



“Somos libres, seámoslo siempre”. Sobre la música en tiempos de la independencia del Perú

Entrevista al doctor Eduardo Torres Arancivia¹

Carolina de Belaunde*

Recibido / Received: 20 de enero de 2021, Aceptado / Accepted: 15 de junio de 2021.

Resumen

“Somos libres, seámoslo siempre” son las palabras que en el Himno Nacional del Perú —escrito por José de la Torre Ugarte y musicalizado por José Bernardo Alzedo en 1821— cantan a la libertad, la igualdad, la felicidad y la unión; palabras que, no pocas veces en los convulsionados últimos años del país, se hace necesario recordar y reafirmar. Estando tan cerca del bicentenario de la independencia, entrevistamos al historiador Eduardo Torres Arancivia sobre la música que acompañó los primeros años de la fundación de la república. Con la rigurosidad que lo caracteriza, el doctor Torres Arancivia nos ofrece valiosos aportes acerca de un tema poco estudiado desde la Historia: el contexto, el poder emotivo y la importancia que tuvo la música en la promesa de construcción de la nación en el Perú.

Abstract

The lyrics of the Peruvian national anthem —written by José de la Torre Ugarte and musicalized by José Bernardo Alzedo in 1821— sing to freedom, equality, happiness and unity. “We are free, let us always be” are words that we need to remember and reaffirm frequently, especially during times of social and political turmoil. Approaching the bicentennial of the independence of the country, we interviewed Historian Eduardo Torres Arancivia about the music that accompanied the first years of the novel republic. With his characteristic rigor, Torres Arancibia offers us a valuable contribution on a little-studied subject: the context, the emotional power and the importance that music had within the promise of nation-building in Peru.

¹ Eduardo Torres Arancivia es doctor en Historia por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sus trabajos han recibido los premios Franklin Pease G.Y (2004) y el Premio Nacional PUCP (2007 y 2009). Entre sus publicaciones tenemos, *La violencia en los Andes. Historia de un concepto, siglos XVI y XVII* (2016); *Corte de Virreyes. El entorno del poder en el Perú del siglo XVII* (2014); *El acorde perdido. Ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú* (2010); *Buscando un rey. El autoritarismo en la Historia del Perú. Siglos XVI-XXI* (2007). En la actualidad se desempeña como investigador y docente universitario.

* Carolina de Belaunde (cbelaunde@iep.org.pe), es historiadora, estudiante del programa de doctorado en el departamento de Antropología de las Américas de la Universidad de Bonn e investigadora principal del Instituto de Estudios Peruanos.

Conversemos primero sobre los cambios y las continuidades en la música en el periodo que comprende el final del virreinato y el proceso independentista, ¿qué transformaciones y permanencias encontramos en el ambiente musical en el transcurso de esos años?

Estamos hablando de un periodo que bien puede ir desde 1750 a 1825. Creo que las personas interesadas, lo mismo que muchos estudiosos, no han calibrado aún con fuerza el hecho de que, en América latina, desde México hasta la actual Argentina, se vivía, como en Europa, el denominado periodo clásico dentro de la historia de la música. Esto que suena a una verdad evidente no lo es, puesto que se asumía, por lo menos para el Perú, que la antigua corte de los virreyes se había quedado estancada en el tiempo, en una especie de perpetuo barroco, y no, no creo que eso haya sido así. A partir de mis investigaciones, he podido percibir lo globalizado que estaba ese movimiento cultural al que se ha denominado ilustración. Ese movimiento, que preconizaba el uso de la razón y del método científico, tenía su contraparte en una estética musical que apelaba al equilibrio entre la racionalidad y el sentimiento, al mismo tiempo que se abría, de forma sorprendente, a la innovación técnica que parecía encantar a amplios sectores de la sociedad más allá de las iglesias y cortes reales.

Recuérdese que es el tiempo de Haydn, Mozart y el primer Beethoven. Me ha sorprendido lo pequeño que era el mundo desde mediados del XVIII: las noticias volaban por aquí y por allá, lo mismo que la música europea que ganaba corazones y mentes allende el Atlántico hasta llegar a zonas como la supuestamente estancada Lima o a las alturas del Altiplano de la actual Bolivia. Las partituras de Haydn, por ejemplo, pirateadas u originales, aun estando él con vida, viajaban por todos lados en circuitos inimaginables y es gracias a ello que encontramos a émulos del compositor austriaco en el Perú. Entonces, más que una continuidad, hay un quiebre propiciado por la modernidad ilustrada que hará que la música se exprese de una manera nunca antes oída y que ese estilo y concepción sonora comiencen a atraer a un público muy receptivo a ese cambio. Se trata de una mezcla sonora entre lo viejo y lo nuevo; y no solo eso: es descubrir que sonos andinos se pueden acoplar a partituras con pautas “haydenianas”.

Entonces, podemos decir que el Perú estaba al tanto de la música que sonaba en Europa.

Mi sorpresa fue muy grande cuando en la Biblioteca Nacional del Perú en Lima encontré la parte de trompeta de una sinfonía de Haydn, manuscrita, datada por archiveros, tal vez a fines del siglo XVIII. Con ayuda de algunos músicos tratamos de averiguar de qué sinfonía de Haydn salía esa trompeta y tras algunas pericias vimos que se trataba de la *Sinfonía 101*, apodada “El reloj”, de 1794. ¿Eso qué significaba? Pues que en Lima se estaba al día en la modernidad musical, que para ese entonces era lo que hoy llamamos el clasicismo y que mientras Haydn estaba vivo —él muere en 1809—, en la corte de Lima se escuchaban sus obras. Esto venía a derruir el mito —que felizmente

hoy en día se sigue corroyendo— de que músicos extranjeros, italianos y alemanes, trajeron la modernidad musical a estas tierras recién desde 1860 en adelante, una especie de enunciación imperialista por parte de esos artistas.

¿Y cómo llegaban estas influencias musicales al territorio americano? ¿Podemos hablar de circuitos musicales?

Sí, hay una serie de circuitos globales que la obra musical auspiciaba. Sigo con Haydn, que era el músico más popular del mundo en ese entonces; sus obras, aclamadísimas, salían en partituras oficiales o en copias desde Austria a la Europa Oriental y a Occidente. Si se iban a Occidente, esas piezas recalaban en España donde Haydn era muy apreciado. En España, esa música terminaba en el puerto de Cádiz y de ahí llegaba a todos lados de América. Esto se evidencia en los periódicos de la época, que anunciaban como novedad las obras de los clásicos. Y, claro, ya con esa música en mano, los americanos recreaban esas obras o aprendían de ellas.

Asimismo, hay aspectos técnicos en los que normalmente no se repara y es que no solo se trata de que llegaba música “popular” —Haydn era el más popular de los músicos, el *pop star*, por decirlo de alguna manera—, sino que, además, la gente de dinero en Lima se las agenciaba para que les llegaran de Europa fortepianos, el instrumento más moderno de ese entonces —un antecesor del piano actual—, y esos pedidos se hacían no solo por capital simbólico, sino porque había una producción musical que requería de ese instrumento. Lo mismo con los clarinetes. En el Archivo Arzobispal he visto partituras del siglo XVIII que contienen obras del XVII pero donde los instrumentos han sido cambiados “al modo moderno” para incluir esos clarinetes. En suma, me imagino el ambiente musical peruano haciendo gala de algo que nos parece tan nuevo hoy en día: eso que nos encanta llamar fusión pues fue una constante desde el siglo XVIII. Es por eso que siempre me pregunto ¿realmente existirá una música andina?, ¿un huayno es, efectivamente, una música más peruana que un cuarteto para cuerdas escrito por Pedro Jiménez Tirado de Abril en el Alto Perú siguiendo el canon de Haydn?

A pesar de ser una sociedad fuertemente jerarquizada, la música fue un elemento más en donde se evidenció el mestizaje.

Es fascinante descubrir que, en esa supuesta rigidez de la sociedad estamental, la porosidad también era significativa y la música era el gran espacio para el mestizaje cultural. ¿Negros bailando y adaptando minués franceses en el siglo XVIII? Claro que pasaba. ¿Ilustrados del *Mercurio Peruano* racionalizando los *yaravíes*? Pues también ocurría. Ya ni qué decir de los intentos ilustrados y recopilatorios de Martínez de Compañón, quien no tenía reparos en poner en partituras antiguas danzas chimú — “occidentalizando” la música originaria—, lo cual generaba algo totalmente nuevo, o de los imitadores de Haydn que componían tonadillas con letras vulgares para entretenimiento de todos los estamentos.

Hablemos ahora de los músicos. ¿Tenemos, por ejemplo, información sobre quiénes eran y el lugar donde se formaban?

Son temas que aún requieren investigación. Es evidente que, por excelencia, los primeros centros de enseñanza musical fueron las iglesias y los conventos. Tal vez la academia más antigua de música en el Perú fue la del convento de San Agustín, fundada a mediados del siglo XVIII, y esa academia recibía a niños pobres a los cuales formaban en la fe y en la música. Hay que mencionar que no hay mejor forma de evangelización que cantando la palabra de Dios, más aun entre la masa iletrada de indios. Sobre eso, recuerden ese *Cuadro del mestizaje*, hacia 1760, donde aparece el llamado “indio civilizado” y dicha civilización es representada con una partitura en la mano del indio pues se entiende que ha sido a través de la música que se ha alejado de una persistente idolatría.

Por otro lado, la Catedral era un centro neurálgico de irradiación musical. Ahí había una orquesta fija, dirigida en los 800 por Andrés Bolognesi —sí, el padre del héroe—, que funcionó muy bien hasta los días de la guerra de Independencia. También estaba la corte virreinal, en la que recalaban músicos provenientes de los séquitos virreinales, muchos de ellos portugueses o italianos, que luego, tras acabar el gobierno de sus protectores, se dedicaban a labores particulares al mismo tiempo que a formar discípulos. Pero también estaba el teatro, y el teatro de Lima había cobrado un nuevo brío a fines del siglo XVIII: ya no era el corralón barroco, era el teatro moderno en el que cabían más de mil personas y ese teatro funcionaba como una verdadera industria musical en donde los músicos de aquí y allá tocaban las tonadillas.² No creo exagerar al decir que desde 1750, poco más o menos, surge en el Perú la idea de una industria musical, de hacer música para divertir a la gente y para pasar un buen rato.

¿Y qué sabemos sobre el rol femenino en la música de la época?

Es un capítulo urgente por realizar. Ojalá pueda hacerlo, quiero hacerlo. Me pongo a pensar en la esposa del Marqués de Torre Tagle, Mariana Echevarría, posando muy orgullosa, en su retrato, al lado de su fortepiano, el cual, me imagino, sabía tocar, tal como la educación de una dama lo requería. Pero también me pongo a pensar en que la mujer en el mundo de las artes no era bien vista pues se le tenía como licenciosa, y así evoco a una música famosa como lo fue Micaela Villegas, a la que todos solo quieren ver como *La Perricholi*, y olvidan que era una actriz completa: actuaba, cantaba, tocaba la guitarra, el arpa, la vihuela y bailaba. Ahora se sabe que era toda una emprendedora del teatro y que luego, ya en sus años maduros, lo ganado con su arte lo invirtió muy bien en actividades económicas que la hicieron rica. Los conventos de monjas también parecen haber sido sitios de “libertinaje” musical, puesto que se sabe que, de vez en vez, las monjas, solo para divertirse, cantaban a coro motivos de las óperas de Rossini.

² Canciones breves, casi siempre de temática satírica, con acompañamiento de orquesta, que se insertaban en las obras teatrales. Muy populares en España, el género pasó, también con mucho éxito, a Latinoamérica.

Y, claro, cómo no recordar a Rosa Merino, actriz, cantante y famosísima en su tiempo —nació a fines del siglo XVIII y murió en 1868—, que pasaría a la historia por cantar, en estreno, el himno del Perú. ¿Compositoras? Tal vez todas las mencionadas lo fueron. ¿Quedan rastros de sus obras? Es tarea pendiente a indagar. ¿Hay compositoras en el Perú? Claro que sí, pero a ellas se les puede seguir el rastro con mucha más facilidad desde 1860 en adelante. Pero, como digo, es algo por hacer aún.

Si consideramos que el lugar de los músicos en la sociedad colonial no dependía de su talento, es probable que se hayan encontrado en una posición desfavorable. ¿Cuál era la situación general de los músicos?

Desde el siglo XVII he podido percibir que la situación del músico peruano no era muy diferente a la del músico actual. La primera similitud la encuentro en las múltiples funciones sonoras que debían realizar aquí y allá: en la corte, en la iglesia, en la fiesta religiosa o en el burdo entretenimiento. Debían compartir funciones y trabajar mucho para ganarse el pan. La segunda similitud que encuentro es la competencia a la que estaban sometidos y, la mayoría de las veces, los he visto luchar, como hoy, por sus ingresos y contra la idea casi aristotélica de que se aprecia al arte —en este caso, la música— pero se desprecia al artista —en este caso, el músico— por tenérsele como un mero artesano. Eso último nos dice, además, cómo era la situación del músico virreinal.

El músico virreinal estaba inserto en una sociedad estamental, en donde mandaba el color de la piel —el estamento, el fenotipo—, el nacimiento y la sangre. El talento, aunque descollante, se subordinaba al origen y la casta. En ese sentido, hay noticias de músicos indígenas —recuerdo a uno de apellido Lebol que en 1596 iba con su trompeta de pueblo en pueblo— y negros (afrodescendientes), pero, aunque su música pudiese brillar, ellos como compositores eran invisibilizados. Por otro lado, alguien se puede preguntar cómo esos sectores que estaban hasta abajo del orden social podían dedicarse a la música. Pues podían hacerlo por el hecho de que la música estaba asociada al rito religioso y a la educación cristiana dentro de las campañas de evangelización. ¿Qué mejor manera de enseñar la fe a los nuevos cristianos si no es con música? Recuerden ese semillero de cantores que dibuja Guamán Poma (1615), en donde se ve cómo la música entraba a los oídos infantiles a puro golpe.

También podía ocurrir el mecenazgo, es decir, que un músico recibiera el favor de un poderoso. Ese ya era el músico cortesano, que tal vez llegaba a estas tierras en el séquito del virrey, que llegaba como su criado y ya dependía de él si se ganaba el afecto y amor de su señor. No nos olvidemos que es el tiempo de la economía de la gracia. Tampoco era raro que el músico, por sus habilidades, se viera premiado con honores y puestos administrativos. Tal fue el caso, por ejemplo, de Tomás de Torrejón y Velasco, el compositor de *La púrpura de la rosa*, a quien, gracias a su lealtad y servicio, además de talento en su arte, el virrey le concedió el corregimiento de Chachapoyas.

Pienso en un músico en particular, en José Bernardo Alzedo. Como comentas en tu último trabajo,³ se trata de un mulato,⁴ en la última posición social del convento, que tuvo éxito, y me pregunto si su trayectoria fue atípica. Es decir, ¿podemos considerar la música como un mecanismo de ascenso social o consideras que ese poder y ese reconocimiento eran limitados?

¿Atípica? Pues sí y no. En primer lugar, es atípica pues fue un músico que vivió 90 años, de 1788 a 1878, entonces, que se imagine el lector todo lo que le tocó vivir. Atípica también pues vivió la mitad de su vida en el Perú y la otra en Chile, país donde fue respetadísimo y donde está su obra de mejor calidad. Y atípica pues fue “donado” en el convento, ex claustrado, patriota, compositor de la patria, compositor asimilado al ejército, profesor y, como todo músico que se precie de serlo, auto promotor descarado, eso último sin mucho éxito, por lo menos en su patria. Me pongo a pensar en Alzedo como esos personajes bisagra entre una época y otra ¿Qué hubiese sido de la vida de Alzedo sin guerra de independencia? Pues la de un mulato del Antiguo Régimen, sin posibilidad de ascender por más méritos que tuviese. Al parecer, Alzedo tenía talento musical y por ello su madre lo entregó al convento agustino donde aprendió lo mejor de la música con un émulo de Haydn, Cipriano Aguilar, pero cuando la madre se dio cuenta de que el talento de Alzedo se desperdiciaba, lo llevó al convento dominico y ahí lo he encontrado en las listas del personal, hasta abajo del escalafón. Ahí compuso su música religiosa y ahí se hubiese quedado en una relativa oscuridad si el mundo en el que vivía no se hubiese trastocado. Llega San Martín y Alzedo entiende que el mundo le queda chico, sale del convento y decide cantarle a la patria nueva. En ese nuevo rol saborea la fama: junto a un abogado segundón de Ica, llamado José de la Torre Ugarte, componen *La chicha*, una canción patriótica que fue un verdadero *hit*. Esa dupla ahora se ha convencido de que mejor es un país libre de España, pues ellos podrían ser lo que, en un reino, jamás hubiesen podido ser. Hecha la convocatoria para la composición de la *Canción Nacional* en 1821, pues la gana la música de Alzedo y la letra de De la Torre. Así, la promesa de la futura república se había cumplido en ellos.

Mencionas la dupla Alzedo-De la Torre; me gustaría que conversáramos sobre el himno nacional y el contexto en el que está inserto.

Lo que acontece entre 1820 y 1821, por lo menos en Lima, es fascinante. Siempre se ha dicho que los peruanos tuvieron una actitud tibia hacia la causa independentista. Hay de cierto en eso. No obstante, se suele olvidar que en los estamentos medios —y con ellos me refiero a blancos no nobles, mestizos y mulatos— el sentimiento por la causa independiente era no menos que frenético. Hay razón para ello. Ese sector social siempre vivió en un limbo: unas veces podían “sacarle la vuelta” al sistema y ascender socialmente y lograr sus expectativas, y otras el Antiguo Régimen les caía con todo su

³ Torres (en prensa).

⁴ Denominación colonial de tinte “racial” que recibían los(as) nacidos(as) de la unión de un(a) blanco(a) con un(a) negro(a).

rigor haciéndoles recordar que no tendrían más en virtud a su viciado origen y color. De ahí que la promesa de igualdad, ciudadanía, república y libertad le cayera muy bien a esa gente. Alzedo, lo mencioné anteriormente, era mulato de origen y quería ser músico compositor, y para ello debió meterse al convento para seguir su ambición, no había otro camino. No obstante, llegó San Martín y la idea de independencia lo encandiló y su música la puso al servicio, literalmente, de la libertad. Por su lado, José de la Torre Ugarte, vamos a decirlo con algo de malicia, era un blanco segundón, abogado menor en Ica, y con afanes de poeta. Tal vez él mejor que nadie entendió lo que se venía con las ideas republicanas puestas en marcha y, así, se vuelve un poeta muy resentido con España —eso se ve en el himno peruano—, pues ya está harto de ese universo que le debió haber cerrado las puertas varias veces. Ambos talentos, el de Alzedo y el de De la Torre, se juntan, sacan este *hit* llamado *La chicha* y de ahí, con esa fama, ganan el certamen de la *Canción Nacional* que quería San Martín como instrumento sonoro de propaganda de su causa. Lo interesante es que Alzedo no solo creó con su música un universo ficticio, realmente se lo creyó y aplicó para sí: se fue con las fuerzas de San Martín, le siguió cantando a la libertad, se casó y quiso llegar a lo máximo de su carrera, escribiendo, enseñando, dirigiendo, componiendo. Lo que no sabía es que en el Perú republicano las estructuras del Antiguo Régimen no habían sido demolidas del todo y eso le dolería mucho descubrirlo al final de sus días.

En uno de tus trabajos⁵ mencionas cómo la música en la revolución francesa fue un instrumento político, ¿podemos decir lo mismo de la música en los tiempos de la independencia?

Ciertamente la revolución francesa auspició la aparición de una “opinión pública”, lo que no existía antes de 1789. En ese sentido, el arte también se volvió un canal de esa opinión que proclamaba los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. No solo eso, el arte hubo de crear en sonido, pintura y poesía a la nación, entidad en la que residiría la soberanía de un pueblo. La música también pasará por una revolución técnica y estética: cantarle a la libertad implica que la sonoridad e instrumentación cambien. Hay grandes músicos franceses —y por toda Europa— que recogen esa impronta pues creen en esa revolución. Son músicos que hoy no suelen ser recordados a pesar de que sus innovaciones marcarían al arte sonoro de ahí en adelante —me pongo a pensar en Rouget de Lisle, Gossec, Méhul, Lesueur, entre otros—. No solo eso, eran hacedores de himnos patrióticos que inflamaban a la gente por aquí y por allá —*La Marsellesa* es solo un ejemplo entre cientos—. Sobre si podemos hallar ese ánimo en la música de la independencia peruana, pues claro que sí. Para comenzar, el tema que aquí sonó y sonó mucho fue el *Oíd mortales*, que ahora es el himno nacional argentino. Como les mencioné, también está *La chicha* de Alzedo/De la Torre. Por otro lado, ha sobrevivido la poesía de la independencia y una sección de ella está reservada a cantos, himnos y canciones. Tenemos esas letras, pero no sus músicas que, me imagino, poco a poco irán aparecien-

⁵ Torres (2010).

do. También ha sobrevivido el teatro, y recuerdo a *Los patriotas de Lima en la noche feliz* (1821) de Manuel de Santiago Concha, que termina en un coro patriótico —del que no ha sobrevivido su música— y una tonadilla de Pedro Jiménez Abril Tirado titulada *El militar retirado*, que es toda una sorpresa y que se puede escuchar hoy por hoy.

En el siglo XIX, después de la independencia, pero con más notoriedad tras la guerra con Chile, tenemos un discurso que busca reforzar los sentimientos de pertenencia a la nación. Hay un interés por exaltar un pasado común en el que la población heterogénea se reconozca y para ello se recurre a los incas. Las menciones a los Andes y al inca en el himno, ¿cobran ese sentido de colaborar a crear lazos identitarios?

El discurso incásico es muy interesante en la música, sobre todo en el contexto de la Independencia. Yo creo que ese discurso tiene dos niveles. El primero es crear una nación imaginada sudamericana que comienza en los incas y que fue invadida por los españoles y —tras 300 años de dolores— se libera como un acto de justa venganza. Sobre eso, pues no debe sorprender la figura del inca en la música independentista argentina: hasta la primera versión de su himno tiene referencias a los incas. Tampoco dejemos de lado el hecho de que sí hubo presencia inca en la Argentina y que, durante la independencia, el caudillo Castelli prácticamente se coronó “inca” en Tiahuanaco cuando se dirigía a invadir el Perú. El segundo nivel, efectivamente, es la utilización del discurso incásico por los criollos peruanos para engarzar su presente al de una supuesta monarquía gloriosa —la inca— que fue usurpada por un invasor. Lo curioso es que, siendo el Perú en ese entonces de una abrumadora mayoría indígena —tal vez el 80 % de la población—, ese indígena seguía siendo llamado “indígena”, marginado de cualquier proyecto político —y eso desde la rebelión de Túpac Amaru— y explotado. Era, en suma, lo que la historiografía peruana ha llamado el axioma de “incas sí, indios no”. En todo caso, las referencias a los incas son hermosamente exageradas en esas canciones e himnos: está “el odio y venganza del inca” en el *Himno peruano*, están “los huesos del inca removiéndose en su tumba” en una canción; está “el inca inocente” en otra; aparece “el inca bebedor de chicha” en *La chicha*; como también los peruanos como “hijos del sol”; el anacronismo del “inca peruano”; la “gloria que recupera Manco Cápac”, y así una larga retahíla incásica.

¿Cuál va a ser la función del himno nacional en el ideal republicano? ¿Qué nos dice el himno de este ideal? ¿Cómo toma la sociedad la letra del himno? Porque finalmente la independencia no convocó a todos los sectores y se trata de un himno que le canta a la libertad.

Aunque el estreno del himno peruano parece haber sido muy emocionante, luego de este puede decirse que su música y letra debieron hacerse su lugar en el incipiente nacionalismo peruano. Primero, debió, como obra de arte, librarse de su asociación sanmartiniana; después, sobrevivir a la arremetida propagandística de Bolívar que, me parece, intentó librarse de los símbolos anteriores; de ahí, enfrentar los cambios en su

letra y música; y, luego, ya más o menos estandarizado, someterse a las críticas de las elites gobernantes que intentaron subrayar o minimizar varias de sus semánticas. Sobre el ideal republicano, pues creo que este está condensado en el que considero que es su estupendo y bien logrado coro inicial: “Somos libres, seámoslo siempre, y antes niegue sus luces el Sol, que faltemos al voto solemne, que la Patria al Eterno elevó”. Actualmente, nuestros compatriotas no entienden del todo el enrevesado atavismo de esas líneas que se pueden simplificar así: “los peruanos juran que serán libres por siempre, y primero se apagará el sol antes de que se viole esa promesa sagrada que se le hizo a Dios”. Ahí el ideal republicano está condensado en la premisa de que la libertad es universal, para todos en la sociedad. Alguien dirá, como de hecho lo hacen, por qué se sigue mencionando a Dios, y aquí creo hasta hay también una ruptura: no se le dice “Dios” —como lo haría un católico— se le dice el “Eterno” que nos lleva a un deísmo que se fundó en la ilustración y tuvo su cúspide durante 1789 —los revolucionarios se alejaron de la religión formal y comenzaron a hablar del culto republicano a la idea de un “Ser Supremo”—. No digo que haya un guiño secular en el himno, pero sí uno de apelar a una religión fraternal y universal; no olvidemos que Alzedo compondría luego un *Himno al Ser Supremo*, como lo hicieron varios músicos franceses —algunos dicen que Alzedo se volvió masón—. El otro asunto que realmente me deslumbra es cómo los sectores sociales acomodaban la letra del himno de acuerdo con sus estados anímicos con respecto a la peruanidad. Eso lo digo pues es la gente la que decidió, en un proceso bastante complejo de explicar, librarse de las estrofas originales para insertar una sacada de otro himno de 1821, que no es sino la estrofa del *Largo tiempo el peruano oprimido*, que se cuela en el himno desde fines de 1830. Esta estrofa tiene un efecto dramático casi operístico: el coro promete la libertad republicana, y la estrofa apócrifa nos recuerda lo complejo que puede ser ese ideal si regresan el tiempo de las cadenas y de la opresión, regreso que sin duda ha sido una constante en la compleja y bicentenaria historia del Perú.

En tu próxima publicación analizas un documento titulado “Marcha patriótica de la ciudad de Lima para el fortepiano”, que, como sostienes, podría ser una de las versiones más antiguas del himno nacional.⁶ Me gustaría preguntarte primero por esta denominación de “Marcha”.

Ese fue un “descubrimiento” —no tengo otra palabra para calificarlo— realmente emocionante. Lo resumo así: llegó a mis manos una partitura manuscrita —venida de Londres— con ese título y que no era sino una versión que, tras unir varias pistas dadas por el papel, daté en 1840. No solo eso. Es muy probable que en ese papel de 1840 —y esto lo supuse ya por un complejo estudio técnico de la música ahí contenida— esté transcrita una versión más antigua del himno, tal vez de 1830. Además, solo analícese el título: decir *Marcha de la ciudad de Lima para el forte piano* nos lleva a una antigüedad primigenia. Y la música ahí contenida es como estar escuchando a Mozart. Me preguntas

⁶ Recordemos que, del himno que sonó por primera vez el 23 de septiembre de 1821 frente a San Martín en el Teatro de Lima, no ha quedado una partitura.

sobre por qué *Marcha*. Pues es lo que se pidió y otras veces se decía que se necesitaba una canción. Eso sí, nadie pidió un himno, eso era anacrónico para un país que por cierto aún no existía. Por otro lado, no tenía nada de raro que las marchas fuesen cantadas. Y sobre el carácter, eso de marcha lo explicó años después el mismo Alzedo: una marcha debe mover el corazón y ánimo del oyente a ir a pelear por la libertad. Y eso nos lleva al carácter de una marcha en ese entonces: son rápidas y “felices”. Escuchen las marchas militares de Haydn y Mozart y verán cómo son, en ellas no hay pesadez ni solemnidad, ¿por qué la batalla requeriría solemnidad?

De otro lado, lo que quiero preguntarte tiene que ver con los arreglos musicales que se le han hecho al himno a lo largo de los años. ¿Nos puedes contar un poco sobre ellos? Además, ¿por qué nos hemos quedado con esta versión marcial –y, me animaría a decir, un poco lúgubre– de un himno que al parecer sonaba alegre y entusiasta?

El himno que debió sonar en 1821 debió hacerse para una orquesta clásica, con una sonoridad propia del clasicismo, con predominancia de la melodía más que de la armonía, más rápida, y sin cambio de *tempo* entre coro y estrofa. Luego, al irse Alzedo a Chile, el himno quedó en manos de muchos músicos que lo arreglaron a su antojo, lo mismo que la gente que metió el *Largo tiempo*. Detectados están los arreglos de 1840, 1857, 1863, 1864 y 1869, y todos ellos responden a épocas distintas de la estética de la música. Se puede decir que el himno comenzó con sabor a Haydn y terminó con sabor a Verdi. Dos extranjeros “le metieron mano”: un sueco (Eklund) y un italiano (Rebagliati). El primero sacó de quicio a Alzedo, el segundo —supuestamente con anuencia de Alzedo— hizo el arreglo que suena hasta ahora y, al medio, Alzedo trató de sacar una versión oficial en 1864, intento que fracasó. Sorprendentemente, el propio compositor fracasó en su intento de oficializar su propia creación.

Dices con algo de razón que percibes cierto sentir lúgubre en el himno; tal vez lo sientes en la estrofa del *Largo tiempo* y eso responde al que creo es un hermoso efecto. Tanto Eklund como Rebagliati quisieron remarcar cierta tristeza y un cambio de *tempo* para darle dramatismo al *Largo tiempo* y ponerlo en contraposición a la brillantez del coro. Es un efecto operístico. Me late que Rebagliati quiso hacer del *Largo tiempo* el equivalente peruano del *Va, pensiero* —el coro de los esclavos en *Nabuco* de Verdi—. No obstante, esa no era la intención de Alzedo, cuyo *tempo* era igual para coro y estrofas, rápido y brillante.

Por último, para terminar con esta entrevista, sabemos que las reformulaciones con respecto a la letra del himno nacional han estado presentes hasta hace poco.⁷ Cada

⁷ Las estrofas del himno han estado sujetas a cambios. A la letra original, se sumó —al parecer de manera espontánea—, en 1830 aproximadamente, la estrofa que empieza con “Largo tiempo el peruano oprimido...”. Posteriormente, en diferentes gobiernos, se han dado debates sobre qué estrofa debe cantarse y si se debe o no eliminar la estrofa que se considera apócrifa. En febrero del año pasado (2020), los creadores del documental “La revolución y la tierra” iniciaron una campaña con el fin de que los peruanos y las peruanas podamos elegir qué estrofa cantar.

cierto tiempo se discute sobre qué estrofa debemos cantar y pienso que, el himno, como objeto cultural, está sujeto a estas dinámicas de cambio.

Ciertamente, a veces esas discusiones me parecen ociosas, otras realmente sustanciales. En todo caso, me parecen siempre pertinentes pues demuestran que el *Himno del Perú* es un símbolo vivo, que aún apasiona, que aún es criticado, que aún es defendido a capa y espada. Unos dicen odiarlo, pero otros terminan llorando con él cuando se toca en un estadio de fútbol. Están los furibundos ateos que no quieren ninguna referencia ni al Eterno ni al Dios de Jacob. Están los pesados que quieren usar la versión que hizo Chabuca Granda —ojalá que esa iniciativa nunca prospere—, algún pasadista que quiere usar la letra que hizo Chocano. No olvidemos que Alan García sacó el *Largo tiempo* y restituyó *En sus cimas los Andes*, y hasta conozco a un académico que propone cambiar el *Somos libres* por un *Seamos felices*... Pero en todas esas discusiones creo que se han olvidado del asunto de la música. En todo caso, es lo que tenemos para celebrar o conmemorar los 200 años de Independencia y estoy casi seguro que se dará un momento muy emotivo cuando este suene en ese especial 28 de julio.

Referencias

Estenssoro, Juan Carlos

1992 Modernismo, estética, música y fiesta: élites y cambio de actitud frente a la cultura popular, Perú 1750-1850. En: Henrique Urbano (ed.), *Tradición y modernidad en los Andes*, pp. 181–195. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Iturriada, Enrique y Juan Carlos Estenssoro

1985 Emancipación y República. En: César Bolaños, José Quezada Macchiavello, Enrique Iturriada, Juan Carlos Estenssoro, Enrique Pinilla y Raúl Romero (eds.), *La Música en el Perú*, pp. 107–113. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Torres Arancivia, Eduardo

2010 *El acorde perdido: Ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

en prensa *La Marcha Patriótica de Lima y el Himno Nacional del Perú*.

Villanueva, Carmen

2014 De 1859 a 2010: el debate sobre la discutida estrofa del himno nacional: “largo tiempo. . .”. *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 37:161–190.