado su cochera para preparar el coche bomba que a la postre explotaría en el salvaje atentado de calle Tarata en Miraflores²⁴.

En mayo de 2009 los peruanos que hemos estado atentos al devenir histórico del país vimos, no con tanto asombro, cómo en la zona del VRAE (Valle de los ríos Apurímac y Ene) un llamado camarada José mostraba al mundo entero los entrenamientos en la Escuela Político-Militar de Sendero Luminoso²⁵. En ella, niños de entre diez y once años eran adoctrinados en el marxismo-leninismo-maoísmo para que,

²³ Al respecto también véase Seres Van, en <<http://www.chicama.com/seresvan.htm>>. Visionado el 5 de agosto de 2009.

²⁴ «Comunicado de la Dirección de imagen institucional y prensa del poder judicial», Lima, 14 de marzo de 2006.

²⁵ Reportaje de Martín Arredondo aparecido en el programa *Primera Edición* del canal televisivo Frecuencia Latina. Disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=KzT39fAW-Xk>>. Véase también el informe de RPP aparecido el 31 de mayo de 2009. En <http://www.rpp.com.pe/2009-05-31-menores-son-adoctrinados-en-escuela-politica-militar-de-sendero-luminoso-noticia_184952.html>.

en máximo tres años, estuvieran prestos a tomar un fusil para reiniciar la lucha armada en el Perú. Era como ver una escena de hace treinta años: los niños, en cuadrilla, gritaban, puño en alto, consignas a la revolución.

Es probable que esos infantes aún no estén al tanto de los contenidos filosóficos que han memorizado de paporrera pero, de hecho, muchas de las palabras que profieren le son familiares. ¿Cómo no pueden conocer estos hijos de la pobreza los contenidos más terribles de términos como «injusticia», «revolución», «igualdad», «violencia»? Se intuye que esos niños fueron secuestrados por el Ejército Popular para que sean adoctrinados desde tan tierna edad. Otros, son los hijos de combatientes muertos. Uno de estos últimos niños dice llamarse Martín, este se paró cual jefe frente a sus demás compañeros y comenzó a cantar:

Mujeres combatientes proletarias
Romped las cadenas de opresión
Con guerra popular, con heroicidad
Alcanzar las alturas de la emancipación

[...]

Con firme convicción
Por luz del maoísmo
Es la furia rebeldía de la revolución.

La música de nuevo estaba ahí, jugando ese rol mortífero que le asignan los seres humanos y con el cual también pueden caer tan bajo. Esos sonidos, para mí, tenían el sabor de lo conocido, la sensación del *fine da capo*. Aquella melodía taladrante y monótona al oído me hizo entender que todo lo que me aterrorizó cuando yo era niño podía volver a comenzar.

GRITOS DE LA TRIBU O SOBRE LA MÚSICA Y LA VIOLENCIA (2)

Le das una patada a alguien para probar que realmente
estas enfermo.
Y este ejercicio te ayuda a brutalizar con nosotros ¡Exodus!
Patea a tu amigo en la cabeza y disfrútalo.
Y azota a tu compañero contra la pared.
Buena violencia, amistosa, almacenada para todos.
Solo golpea con los codos, con esa violencia amistosa.

Exodus, *Toxic Waltz*²⁶

La conclusión taxativa del estudio de la Universidad de Iowa es que la letra de las canciones violentas influye en la mente de los adolescentes y pueden resultar tóxicas para su bienestar emocional, lo que constituye una rigurosa llamada de atención para padres, tutores y educadores. Asimismo, el peor resultado sobre la mente de los niños y jóvenes lo produce el efecto acumulativo que ejerce la cultura musical de la violencia, que se une a lo que aporta el cine, la televisión y los videojuegos²⁷.

²⁶ Exodus es una banda estadounidense de *Thrash metal* fundada en 1980. Se puede escuchar *The Toxic Waltz* en el video titulado *Exodus - The Toxic Walze (Studio Version)*. En <<http://www.youtube.com/watch?v=fkGUIw9AjGk&feature=related>>. Visionado el 10 de agosto de 2009.

²⁷ Artículo en línea comentando el estudio «Las canciones agresivas provocan reacciones violentas entre los jóvenes», de la Universidad de Iowa, que comprueba la relación entre canciones violentas y agresividad juvenil. Disponible en: <<http://www.tendencias21.net>>. El informe de la Universidad de Iowa se encuentra en Anderson y Carnegey (2003).

Es impresionante, pero casi siempre parece cumplirse el hecho de que los antiguos filósofos griegos tienen una respuesta a cada uno de los problemas de la humanidad. Así, cuando Aristóteles abordó la cuestión de la música le dio a ese arte un valor que sus antecesores no le habían otorgado. Según él, la música tenía la gran facultad de curar el alma del hombre a través de la catarsis. Es decir, la música —por su enorme facultad de imitar las pasiones y sentimientos que atormentan al ser humano— permitía una liberación de todo cuanto podía generar desequilibrios en la persona (Fubini 2001: 71-72).

Cientos de años después, Nietzsche también encontraría en la música ese desfogue catártico que lo relacionaría con lo que él denominó el «estado dionisiaco»²⁸, ese estado de embriaguez que puede ser hijo de la música y por el cual nos desinhibimos (Líberman 1991). Y es que claro, para este filósofo la música genera en el subjetivo de la persona una relación de inmediatez entre lo sensible y lo suprasensible. Para ponerlo en términos mucho más accesibles: solo en la música, que está alejada de todo racionamiento, se puede expresar la voluntad (Sánchez Meca 1989: 95-96).

Ya habíamos sostenido líneas atrás cómo la música expresa violencia²⁹. No obstante, hemos analizado esa postura a partir de una violencia que a todas luces resultaba dañina, pero solemos olvidar que la violencia, recogiendo las ideas aristotélicas y nietzscheanas, también puede ser un medio de desahogo de pulsiones que todo ser humano lleva dentro de sí. Entonces, así como la violencia «mala» se ve envuelta por la música en varios momentos de la Historia, también es válido decir que la música puede generar una violencia «buena» que aliviana las represiones de una persona en su cotidianidad.

En el Perú, géneros como el rock subterráneo, el punk y el heavy metal han transformado a la violencia en música y así han logrado que

²⁸ Para este filósofo tal era el efecto que producía la tragedia griega, género que para él constituyó la forma más elevada de arte.

²⁹ El ensayo en esta obra intitulado «El verbo terrible del sonido».

sus receptores la domestiquen y, en cierta forma, que hasta la purguen. No son pocos los músicos y especialistas clínicos que vienen sosteniendo que toda música que provoque tristeza, curará la tristeza, así lo mismo para la violencia: toda música que suscite violencia, evitará la violencia. ¿Por qué ocurriría esta especie de milagro? Sencillamente porque el sonido es capaz de aportar el placer de la inmediatez (Leñero 2006: 91-92). Es decir, si un individuo siente la necesidad de la violencia, y una canción se la proporciona, pues solucionó su carencia. Al sentirla, se desahoga, o —por lo menos— aligera dichos impulsos. Esto no tiene nada de raro. Es una pulsión primaria del ser humano.

Cada día me convengo de que el género humano no puede desaparecer la violencia de sus vidas. Es connatural al ser humano. No obstante, se puede alivianar, controlar, aminorar y no dejar que mueva a la humanidad a la total y absoluta destrucción. En ese sentido puedo sostener la tesis con la cual termina su genial libro el psicoanalista Rollo May: la vida, es verdad, debe buscar el bien, no aparte del mal sino *a pesar de él* (May 1974: 289). Si no se encara a la violencia, es como esconder la basura debajo de la alfombra. Sabremos con seguridad de que esta ahí, por más que no queramos verla.

Es por ello que muchos sectores conservadores ven como impropia toda música que, en apariencia, resulta violenta. Claro, esta gente cree que las disonancias, los ruidos fuertes, las baquetas retumbando sobre una tarola, el doble pedal, las guitarras eléctricas, las letras con impropiedades, son obra de mentalidades perturbadas que pueden perturbar a otros. Es casi la conclusión a la que ha llegado el estudio de la Universidad de Iowa: comprobado está —dice el estudio— que las letras violentas de las canciones auspician comportamientos también violentos. La pregunta es: ¿qué arte no produce violencia? Desde que una flauta intenta imitar el trino de un pájaro en alguna sinfonía se está violentando a la naturaleza. Y es que, artificialmente, se busca construir algo que, en esencia, no podemos crear. Eso es violencia. ¿No acusaron acaso a Beethoven de haber compuesto en total ebriedad el

cuarto movimiento de su hermosa Sinfonía n° 7? Obviamente, para los contemporáneos del genio de Bonn esos sonidos debieron producir desconcierto, eran muy bruscos, sensuales, dionisiacos; en esencia, subvertidores del orden. Que no se olvide también lo que ocurrió con el estreno de la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky, tal vez la obra más revolucionaria del siglo XX: sus sonidos violentos y exuberantes generaron en el auditorio también una reacción violenta.

Y así ha sido a la largo de la historia del arte musical hasta que los distintos géneros que comenzaron a aparecer desde 1950 fueron tomando para sí a la misma violencia como material tanto de sus sonidos como de sus letras. Era el intento, bastante válido por cierto, de rebelarse contra lo instituido, de ir contra la ortodoxia, de destruir —de manera artística por cierto— todo lo que se tenía por seguro. No fueron pocos los que en Estados Unidos vieron al *Rock and roll* como un elemento perturbador. En cierta forma, esos ritmos habían pertenecido antes a la raza negra estadounidense y ahora se trasladaban al mundo de los jóvenes blancos: fue una inversión del mundo, vista como peligrosa y provocativa en su momento (Hobsbawm 1996: 333).

Muy pronto el *Rock and roll* llegó a su límite, pero abrió las puertas a una renovada forma de escuchar a la música. Ya no había marcha atrás. Suena tonto decirlo pero las décadas subsiguientes verían la consolidación de una cultura juvenil. Antes de 1945, no habían jóvenes —decía Hobsbawm—, se pasaba del estadio infantil a la adultez, así de simple. La relativa paz de la posguerra permitió que esa juventud aflorara, que estudiara, que leyera, que entrara al mercado y que escuchara toda la música habida y por haber. Los cambios vertiginosos en la política y la sociedad hicieron que cada generación fuera más contestataria. Y claro, la música estuvo ahí para recoger esa impronta y nutrirla al mismo tiempo.

La historia que parte del *Rock and roll* —digamos que esa historia comienza con Elvis, solo para ubicarnos cronológicamente— es tan complicada como lo es la misma historia del pensamiento filosófico

humano. Como nunca antes había pasado en la historia, cada quien —a parte de encontrar un partido político o seguir una ideología— pudo insertarse en uno de los grandes géneros que de ahí partieron. Luego surgió el rock y de ahí todas las disgregaciones musicales que conocemos hasta hoy: el rock progresivo, el pop, el hard rock, el proto punk y las dos grandes ramas definitorias de este recuento: el punk y el heavy metal. Sería largo y, sin lugar a dudas, redundante hacer el árbol genealógico de toda esta música. Cada persona que entrevisté, cada libro que leí, cada video que vi me decía algo distinto al respecto. Pero todos coincidían en algo. En cada género y subgénero había destrucción de algo y construcción de otro tanto y todos decían ser más revolucionarios que el otro. Nunca podremos decir, felizmente, que un género superó a otro o que en él está la verdad absoluta del arte y del goce musical. Y si eso ocurre es porque en ese flujo y reflujo siempre está latente la idea de la vuelta del mundo, de la revolución y por lo tanto de la violencia.

El rock psicodélico, por poner un solo ejemplo, auspiciaba la creación mental de nuevos mundos y para ello no dudó en promocionar el LSD, pero ¿no usaban, acaso, alucinógenos buena parte de los sacerdotes y oráculos de la antigüedad para salir del mundo de lo físico y tocar con sus dedos a los dioses? La música y las drogas se fusionaron en esa tendencia y esto tuvo gran acogida. Es el juego de la remisión tan connatural al arte. No obstante, también podía darse el caso de la música punk que criticaba los fracasos políticos de la sociedad o el caso de buena parte del heavy metal que, apelando a lo sonidos violentos, se oponían a la alienación y a las drogas al mismo tiempo que podían apoyar la fortaleza emocional en un individuo.

Pero, en todo caso, esa música resultaba un paliativo a los problemas que aquejaban y aquejan a los jóvenes. Tales bemoles tenían que ver con no saber qué hacer en la vida, incompreensión familiar, choque con los arcaicos sistemas de opresión —el sistema educativo, por ejemplo—, el despertar de una sexualidad exenta de tabúes pero reprimida

por fuerzas conservadoras y ultramontanas, un mundo en permanente guerra, etcétera, ¿por qué no escapar a todo eso? o ¿por qué no encarar esos pesares? El rock y sus derivados ofrecían ese escape o la conciencia profunda de esos males. Evidentemente, la reacción conservadora vio esto como el signo de una juventud que se perdía. Sus hijos —decían estos sectores— eran absorbidos por una subcultura. Ocurría, pues, lo de siempre: los padres les decían a sus hijos que todo en lo que creían no era cultura, más bien estaba por debajo de ella.

Cuando toda esta revolución llegó al Perú, tardíamente por cierto, el conservadurismo atacó. Desde las páginas de *El Comercio*, Mario Castro, un crítico, sostuvo el carácter efímero que tendría el rock: «Es regresión» —decía—, «lo invalida el retorno a la simplicidad» —sentenciaba—, «es casi una recreación de la expresión de los agricultores negros» —peroraba—. Ese mismo escritor no dudó, asimismo, en proponer una cura al influjo del rock y así profirió que «la policía tenía la vacuna contra el mal del rock» (Daniel F 2007: 11). No obstante, el Perú recibió, más bien, la influencia del rock más inofensivo que prontamente se volvió un arte pastiche, imitativo y para muchos alienante. Este era cantado en inglés con letras que celebraban al amor y a los universos oníricos.

En 1965 el grupo Los Saicos³⁰ vinieron, como quien dice, a alborotar el gallinero con un tema sencillo pero que demostró que todo lo que se tenía por seguro podía destruirse, que no solo lo armónico, coherente y melódico era lo que debía primar: ellos trajeron al Perú el primer grito de la tribu, ese que apela al más primario instinto del hombre, el grito de *Demolición*:

³⁰ Banda formada en Lima en 1964. Sus integrantes fueron: Erwin Flores, Pancho Guevara y César Castrillón.

Ta ta ta ta ta ya ya ya ya
 Echemos abajo la estación del tren
 Echemos abajo la estación del tren
 Echemos abajo la estación del tren
 Echemos abajo la estación del tren
 Demoler, demoler, demoler, demoler
 Echemos abajo la estación del tren
 Demoler, demoler la estación del tren
 Demoler, demoler la estación del tren

Ta ta ta ta ta ya ya ya ya
 Nos gusta volar las estaciones del tren
 Demoler, demoler, demoler, demoler
 Nos gusta volar las estaciones del tren
 Demoler, demoler, demoler, demoler
 Yeyeye... Yeyeye... Yeyeye... Yeyeye...
 Demoler, demoler, demoler, demoler³¹.

Los primeros compases de esa canción anunciaban lo que veinte años después vendría a ser la movida subterránea en el Perú. Tal movimiento transformaría la escena musical peruana al promover lo que en estas líneas hemos venido llamando la violencia buena, esa que le permite a una sociedad y a sus miembros exorcizar a sus demonios.

No hay dictadura que no sea castrante. Y tal sentencia puede aplicarse al Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1980). Un gobierno militar, vertical y autoritario, pero teñido de socialismo, llevó a cabo las transformaciones que la sociedad peruana necesitaba desde hacía décadas. Sin embargo, estas se aplicaron a la fuerza y así buena parte de ellas estuvieron condenadas al fracaso. Como se puede deducir, el arte en esos años también se vio limitado. Por un lado, la música se tiñó de nacionalismo y así se auspició el rescate y valorización de lo andino y, también, de la música criolla. Por el otro, se fustigó al

³¹ Véase el video *Los Saicos-Demolición*. En <<http://www.youtube.com/watch?v=fML-0M3e6Tk>>. Visualizado el 20 de agosto de 2009.

rock nacional que, valga verdades, no opuso resistencia al embate del totalitarismo. Fueron —tal cual lo expresó Daniel F— los años del silencio (Daniel F 2007: 14).

Los años ochenta se iniciaron en un ambiente viciado: por un lado se esperaba mucho del sistema democrático que retomaba las riendas del país por aquel entonces. Por el otro, la violencia política no dio un respiro a esa transición. Las reformas sociales fracasadas de los militares dejaron abiertas las puertas a la insania y la sevicia. Nadie imaginaba lo que estaba a punto de ocurrir. En plano de la música fueron los años del surgimiento de la movida subte, ese rock subterráneo, de antro, que se proclamó, y con cierto asidero, el verdadero rock nacional.

Inmediatamente, desde 1980, grupos como Anarquía popularizaban los temas de Ramones y Sex Pistols. En 1983, apareció Leusemia, que a mi entender marca una verdadera revolución en la escena rockera peruana. También estaban Kola Rock, Los del Pueblo, Narcosis, Masacre, Mayoría Equivocada, entre otros. Esta movida retomó el intento de demoler lo que ellos entendían ya no podía mantenerse en pie: era un rock comprometido, no solo con la realidad que se vivía, sino con las personas que la vivían. Todos estos grupos, al parecer, se habían propuesto pues «joder, tirarle caca y espejos a nuestra tutelar e irremovable sociedad y hacerle ver todas sus contradicciones» (Daniel F 2007: 41). Por fin el arte musical peruano era visto como un deber social que debía constituir una válvula de escape a las angustias de toda una época y sociedad.

Esta movida era heterogénea y recogía la influencia del punk, del metal, la fusión y el hard rock «se trataba pues, de un enjambre heterogéneo de identidades diferenciadas que se encuentran, comunican y autoafirman en un espacio colectivo y común» (Cornejo Guinassi 2002: 72). Bien podría sostenerse que buena parte de la juventud encontró en estos grupos una opción de expresión política e ideológica que los partidos políticos de aquel entonces no podían dar. Este era un canal subterráneo, al margen del sistema que poco a poco se fue haciendo del monopolio de la violencia buena. Pero esa corriente alternativa,

catártica, receptáculo de las frustraciones y anhelos juveniles también se fue tribalizando casi de inmediato.

Desde el inicio de este conjunto de diversidades llamado rock subterráneo, los grupos fueron delineándose con mucha fuerza. Los punk, por ejemplo, comenzaron a discrepar con otras tendencias musicales. Esto fue muy notorio desde 1985. Al mismo tiempo, la opinión pública, movida más bien por la incompreensión y el conservadurismo, veía este proceso como extraño, dirigido por personajes antisociales, propensos a las drogas y al ocio. Fue triste, pero el sectarismo fanático y las envidias impidieron que se concretara lo que una vez se presentó como la promesa del renovado rock nacional (Cornejo Guinassi 2002: 65-82).

Luego de esa especie de cisma, vino una denominada segunda etapa del rock subterráneo que se mostró mucho más parcializada en una multitud de grupos que recogían influencias estilísticas de muy distinta índole. En esta etapa, las posturas dogmáticas de las cada vez más pequeñas tribus musicales se radicalizaron, lo que llevó a la música a una especie de anomia sonora. Siempre en paralelo, la movida metal parecía tener una vida independiente al circuito anteriormente descrito. Apegada a los cánones clásicos de Black Sabbath y Iron Maiden, la tribu metal peruana fue más consecuente con sus principios, tanto para con la estética musical como para cierta intolerancia hacia otros géneros, dígame —por ejemplo— el punk peruano, al cual le achacaban simplicidad estética y poco virtuosismo (Cornejo Guinassi 2002: 82-85).

Para 1990 el rock peruano que se denominó subterráneo entró en crisis. Todos estaban contra todos. El tribalismo más elemental se había impuesto: la lucha por el disfrute estético y la consolidación de una música social se había vuelto una pelea de egos. Además, eran tiempos de guerra. No era necesario que la música nos describiera con violencia lo que todo peruano vivía con pavor en aquellos aciagos días. La violencia «buena» solo funciona cuando no reina la violencia «mala», sino esta es redundante y, por lo tanto, ya no es catalizadora, si no que es plausible de volverse, también, hiriente.

El fujimorismo trajo paz y orden pero al costo de la democracia. En ese contexto, se vio con claridad el resurgimiento de un afán por parte de la juventud de volverse a expresar a través de la música. Ahora todo parecía más auspicioso. La globalización, el acceso a la tecnología y la relativa paz social que se vivía permitieron que quien quisiese formase un grupo o banda musical. Con el advenimiento del nuevo milenio, la expresión de tinte político y de malestar social volvió a transformarse en música. En aquellos días, los muchachos volvieron a revivir, en cierta forma, lo que había sido la movida subte de los años ochenta. De nuevo, volvió a ver que los gurús musicales resurgían al mismo tiempo que una contracultura, hastiada del fracaso democrático y de la situación social y económica del Perú, se afianzaba entre la juventud que había nacido a fines de los ochenta. A los problemas que comenzaban a sopesar, esta muchachada sumó los de sus propias frustraciones y dolores. El escenario estaba de nuevo listo para que la música pudiera acompañar al deshogo catártico.

En un proceso que todavía es complicado de explicar, la juventud actual del Perú conoce más a los clásicos universales del rock, el punk y el metal que todos aquellos que tenían diecisiete hace treinta años. En muy pocos casos han sido los padres quienes han transmitido esa cultura musical; en la mayoría, ha sido el autodescubrimiento. El hecho es que esa juventud ávida de oír y tocar creó dioses y cuando los dioses aparecen, lo hacen también las tribus y, al interior de ellas, la violencia del sacrificio, como lo hemos tratado anteriormente, no puede faltar. Es connatural al proceso tribal. Si las pulsiones no se diluyen al interior de la tribu, a través de una epifanía musical, estas pueden redundar nocivamente en la sociedad³².

³² Sobre la violencia juvenil en el Perú puede verse Martínez y Tong (1998).

La cultura tribal se ha materializado entre los seguidores limeños de la música punk y metal y con ella, los ritos dionisiacos, encaminados a desfogar la violencia, cobran especial vigencia. De esta manera, esos jóvenes regresan a las conductas más primarias e instintivas del ser humano. Así, en la tribu musical, el joven —y no pocos adultos— encuentran los elementos que no le pueden dar una vida convencional: una hermandad, un ídolo, ritos de iniciación, aventuras, en fin; un microcosmos, con reglas propias, pero —en este caso— armonizadas con la música³³.

El concierto musical viene a resultar, en este caso, la epifanía máxima del espíritu tribal. En ese sentido, los heavy metal peruanos —que es la cultura que más he analizado— suelen ver a este espectáculo con un hondo simbolismo ritual que está muy bien estructurado, al mismo tiempo que es visible, público y notorio³⁴. La audiencia de esa tribu musical se prepara para el concierto con mucha diligencia y de muy diferentes maneras. Con muchísima antelación se compran los tickets de entrada, al mismo tiempo que se coordina con la patota de amigos con los cuales se asistirá. He visto de cerca la emoción de ese primer acto simbólico y he visto cómo los muchachos suelen fotografiarse con los tickets y colgar esas fotos en sus cuentas de *Hi5* o *Facebook* para anunciar al mundo, literalmente, que el máximo ritual ya se acerca³⁵.

Los días previos al concierto los amigos coordinan la asistencia al mismo y esto hace que el entusiasmo vaya creciendo. Algunos se reúnen para escuchar de nuevo los álbumes del grupo que irá a tocar; otros prefieren no hacerlo para acrecentar la emoción del estallido musical del momento mismo. Por otro lado, grupos más fanáticos suelen acampar

³³ Un excelente documental nos acerca al fenómeno que venimos tratando a través de una antropología del metal en Dunn (2005).

³⁴ Un magnífico estudio sobre los rituales del heavy metal puede encontrarse en Weinstein (1991: 199 y ss.).

³⁵ El modelo de estudio se basa en lo ocurrido en el concierto que ofreció Iron Maiden en Lima el 26 de marzo de 2009.

en la puerta del local un par de días antes, lo que resulta ser un espectáculo que grafica el paroxismo angustiante del momento. Asimismo, ya en el mismo día del concierto, y cual místico peregrinaje, los muchos suelen enfilarse en grandes grupos que, a diferencia de lo que podría ocurrir en un partido de fútbol con los hinchas y barras bravas, tienden a comportarse bien y mostrando camaradería hacia el otro. Y es que, claro, entre los miembros de toda la *mancha* metal suele pasar que se reconozcan como cófrades de una misma hermandad.

Y así como en toda tribu en la que los sacrificios y ritos giran alrededor del cuerpo humano, igual ocurre con el heavy metal³⁶. El cuerpo es el objeto de la enseña y su primer símbolo —universal a todas las sub-tribus del metal— será la camiseta. Principalmente, esta será de color negro y en ella estarán grabadas las portadas de los más célebres discos con diseños basados en dibujos que representan a personajes grotescos y violentos, lo mismo que motivos intrincados con aires góticos y medievales. De la misma manera, el cuero y las tachuelas no pueden estar ausentes. Así, las casacas de cuero negro y los brazaletes tachonados se han vuelto los emblemas que un hombre metal luce con orgullo. Asimismo, suele ocurrir que los jeans ajustados y ceñidos al cuerpo sean también parte de este «uniforme». En todo caso, la gran tribu se reconoce a sí misma por la vestimenta y el atuendo.

En sí, el concierto es el ritual máximo. Bien podría decirse que es el resumen de muchas artes. Así como la ópera es considerada como el arte más completo por algunos estudiosos y así como Nietzsche consideró a la Tragedia griega como el más excelso arte, lo mismo puede aplicarse al concierto de heavy metal. En él hay espectáculo, parafernalia, tramoyas, luz y mucho ruido producido por los gritos de emoción de la audiencia y de la misma música. Esta última es cantada, tocada y amplificadora hasta no más por la tecnología del evento. El éxtasis se hace de la audiencia y toda racionalidad es eliminada para dar paso a una

³⁶ Nuevamente, recogemos las ideas de Weinstein (1991: 199 y ss.).

estimulación sensual y hedonista. La música no deja de sonar, la gente no deja de gritar, todo se mueve, como el universo pitagórico, solo que sin armonía, más bien en la más completa y frenética disonancia.

Siendo profesor de educación secundaria me tocó analizar el problema de la violencia en el ser humano y, a modo de ejercicio, pedí a mis alumnos que expresaran lo que sentían sobre este complicado y ambiguo fenómeno. Los trabajos recibidos me parecieron muy interesantes, pero uno en particular me llamó la atención. En él un muchacho me definía el lado «bueno» de la violencia, al cual veía como un catalizador de pulsiones y que tenía a la música como medio de expresión. He aquí parte de su testimonio:

Yo me considero una persona sumamente violenta y brutal, pero eso no quiere decir que golpeo a cada ser con el que me cruzo. Se controlar mis impulsos, se como canalizar mi furia y mi necesidad de aniquilar. Desde temprana edad presentaba esa tendencia, solía pelearme con los otros niños del nido o maldecirlos [y por ello] llevé terapias musicales. Pero ahora que ya he crecido si se como manejar mis problemas solo; por ejemplo, me relaja irme con algunos amigos (hasta a veces solo) a conciertos donde se desatan furibundos *mosh pits* (pogos) y puedo deshacerme de todo lo acumulado que tengo, junto a la adrenalina. La experiencia es increíble y a ojos ajenos puede resultar “salvaje”. Otro modo de calmar la bestia interior que aplico [sic] es mediante la música y la ejecución de instrumentos musicales, tocar la guitarra y plasmar lo interior en una hoja de papel mitiga el calcinante fuego que arde en mis entrañas³⁷.

Él es un empedernido metalero, va a cuanto concierto hay, tiene su banda, ensaya todos los fines de semana y, creo, se va a dedicar profesionalmente a la música. Como ese muchacho, conozco a muchos.

³⁷ Alumno A. P., 16 años, cuarto año de secundaria.

Dedicados o al punk o al heavy metal, hacen vida de tribu y todos ellos parecen canalizar sus frustraciones y glorias a través de sus guitarras o baterías. Es un fenómeno interesante el que está ocurriendo. Se asemeja mucho al de los años ochenta, con la salvedad de que no hay una guerra, ni una crisis contra la cual protestar. Más bien parece que la guerra actual de los muchachos y muchachas tienen que ver con la resolución de sus problemas existenciales y con la perpetua lucha contra el *statu quo*.

La música de estos jóvenes protesta contra los problemas irresueltos del país, contra la alienación, el consumismo, la influencia manipuladora de los medios de comunicación, los efectos nocivos de la tecnología y el aún poderoso conservadurismo predominante en la sociedad peruana. Asimismo, todos ellos luchan contra los complejos e intentan alzar sus autoestimas, melladas por las crisis de la familia, la falta de metas, el fomento de la competencia salvaje por el triunfo y el afán materialista. Pero también buscan una identidad, una familia alternativa que, sorprendentemente, la música se las puede dar.

Tal cual habíamos señalado todavía falta dilucidar el proceso por el cual temas musicales de hace veinte o más años han podido tener tanta acogida en la cultura juvenil clasemediera de Lima. Es probable, como suele ocurrir con todo lo referido a la moda y a la estética en el Perú, que el liberalismo y ansias de rebeldía recién hayan llegado por esta parte de mundo. A ello se suma el hecho de que la problemática juvenil de las que trataban esas canciones aún se mantiene incólume. Esto último es muy claro entre los jóvenes peruanos que, al vivirse momentos de relativa paz social, pueden expresarse con mayor libertad a través de la identificación con los íconos musicales que hace décadas removieron el mundo sonoro internacional.

Así como lo testimonia mi alumno A. P., son cientos los muchachos que necesitan desahogar sus pulsiones. Así, las letras de las canciones y, claro está, la música, les permiten encontrar un canal para ello. Durante mucho se ha discutido sobre la violencia que contienen esas letras y

aquí venimos sosteniendo que esta es una violencia «buena», catalizadora de fuerzas negativas que pueden atacar a la sociedad. Los ejemplos son muchos. Así, en la canción *Violent Revolution* (2001) de Kreator³⁸ podemos encontrar la frustración con la cual un joven metal peruano se puede sentir identificado:

La sociedad falló en tolerarme / Y yo fallé en tratar de tolerar a la sociedad / [...] dentro de mí escuchó los ecos de una guitarra interna [...] / Mi única esperanza, mi única solución, es una revolución violenta³⁹.

Pero aquí la revolución violenta que se propone parece no salir de los contornos estrictos del grito musical. Así parece sugerirlo el resto de la canción. En realidad podría decirse que los contenidos de letras como las que venimos analizando apelan a un juego ambiguo en el que los receptores pueden tomar muy distintas opciones. La misma *Violent Revolution* dice despreciar a la humanidad porque esta no cumple con sus fines solidarios, al mismo tiempo que lamenta que el amor se haya perdido.

Otro de esos himnos del heavy metal que han tenido una influencia decisiva entre la juventud peruana es *Master of Puppets* (1986) del grupo Metallica⁴⁰. Muchos no han dudado en calificar a la canción como una obra de arte:

End of passion play, crumbling away
I'm your source of self-destruction
Veins that pump with fear, sucking darkest clear
Leading on your deaths' construction

[...]

³⁸ Grupo thrash metal formado en 1982 en Alemania.

³⁹ Véase y escúchese el video de la canción en *Kreator-Violent Revolution (subtítulos en español)*. En <<http://www.youtube.com/watch?v=ETuSbaNe104>>. Visualizado el 20 de agosto de 2009.

⁴⁰ Banda de heavy metal fundada en los Estados Unidos en 1981.

Master of puppets I'm pulling your strings
Twisting your mind and smashing your dreams
Blinded by me, you can't see a thing
Just call my name, 'cause I'll hear you scream
Master
Master
Just call my name, 'cause I'll hear you scream
Master
Master⁴¹.

En ella, se percibe un claro llamado de atención a que el individuo no se deje influenciar por ninguna fuerza alienante o nociva. Aunque no está del todo confirmado, se piensa que la canción tiene un contundente mensaje contra el consumo de drogas. Pero da igual si esa última relación existe o no, ya que la canción, a todas luces, pide que la persona no se deje dominar, que sea libre, genuinamente libre. Es como el viejo llamado a la autarquía que proponía Aristóteles. La gran pregunta es si los acérrimos críticos del heavy metal le habrán prestado atención a esa letra en algún momento o solo se dejaron guiar por los violentos ritmos de la música.

La referencia a los aspectos religiosos, como es de esperarse, tampoco puede estar ausente en esa impronta musical de la que venimos tratando. Es común ahora que los muchachos se enfrenten a los temas religiosos con bastante acidez y crítica. Aunque son pocos los que se proclaman ateos, la mayoría tiende a atacar —al margen de una creencia firme y segura en un mundo metafísico— a las religiones institucionalizadas, a las que suelen considerar engañosas, represoras y responsables de las más sangrientas guerras. Casi parece como si la virulencia del Voltaire de la Ilustración volviera a cobrar vigencia en una vieja canción de la banda Destruction⁴²:

⁴¹ Véase y escúchese el video de la canción en *Metallica-Master Of Puppets (subtítulos en español)*. En <<http://www.youtube.com/watch?v=zC8575f8Fqc>>. Visualizado el 20 de agosto de 2009.

⁴² Banda alemana de thrash metal fundada en 1982.

Alá, Buda, Jesucristo / Cualquiera sea tu dios / olvida a esos ídolos /
son cuentos de mentes podridas / todos creen tener la razón / todos
creen tener la razón / que sus dioses son la única verdad / fe fanática,
acciones fanáticas (*Curses the Gods*)⁴³.

Pero tal vez es el pesimismo más absoluto el que puede atraer con mayor fuerza a los jóvenes. El Perú —no lo olvidemos— sigue viviendo una crisis y es muy probable que su juventud, de aquí a algunos años, tenga que pagar la factura de nuestros renovados errores. Una banda de thrash metal que recoge ese sentir es Arsenal. Estos músicos se encuentran en la arena musical hace algo más de diez años, con relativo éxito, o si se quiere, con el éxito que puede alcanzar una banda musical en el Perú, sobre todo si es metal⁴⁴. Las canciones de este grupo tienden a subrayar los sentimientos de depresión, soledad y angustia. Un claro ejemplo es *Muerto en vida*:

Dicen que no se puede vivir de los sueños
aunque tu maldita vida se arrastre a ellos
persiguiendo la ilusión de lo que tú quisiste ser
en el camino del intento tú te quedaste ahí.

Y ahora ya lo ves
no puedes dejar
lo que la vida da
estás muerto en vida⁴⁵.

Pero la muerte en vida no es lo peor. Lo peor es saber que nada va a cambiar en el país. Si es correcto lo que sentenciaba Hegel, de que la música —como todo arte— puede recoger el sentir de todo un pueblo,

⁴³ Véase y escúchese el video de la canción en *Destruction—Curse of Gods* (subtítulos en español). En <<http://www.youtube.com/watch?v=IIB7qIPffnc>>. Visualizado el 20 de agosto de 2009.

⁴⁴ La web de la banda en <<http://www.arsenalperu.com/arse-music.html>>.

⁴⁵ Se puede escuchar la canción en la web de la banda: <<http://www.arsenalperu.com/arse-music.html>>.

pues el thrash metal limeño parece hacerlo con crudeza. La sensación que vive la juventud nacional creo que bien puede ser descrita por la canción *No hay futuro* de esa misma banda:

Drogas y muerte es lo único que se ve
lo prometido es un cuento del ayer

Es la pobreza entera su extensión
no puede decir lo que se piensa
estamos atados todos a la red
encima la violencia se propaga más

No tengo escape
no tengo escape

No hay Futuro

[...]

Aprieta los dientes viene lo peor
sangre y dolor será nuestra dieta
el peligro del terror no se ha marchado
luego no pregunten por qué apareció⁴⁶.

«Luego no pregunten por qué apareció». Esa última frase lacera el tímpano de cualquiera que ha vivido los trances más graves del Perú y no hay duda de que la juventud actual tiene miedo de que toda la tragedia del pasado —anomia, corrupción, violencia del Estado, violencia terrorista— se vuelva a repetir. Lo interesante es que ese debate político que se atreve a encarar el problema no se hace en las acartonadas aulas de una escuela —ni pública ni privada—, sino que se traslada a los llamados «antros», refundidos en el centro o en los conos de la capital, donde los conciertos, bien puede decirse, se han vuelto espacios de debate político y quien sabe, quizá, hasta de cambio.

⁴⁶ Se puede escuchar la canción en la web de la banda: <<http://www.arsenalperu.com/arse-music.html>>.

Escuchar, desahogarse, vivir la música en una especie de gran misa. La tribu musical encuentra sus ritos en esas acciones. Pero tales no son suficientes. Falta la violencia de lo sagrado⁴⁷, aquella en la que el cuerpo humano es objeto de la más alta ofrenda. Y ese rito dionisiaco, irracional, liberalizador de pulsiones no es otro que el *pogo*⁴⁸.

El pogo, como toda violencia, es muy simple de definir. Se trata de un baile donde todos chocan contra todos en una especie de caos desenfrenado. Los participantes saltan con los brazos arriba para luego empujar con el hombro o patear al que está al lado. En realidad no se puede encontrar un conjunto de reglas de baile para definir esta acción, la única sería que debe haber la emoción de golpear al otro en movimientos frenéticos al ritmo de la música. En su novela *Generación cochebomba* —que reconstruye la vida subte de los años noventa en Lima— Martín Roldan Ruiz describe de forma muy elocuente un pogo:

De pronto por los parlantes salió una voz tranquila: “somos el grupo *Pánico*” y de inmediato las guitarras y la batería sonaron salvajes. Con la furia de la música se inició una danza guerrera, era el pogo, baile liberador de tensiones y buena terapia para los sadomacos [...] los cuerpos rebotaban con violencia, los rostros transformados en un gesto de ira y dolor se sucedían uno tras otro. Los danzantes saltaban, se juntaban, hacían un remolino de brazos y piernas entrecruzadas, en el que las patadas y los puñetes se propinaban sin discreción, para luego separarse, hacer convulsiones epilépticas y brincos berrinchosos. El ciclo se repetía cuantas veces se podía, parecía existir en el

⁴⁷ De nuevo el modelo viene a ser Girard ([1972] 1998).

⁴⁸ Baile frenético que nació en los predios del género punk para luego ser compartido por el heavy metal. Al parecer el nombre viene del juguete *pogo stick*, que es ese palo cuya base consta de un resorte y sirve para saltar. En inglés recibe el nombre de *mosh*. Sobre el pogo véase: Valderrama (2000: 408) y Salazar (2002: 279). También pueden verse referencias en el documental dirigido por Dunn (2005).

centro un eje imantado, al cual los bailarines eran atraídos y repelidos otra y vez (Roldán Ruiz 2007: 14-15).

«Buena terapia», «liberador de tensiones», así se suele ver al pogo. Sin lugar a dudas, es un ritual propiciatorio que utiliza a la violencia «buena» impidiendo que la nociva aparezca. En cierta forma, hay cierto control —emanado inconscientemente de la misma tribu— que impide que la agresión llegue a más de unas simples contusiones y magulladuras. Y es que, claro, prima el ambiente de camaradería y de cofradía, brusca camaradería y brusca hermandad, seguramente; pero al fin y al cabo, extraña simpatía hacia el otro.

Una letra que nos lleva a entender el pogo es la de la canción *Addicted to Mosh* de la banda brasilera Violator⁴⁹, que últimamente se ha vuelto una especie de himno para los thrasers peruanos:

¡Ataquen!
Thrashers regresan a esta ciudad
Para devolver toda la locura
Que se ha perdido a través del tiempo
Pero ahora es tiempo para recordar⁵⁰.

Esas líneas tienen el sabor de un grito que busca que el receptor despierte en él un instinto adormecido. Es como el llamado a la remisión, al retorno hacia el origen pulsional de la humanidad. La ciudad está muy en calma —dicen— y eso también puede ser peligroso, ese orden fingido necesita un brusco remesón que lo ponga en tela de juicio. Es hora de proferir un grito de guerra:

Levanta tu puño y destruye tu cuello
vivimos para el Thrash
Adictos al pogo

⁴⁹ Banda brasilera de thrash metal fundada en el 2002.

⁵⁰ Véase y escúchese el video de la canción en *Violator-Addicted to Mosh*. En <<http://www.youtube.com/watch?v=oC0BwkPuvSg>>. Visualizado el 20 de agosto de 2009.

golpeamos hasta la muerte
 Sin remordimiento
 Si la manía hierve en tu sangre
 ¡Entonces sabes que es de verdad!⁵¹.

Pero esa danza también refirma una hermandad en la tribu. Ese cerrado grupo no tiene temor de poner límites a los foráneos. Es el orgullo de sentirse parte de una cultura, de beber de la energía de la vitalidad. Las últimas líneas de los siguientes versos me saben a lo dicho por Beethoven en la Novena: «Y quien quiera llorar que lo haga muy lejos de este círculo»⁵². Es aquelarre, afán dionisiaco, pura adrenalina:

¡Thrash!
 Pantalones apretados, jeans con parches
 Nuestra camino, ¡lo subterráneo!
 Estamos unidos, y no vamos a admitir
 a cualquiera otra como una tendencia.⁵³

La furia contenida encuentra en este rito una sublimación. No sé si exagero, pero quiero creer que los sentimientos negativos y las frustraciones con las que un muchacho va a uno de estos conciertos se purifican en este máximo sacrificio, así como también lo hacían los antiguos, que creían poder exorcizar a los más dañinos y aterradores demonios.

⁵¹ Véase y escúchese el video de la canción en *Violator-Adiccted to Mosh*. En <<http://www.youtube.com/watch?v=oC0BwkPuvSg>>. Visualizado el 20 de agosto de 2009.

⁵² El texto de Schiller dice así en la selección realizada por Beethoven para su sinfonía: «Ja, wer auch nur eine Seele / Sein nennt auf dem Erdenrund! / Und wer 's nie gekonnt, der Steele / Weinend sich aus diesem Bund!». En Beethoven (1989: 183-184).

⁵³ Véase y escúchese el video de la canción en *Violator-Adiccted to Mosh*. En <<http://www.youtube.com/watch?v=oC0BwkPuvSg>>. Visualizado el 20 de agosto de 2009.

BEETHOVEN A LA PERUANA O SOBRE LA MÚSICA Y LO MODERNO EN EL PERÚ

Cuando en los tonos reina la magia
y en las palabras la inspiración
se configura lo maravilloso,
noche y tempestad se vuelven luz.

Calma exterior y alegría interior
priman para el bienaventurado;
y el sol primaveral de las artes
permite que de ambas nazca luz.

Christoph Kuffner, *versos del poema
con el que termina la Fantasía para
piano, coro y orquesta op. 80 de
Ludwig van Beethoven.*

Lo recuerdo muy bien, puesto que en mi sala de estudio tengo enmarcado el afiche del concierto: escuché por primera vez en vivo a la monumental Novena Sinfonía de Beethoven el jueves 24 de agosto de 1995¹. La orquesta era la recién formada Filarmónica de Lima; el

¹ Véase el programa al Sexto Concierto de Abono de la Orquesta Filarmónica de Lima, temporada 1995. En él consta que se interpretaron las siguientes obras: Celso Garrido-Lecca, *Obertura Inaugural*; Ludwig van Beethoven, *Sinfonía N° 9* «Coral», op. 125. Orquesta Filarmónica de Lima, coro de la Orquesta Filarmónica de Lima, Lilly Verástegui (soprano), Wilson Hidalgo (tenor), Jessica Yáñez (contraalto) y Christian Mantilla (bajo); todos bajo la dirección de Miguel Harth Bedoya.

director, el joven Miguel Harth Bedoya. Quedé realmente impactado, no podía creer lo que estaba viendo y escuchando. La obra que casi sabía de memoria se estaba materializando ante mis ojos y oídos. En el recuerdo tengo vivas las imágenes del primer movimiento y evoco, a la par, que la excitación fue mucha cuando escuché el solo del tenor en el *Alla Marcia*. Asimismo, no se me va de la mente la imagen del *Prestísimo* y la coda de la obra: Harth Bedoya estaba frenético e hizo unos movimientos veloces y arqueados con los brazos para culminar brillantemente la partitura.

De la misma manera, no esperaba que la Novena pudiera ser interpretada por menos de sesenta músicos instrumentistas. Iba al concierto con la esperanza de encontrar a esas megas orquestas al estilo de la Filarmónica de Berlín, pero luego entendí que una pieza sinfónica de ese tipo estaba compuesta para un conjunto de esa envergadura. No sé exactamente cuál habrá sido la calidad de esa interpretación —la crítica periodística de los días posteriores se deshizo, como suele ocurrir, solo en elogios²— pero a mí me pareció estupenda, pues mi impresión venía cargada del reato de lo inaugural, de ver algo por primera vez. En los años posteriores hice de esta partitura de Beethoven mi favorita y cada vez que se representó en Lima la fui a ver. Algunas versiones fueron poco logradas, otras muy lentas, varias mostrando pocos ensayos y dedicación. Solo unas cuantas lograron alcanzar un nivel que ya, mi adiestrado oído, podía detectar.

Como suele ocurrir con las obras de arte revolucionarias, estas se consolidan a través del tiempo como «clásicas». Y es lo que ocurrió con la Novena o, en realidad, con cualquiera de las grandes sinfonías del compositor de Bonn. La *Sinfonía Coral* marcó un antes y un después en la historia de la música. Ella abrió las puertas al posterior Romanticismo y no es exagerado decir que marcó la pauta a los

² «La Novena fue un gran acontecimiento» por Teresa Ornano de Costa. En diario *El Comercio*, 30 de agosto de 1995.

posteriores compositores: Brahms, Berlioz y, por supuesto, Wagner³. No obstante, también debe recordarse —y esto también es aplicable a esas obras revolucionarias— que la composición dividió a la opinión estética del momento y no fueron pocos los músicos que vieron en la Novena un descalabro musical. Por ejemplo, los franceses la criticaron mucho y todos parecían coincidir que, aunque el segundo movimiento (*scherzo*) era el más logrado de la obra, las disonancias del cuarto y la introducción del coro fueron inapropiadas⁴. Lo que sí es seguro, y en eso Wagner no se equivocó, es que el estreno de la *Sinfonía Coral* en 1824 fue un hito en la Historia de la Música que replanteó el *ethos* musical. Una nueva modernidad surgió con esa obra que auspiciaría la consolidación de una nueva estética musical que sería la del siglo XIX y que culminaría con el sinfonismo de Mahler ya en la primera década del siglo XX.

Tras mi fijación por la *Coral*, comencé a preguntarme cuándo fue el momento en que esa música había llegado al Perú. Entendía, con mucha seguridad —que hoy, felizmente, no tengo—, que si esa música se había tardado en llegar a mi país podía ser por un estado de barbarie o, más bien, anquilosamiento musical que impedía que la estética nacional se renovara durante el siglo XIX. Por ejemplo, solía divertirme, con interlocutores entendidos en la materia, planteando preguntas sobre cómo era posible que mientras en Europa estaba Louis David pintando *La coronación de Napoleón*, aquí en el Perú estuviera Gil de Castro con una técnica que aún no podía resolver un asunto tan elemental como el saber dibujar de manera adecuada las manos de sus retratados. Lo mismo para música: ¿por qué Beethoven en Europa y Alcedo en el Perú?

³ Dice Wagner de la Novena: «Esta sinfonía es el evangelio humano del arte futuro. No puede servir de base a ninguna evolución ulterior en el mismo sentido, pero tampoco puede ser seguida inmediatamente más que por la completa obra del arte del porvenir» (Wagner 1943: 59).

⁴ De esa opinión fueron, por ejemplo, François Joseph Fétis (1784-1871). También lo fue el alemán Louis Spohr (1784-1859), quien sentenció que la obra de Beethoven desmerecía a la Oda de Schiller. Al respecto véase Wallace (1990: 118-119).

Luego, fui entendiendo que no había que ser tan contundente con esas suposiciones. Asumir que los cambios estéticos se producían de un día para otro era una suposición pueril e ingenua. ¿Es que acaso todos sus contemporáneos vieron a Beethoven como la más elevada modernidad? Ya hemos visto que no. Hasta la misma música de los compositores que hoy tanto admiramos y consideramos «clásicos» no constituyó un éxito inmediato sino solo entre los miembros de un grupúsculo de intelectuales y eruditos. Siguiendo con las evocaciones beethovenianas a modo de ejemplo: se me hizo muy difícil asumir que, en su momento, la *Séptima Sinfonía* fue menos ovacionada por el público que la poco lograda *Victoria de Wellington*. Eso fue, sorprendentemente, lo que ocurrió. Cuando esas dos obras se tocaron juntas en un concierto a beneficio, el público amó a la que tal vez es la peor obra salida de la pluma de Beethoven.

Esos choques entre la modernidad y la tradición eran usuales en todas las latitudes y Europa, claro está, tampoco estuvo exenta de ellos. Un pasaje bastante revelador de esta historia es el encuentro que se dio entre un compositor considerado —ya en ese entonces— como *de la vieja guardia* como lo era Gaspare Spontini⁵ con un joven e impetuoso Richard Wagner. El encuentro entre los dos se produjo en 1844 cuando Wagner, en su calidad de director musical del Teatro Real de Dresde, invitó a Spontini a dirigir *La Vestal*, ópera cumbre del segundo de ellos. Cuando los dos compositores se vieron las caras fue como si el pasado y el presente se encontraran: Spontini guardaba viejas formas en cuanto a sus modales y a la concepción de la música, mientras que Wagner, ya imbuido de una nueva estética, trataba de guardar amable paciencia ante los requerimientos del maestro italiano. La confluencia de ambas mentalidades fue muy graciosa. Spontini, por ejemplo, pidió una batuta que ya no se usaba y que era un alto rollo de madera que se tomaba por

⁵ Gaspare Spontini (1774-1851) fue un músico italiano y compositor de gran éxito en la escena francesa. Es el autor de las óperas *La Vestal* y *Hernán Cortés*.

la mitad y que más servía de bastón de mando que para seguir el ritmo. Asimismo, el maestro pidió que la línea de oboes se ubicara detrás de él, lo cual le pareció a los miembros de la orquesta un extraño pedido⁶. Pero los puntos más controversiales se dieron en la interpretación de la obra: aunque se trataba de una partitura de Spontini, su música ya no le pertenecía, ahora era propiedad de una nueva era y de una nueva estética (Wagner s/f: IV).

Algo parecido a lo narrado en estas dos situaciones puede decirse que ocurrió en el Perú desde 1860. La estética anterior a ese año había recogido lo que era de gusto mayoritario en Europa, el gusto por Rossini y lo italiano. En ese sentido, la escucha de la música tenía que ver mucho con la ópera y con lo que los músicos peruanos, en base a esa estética, podían ofrecer. Esas producciones, pues, recogían esa impronta, lo mismo que algunas formas de los aires nacionales que tenían, en el Perú, el viejo sabor de la última etapa del virreinato. Entonces la pregunta a la que siempre quise darle una respuesta es desde cuándo comienza a introducirse en el país las obras de los sinfonistas europeos que a la postre iban a moldear las revoluciones musicales del romanticismo decimonónico universal.

La polémica entre Alcedo y Eklund fue, en cierta forma, algo parecido al encuentro entre Wagner y Spontini, con la salvedad de que Wagner fue un caballero frente al que él consideraba un grande de la música, como en realidad lo era Spontini⁷. No ocurrió lo mismo con Eklund que, como hemos visto, maltrató al que ya era un venerable anciano. En todo caso, lo que esa polémica demostró es que en Lima se estaba desarrollando una nueva forma de entender la música y que el repertorio

⁶ Spontini estaba recogiendo, con esa decisión, una antigua manera de entender la sonoridad del cuerpo orquestal ya en desuso en los tiempos de Wagner.

⁷ Véase el ensayo «El estruendo de broncas cadenas. O sobre la música y el nacionalismo» en este mismo libro.

que estaba estrenándose en la ciudad contribuyó, en un proceso que aún es menester dilucidar, a que se fueran conociendo nuevas técnicas que posibilitarían una modernización, o si se quiere, actualización de todo lo referido a la música.

Pero volvamos al asunto de cuándo arribó Beethoven al Perú. Pues bien, las primeras referencias a las obras beethovenianas las encuentro relacionadas a quien fue, tal vez, el primer innovador del repertorio musical peruano: Claudio Rebagliati. Este maestro italiano había llegado al Perú en 1863 y desde ese entonces radicó en la ciudad. Venía a este lado del mundo con un interesante *background* que debe ser analizado en una profusa biografía de la cual aún carece este importante personaje. El erudito Carlos Raygada nos dice algo de las innovaciones en cuanto a repertorio que trajo de Rebagliati:

Con gusto de artista educado y tacto de psicólogo, fue enriqueciendo y depurando paulatinamente sus programas. Y así vemos que un día se atreve a presentar un Cuarteto de Haydn, un Quinteto de Beethoven, la Sonata a Kreutzer de este mismo autor, oberturas de Mozart y de Weber, un Trío de Mendelssohn y otras obras que constituían un insólito avance sobre la rutina operática tan cara a nuestro abuelos (Raygada 1957-1964, n° 14: 3-95).

Asimismo, es de entenderse que Rebagliati hubo de lidiar con la poca preparación profesional de los músicos limeños. Téngase en cuenta que para ese entonces no existía un Conservatorio o Academia Musical, ni lo habría hasta bien entrado el siglo XX. Es por ello que los músicos, bien podemos decirlo, eran semiprofesionales, *diletantes*, como se les llamaba en aquel entonces. Una cosa era tocar en un conjunto «a gran orquesta», en donde la improvisación parecía diluirse en la masa, y otra muy distinta era tocar, pues, partes de solista en un concierto, género que Rebagliati también comenzó a cultivar entre los limeños. El solo hecho que se mencione como repertorio del maestro genovés a la *Sonata para violín n° 9 «A Kreutzer» op. 49* (1802) de Beethoven —que seguramente habrá sido estrenada por el mismo Rebagliati— ya

muestra un cambio absoluto de lo que se ofrecía musicalmente. ¿Cómo habrá reaccionado el público limeño al escucharla? Es una sonata revolucionaria por donde se le quiera ver, a tal punto que no fueron pocos los violinistas que en su momento la consideraron «intocable», y lo es por su duración, por el rol virtuoso del violín, por la destreza que se requiere para tocar el piano, entre otras cuestiones técnicas que sería largo enunciar.

El legado de Rebagliati fue, sin dudas, encomiable. Él tenía el gran don de estar actualizado, musicalmente, en un mundo que siempre pareció preferir el cambio lento a la inmediatez. Creo que esto último ha sido el gran problema de las artes en el Perú. Las corrientes estéticas suelen llegar con mucho retraso al país y esto ocurre, en buena cuenta, por el hecho de que tal vez a los letrados y artistas peruanos les falta el acicate de la ambición por innovar y la imaginación sociológica. Como un rezago del Antiguo régimen virreinal, la sociedad del Perú tendía al conservadurismo en todo sentido. Es por eso que al arte le cuesta desarrollarse. Es verdad, Rebagliati trajo a Beethoven a Lima, pero esto no es solo una mera etiqueta. Este músico trajo una técnica especial que debió inculcar a los instrumentistas y compositores nacionales para que de una vez se vaya diluyendo esa improvisación diletante que también ha sido un pesado lastre para las artes del Perú.

No obstante, también se suele olvidar que las desgracias nacionales, es decir, las guerras fratricidas o externas, detienen el arte en cualquier país. Y claro, el Perú no fue en lo absoluto la excepción. El siglo XIX peruano fue una centuria violenta y desordenada que vio su culminación con un episodio trágico: la guerra con Chile (1879-1883). El país del sur derrotó rápidamente al Perú y su capital fue ocupada por fuerza extranjera durante cuatro años. Fue una etapa desoladora en la que todos los sectores de la sociedad sufrieron los embates más terribles. Como se entenderá, los intelectuales y artistas debieron guardar silencio. Todos recuerdan, por ejemplo, el incendio de la casa del escritor Ricardo Palma, en la este perdió sus libros, manuscritos y pertenencias;

pero nadie recuerda que, en esas mismas circunstancias, la casa de Rebagliatti en Miraflores fue también objeto de las llamas y que ahí perdió su impresionante musicoteca y buena parte de su producción artística manuscrita, sobre todo sus piezas de juventud.

Cuando la guerra terminó y la ciudad de Lima fue finalmente desocupada en enero de 1884 se inició la difícil etapa de la reconstrucción. Simbólicamente encuentro que la ceremonia con la que este trance comienza es la misa por los caídos en las batallas de San Juan y Miraflores en defensa de la ciudad en enero de 1881. Este oficio se llevó a cabo el 15 de enero de 1884 en la Catedral de Lima y la misa fue muy emotiva pues se recordó el sacrificio de todos aquellos que ofrendaron su vida en defensa de la antigua ciudad de los virreyes, en particular y de la Patria en general. En aquella oportunidad, Beethoven tampoco estuvo ausente. Ese año había llegado a Lima la Sociedad Musical Alemana Vaterland, compuesta por una treintena de músicos instrumentistas y un coro, y ellos fueron los encargados de solemnizar con su arte tan conmovedor momento. El diario *El Comercio* de ese día, refiriéndose al repertorio musical interpretado, apuntó escuetamente: «se interpretó el dies inae [sic: Dies Irae] de Wethoven [sic: Beethoven]». ⁸

En ese momento tan terrible, ahí también estuvo Beethoven. Aunque el compositor alemán no consigna en su catálogo de obras ningún *Dies Irae* ni mucho menos un *Réquiem*, es interesante saber que ahí estaba una de sus composiciones. ¿Cuál habrá sido?, ¿alguna de sus canciones elegíacas?⁹, ¿algún fragmento de una de sus misas solemnes?¹⁰, ¿tal vez un coro de una de sus cantatas?¹¹. Nunca lo sabremos con seguridad, pero lo que sí es seguro es que las partituras del genio de Bonn fueron tocadas en ese trance. Hay algo de emocionante en saber eso. No solo

⁸ *El Comercio*, martes 15 de enero de 1884.

⁹ Podría ser, tal vez, la canción elegíaca *Sanft wie du lebstest*, op. 118.

¹⁰ Nos referimos a las *Misas Solemnes* op. 86 y op. 123.

¹¹ Aunque es poco probable, tal vez podría haber sido un coro de la *Cantata por la muerte del emperador José II* WoO 87.

por una cuestión de mera estética sino por el hecho de que su música acompañó a los peruanos que lloraban a sus hijos. Aquí no se trata de analizar, se trata de imaginar esos sonidos y ese dolor.

Pero en los periodos de reconstrucción tras una guerra suele ocurrir que los países o se desintegran o se sobreponen. Para el Perú ocurrió lo último. Es una cuestión histórica que aún los especialistas no pueden explicar a fondo. Mas aún si se considera que todo, por lo menos en apariencia, tendía y tiende a separar al Perú. En esa oportunidad no fue el caso. Casi de inmediato el país salió adelante y con él las artes y las letras. Fue como una refundación. En esos periodos, los países —más que en otras oportunidades— tratan de asentar sus nacionalidades y así estructuran entidades que se encargan de materializar la refundación del país. Tales entidades suelen ser esas agrupaciones que solemos llamar «sociedades». Y el Perú de la posguerra las tuvo y cada una a su modo «reconstruyó» al país. Ahí estaban, verbigracia, la Sociedad Geográfica, la Academia Peruana de la Lengua, la Academia Nacional de la Historia, la Escuela de Ingenieros y la Sociedad Filarmónica de 1907. Esta última agrupación auspiciaría una nueva etapa de modernización en lo que se refiere a la música en el Perú.

Sociedades filarmónicas las hubo muchas en la Historia Republicana del Perú, pero bien puede decirse que la de 1907 marcó un verdadero hito, a tal punto que aún sigue en funcionamiento. En su seno, Lima se actualizó en cuanto al repertorio musical universal se refiere, al mismo tiempo que esta institución tuvo la intención —que llevo a cabo a medias— de elevar a rango de educación profesional el estudio de la música en el Perú. Se la acusó de elitista y de ser un cenáculo de oligarcas. Puede ser. Pero, ¿acaso no ocurre que las expresiones de buena parte del arte se fomentan en círculos de mecenas que poco a poco van abriendo su entorno selecto para hacerlo más amplio? Pues bien, fue eso lo que ocurrió con la Filarmónica.

Un grupo de amigos perteneciente a la elite más acaudalada del Perú con gran propensión al arte musical fundó el 15 de agosto de 1907 la

Sociedad Filarmónica¹². Para octubre de ese año ya estaban ofreciendo su primer concierto inaugural a toda orquesta. Un nuevo tiempo se había instaurado. Aunque aún la orquesta estaba conformada por estos señores y señoras diletantes, el propósito primordial era el de refundar el ambiente musical pero ya no con el viejo repertorio italiano o plagado de arreglos y fantasías caprichosas no menos que pastiches. No. Ahora el propósito parecía ser el de recuperar el tiempo perdido y mostrarle al Perú que el repertorio musical era mucho más amplio de lo que se creía.

No estuvo Beethoven en el concierto inaugural del 26 de octubre de 1907, pero la trascendencia de este espectáculo radicó en la ambición artística que los patrocinadores y músicos de la Sociedad se impusieron. El programa de esa ocasión resultaba un reto y una novedad al mismo tiempo:

I

Wolfgang Amadeus Mozart

Obertura de la ópera «Don Giovanni» K. 527.

Felix Mendelssohn Bartoldy

Concierto para piano N° 1 en sol menor op. 25.

Otto Hackh

Rose d'Automne

II

Joseph Haydn

Sinfonía N° 6 en re mayor, hob. 1, n° 6, «La mañana»

Richard Wagner

Fantasia sobre la ópera «Lohengrin»

Franz Schubert

Marcha militar en re mayor, catálogo D. 733, op. 51, N° 1 (AA.VV 2006: 68).

¹² Al respecto véase AA.VV. (2006). La historia de la institución, propiamente dicha, se encuentra en la segunda parte de la obra, y —con el auspicio de la Sociedad Filarmónica de Lima— fue de mi autoría (Torres Arancivia 2006b).

¿Qué difícil y frustrante es imaginar como resultó ese primer concierto?, ¿cómo habrá sonado?, ¿cuál habrá sido el punto de quiebre con respecto a lo anterior? Una cosa si es clara, la orquesta de ese momento seguía formada por «aficionados» y es que, claro, la cantidad de músicos «profesionales» era ínfima en la ciudad cuyos habitantes eran dados a recibir a compañías teatrales y musicales extranjeras, entre las que se encontraban músicos que solamente se dedicaban a la música. La orquesta de Sociedad Filarmónica aglutinaba a los miembros de una elite que mostraba una educación y un ideal ilustrado: ellos debían ser los promotores de la alta cultura, al mismo tiempo que tenían que saber manejarla. «Señores» y «señoritas» de la alta sociedad limeña mostraban en esa orquesta sus habilidades en la música, arte que era fundamental en la educación de los miembros de una elite.

Sin duda, esa primera actuación debió seguir recogiendo la herencia de la costumbre de «arreglar» las piezas. La orquesta estaba conformada, ya lo hemos dicho, por diletantes que ni así sumaban los requerimientos técnicos para la interpretación de una selección tan ambiciosa: 16 violines, 1 viola, 1 violoncello, 1 contrabajo, 2 flautas, 2 clarinetes (uno «profesional», así se resalta), 2 trompetas, 2 cornos (uno «profesional») y 1 trombón (AA.VV. 2006: 70). No había timbales, fagotes, oboes, violines segundos, tubas, contrafagotes, corno inglés, etcétera. ¿Cómo habrá sonado pues la obertura de Mozart en la que los timbales tienen un rol fundamental?, ¿qué desempeño mostraron los músicos en esa Sinfonía de Haydn que pide virtuosismo a las cuerdas? Ya ni que decir del *Lobengrin* de Wagner, compositor que duplicó el volumen de la orquesta para alcanzar sonoridades nunca antes oídas y que ese día se vieron encorsetadas en una orquesta pequeña. A nuestros ojos y oídos actuales, obviamente, debe decirse que tal fue un desatino musical. En el contexto del momento, no. Se trató de una innovación. Lo primordial era conocer nuevas sonoridades y ampliar la cultura sonora. Si todavía se trataba de «arreglos» poco importa. Por otro lado, era una práctica común hasta en los mismos focos culturales europeos, tal cual veremos más adelante.

Volvamos a la presencia de Beethoven en el Perú. El programa del segundo concierto de la Sociedad Filarmónica nos da la noticia de la primera interpretación de un movimiento de una de las sinfonías de este músico. Se trató del *Larghetto* de la Sinfonía N° 2. La partitura se amoldaba a la conformación de la orquesta limeña, con la excepción de que se necesitaba un fagot, que tal vez fue reemplazado por una cuerda de registro bajo (Beethoven s/f a: 34). Desde ese entonces, la estética beethoviana se volvería común entre los melómanos limeños lo que los llevaría por nuevos senderos de sonoridades.

El otro momento de modernidad y presencia de Beethoven del Perú sigue girando alrededor de la Sociedad Filarmónica, pero a ella se sumará un personaje, que como Rebagliatti, abriría nuevos y anchurosos senderos. Nos referimos Federico Gerdes. Él había nacido en Tacna en 1873 y a los diez años viajó con sus padres a Hamburgo donde se haría músico. En Alemania la carrera de Gerdes sería descollante. No es exagerado decir que el primer músico peruano de nivel internacional fue este tacneño. Carlos Raygada nos relata la impresionante formación de este maestro:

Egresado del Conservatorio [de Leipzig], actuó como pianista en diversas ciudades de Alemania y Rusia y fue después, durante dos años, Director de orquesta y coros en el Teatro de Düsseldorf y un año en el de Stettin, radicándose posteriormente en Berlín, donde se dedicó a maestro de repertorio de ópera y lied. [...] La probada eficiencia de Gerdes le valió pronto que le designaran Director de la Schola Cantorum adjunta a la Ópera Imperial de Berlín, en 1906. En esta posición le cupo el honor de ser designado para preparar, en el preciso espacio de nueve semanas, los coros de las obras de Wagner que debía dirigir en el Covent Garden de Londres el célebre Arthur Nikisch, durante la temporada de 1907. El éxito de Gerdes, reconocido en elogioso certificado de Nikisch, fue su mejor recomendación para Siegfried Wagner, que le nombró para integrar el conjunto de

Solorepeditoren und musikalische assistenz del Festival Wagneriano de Bayreuth en 1908 (Raygada 1957-1964, n° 13: 54-58).

En ese momento el gobierno del Perú lo invita para ponerse al frente de la recién fundada Academia de Música y Gerdes acepta el encargo y arriba al país en 1909, año en el que también se volvería el director artístico de la Sociedad Filarmónica. Nunca más regresaría a los escenarios europeos (AA.VV 2006: 72-77). Es de esos casos encomiables o extraños que abandonaron una carrera fulgurante fuera del Perú para bregar en un ambiente más limitado en lo que a su arte se refería. Hay algo de sabor ácido en esta historia: la estrella de Gerdes iluminó como ningún otro músico lo había hecho la escena nacional, pero luego se fue apagando poco a poco hasta que murió, prácticamente, en el olvido en 1953.

Con Gerdes el Perú descubrió todo el universo germánico de la música. Su aporte, pues, fue decisivo. No exageran quienes dicen que si Beethoven fue conocido en este país fue gracias al tesón de este tacneño de formación alemana. Un reciente libro que narra la historia de la Sociedad Filarmónica de Lima nos ofrece el listado completo de la presencia del genio de Bonn en el Perú de esos años de renacimiento musical:

El 14 de septiembre de 1909 durante una *soiree* musical se interpretó el *Andante* de la Sinfonía N° 5 en un arreglo para dos pianos. Ejecutaron la pieza Federico Gerdes y Rosa Mercedes Ayarza de Morales.

Como un adelanto a su futuro estreno, se tocó el *Andante* de la Sinfonía N° 1 en un arreglo para dos pianos, en la novena *soiree* musical del 19 de octubre de 1909.

La Sinfonía N° 1 op. 21 fue estrenada en el Perú el 6 de diciembre de 1909 bajo la dirección de Federico Gerdes. También se dio a conocer del mismo compositor la raramente escuchada Marcha Triunfal de *Tarpeja* WoO 2a.

El 29 de julio de 1910 Federico Gerdes dirigió en su integridad la Sinfonía N° 2.

La actuación en memoria de Claudio Rebagliatti el domingo 30 de octubre de 1910 incluyó el melancólico *Allegretto* de la Séptima Sinfonía.

La revolucionaria Sinfonía N° 5 fue estrenada en el Perú el 28 de diciembre de 1912 en el Teatro Municipal.

El 26 de marzo de 1927, en un concierto íntegramente dedicado a Beethoven en el Teatro Excelsior se interpretó de forma íntegra la Sinfonía N° 7 (AA.VV. 2006: 81-82).

No tenemos noticias si, para las representaciones orquestales, los instrumentistas aumentaron tanto en número como en profesionalismo. Es muy probable que la estrategia del arreglo musical haya prevalecido. Por ejemplo, aún no se ha estudiado la incursión de la percusión — timbales, platillos, bombo— en la orquesta de la Filarmónica, cuando Beethoven fue un gran innovador en su uso. Y así con varios asuntos de instrumentación. Al respecto tengo una hipótesis. Si Gerdes y Nikisch tuvieron una cercana relación es probable que el primero haya aprendido técnicas de interpretación muy similares a las del segundo. Como recordará el lector, en el primer ensayo de este libro¹³ apuntamos cómo el propio Nikisch se vio en la necesidad de hacer un aventurado arreglo de la Sinfonía n° 5 de Beethoven —reemplazó las cuerdas por metales— para poderla grabar en disco en 1912. Así, bien se puede sostener que Gerdes habría hecho algo parecido con las representaciones sinfónicas beethovenianas. En todo caso, estas estrategias respondía a una necesidad primordial: más que hacer una versión fidedigna de la obra a interpretar, se trataba de la necesidad de popularizar, divulgar, una obra. Hoy en una época de globalización, que ha traído como corolario la búsqueda de la perfección en las artes, predomina el apego

¹³ Nos referimos a «Los ecos del caracol. O sobre la música y la grabación».

estrictísimo a la partitura. En ese tiempo, primaba el deber de hacer conocer las esencias de las obras que se entendían marcaban un hito en la Historia.

Ya cuando la Orquesta Sinfónica Nacional se fundó en 1938 se entendió que la interpretación de la música orquestal quedaría en su predio. Y así fue. La Sociedad Filarmónica se dedicó de ahí en adelante a la interpretación de la música de cámara, actividad importantísima que sigue cumpliendo en este nuevo milenio. Evidentemente, la fundación de una orquesta sinfónica de carácter «nacional» implicaba ya la última fase de modernización de la música en el Perú, que se vería consolidada con la apertura del Conservatorio Nacional en 1946. La radio y la Sinfónica popularizaron aún más la música en el medio y, como es de entenderse, ya no había cabida para el diletantismo.

Muchos músicos europeos, que huían de la inminente guerra, llegaron a América Latina y, para el caso peruano, vinieron a llenar las plazas de la inaugurada Sinfónica. Es más, la dirección de ese conjunto orquestal recayó en el maestro alemán Theo Buchwald, quien estaría en el podio hasta 1960 (Estenssoro 1963). Obsérvese el catálogo de obras que la Sinfónica Nacional interpretó entre 1938 y 1970 y se descubrirá cómo el repertorio creció de manera descomunal (OSN 1970). Todas las sinfonías de Beethoven fueron interpretadas, pero no solo eso, el gran museo de la música mundial llegaría el Perú para quedarse entre nosotros. Pero ¿y la Novena?, ¿cuándo el Perú pudo escucharla por primera vez? Aún no encuentro la fecha exacta, lo único que tengo como datos fiables es que la estrenó el gran director Erich Kleiber (Viena 1890-1956) a principios de los años cincuenta dirigiendo la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. En esa oportunidad la obra fue interpretada ¡sin coro! No había aún un coro en el Perú a la altura de ese reto. Lo que me sorprende es que el minucioso y obsesivo Kleiber haya interpretado esa obra sin ese elemento imprescindible. Es muy probable

que el afán por divulgar —que anteriormente movió a Rebagliati, a los fundadores de la Sociedad Filarmónica y a Gerdes— también lo haya movido a él. Recién en 1957, el director mexicano Luis Herrera de la Fuente repondría en Lima a la Novena con la Orquesta Sinfónica Nacional, los solistas del Teatro Colón de Buenos Aires y con el Coro Polifónico dirigido por otro de esos músicos que modernizaron la escena nacional: Carlos Sánchez Málaga (Estenssoro 1963).

Ese día de agosto de 1995, cuando fui a la calle Porta en el distrito limeño de Miraflores a comprar mi entrada para escuchar la Novena de Beethoven por primera vez, presentía que esta se iba a tocar sin coro. Por alguna extraña razón se me hacía imposible concebir que una obra que consideraba perfecta fuera a representarse en el Perú en toda su plenitud. No se por qué pensé eso. Ahora que lo veo a la distancia tal vez seguía latente en mí la herencia de los años del terror cuando la belleza estética desapareció de este país. Pero también pensé que aún había mucha improvisación y mediocridad en el medio para que pudiéramos disfrutar «como se debía» de una obra maestra. Para no quedar como un ignorante, recuerdo que repasé una pregunta retórica cuya respuesta me haría saber que tendríamos ese espectáculo completo: «Señorita —le dije a la encargada— ¿y cuál es el coro que acompañará a la Filarmónica?». La respuesta me tranquilizo. Había coro, ahora solo se trataba de esperar el día del concierto.

EL SONIDO DE UN PODEROSO AMÉN O SOBRE EL INTENTO DE ESCRIBIR UN COLOFÓN

Así como cuando las manos puestas sobre un viejo piano intentan encontrar una melodía, lo mismo ha ocurrido con la escritura de este ensayo. Ha sido, sin dudas, un ejercicio difícil. En buena parte de su redacción me acompañó la canción *The Lost Chord* de Sullivan y llegué a envidiar la inspiración que finalmente condujo a este compositor a encontrar el acorde perdido y sellar su obra con un gran, prologado y poderoso *Amén*. Este libro creo que está lejos de terminar de esa forma. Hay algo de razón para ello puesto que no es exagerado decir que en la Historia de la Música en el Perú aún hay mucho por escribir e incluso por discutir y debatir. Nunca había visto una crisis tan profunda del arte musical en el Perú y percibido un silencio tan prolongado sobre a lo que sonidos se refiere: nadie critica, discute ni se atreve a señalar lo que anda mal con nuestros músicos. Mucho menos se investiga sobre el quehacer musical.

Obviamente, al no haber discusión y fomento de la cultura musical menos puede haber espacio para la escritura de libros que se dediquen a estudiar la presencia de la música en nuestras vidas. No importa el momento o etapa histórica que se quiera analizar, eso es lo de menos. Puede estudiarse la música del siglo XVII en el palacio de los virreyes del Perú o la de la semana pasada en un antro barranquino en el lapso

de una noche punk. Pero lo que debería pasar es que la música regrese al plano de nuestro interés vital y deje de ser lo que hasta ahora: un simple murmullo.

Comprendo que muchas personas puedan sentir que la música solo debe quedar en el plano del entretenimiento y que ante problemas tan graves como por los que atraviesa nuestro país no tiene mucho sentido gastar fuerzas y energías para dedicarse al arte y a su estudio. En las páginas que acaban de leer he tratado de demostrar lo contrario. Justamente, la música ha estado también presente en esos momentos terribles o en los de gigantesca gloria. Y no ha estado como comparsa inofensiva, ha estado como acicate, como promotora de acciones, en suma, como verbo.

Es extraño pero es necesario recalcar que la música no suele llevarnos a un plano racional. Todo lo contrario, esta nos traslada a un mundo pulsional, casi instintivo. Algo de esto último he querido subrayar en las páginas anteriores a través de la relación que hay entre música, violencia, nacionalismo, vida cotidiana, filosofía, política, etcétera. Quien crea que los sonidos pueden ser relajantes, tienen este libro para ver la otra cara de la moneda. Todavía falta mucho por investigar o simplemente elucubrar. Por ello, aún hay sitio para aquellos que quieran postular ideas abiertas al debate sobre la música en el Perú.

Ya llegó el momento en el que los elitismos absurdos que se han llegado a imponer en el mundo de la crítica artístico-musical peruana terminen de una vez por todas. A mí me costó entenderlo, pero creo haber dado un gran paso en el camino para alejarme del prejuicio: no hay música mejor que otra. Lo que vale en realidad es analizar las acciones que este arte produce en las personas. En ese sentido debe ocurrir, y espero que así sea pronto, que el antiguo ideal de la Ilustración del XVIII se derrumbe de una vez por todas en el Perú. Este hablaba de la belleza por la belleza y veía a la cultura como una acumulación de saberes elevados y civilizados frente a otros supuestamente bárbaros e indignos.

La música no es solamente una colección de sonidos agradables al oído que expresan belleza. Tampoco lo es —exclusivamente— una partitura elaboradísima que solo unos cuantos eruditos entienden y dicen disfrutar. Y es que no existe ni la buena ni la mala música, solo existe la música y las experiencias que esta suscita entre los receptores, experiencias que, en última instancia, son las que deberían ser consideradas no para condenarlas ni para ensalzarlas sino solamente para comprenderlas. A fin de cuentas se trata de promover una actitud posmoderna de entender la cultura humana: a través de las expresiones de nuestros congéneres podemos adentrarnos a la inmensidad del mundo y aprender de las lecciones negativas y positivas que nuestro género, por su esencia absolutamente falible, nos ofrece.

Hasta del libro más tonto se puede sacar aunque sea una buena lección, decía Plinio. Lo mismo puede decirse para la música. Aquí hemos querido analizar, por ejemplo, cómo el heavy metal es parte de la vida ideológica y política de muchos de los jóvenes peruanos. ¿Se debe considerar indigna esa música porque no cumple con parámetros de belleza clásicos? Pues no, esa música tiene una potencia y un sentido que no pueden pasar desapercibidos para un historiador o sociólogo. Hemos intentado, en los capítulos anteriores, adelantar algunas ideas sobre este asunto.

De la misma manera, ¿se debe decir, acaso, que porque una música se toca con clavecembalo, violines, oboes y trompetas es de mejor factura? Creo que no. Este ensayo señaló, por ejemplo, que un buen número de piezas barrocas le cantaron a la muerte de miles de hombres, mujeres y niños cuando ensalzaron con sus sones a la guerra o al más tribal nacionalismo. ¿Alguien podrá decir ahora que esa música por su fomento de la violencia es nociva? No suele ocurrir. La música, lo vuelvo a repetir, no puede estar al margen de los acontecimientos que suscita, promueve o enmarca y, como todo discurso, debe ser analizada más que juzgada.

Otros podrán indagar sobre qué relevancia puede tener estudiar la música que pudieron haber escuchado los miembros de Sendero Luminoso. A pesar de que la memoria peruana aún es recelosa en revivir los años de la guerra y la terrible violencia ya no podemos reprimir el recuerdo. Hoy, más que nunca, debemos afrontar el pasado inmediato en todas sus facetas. Eso es sano y es valiente. En este ensayo, la música senderista nos mostró una cara poco conocida: el sonido podía ponerse al servicio de la violencia revolucionaria. ¿Debe dejarse de lado esa veta de investigación? Evidentemente no.

Pero así como no puede pasar desapercibida la faz terrible de la música tampoco su más completa sencillez. En ese sentido, las páginas que anteceden este final buscaron recoger hasta el sonido de la flautilla de Pan de un afilador de cuchillos. Que el lector reúna en su mente los aparentes ruidos que lo acompañan en su gran ciudad y verá cómo ellos lo llevan a un mundo de memorias y sensaciones ya idas o presentes. La ciudad es una gran sinfonía con armonías y disonancias pero con música, al fin y al cabo.

Aún hay mucho por hacer en el campo musicológico. No son pocas las partituras que merecen resucitar y tampoco lo son los sonidos que todavía aguardan ser escuchados. Solo cuando la disposición de muchos de nosotros se arriesgue a entrar a un mundo distinto de sonoridades, la música del orbe entero podrá encontrarse con la de este país. Cuando eso ocurra, la partitura de la Historia de la Música en el Perú podrá estar terminada y, tal vez, coronada con el acorde poderoso de un sonoro *Amén*.

FUENTES, DISCOGRAFÍA Y BIBLIOGRAFÍA

Discografía

- AA.VV. (1999). *El gran barroco del Perú*. Coro Exaudi de la Habana con solistas de Perú y Bolivia y solistas instrumentales bajo la dirección de María Felicia Pérez. Sherman Oaks: Milan/Jade Records.
- AA.VV. (2000). *Carlos V. Mille Regretz: La canción del emperador*. La Capella Reial de Catalunya dirigida por Jordi Savall. Hespèrion XXI. Austria: AliaVox.
- Arne, T. A, Haendel, Clarke, Purcell, *et al.* (1989). *Rule Britannia*. English String Orchestra, Leeds Festival Chorus, John Wallace en la trompeta, todos bajo la dirección de William Boughton. Charlottesville: Nimbus.
- Canciones de las Trincheras Luminosas de Combate / Songs of The Shining Trenches of Combat*. (1999) Suecia: Movimiento Popular del Perú.
- Gossec, François J. (1988). *Requiem (Missa Pro Defunctis)*. Interpreta la Maastricht Kamerchor Conservatorium Musica Polyphonica a cargo de Louis Devos. EE.UU.: Erato.

- Gossec, François J. (2006). *Le Triomphe de la République ou Le Camp de Grand Pré*. Interpreta el Coro Della Radio Svizzera, el coro Calicantus y el conjunto I Barocchiste bajo la dirección de Diego Fasolis. Essex: Chaconne.
- Janequín, Clemént, Mathias Werrecore, *et al.* (2002). *War and Faith*. A cargo de *Il Terzo Suono, Daltrocanto, Chorus Beatorum, La fenice, Il Suonar Parlante*. Dirige: Gian Paolo Fagotto. Reisen: Arts Music.
- Le Sueur, Jean François; G. Paisiello; N. Roze. (1996). *Messe du Sacre de Napoleón*. A cargo de *Brass Ensemble Guy Touvron*; coros, orquesta y solistas de la Capella de San Petersburgo; todos bajo la dirección de Vladislav Tchernouchenko. Austria: Koch/Schwann.
- Mehul, E. Dalayrac, N. Gossec, F. Paisiello, G. Paër, F. *et al.* (s/f). *Military Fanfares, Marches & Choruses from the Time of Napoleon*. Interpreta The Brass and Percussion Ensembles of Gardiens de la Paix de Paris y el Vocal Ensemble bajo las direcciones de Désiré Dondeyne y Jean Rollin. Nueva York: Nonesuch.
- Rivera Dávalos, Julio y José Bernardo Alcedo (2004). *Propuesta de un nuevo Himno Nacional*. Edición y letra de Julio César Rivero, música de José Bernardo Alcedo. Interpreta José Antonio Maldonado. Lima.
- Sullivan, Arthur y William Gilbert (1994). *H. M. S. Pinafore*. Interpreta la orquesta y coros de la Welsh National Opera, dirigidos por Sir Charles Mackerras. Cleveland: Telarc.

Partituras

- Alcedo, José Bernardo y Carlos Juan Eklund (1863). *Himno Nacional del Perú, Lima*. En Pons Muzzo 1983: 107-110.
- Alzedo (*sic*), José Bernardo ([1821] 1864), *Himno Nacional del Perú para canto y piano*. Lima: Niemeyer, 1864. En Pons Muzzo 1983: 67-73.

- Alzedo (*sic*), José Bernardo ([1821] ¿1868?). *La Chicha, canzoneta peruana*. Partitura. Mainz: B. Schott's Söhnen. En Raygada 1954, tomo 2: 65-66.
- Anónimo ([1783] 1971). *Tonada del Tupamaro. Caxamarca*. Partitura para violín, voz y bajo. En *CDIP*, tomo II, volumen 3: 911-914.
- Beethoven, Ludwig van (s/fa). *Symphonies Nos 1, 2, 3, 4*. Hampton Miniature Scores, Vol. 13. Nueva York: Edward B. Marks
- Beethoven, Ludwig van (s/fb). *Symphony 5, opus 67*. Hawkes Pocket Scores, N° 114. Nueva York: Boosey & Hawkes.
- Beethoven, Ludwig van (s/fc). *Symphony 7, opus 92*. Hawkes Pocket Scores, N° 114. Nueva York: Boosey & Hawkes.
- Beethoven, Ludwig van (1989). *Symphonies Nos 8 and 9. In Full Score*. Nueva York: Dover.
- Beethoven, Ludwig van (2002). *Wellington's Victory, op. 91*. Partitura orquestal. Nueva York: Dover.
- Flecha, Mateo «El Viejo» (s/f). *La Guerra*. En *Choral Public Domain Library*. Disponible en: <http://www.cpdl.org/wiki/index.php/La_Guerra_%28Mateo_Flecha_el_Viejo%29>.
- García, Claudio (s/f). *Himno 29 de mayo, dedicado al muy ilustre y esforzado patriota Dr. D. Nicolás de Piérola y demás compañeros de su gloria, partitura para piano y canto*. Lima: Leoncio Otero. En *Albúm de Música* perteneciente a Adalguisa Victoria Peña (colección del autor).
- Janequín, Clemént (1528). *La Guerre*. En *Choral Public Domain Library*. Disponible en: <http://www.cpdl.org/wiki/index.php/La_Guerre_%28Cl%C3%A9ment_Janequin%29>.
- Sullivan, Arthur (1877). *The Lost Chord*. Partitura para voz y piano. Londres: Boosey & Co.

- Tchaikovsky, Peter I. (2002). *1812. Overture for orchestra, op. 49*. Partitura orquestal. Londres: Eulemburg.
- Torrejón y Velasco, Tomás de ([1701] 1976). *La púrpura de la rosa*. Edición de Robert Stevenson. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Villanueva, Fray Francisco (1912). *Cuaderno de música divina*. Ayacucho, noviembre de 1912. Partituras manuscritas (colección del autor).

Bibliografía

- AA.VV. (2006). *100 años. Sociedad Filarmónica de Lima*. Lima: Sociedad Filarmónica de Lima.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F: Fondo de Cultura Económica.
- Anderson, Craig A. y Nicholas L. Carnegey (2003). Exposure to Violent Media: The Effects of Songs With Violent Lyrics on Aggressive Thoughts and Feelings. *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 84, n° 5, pp. 960-971.
- Aracil, Rafael, Josn Oliver y Antoni Segura (1998). *El mundo actual: de la segunda guerra mundial a nuestros días*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Attali, Jacques (1995). *Ruidos. Ensayos sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI.
- Baker, Geoffrey (2008). *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham: Duke University Press.
- Bartra Gardini, Joicy (2002). *Simbolismo mágico-religioso de los tambores*. Tesis de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Betanzos, Juan Diez de ([1551] 1987). *Suma y narración de los Incas*. Transcripción y edición de María del Carmen Martín Rubio. Madrid: Atlas.
- Bohlmán, Philip Vilas (1996). *Central European Folk Music: An Annotated Bibliography Of Sources In German*. Nueva York: Routledge.
- Bohlmán, Philip Vilas (2004). *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Bárbara: ABC Clio.
- Bolaños, César (1985). La música en el Antiguo Perú. En AA.VV. *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro música clásica, pp. 1-64.
- Busto, José Antonio del (1963). *El conde de Nieva, virrey del Perú*. Primera parte. Lima: Instituto Riva Agüero del Perú.
- Busto, José Antonio del (1981). *La hueste perulera*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Busto, José Antonio del (2001a). *Breve historia de los negros en el Perú*. Lima: Congreso del Perú.
- Busto, José Antonio del (2001b). *Pizarro*. Dos tomos. Lima: PetroPerú.
- Busto, José Antonio del (2008). *Memorias de un historiador*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.
- Cancionero Popular del Partido Comunista del Perú. Canciones de la Guerra Popular (s/f)*. Editadas por Bandera Roja. Disponible en: <<http://www.geocities.com/maoismo/aryli/poecan/aaCGP.html>>.
- Carrasco Limas, Apolonio (1969). José Bernardo Alzedo. *Garcilaso*. Revista de la Universidad particular Inca Garcilaso de la Vega, año 1, nº 1, noviembre, pp. 25-46.
- Castiglione, Baldassarre de ([1528] 1972). *El cortesano*. Bogotá: Bruguera.

- Castillo, Luis Jaime (2000). La cultura Moche. En *Culturas prehispánicas*. Lima: *El Comercio* y Universidad Ricardo Palma.
- Castillo, Luis Jaime (s/f). The Sacrifice Ceremony Battles and Death in Mochica Art. *Voices: The World Outside My Door*. Publicación electrónica disponible en <<http://www.lindakreft.com/pdf/ceremony.pdf>>.
- CDIP (1971). Colección Documental de la Independencia del Perú. *Colección Documental de la Independencia del Perú*. Lima: Comisión del Sesquicentenario de la Independencia.
- Clark, Richard (1822). *An Account Of The National Anthem Entitled God Save The King*. Londres: S&R Bentley.
- Cook, Nicholas ([1998] 2001). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cornejo Guinassi, Pedro (2002). *Alta tensión: los cortocircuitos del rock peruano*. Lima: Emecede.
- Cortada, Juan (1841). *Historia de España*. Barcelona: Brusi.
- CVR (2003) Comisión de la Verdad y la Reconciliación. *Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. IX volúmenes. Disponible en <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>>.
- CVR (2004) Comisión de la Verdad y la Reconciliación. *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la CVR*. Perú. Lima: CVR.
- Daniel F (seudónimo de Daniel Augusto Valdivia Fernández) (2007). *Los sumergidos pasos del amor (el escenario de las okaciones perdidas)*. Breve reporte sobre el rock subterráneo de la música alterna. Cajamarca: Martínez de Compañón.
- Dardón de Rendón, Marcia (compilador) (1984). *Lo mejor de Rubén Darío*. Guatemala: Editorial Piedra Santa.

- Day, Timothy ([2000] 2002). *Un siglo de música grabada*. Madrid: Alianza Música.
- Degregori, Carlos Iván (1993). Guzmán y Sendero. Después de la caída. *Nueva Sociedad*, n° 124, marzo- abril, p. 53-58.
- Dunn, Sam (2005). *Metal: A Headbanger's Journey*. Canadá: Seville Picture.
- Elias, Nolbert (1996). *La sociedad cortesana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Elliott, J. H. (1983). *La España Imperial, 1469-1716*. Barcelona: Vicens-Vives.
- Estenssoro, Juan Carlos (1989). *Música y sociedad coloniales. Lima, 1680-1830*. Lima: Colmillo Blanco.
- Estenssoro, Juan Carlos (1990). *Música, discurso y poder en el régimen colonial*. 3 t. Lima: Tesis de Maestría. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Estenssoro, Juan Carlos (1992). Modernismo, estética, música y fiesta: elites y cambio de actitud frente a la cultura popular. Perú 1750-1850. En Enrique Hurbano (compilador), *Tradición y modernidad en los Andes*. Cusco: Centro de Estudios Regionales «Bartolomé de las Casas».
- Estenssoro, Juan Carlos (2003). *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Estenssoro, Mario (1963). La Orquesta Sinfónica Nacional entre 1938 y 1963. *Fanal*, vol, XVIII, n° 68, pp. 34-40.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo ([1557] 1880). *Quinquagenas de la nobleza española*. Dos tomos. Madrid: Imprenta y Fundición Manuel Tello.

- Feria, Mónica (1988). Notas al margen en torno a la juventud. *Márgenes: encuentro y debate*, n° 4, diciembre, pp. 157-165.
- Finkelkraut, Alain (1998). *La humanidad perdida. Ensayos sobre el siglo XX*. Barcelona: Anagrama.
- Fubini, Enrico (2001). *Estética de la música*. Madrid: La Balsa de Medusa.
- Gaxotte, Pierre (1942). *La Revolución Francesa*. Madrid: Cultura Española.
- Getz, Christine Suzanne (2006). *Music in The Collective Experience In Sixteenth-Century Milan*. Aldershot: Ashgate.
- Ginebreda, Carlos (2004). 50 aniversario de la muerte de Wilhem Furtwängler. *Mundo Clásico.com*, sección «Memoria viva», 1 de diciembre. Disponible en: <<http://www.mundoclasico.com/2009/documentos/doc-ver.aspx?id=cf9e5b63-5236-4def-8858-98a2e0ff0d41>>. Visualizado el 15 de julio de 2009.
- Girard, René ([1972] 1998). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Greene, Brian (1999). *The elegant universe: superstrings, hidden dimensions, and the quest for the ultimate theory*. Nueva York: Vintage.
- Gruszczynska-Ziotkowska, Anna (1995). *El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Cayambe: Abya-Yala.
- Guerra, François Xavier (2000). *Modernidad e independencias: ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. México D. F.: Mapfre.
- Hall, Linda Biesele (2004). *Mary, Mother and Warrior. The Virgen In Spain and the Americas*. Austin: University of Texas.
- Hegel, Georg F. ([1826] 2006). *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*. Prólogo de Karsten Berr y Annemarie Gethmann-Siefert. Edición bilingüe. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Heidegger, Martín (1994). Logos (Heráclito, fragmento 50). En *Conferencias y artículos*. Traducción de Eustaquio Barjau. Barcelona: Serbal, pp. 179-199.

- Heidegger, Martín (1997). *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Herriot, Edouard (1950). *Beethoven*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Hobsbawm, Eric (1996). *Historia del siglo XX, 1914-1991*. Barcelona: Crítica.
- Hoffmann, Frank W. y Howard Ferstler (2005). *Eyclopedia of Recorded Sound*. Nueva York: Routledge.
- Illari, Bernardo (1999). La obra y nuestra reconstrucción. En *Programa a La púrpura de la rosa. Función en el Teatro de la Zarzuela* (Madrid), noviembre y diciembre, pp. 39-45.
- Iturriaga, Enrique y Juan Carlos Estenssoro (1985). Emancipación y República. En *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir, pp. 107-113.
- Kirk, G. S. y J. E Raven (1979). *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos.
- Lambert, Constant ([1948] 1963). *Música a la vista. Estudio de la música en su declinación*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lara Cárdenas, Juan Manuel (2008). Notas al programa del concierto realizado por la agrupación *The Tallis Scholars*. Auditorio de las ruinas de Baeza en Ubeda y Baeza en el marco del XII Festival de Música Antigua. Baeza, 7 de diciembre.
- Lavallé, Bernard (1993). *Las promesas ambiguas. Criollismo e identidad en los Andes*. Lima: Instituto Riva-Agüero.
- Lavalle, José Antonio de (1891). *Galería de los gobernadores y virreyes del Perú*. Barcelona: Maucci.
- Leñero, Carmen (2006). *El caracol sonoro: reflexiones semiológicas sobre el lenguaje de la música en relación con la poesía*. México D. F.: UNAM.
- León Mera, Juan (1892). *Antología ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano*. Quito: Universidad Central.

- Líberman, Arnaldo (1991). Sigmund Freud: un interrogante wagneriano. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 498, pp. 96-98.
- Lohmann Villena, Guillermo (1938). *Apuntes para la historia del teatro en Lima durante los siglos XVI y XVII*. Lima: s/e.
- Lohmann Villena, Guillermo (1946). *El conde de Lemos, virrey del Perú*. Madrid: Artes Gráficas.
- Londoño, Sancho de (1568). Discurso sobre forma de reducir la disciplina militar a mejor y antiguo estado. *Biblioteca Gonzalo del Berceo*. Liera, 8 de abril. Disponible en: <<http://www.vallenajerilla.com/berceo/antoninoperez/reducirdisciplinalondono.htm>>.
- Lu, Xing (2004). *Rhetoric of The Chinese Cultural Revolution The Impact on Chinese Thought Culture and Communication*. Carolina del Sur: Universidad de Carolina del Sur.
- Mao (1972). Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura. En *Obras escogidas de Mao Tse Tung*. 3 tomos. Pekín: Ediciones en Lenguas Extranjeras, tomo III, pp. 67-98.
- Martín Pastor, Eduardo (1938). *De la vieja casa de Pizarro al nuevo Palacio de Gobierno*. Lima: Ministerio de Fomento.
- Martínez, Maruja y Federico Tong (editores) (1998). *¿Nacidos para ser salvajes? Identidad y violencia juvenil en los 90*. Lima: Sur.
- Martínez Cereceda, José Luis (1995). *Autoridades en los Andes, los atributos del señor*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- May, Rollo (1974). *Fuentes de la violencia*. Buenos Aires: Emecé.
- Méndez, Lucrecia (compiladora) (s/f). *Lo mejor de Gustavo Adolfo Becquer*. Guatemala: Piedra Santa.
- Mercurio Peruano (1791). Idea General del Perú. *Mercurio Peruano*, n° 1, 2 de enero, fol.1.

- Minuchín, Perla *et al.* (s/f). *Músicos célebres*. Lima: Central Peruana de Publicaciones
- Moreno Alonso, Manuel (2005). *Napoleón. De ciudadano a emperador*. Madrid: Silex Ediciones.
- Moreno Cebrián, Alfredo y Nuria Sala i Vila (2004). *El «premio» de ser Virrey: los intereses públicos y privados del gobierno virreinal en el Perú de Felipe V*. Madrid: CSIC.
- Murúa, Martín de ([1613] 1962-1964). *Historia general del Perú. Origen y descendencia de los Incas*. 2 volúmenes. Madrid: Góngora.
- Nestyev, Israel V. (1960). *Prokofiev*. Buenos Aires: Schapire.
- Nietzsche, Friedrich (2003). *Los filósofos preplatónicos*. Madrid: Trota.
- O'Phelan, Scarlett (1988). *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia, 1700-1783*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas.
- Orellana, Joaquín Antonio de ([1781] 1971). Relación del corregidor de Puno, de sus expediciones, sitios, defensa y varios acontecimientos [...] desde el 16 de noviembre de 1780 hasta el 17 de julio de 1781. En *CDIP*, tomo II, volumen 3: 51.
- Orrego, Juan Luis (2005). *La ilusión del progreso. Los caminos hacia el Estado-Nación en el Perú y América Latina (1820-1860)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- OSN (Orquesta Sinfónica Nacional del Perú) (1970). Obras ejecutadas entre 1938 y 1970. Lima: SPI.
- Palma, Ricardo (1964). *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar.
- Paz, Octavio (1992). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

- Pérez Luna, Alamo (1996). «Por los senderos del rock». Reportaje propalado por el programa *La Revista Dominical* del canal América Televisión de Lima (Canal 4). Lima.
- Pinilla, Enrique (1980). Informe sobre la música en el Perú. En *Historia del Perú*. Tomo IX. Lima: Mejía Baca.
- Pizarro, Pedro ([1571] 1986). *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.
- Pons Muzzo, Gustavo (1983). *La ley N° 1801 y la letra auténtica del Himno Nacional*. Lima: San Miguel.
- Quezada Machiavello, José (1985). Formación de la cultura musical en la colonia. En *La música en el Perú*. Lima: Popular y Porvenir.
- Rabinovitz, Lauren y Abrahan Geil (2004). *Memory Bytes: History, Technology and Digital Culture*. Durham: Duke University Press.
- Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Raygada, Carlos (1954). *Historia crítica del Himno Nacional*. 2 tomos. Lima: Juan Mejía Baca.
- Raygada, Carlos (1957-1964). Guía musical del Perú. *Fenix*, nº 12, 13, 14; 1957 (pp. 3-77), 1963 (pp. 1-82) y 1964 (pp. 3-95).
- Rivera Dávalos, Julio César (2004). *El mito de un símbolo patrio*. Lima: IIPCIAL.
- Robledo, Luis (2003). El lugar de la música en la educación del príncipe humanista. En Virginia Dumanoir (editora). *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Madrid: Casa de Velásquez.
- Rodríguez Garrido, José Antonio (2000). Los nuevos sentidos políticos de un texto calderoniano: la representación en Lima (1701)

- de *La Púrpura de la rosa*. Conferencia pronunciada en el marco del *Seminario Internacional Conmemorativo del Cuatricentenario del nacimiento de Pedro Calderón de la Barca*, Centro Cultural de la PUCP. Lima, 25 de octubre.
- Roldán Ruíz, Martín (2007). *Generación Cochebomba*. Lima: Edición del autor.
- Roncagliolo, Santiago (2007). *La cuarta espada. La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*. Buenos Aires: Debate.
- Rowe, John (1976). El Movimiento Nacional Inca del siglo XVIII. En Alberto Flores Galindo (editor). *Sociedad colonial y sublevaciones populares: Túpac Amaru II: 1780*. Lima: Retablo de Papel, pp. 10-66.
- Salazar, Gabriel (director) (2002). *Hombria y feminidad: construcción cultural de actores emergentes*. En *Historia Contemporánea de Chile*, volumen 4. Santiago: Lom.
- Sánchez-Concha, Rafael (1999). La tradición política y el concepto de cuerpo-república en el Virreinato. En Teodoro Hampe Martínez (compilador). *La tradición clásica en el Perú Virreinal*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 101-114.
- Sánchez Meca, Diego (1989). *Entorno al Superhombre: Nietzsche y la crisis de la Modernidad*. Barcelona: Anthorgros.
- Santiago, German (s/f). Discusión y plagio sobre las obras de los grandes maestros. En *Diario DigitalRD*. Disponible en <<http://www.diariodigital.com.do/articulo,7684.html>>. Visualizado el 20 de julio de 2009.
- Santiago Guervós, Luis de (2002). Hans-Georg Gadamer, in memoriam. La conciencia de un siglo: herencia y futuro. *Contrastes. Revista interdisciplinaria de filosofía*, vol. VII. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 5-14.

- Sarmiento de Gamboa, Pedro ([1572] 1942). *Historia de los Incas*. Buenos Aires: Emecé.
- Sas, Andrés (1970-1971). *La música en la Catedral de Lima durante el virreinato*. 3 tomos. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Sentencia ([1781] 1971). Sentencia pronunciada en el Cuzco por el visitador D. José Antonio de Areche, contra José Gabriel Tupac Amaro, su muger, hijos y demás reos principales de la sublevación (1781). En *CDIP*, tomo II, volumen 2: 772.
- Shady, Ruth, Martha Prado, Jorge Moreno, Carlos Jiménez, et al. (2000). Las flautas de Caral-Supe: aproximaciones al estudio acústico-arqueológico del conjunto de flautas más antiguo de América. *Informe del Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM y Laboratorio de Acústica de la PUCP*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Shelfi, Na'ama (2001). *The Ring Of Myths: The Israelies, Wagner and The Nazis*. Sussex: Sussex Academic Press.
- Siracusano, Gabriela, Rosanna Khon, Marta Maier y Daniela Perera (2007). Colores para el milagro. Una aproximación interdisciplinaria al estudio de pigmentos de un caso singular de la iconografía colonial andina. En *El color en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*. Programa UBAC y T 2004-2007. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Sontag, Susan (1969). *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral.
- Stevenson, Robert (1962). Comienzos de la Ópera en el Nuevo Mundo. *Boletín Interamericano de Música*, nº 40, pp. 3-19.
- Sütlz, Wolfgang (2007). *Emancipación o violencia. Pacifismo estético en Gianni Vattimo*. Barcelona: Icaria.
- Tello, Aurelio (1998). *Música barroca del Perú, siglos XVII y XVIII. Estudio, revisión y transcripción*. Lima: AFP Integra.

- Torres Arancivia, Eduardo (2000). Una aproximación a la guerra en los Andes: el final de la expansión incaica y el tiempo de Huayna Capac. *Boletín del Instituto Riva Agüero*, n° 27, pp. 393-436. Lima.
- Torres Arancivia, Eduardo (2006a). *Corte de virreyes. El entorno del poder en el Perú del siglo XVII*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Torres Arancivia, Eduardo (2006b). La Sociedad Filarmónica de Lima. 1907-2007. En AA.VV. (2006). *100 años. Sociedad Filarmónica de Lima*. Lima: Sociedad Filarmónica de Lima.
- Torres Arancivia, Eduardo (2007). *Buscando un rey. El autoritarismo en la Historia del Perú, siglos XVI-XXI*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Valderrama, Carlos Eduardo (2000). *Comunicación-educación: coordenadas, abordajes, travesías*. Series Encuentro. Bogotá: Universidad Central.
- Véliz, Mauricio (2008). Un lugar en el mundo: palabra, saberes musicales e identidad en el Perú del siglo XVII. *Histórica*, vol. XXXII, n° I, pp. 77-113.
- Véliz, Mauricio (2009). *Crisis, cambio y modernidad en el Perú republicano: la actividad musical en la Catedral de Lima (1821-1919)*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Wagner, Richard (1943). *La música y los músicos*. Buenos Aires: Tor.
- Wagner, Richard (s/f). *Recuerdos de mi vida*. Madrid: La España Moderna.
- Wallace, Robin (1990). *Beethoven's Critics: Aesthetic Dilemmas And Resolutions During The Composer's Lifetime*. Cambridge: Cambridge University.
- Weinstein, Deena (1991). *Heavy metal: A Cultural Sociology*. Nueva York: Lexington.

Will, Richard (2002). *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wolfman, Gary (s/f). Battalia by Heinrich Ignaz Franz Biber. En CMP Teaching Plan. *Wisconsin Music Educators Association*. Disponible en: <http://www.wmea.com/CMP/teaching_plans/documents/Battalia.pdf>.

Wuffarden, Luis Eduardo (1994). Las artes. En AA.VV. *Historia General del Perú*. Tomo V: *El Virreinato*. Lima: Brasa, pp. 521-648.

Yriarte, Tomás de (1835). *Música, poema*. Burdeos: Laplace.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN
LOS TALLERES GRÁFICOS DE
TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA
PSJE. MARÍA AUXILIADORA 156, BREÑA
CORREO E.: TAREAGRAFICA@TAREAGRAFICA.COM
TELÉFONO: 332-3229 Fax: 424-1582
SE UTILIZARON CARACTERES
ADOBE GARAMOND PRO EN 11 PUNTOS
PARA EL CUERPO DEL TEXTO
JULIO 2010 LIMA - PERÚ