



Marino Martínez Espinoza
(Caraz, 1968)



Guitarrista, compositor, docente e investigador. Es licenciado en Educación, Arte y Cultura por la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas y ha concluido sus estudios de maestría en Antropología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Como guitarrista ha ofrecido conciertos en países de América Latina y Europa. Es director de la casa editora Abril Ediciones Musicales y director de investigación de Caminos del Inka, Inc., con sede en Chicago. Es autor del libro *Manuel Acosta Ojeda, arte y sabiduría del criollismo*, así como de diversos artículos en publicaciones peruanas y latinoamericanas. Es director de Yaku Taki - Centro Documental de la Música Tradicional Peruana. Actualmente coordina la creación de la Fonoteca del Bicentenario para el Proyecto Especial Bicentenario del Ministerio de Cultura.

El sentido de patria en dos canciones populares peruanas del siglo XX¹

The sense of homeland on two popular Peruvian songs of the 20th century



Marino Martínez Espinoza
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
marinomares@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3515-0098



Resumen

El siguiente texto analiza el sentido de patria que subyace en dos canciones populares peruanas del siglo XX, el vals “Contigo Perú”, de Augusto Polo Campos (Puquio 1932-Lima 2018), y el wayno “Viva la patria”, de Carlos Falconí (La Mar 1937, Huamanga, 2022).

Si bien ambas composiciones ocupan temporalidades diferentes y fueron escritas en contextos distintos, el propósito de este artículo es afinar una mirada crítica a través del análisis discursivo sobre el paradigma de patria que construye un sector del criollismo a partir de una retórica del entusiasmo y la unidad de los peruanos en torno de un ideal de integración al Estado-nación, frente al de los músicos andinos, que no solo se sitúa lejos de esa narrativa romantizada sino que expresa frustración y amargura desde su propia experiencia social signada por la práctica de una violencia estructural e histórica en el contexto de la colonialidad, que se concentró especialmente durante el conflicto armado interno.

Palabras clave

Música y nacionalismo, patria, música criolla, canción testimonial y violencia.

Abstract

The following text analyzes the sense of homeland that underlies two popular Peruvian songs of the 20th century, the waltz “Contigo Perú”, by Augusto Polo



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Campos (Puquio 1932-Lima 2018), and the wayno “Viva la patria”, by Carlos Falconí. (La Mar 1937, Huamanga, 2022).

Although both compositions occupy different time periods and were written in dissimilar contexts, the purpose of this article is to refine a critical view through discursive analysis of the paradigm of homeland that builds a sector of criollismo from a rhetoric of enthusiasm and unity, of Peruvians around an ideal of integration into the nation-state, compared to that of the Andeans, which is not only far from that romanticized narrative but also expresses frustration and bitterness from its own social experience marked by the practice of structural violence and historical in the context of coloniality, which was especially concentrated during the internal armed conflict.

Keywords

Music and nationalism, homeland, creole music, testimonial song and violence.

Recibido: 28/10/22 Aceptado: 18/11/22

El propósito de este artículo es reflexionar acerca de las resonancias semánticas, simbólicas, de la idea de patria que aparecen en dos canciones populares del siglo XX: el vals “Contigo Perú”, del compositor criollo Augusto Polo Campos (Puquio, Ayacucho, 1936-Lima, 2020) y el wayno “Viva la patria”, del compositor andino Carlos Falconí Aramburú (La Mar, Ayacucho, 1940-Huamanga, 2022). Mediante el análisis de ambas composiciones en el contexto histórico en que fueron creadas, trazaremos una relación entre el discurso de unidad nacional que propone el vals de Polo, favorable al proyecto político de los sectores dominantes y la composición de Falconí, que en el contexto de la violencia armada de la década de 1980, constituye un mensaje disruptivo que rechaza la idea de una patria que viola y causa sufrimiento, narrada desde la experiencia del conflicto social. Proponemos que el viaje que emprenden las canciones desde su creación hasta su establecimiento en comunidades de consumo, transforma sus sentidos. Analizaremos los caminos recorridos por ambas creaciones para reflexionar sobre los significados que proyectan desde dos campos políticamente disímiles.

1. Preparado para su presentación en el Seminario de etnomusicología peruana y peruanista, organizado por el Instituto de Etnomusicología y la Maestría en Musicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en Lima, en octubre de 2022. Agradezco a Carola, hija de Carlos Falconí, por sus testimonios y algunos valiosos documentos de su padre que compartió conmigo para este artículo. Algunos de ellos corresponden a las entrevistas que hiciera el antropólogo Félix Anchi a Carlos Falconí para el proyecto Historias de Vida, de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, entre los años 2003-2010, y que son aún testimonios inéditos. Agradezco, asimismo, a Julio Mendiivil por facilitarme algunos de los textos en consulta, así como por la atenta lectura de este artículo.

“Contigo Perú”

El origen de esta composición ha sido narrado por su propio autor, Augusto Polo Campos, un prolífico creador cuya obra ha sido llevada a las salas de grabación por numerosos cantantes y conjuntos de música costeña. Este vals forma parte de lo que podríamos denominar como ciclo de “canciones patrióticas costeñas”.

Su antecedente se sitúa en 1970, cuando el presidente del Perú, general Juan Velasco Alvarado, le pide a Polo que componga una canción que “levante a los peruanos”, pues la selección nacional de fútbol tenía que enfrentar partidos decisivos para clasificar al mundial de México 70. Siete años más tarde, el entonces presidente, general Francisco Morales Bermúdez, toma contacto con el compositor para encargarle un nuevo tema parecido al exitoso “Y se llama Perú”. El acuerdo se cerró con la oferta de 15 mil dólares y el plazo de quince días para su entrega. Debido a que Polo se tardó tan solo 15 minutos en componerlo, la cifra se elevó a 20 mil, a entera satisfacción del cliente. Cuenta Polo:

[fragmento] “Te daré la vida y cuando yo muera”. En ese momento quise ver cómo estaba el gesto del cliente, [así que] lo miro de reajo y veo que sobre su polaca tenía unas lágrimas. ¡No puede ser! ¡Y la gente se subió a las sillas!

Contigo Perú

Cuando despiertan mis ojos y veo
que sigo viviendo contigo, Perú,
emocionado doy gracias al cielo
por darme la vida, contigo, Perú.
Eres muy grande y lo seguirás siendo
pues todos estamos contigo, Perú.
Sobre mi pecho llevo tus colores
y están mis amores contigo, Perú.
Somos tus hijos que nos uniremos
y así triunfaremos contigo, Perú.
Unida la Costa, unida la Sierra,
unida la Selva contigo, Perú,
unido el trabajo, unido el deporte,
unidos el norte, el centro y el sur.
A triunfar, peruanos, que somos hermanos
que se haga victoria nuestra gratitud.
Te daré la vida y cuando yo muera
me uniré en la tierra contigo, Perú.

El clímax de esta creación de Polo, contiene algunos ingredientes de significado ritual en la figura de unión entre cuerpo inerte y el suelo patrio. Hay, también, otro

momento extático cuando dice “Te daré la vida”, como si la existencia tuviese que convertirse en una ofrenda de sacrificio para que la patria se vivifique, recordando por momentos la retórica del heroísmo de un soldado. A diferencia del vals de la guardia vieja “El guardián” que reclamaba “una vez muerto échenme al olvido”, en “Contigo Perú” el ego busca la eternidad que solo es posible lograr con una muerte que vivifique a la patria a través del sacrificio y la sacralización.

¿Es “Contigo Perú” una canción nacionalista? Si el nacionalismo es, como señala Anderson (1983) “una forma alterada de conciencia”, ¿hay algo de ello en el vals de Polo? Algunas corrientes del marxismo ortodoxo han defendido la idea de que el nacionalismo en los países colonizados es un paso necesario hacia la revolución socialista en tanto contiene la expresión del sentimiento anticolonial.

Por ello, la lucha contra el imperialismo, en el que lo cultural es fundamental, supone la reivindicación de los valores nacionales y el rechazo a lo extranjero, que representa lo enajenante; de ahí también la exaltación de las culturas locales como valores per se.

El análisis de Isaiah Berlin sobre el fenómeno del nacionalismo diferencia al “levantamiento nacional” del “nacionalismo”. Más precisamente, Berlin señala que “el sentimiento nacionalista no es intrínsecamente peligroso; solo se convierte en tal cosa cuando es exacerbado e inflamado y adquiere una condición patológica” (2020, p. 25). En tal sentido, la canción de Polo parece situarse en el campo del



Figura 1. Augusto Polo Campos junto a Arturo “Zambo” Cavero y amigos. Fotografía, cortesía del archivo de la revista *Caretas*.

nacionalismo inocuo, pues no invoca un pasado real o imaginario, no contiene alusiones sobre una historia gloriosa o glorificada, y tampoco exalta la idea de una patria “superior”, sino que hace un llamado a la unidad de los peruanos de todas las regiones, con la ya mencionada promesa de sacrificio final.

La itinerancia de una obra, más allá de la propia voluntad del autor, es fundamental para comprender los distintos sentidos que puede alcanzar para las comunidades de consumidores, aquello que la musicología ha denominado “negociación de significados”. En el caso de esta composición de Polo, una parte importante de esa negociación es el resultado de la utilización propagandística –léase ideológica– que hacen de ella los sectores dominantes.

La música constituye un vehículo óptimo para colocar los hitos de los valores nacionales, pues su poder de movilización de emociones, cala profundamente en las masas reforzando contenidos ideológicos. Así, el vals “Contigo Perú” fue elegido como el *soundtrack* por el gobierno militar de Morales Bermúdez para inscribir un poderoso mensaje de unidad en los peruanos. Recordamos a la televisión de entonces, administrada por la junta militar, difundiendo sistemáticamente las imágenes de la celebración futbolística con la figura del propio general Morales Bermúdez en la cancha de fútbol, ciñéndose la camiseta aún empapada de sudor que le había cedido el capitán del equipo, confundido en abrazos, vivas y gestos de victoria junto a los jugadores. Ese momento es la expresión del ritual religioso de que habla Anderson, que recurriendo a la exaltación simbólica, asociaba esa pieza musical con la narrativa de aquello que los peruanos podemos alcanzar si nos unimos, dejando atrás rivalidades y diferencias.

Julio Mendivil ha señalado acertadamente sobre este asunto del nacionalismo que “lo que importa a los nacionalismos no es la música ni la tradición, sino la instrumentalización de esta para sus fines” (2016, p. 99). En julio de 1977, el país fue sacudido por un gran paro general en el que participaron numerosas bases sindicales exigiendo la reposición de sus empleos y el respeto a sus derechos laborales, entre otras reivindicaciones que fueron violentamente reprimidas por la policía y las fuerzas militares. La contundencia del movimiento social de aquellos años fue determinante para el debilitamiento del gobierno *de facto* que, en 1979, terminó convocando a elecciones generales y produciendo cambios profundos en la estructura política del país. Para enfrentar el ascenso del movimiento social, era clave instalar el discurso del progreso y la unidad, *versus* el atraso y el antipatriotismo. Ahí estaba “Contigo Perú”.

El siguiente aspecto para la validación del discurso nacionalista está relacionado con la tradición, a través de un fenómeno que Hobsbawm ha denominado la “invención de la tradición”. “Inventar tradiciones –dice– es esencialmente un

proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado, aunque solo sea al imponer la repetición” (1983, p. 10). En el caso del vals de Polo, la dimensión simbólica de la unidad de los peruanos logra que el factor de emotividad patriótica anule la capacidad de comprender su sentido utilitario. La palabra “patria” con su poder movilizador, fue elegida por sobre “nación” o “Estado”, que hubieran causado distanciamiento o escepticismo. “Patria” es seno materno, cuna y vientre; manifestarse contra ella, cuestionar su sacralidad, equivaldría a ser excluido del lugar de los “buenos hijos”. Es claro que el éxito de esta falsa dicotomía, reduccionista y binaria, permitió estigmatizar a los sectores sociales que reclamaban sus derechos –en esta lista podríamos incluir a comunidades indígenas, pueblos originarios, sindicatos, etc., esa otredad peligrosa– es decir, a aquellos “inoculados por ideologías de odio y lucha de clases”, los que no aman a su patria, en suma, los “antipatriotas”. Una vez instalado el discurso que segmenta el campo entre “buenos” y “malos”, es más fácil acusar, aporrear y criminalizar. Este es el mismo mecanismo de exacerbación del discurso nacionalista que construyó la propaganda fascista en Europa a inicios del siglo XX.

“Viva la patria”

“Viva la patria” es un wayno compuesto por Carlos Falconí en 1987. Para comprender el contexto en que fue creado, es necesario situarnos en Ayacucho, donde el conflicto armado entre las fuerzas del Estado y Sendero Luminoso producía, en esos años, asesinatos, torturas, desapariciones y atentados en lo que constituye la mayor escalada de violación de derechos humanos en la historia republicana.

A continuación, los versos de este wayno en kechwa, tal como fue compuesto y es interpretado, y luego su traducción al castellano.

Viva la patria

Takichum takisqay
 wiqichum wiqillay
 warmachakunapa ñawichallampi
 chiqnikuy quntaptin
 takichum takisqay
 wiqichum wiqillay.

Vinchos viudalla asirillanmanchu
 Cangallo viuda kusirikunmanchu
 allqupa churinta unanchallanmanchu
 pimanraq kutinqa sapan paloma
 purun sachá hina mana piniyuq.

Sipillawaptinpas qatarimusaqmi
chakiyta wiptiptin sayarimusaqmi
makichallaykita qaywarimullaway
utqaymi ripunay qamllama allinlla
Huamanga del alma qatarillasunsi.

Vacaytaqa nakankutaq
radioytaqa apankutaq
¡concha tu madre! niwankutaq
¡viva la patria! niwankutaq.

Viva la patria²

¿Es canto lo que canto,
es llanto este mi llanto
cuando los ojos de los niños
se inundan de rencores?
¿Es llanto este mi llanto,
es canto este mi canto?

¿Pueden las viudas de Vinchos sonreír alguna vez?
¿Pueden las viudas de Cangallo ser felices de cuándo en vez?
¿Pueden sus vientres benditos concebir hijos de perros?
¿A quién van a acudir, palomas solitarias,
si son como árboles silvestres,
que ya no tienen a nadie?

Aunque me maten, sabré levantarme,
aunque me cercenen los pies, sabré pararme.
Alcázame tus manitas, raudo es mi camino,
te deseo suerte.
Huamanga del alma, nos levantaremos.

Degüellan mi vaca, se llevan mi radio
y me dicen ¡concha tu madre, viva la patria!

Esta composición socava el discurso patriótico oponiendo a la retórica de la unidad fraternal, el testimonio de una realidad violenta. Sus imágenes no se construyen desde el despertar de un peruano agradecido al cielo, sino desde la rabia de un

2. Agradezco a la cantante Consuelo Jerí por la gentileza de la traducción. Hay una estupenda versión suya en este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=MmP0n3QGkCk>.

peruano –o peruana– históricamente indignado por la humillación sufrida de manos de quienes decían representar a la patria, en este caso, los soldados, que en lugar de cumplir con el deber de protegerlos, terminaron arruinándolos.

Estas líneas finales quiero dedicarlas a dar a conocer los testimonios del propio Carlos Falconí, que con su claridad meridiana, permiten comprender sus propios fundamentos como compositor, tanto como sus ideas en torno al sentido de patria insertos en su wayno.

El panorama no cambiaba en ningún lugar donde se llevaban a cabo los hechos de violencia, había que crear las canciones que oficiaran de corresponsales de guerra con una carga emotiva que variaba en intensidad. Viva la patria es una canción que cuestiona el patriotismo mal entendido, el que se les imbuye a soldados que proceden del campo, de origen humilde cuando, por órdenes de su instructor que también procede del interior del país, bayoneta en mano hincan a un perro muerto colgado en un poste gritando “muere serrano”, durante sus entrenamientos, para después matar y desaparecer a gente inerme, inocente, por simple sospecha.



Figura 2. Carlos Falconí. Fotografía, cortesía de la familia Falconí Ascarza, archivo familiar.

Carola, hija del compositor Carlos Falconí, narra lo siguiente:

Era el año de 1987. Mi papá había recogido unas denuncias en pueblitos de Cangallo y Vinchos sobre campesinas que habían sido violadas sexualmente y que habían quedado embarazadas como producto de la violación. En ese tiempo mi papá trabajaba como periodista en el periódico de unos amigos que

se llamaba La Resistencia [...] Él pensaba que en medio de la guerra, si bien la mayoría de los muertos y desaparecidos eran varones, [...] el rol que jugaron las mujeres en esa época fue fundamental porque al no haber hombres, porque habían escapado para que no los maten, o se habían ido con Sendero Luminoso, o los habían desaparecido, ellas tuvieron que asumir el rol de jefas de familia. Los soldados eran generalmente costeños que iban a la sierra y tenían una mirada diferente hacia esas pobladoras. Mi papá, en esta canción, parte de la historia de comunidades como Vilcashuamán, donde las autoridades eran avisadas por los soldados de que iban a ir, y el encargo expreso que daban era que las mujeres tenían que esperarlos en la escuela bien bañadas porque todas iban a ser objeto de violación sexual. [...] Los cuerpos de las mujeres eran también territorios de guerra, donde ocurrían una serie de cosas terribles [...] Finalmente ellas se encuentran en un mundo donde los soldados, en nombre del propio Estado, las agreden. Esa era la paradoja que él decía, finalmente estos pobladores están solos. Por eso esta ambivalencia en la que te agredo en nombre de la patria y se supone que tú también debes vivir por esa patria. Eres parte de ella y de cierta forma, no eres parte.

Mi papá no avalaba ningún tipo de violencia. Él conversaba con las personas, sabía quién estaba metido y quién no; de hecho tenía amigos del arte con los que conversaba y le decían "¡maricón de mierda, por qué no te integras!" Y mi papá decía: yo no creo en ese discurso, no creo que esta sea la vía. Y por otro lado, también estaba el ejército, la policía, que creía que mi papá era un senderista, lo creían firmemente. Lo más terrible que pasó fue que en el año 88 o 90 su nombre empezó a aparecer en listados de gente que supuestamente iba a ser ejecutada por [el Comando] Rodrigo Franco. Eso lo llevó a que el 90 saliera de Ayacucho porque las amenazas ya fueron mucho más directas. La violencia que ejercía Sendero Luminoso no era solamente que iban a su taller de carpintería y le pedían que participe sino que lo querían obligar a que él componga sus himnos o le mandaban poemas de miembros de Sendero Luminoso para que él los musicalice. Mi papá jamás aceptó una cosa así, decía que él no componía por encargo (Conversación personal, octubre de 2022).

"Comprobé" –dice Carlos–

que la historia de los pueblos está impresa en la canción popular, especialmente en el área rural, convirtiéndose al correr de los años en documentos a través de cuya lectura se pueden levantar historias regionales, aquellas que no tienen el 'privilegio' de estar consignadas en la historia oficial, ya que esta es solo eso, historia oficial, siempre de espaldas a las mayorías (Documento inédito, entrevista de Félix Anchi).

Reflexiones finales

No contamos aún con estudios suficientes sobre la idea de nación que subyace en muchas canciones populares peruanas. Pero podemos convenir en que proyectan imágenes múltiples, a veces opuestas y contradictorias sobre el Perú, desde el “Bello durmiente” de Chabuca Granda, sobre el que comentaba Manuel Acosta Ojeda que era un equívoco pues, decía, el Perú no estuvo durmiendo nunca, hasta “Chola linda”, del propio Acosta, sin dejar de mencionar “Cholo soy”, al margen de su autoría no peruana, los varios vales de Polo ya citados, la muliza de Hildebrando Pérez Grande “Patria de mis caricias”, los múltiples huaynos que compuso Jilguero del Huascarán, entre otros varios ejemplos.

Las dos canciones que hemos comentado aquí aportan sendas visiones de la patria desde el amor y el rechazo, que permiten aproximarnos a las relaciones de poder, hegemonía, Estado y nación. Partiendo de sus propias estrategias discursivas y valiéndose de estructuras musicales que contienen formas de representación social, Polo y Falconí están proyectando formas de ideología que trasciende lo individual de sus propias narrativas y otorga significado a miles de peruanos y peruanas acerca de la nación, como un valioso testimonio que expresa desigualdades, conflictos históricos y frustración social.

¿Cuál es la reflexión final? El vals de Polo recurre a la idea de reforzar el sentimiento de comunidad invocando el símbolo de que todos somos hijos de la patria. El wayno de Falconí pone la sal en la llaga de las diferencias; parece decir “patria, si en verdad fuéramos todos tus hijos, no nos tratarías como nos tratas”. Tal vez debamos escribir un próximo artículo al que pondremos de título, como el vals de Cavagnaro “Todos los peruanos somos Perú”, pero esta vez entre signos de interrogación.



Figura 3. Izquierda: Óscar Avilés, Augusto Polo Campos, Arturo “Zambo” Cavero; derecha: General Francisco Morales Bermúdez. www.infobae.com/america/peru/2022/09/16/la-historia-del-otro-himno-contigo-peru-la-primera-vez-que-fue-interpretado-y-su-estrecho-nexo-con-el-futbol/.

REFERENCIAS

Anderson, B. (1983 [1993]). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México. Fondo de Cultura Económica.

Berlin, I. (2020). [Ed. Henry Hardy] *Sobre el nacionalismo*. Textos escogidos. Página indómita.

Hobsbawm, E. y Ranger, T. (Eds.) (2002 [1983]). *La invención de la tradición*. Barcelona. Crítica.

La República. (17 de julio de 2022). *Morales Bermúdez. ¿Qué papel tuvo el dictador en la creación de "Contigo Perú"?* Fuente: <https://larepublica.pe/datos-lr/respuestas/2022/07/15/francisco-morales-bermudez-que-papel-tuvo-el-dictador-en-la-creacion-del-contigo-peru-augusto-polo-campos-seleccion-peruana-atmp/>

Mendivil, J. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires. Gourmet Musical Ediciones.

VIDEOGRAFÍA

Agencia de Noticias Andina. (29 de marzo de 2022) *Perú-Paraguay: Vibrante "Contigo Perú" a estadio lleno*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=t3Nu2jsushc>.

Eduard Montano. (4 de octubre de 2017) *Contigo Perú Spot FPF y Ministerio de Cultura*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WqnXNzaks4s>.

TV Perú. (2 de noviembre de 2016). *Sucedió en el Perú - Augusto Polo Campo - 31/10/2016*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=m_XNrFaXz-A.

Trome Perú. (24 de julio del 2021). *La canción de Polo que nos hace llorar de la emoción*. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=xsiClAzBjul>