



Luis José Roncagliolo Bonicelli
(Huacho, 1982)



Músico y bibliotecólogo, graduado en Ciencias de la Información por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Labora en el archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, en donde ha llevado a cabo proyectos como muestras museográficas, un boletín y artículos y entrevistas anexas, así como la investigación y redacción para el libro *80 años. Orquesta Sinfónica Nacional del Perú*. Asimismo, ha participado en conversatorios, en investigaciones relativas al proyecto discográfico y audiovisual y a estrenos y reposiciones de obras peruanas. Ha presentado ponencias externas relacionadas a la historia de la OSN (Instituto Riva–Agüero, entre otros). Actualmente, labora en el proyecto de organización y recuperación de la documentación e información histórica del elenco.

Una sinfonía para el Sesquicentenario de la Batallas de Junín y Ayacucho Aproximaciones al concurso de 1974

A symphony for the 150th Anniversary of the Battles
of Junín and Ayacucho
Approaches to the 1974 competition

Luis José Roncagliolo Bonicelli

Investigador Independiente

Lima, Perú

luisjoseroncagliolo@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0003-9495-3055>



Resumen

Uno de los capítulos más llamativos en la historia de la música orquestal peruana durante el siglo XX, corresponde al concurso de composición de una sinfonía para conmemorar el Sesquicentenario de las Batallas de Junín y Ayacucho, en 1974. Este certamen fue convocado por el Ejército del Perú en el marco del gobierno militar de turno, y formó parte de una serie de acciones llevadas a cabo en recuerdo de aquellas batallas decisivas para la independencia de los países sudamericanos. En el presente artículo se explora el contexto del concurso, las dificultades para reconstruirlo debido al carácter cerrado que tuvo durante casi todo su desarrollo, las diversas relaciones entre los compositores y ciertas variables que podrían haber incidido directamente en las obras resultantes, así como la noción de lo monumental, que favoreció las conmemoraciones de aquel entonces, y que se aprecia también en las composiciones premiadas, especialmente en la obra ganadora.

Palabras clave

Sesquicentenario de las Batallas de Junín y Ayacucho; Música orquestal peruana; Sinfonía en el Perú; Concursos musicales en el Perú

Abstract

One of the most remarkable chapters in the history of Peruvian orchestral music in the 20th century is the competition to compose a symphony for the Sesquicentennial of the Battles of Junín and Ayacucho, in 1974. This contest was organized by the Peruvian Army during the period of military government, and was part of a series of actions carried out in memory of those decisive battles for the independence of the South American countries. This article explores the context of the contest, the difficulties in reconstructing it due to the closed nature it had throughout most of



its development, the various relationships between the composers and certain variables that could have directly influenced the resulting works as well as the notion of monument, pursued by the commemorations of that time, which is also evident in the awarded compositions, especially in the winning work.

Keywords

Sesquicentennial of the Battles of Junin and Ayacucho; Peruvian orchestral music; Symphony in Peru; Musical competitions in Peru

Recibido: 4 de noviembre / Revisado: 11 de febrero / Aceptado: 22 de abril

Introducción

Convocado para la elección de una sinfonía en honor al Sesquicentenario de las Batallas de Junín y Ayacucho, el concurso que estudiaremos en este artículo es uno de los certámenes más célebres en la historia de la música orquestal peruana. Por ello se podría pensar que el camino para investigar sus orígenes y desarrollo tendría que ser bastante directo y accesible. No obstante, la información contenida en las fuentes conocidas sobre el tema –que en líneas generales circula también en la tradición oral– es insuficiente, pero sobre todo imprecisa y a veces contradictoria, lo que lleva necesariamente a dirigir la búsqueda hacia diversas fuentes primarias.

En el ámbito orquestal, el otro concurso importante del Sesquicentenario fue el convocado para una obra sinfónico–coral llevado a cabo entre 1970 y 1971. Se trató de un hecho que gozó de mucha menor fama, y sin embargo, es fácilmente rastreable a partir de unas pocas fuentes accesibles. Si bien fue convocado durante el gobierno militar, no lo organizó el Ejército, sino una agrupación cívico–militar (más lo primero que lo segundo): la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (CNSIP). Por su parte, el concurso de 1974 al que dedicamos el presente artículo, fue concebido, planeado y organizado desde el fuero puramente militar (las oficinas del Cuartel General del Ejército), con el auspicio del Ministerio de Guerra, al que se sumó el necesario apoyo del Instituto Nacional de Cultura (INC). Mientras que en el caso de 1970–1971 hubo una convocatoria abierta y pública, con gran transparencia y cobertura en diversas fases, en 1974 ocurrió todo lo contrario: una convocatoria cerrada y privada, con notoria opacidad y nula cobertura durante su desarrollo. Solo en la fase final, a pocos días del estreno de las obras ganadoras, se hizo pública, cuando todos sus detalles ya estaban resueltos. La diferencia entre los organizadores no explica del todo la dificultad de acceso a la información oficial primigenia, pero sí aporta el indicio fundamental al respecto.

Se puede seguir el proceso del concurso de 1970–1971 en un artículo que es el antecedente inmediato de la presente investigación y que tuvo por propósito abordar la actividad de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (OSN) como difusora y promotora de un nuevo repertorio en torno a la Emancipación peruana en el contexto general del Sesquicentenario (Roncagliolo, 2023). El tema de la sinfonía de Junín y Ayacucho fue abordado en uno de los capítulos, cuyo contenido ha servido como punto de partida para la investigación actual. A continuación, se realizará una síntesis del mencionado artículo precedente, con el propósito de presentar un marco general.

El gobierno militar presidido por el general Juan Velasco Alvarado, se encontró en sus primeros años con la inmediata cercanía de las conmemoraciones por el sesquicentenario de

la Independencia del Perú, circunstancia que fue aprovechada para realizar un uso político y propagandístico que contribuyera a apuntalar el carácter revolucionario con el que se deseaba que estuviera asociado. Se reforzó entonces la idea de una segunda Independencia, donde el gobierno de turno se presentaba como llamado a subsanar de manera definitiva las tareas sociales que el proceso independentista de la década de 1820 había dejado como inconclusas.

Se pone en marcha la maquinaria logística, y en 1969 se crea la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, un ente cívico-militar que convoca a un grupo de historiadores y humanistas reconocidos en el medio local. La tarea más importante de esta comisión fue el ambicioso proyecto de la *Colección Documental de la Independencia del Perú*, pero además tuvo a su cargo diversas tareas, como la elaboración y supervisión de actividades y obras conmemorativas (entre ellas concursos) que comenzaron a ponerse en marcha desde inicios de 1970 y que fueron ampliamente cubiertas por su publicación oficial: el Boletín de la CNSIP.

A propósito de estos concursos, y en particular como respuesta a aquellos que tenían que ver con la figura de Túpac Amaru, Juan Acha (1971) publicó *En busca de un autor para Túpac Amaru*. Este título es bastante sugerente respecto de lo que sucedía en aquel entonces: el gobierno, en su búsqueda de símbolos y representaciones, encuentra en Túpac Amaru una imagen ideal para reforzar su programa político a través de la propaganda. La CNSIP desarrolla un plan de actividades y convoca a concursos cuyas bases, a nivel académico e ideológico, expresan también su propia búsqueda; en este caso, respecto a la imagen de Túpac Amaru que desearían que se representara. Y así, salen al encuentro de un autor que interprete esos valores y los concrete en su propia obra. La CNSIP inició también tempranamente la búsqueda de una música que pudiera sincronizarse con sus maneras de concebir el Sesquicentenario. Entre 1970 y 1971 convocó a varios concursos musicales: sinfónico-coral, marcha militar, música popular y bandas.

Como órgano de ejecución de la Casa de la Cultura –entidad que en este período pasaría a ser Instituto Nacional de Cultura–, la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida conjuntamente por Carmen Moral y Leopoldo La Rosa durante los años del Sesquicentenario, fue llamada por la CNSIP a participar de las conmemoraciones a través del certamen sinfónico-coral de 1970-1971, en donde estrenó la obra ganadora, junto con la que venció en el concurso de marchas militares: la *Marcha del Sesquicentenario* de Jaime Díaz Orihuela.

Pero no solo la CNSIP estaría en búsqueda de una música para el Sesquicentenario, a través de los concursos que organizó en 1970-1971. De hecho, el papel que dio dicha comisión a la música fue bastante limitado con relación a otras áreas de la cultura. Ante ello, la OSN tomó también su propia iniciativa y en su programación se puede rastrear la huella dejada por aquellas conmemoraciones. Centrándonos en 1971, estas relaciones entre la programación de la OSN y el Sesquicentenario se pueden notar en varios niveles.

La política de integración latinoamericana alentada por el gobierno, se aprecia en el favorecimiento de una cantidad poco usual de estrenos locales de compositores latinoamericanos. La integración global a través de la pertenencia al grupo de los países ‘no alineados’, así como la organización de la cumbre del Grupo de los 77 en Lima, coincide con la interpretación de *Ñacahuasu* de César Bolaños, una obra en torno al “Che” Guevara, y por lo tanto vinculada temáticamente al contexto de la Guerra Fría y la geopolítica del momento, temas de primera plana en el evento que se desarrollaba en la capital en esos días. Sucesos aparentemente aislados como el fallecimiento de Igor Stravinsky, tienen impacto en el medio local, y es en el *Homenaje a Stravinsky* de Enrique Iturriaga, donde tal vez se produce una de las síntesis más interesantes con la atmósfera nacionalista de aquellos días centrales del Sesquicentenario: la obra rinde tributo al

compositor ruso a partir de elementos locales, como el cajón peruano en un papel solístico o los ritmos costeños. El ambiente de la calle, y en especial el de la Plaza San Martín en aquel momento, es atendido por Adolfo Polack en su *Concierto para platillos y orquesta* centrado en la figura del mimo Jorge Acuña, representante de un importante movimiento de teatro popular y callejero de entonces. De manera aparentemente contradictoria, los años del Sesquicentenario albergaron una creciente actividad en torno a la música del periodo virreinal en el Perú, en publicaciones de libros, discos, y en realización de conciertos; esta oleada llegó a la OSN también con la ejecución de obras de dicho período.

Tal vez el grupo temático más cercano a las ideas y visiones del gobierno y la CNSIP fue el relacionado directamente con el imaginario de la Emancipación. La investigación anterior considera una selección de tres obras paradigmáticas del Sesquicentenario. En orden cronológico, la primera de ellas es el *Canto Coral a Túpac Amaru (II)* de Edgar Valcárcel, obra compuesta antes del golpe militar, por lo que no puede decirse que fuera creada para el Sesquicentenario, ni para actividades relacionadas con el gobierno. Sin embargo, es pertinente colocarla también en el contexto del Sesquicentenario debido a la importancia que tenía Túpac Amaru no solo para la junta militar, sino también para la propia CNSIP que inició sus actividades en 1969, pero sobre todo por haberse estrenado la obra en un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional en 1970, cuando se suscitaban los debates sobre los concursos que la CNSIP había convocado en torno al precursor. Se hubiera podido lanzar un certamen musical específico sobre Túpac Amaru, pero tal vez su ausencia fue favorable para la libertad de creación que se aprecia en la composición de Valcárcel.

La segunda obra en orden cronológico es *Apu Inqa (1970)* de Francisco Pulgar Vidal, ganadora del concurso sinfónico–coral de 1970–1971, y que en el terreno de la música orquestal peruana amplía el imaginario sinfónico hacia la temprana resistencia anticolonial. Se basa en el poema quechua *Apu Inka Atawallpaman*, escrito probablemente en el siglo XVI y considerado como el primer documento de la resistencia indígena; fue un texto que tuvo un impacto cultural en el Perú contemporáneo a partir de su publicación moderna en 1955. Y en el otro extremo histórico del proceso emancipador se sitúa la tercera obra paradigmática: la *Sinfonía “Junín y Ayacucho: 1824”* de Enrique Iturriaga, obra ganadora del concurso que se estudia en el presente artículo.

I. Sucesos

Empezaremos por buscar posibles vínculos institucionales. Al ser el ente más importante en cuanto a la planificación y organización de eventos en torno al Sesquicentenario en general, es preciso consultar la actividad de la CNSIP. En agosto de 1971, el gobierno militar decretó la ampliación del período de trabajo de la Comisión Nacional del Sesquicentenario hasta finales de 1974. Luego de cumplir con los objetivos planteados para el año central de las conmemoraciones, la Comisión Nacional publica en el último número de su boletín de aquel año el plan para la que sería la etapa ‘bolivariana’ del Sesquicentenario, que tendría como fecha cumbre el 9 de diciembre de 1974, cuando se cumplirían 150 años de la batalla de Ayacucho. Entre un listado de monumentos, hitos, placas, conferencias y eventos diversos a realizarse, no se lee mención alguna a la música o a un posible concurso de composición de una sinfonía a las batallas de Junín y Ayacucho (CNSIP, 1971). Faltaban aún varios años, pero de todos modos es necesario constatar que, ya desde aquel entonces, dicha comisión no tenía entre sus planes ningún evento de índole musical, como sí lo había hecho anteriormente durante la etapa ‘sanmartiniana’ de sus actividades.

El 12 septiembre de 1973, la Comisión Nacional del Sesquicentenario envió un oficio firmado por su presidente, el general Juan Mendoza Rodríguez, a Martha Hildebrandt, en su calidad de

directora general del Instituto Nacional de Cultura. Se le comunica que la Comisión Nacional considera importante incorporar algunas actividades –entre ellas un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional en el Teatro Municipal– al programa oficial de conmemoraciones por la batalla de Ayacucho entre el 6 y 13 de diciembre de 1974, para lo cual solicita la colaboración del INC (CNSIP, 1973). La respuesta de Hildebrandt llegaría un mes después, el 11 de octubre, informando con respecto al concierto de la OSN que dicho “órgano de ejecución del Instituto Nacional de Cultura solo ofrece conciertos de temporada”(CNSIP, 1973, p. 81) y que “por acuerdos existentes no dedica conciertos ni participa en homenajes”(CNSIP, 1973, p. 81). Esta correspondencia fue copiada en el Boletín de la Comisión Nacional, y sería la última vez que se haría mención a la OSN y a la música sinfónica en todos los números restantes de dicha publicación.

Se desconoce si este pedido de la Comisión Nacional tendría que ver con algún nivel temprano de organización del concurso para la sinfonía a Junín y Ayacucho, en coordinación con el Cuartel General del Ejército. Aparte de esta posibilidad, queda descartada la presencia de la CNSIP en la organización o algún tipo de coordinaciones posteriores relativas al certamen. Más aún cuando en las memorias de la Comisión, además de no mencionarse nada sobre sinfonías, no se incluye ni siquiera el concurso sinfónico–coral de 1970–1971 en el recuento de actividades organizadas, dando sin embargo cabida a otros eventos musicales como el concurso de marchas militares, entre otros (Mendoza, 1974).

El 13 de febrero de 1973, los presidentes de Perú y Venezuela tuvieron una reunión en Lima, donde elaboraron una declaración conjunta con miras a aunar esfuerzos para celebrar el 150º aniversario de la batalla de Ayacucho. Uno de los principales resultados de aquella reunión, fue la creación de una Comisión Mixta Peruano–Venezolana, que a partir de entonces sería la encargada de planear, dirigir y controlar las actividades, ceremonias conmemorativas y la ejecución de obras relativas al sesquicentenario de la batalla de Ayacucho. Esta comisión binacional se encontraba liderada por el general Edgardo Mercado Jarrín (Premier y Ministro de Guerra del Perú) y por Nectario Andrade Labarca (Ministro de Relaciones Interiores de Venezuela). Entre sus objetivos destacaban diversas medidas en pro del departamento y ciudad de Ayacucho. La Comisión Nacional del Sesquicentenario, por su parte, sería reestructurada, y se mantendría coordinando sus actividades con la Comisión Mixta. El decreto ley de creación de la Comisión Mixta fue firmado en octubre de 1973, e inició sus funciones en noviembre.

Llegamos entonces a 1974, oficialmente declarado por el Estado Peruano como el “Año del Sesquicentenario de las Batallas de Junín y Ayacucho”. Sin embargo, hasta ahora no tenemos pistas sobre la fecha de inicio del concurso. Ante ello, el manuscrito de la obra de Pinilla arroja un dato importante: se encuentra fechado en “Madrid, Enero–Febrero de 1974” (Pinilla, 1974). Esto quiere decir que la convocatoria tendría que haberse realizado a inicios de año, o a fines de 1973.

La Orquesta Sinfónica Nacional por su parte, no registra en sus archivos ningún tipo de información, ni fechas de las diversas etapas del concurso, salvo los datos del concierto final. Se debe recurrir entonces a la documentación administrativa generada por el INC. El 28 de febrero, el general Mercado Jarrín envía un oficio del Ministerio de Guerra a la Dirección General del INC (Martha Hildebrandt), documento que ofrece información muy valiosa y constituye una de las fuentes originarias sobre este tema (Ministerio de Guerra, 28 de febrero de 1974). El general comunica diversos puntos que vale la pena citar y comentar:

[...] con motivo del Sesquicentenario de las Batallas de Junín y Ayacucho, la Comandancia General del Ejército ha promovido un concurso cerrado entre los compositores nacionales, para la producción de

la Sinfonía “Junín y Ayacucho: 1824”. [...] para el Perú representaría un franco avance cultural el hecho de lograr en fecha tan significativa una composición de género clásico, debido al talento musical de nuestros connacionales. [...] este Comando solicita a Ud. tenga a bien disponer la colaboración de la Orquesta Sinfónica Nacional, con el objetivo de culminar tan importante objetivo. [...] Para mayores detalles, un representante del Ejército, de la Sub-Dirección de Educación coordinará con el Director de la OSN, Señor Leopoldo La Rosa, la forma como podría intervenir en los aspectos de eliminación de los concursantes, ensayo y ejecución de la obra presentada, en fecha y lugar que se le hará conocer oportunamente [...] Para el acto de eliminación, se le remite adjunto el presente Programa tentativo formulado en coordinación con el Señor Director de la OSN. [...] En mi condición de Presidente de la Comisión Mixta del Sesquicentenario de la Gloriosa Batalla de Ayacucho, me complace agradecer a Ud., por anticipado, su valiosa colaboración [...]. (Ministerio de Guerra, 28 de febrero de 1974)

Entre varios detalles valiosos: confirma el carácter cerrado del certamen, sugiere una posible participación de la Comisión Mixta y, además, precisa cómo se debería escribir oficialmente el título de la obra ganadora. Adjunta un calendario con fechas para la fase eliminatoria (Ministerio de Guerra, 28 de febrero de 1974): “primera lectura y ensayo del tercer movimiento” (22, 23 y 24 de abril); “interpretación ante el jurado el 3er movimiento de las sinfonías presentadas según orden de sorteo” (25 y 26 de abril); “continuación de las eliminatorias” y “nueva interpretación de las sinfonías presentadas a criterio del jurado y/o a solicitud de los interesados” (29 y 30 de abril); “a disposición del jurado” (2, 3 y 4 de mayo). Estas fechas son corroboradas por un oficio remitido por la Dirección Técnica de Actividades Culturales del INC a la Inspectoría de Espectáculos “A” de la Municipalidad de Lima el 8 de abril, solicitando el Teatro Municipal y las facilidades para la OSN en esas fechas de 10 a.m. a 1 p.m., dando a entender además que el teatro ya estaba separado para otras entidades y se negoció para cederlo a la orquesta (INC, 8 de abril de 1974). De todos modos, parece extraño que la solicitud del Ministerio de Guerra llegara con tan poca anticipación. Es probable que ya se hubiesen avanzado las conversaciones y que el oficio fuese una formalidad para proceder con los demás trámites. Los jurados habrían sido 6 en total, entre especialistas civiles y militares, presididos por el coronel Rómulo Zanabria (*La Crónica*, 4 de diciembre de 1974), de quien hablaremos más adelante.

Uno de los detalles importantes que también confirma el oficio del Ministerio de Guerra, es que para la fase eliminatoria se debía entregar un único movimiento, y que éste sería el tercero de la posible sinfonía ganadora. Según el calendario comentado, se tendría que elegir a los ganadores para mayo como mínimo, pero no se ha encontrado documentación relacionada. El 10 de junio, Oscar Molina Pallochía, presidente del Comité Ejecutivo de la Comisión Mixta, informa a Martha Hildebrandt que en el programa oficial de los actos a desarrollarse en Lima por el sesquicentenario de la batalla de Ayacucho “se ha considerado la realización de una función de gala en el Teatro Municipal en la que se estrenaría la Sinfonía ‘Junín y Ayacucho’”(CMSJACCP, 10 de junio de 1974), entre otras actividades, solicitando por lo tanto la colaboración del INC. Esta comunicación confirma una participación de la Comisión Mixta por lo menos en la fase final del concurso. Siendo Mercado Jarrín la máxima autoridad peruana de dicha comisión, así como del Ministerio de Guerra y el Cuartel General (ambas entidades vinculadas directamente al concurso), cabe la posibilidad de que se recibiera también apoyo de la entidad binacional en fases previas.

Sí se ha encontrado, en cambio, otro tipo de gestiones de la Comisión Mixta, con incidencia confirmada en la programación de la OSN. El concierto del 21 de junio contó con la participación de artistas venezolanos: el director Leopoldo Billings y el violinista Olaf Ilzins, músicos que llegaron

en virtud de un convenio internacional entre el INC y el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) de Venezuela. En aquella función, se realizó además el estreno en Lima de la *Suite breve para cuerdas* del compositor venezolano Inocente Carreño.

“Junín: preludio de Ayacucho” (1974) es el nombre de un artículo publicado meses después, cuyo título emplea un término de uso principalmente musical –casi como si tuviera que ver con el concurso que se llevaba a cabo– para describir la celebración del Sesquicentenario de la Batalla de Junín, llevada a cabo el 6 de agosto. Junín se presenta como preludio, no solo por haber antecedido a la batalla de Ayacucho, sino porque el camino hacia la conmemoración de esta última acaparaba los principales esfuerzos del gobierno. Con respecto al concurso, una vez más es necesario acudir a la documentación administrativa para encontrar signos de actividad en los siguientes meses. Y el documento que nos da una nueva pista es un memorándum del 8 de octubre, donde la OSN adjunta una factura por traslado de instrumentos y mobiliario al Colegio de Jesús los días 10 y 11 del mes en curso; el propósito de ese transporte es la realización de “ensayos y audición de las obras del concurso del Sesquicentenario de Junín y Ayacucho” (INC, 8 de octubre de 1974). Tendrían que ser ya las obras ganadoras en sus versiones finales. Un documento similar, emitido el 15 de octubre, solicita el traslado de instrumentos y mobiliario para los días 15 y 17, del Teatro Municipal a Radio Nacional “para la grabación de la sinfonía en homenaje al Sesquicentenario...” (INC, 15 de octubre de 1974).

Un oficio de la OSN a la Dirección General del INC, fechado el 7 de noviembre, da cuenta de que la orquesta había sido invitada a Ayacucho para actuar durante los festejos centrales del sesquicentenario de la batalla que estaba a punto de conmemorarse, y señala una serie de razones por las cuales la orquesta no podría asistir en ese momento (INC, 7 de noviembre de 1974). No se ha encontrado otra información hasta la conferencia de prensa del 3 de diciembre, un evento crucial en el que, por la información brindada y el lenguaje empleado, se entiende que era la primera vez que se hacían públicos los detalles del certamen. Entonces, recién se informa abiertamente que ha habido un concurso (cuando se venía realizando desde hacía probablemente un año), que ha sido convocado por invitación y con participación de seis compositores. Se dan a conocer los ganadores (cuando ya se habrían elegido desde hacía varios meses): el primer puesto para Enrique Iturriaga (100 mil soles de la época), el segundo para Armando Guevara Ochoa (50 mil soles) y el tercero para Edgar Valcárcel (20 mil soles), contando con el auspicio del Ministerio de Guerra para los premios. Además, se presenta el disco con la obra ganadora, que sería obsequiado a las autoridades extranjeras presentes en Lima (*El Comercio*, 4 de diciembre de 1974). Se comunican entonces hechos ya consumados desde hacía varias semanas o meses, según cada caso.

El acto se lleva a cabo en el Círculo Militar del Perú, y es moderado por el coronel Rómulo Zanabria Zamudio, subdirector de Educación e Historia del Cuartel General del Ejército y presidente de la Comisión de Historia del Ejército (*El Peruano*, 4 de diciembre de 1974). Se descubre así a uno de los grandes protagonistas de este concurso, quien además fue el responsable de la concepción histórico-militar de la sinfonía (Iturriaga, 1977), y se podría especular que quizá fue quien tuvo la idea original. La Dirección de Operaciones e Instrucción del Cuartel General fue la encargada de la planificación y logística (Iturriaga, 1977).

Estamos ya en pleno contexto de los días centrales del sesquicentenario de la batalla de Ayacucho. En el programa de actividades de la CNSIP, al igual que en el presentado en diciembre de 1971, no aparece ninguna mención a un concierto de la OSN (CNSIP, 1974). El 9 de diciembre, decretado feriado nacional, la actividad oficial se desarrolla a primera hora en Ayacucho, con participación de las delegaciones internacionales invitadas y con amplia presencia ciudadana. Se

inaugura entonces el Monumento a los Vencedores de Ayacucho en la pampa de la Quinua, y en ese mismo lugar se realiza una escenificación de la batalla. Después, en Lima, se llevan a cabo el resto de actividades principales, cuyo momento estelar fue la firma de la Declaración de Ayacucho en Palacio de Gobierno a las 19:00 horas. El carácter entusiasta y afirmativo de este programa coincide con la propaganda y la información en periódicos, medios que ya habían sido tomados casi en su mayoría por la dictadura en julio de ese año: se aprecia un febril nacionalismo, un ensalzamiento del gobierno y una sensación de participación y respaldo popular.

La otra cara de la moneda es presentada en la revista *Caretas* (Gesta permanente, 1974), donde se detalla la atmósfera que se vivía aquellos días de diciembre en Lima. Represión policial en el aeropuerto a la espera de la llegada de los dignatarios como el general Hugo Banzer, de Bolivia, pero sobre todo al arribo del mandatario venezolano Carlos Andrés Pérez, que causó gran revuelo. Una ausencia notoria fue la de Augusto Pinochet, quien a última hora decidiera suspender su asistencia, aunque no a causa de las diversas amenazas de sabotaje a su presencia, sino por la participación del canciller cubano Raúl Roa, quien efectivamente confirmó que la animadversión era mutua al expresarse duramente sobre el presidente chileno. Se sumaron las ausencias de los mandatarios de Ecuador, Colombia y Argentina. De todas maneras, la atención se centró en las medidas de seguridad, sobre todo cuando días antes se había cometido un atentado contra los ministros Mercado Jarrín y Tantaleán Vanini. Comenta el cronista sobre el 9 de diciembre en Lima:

Pero los actos celebratorios del Sesquicentenario de la Batalla de Ayacucho no concitaron el entusiasmo de las multitudes. En realidad, fueron programados con austeridad institucional. El periodista Flavio Tabares de *El Excelsior* de México dijo que le habría gustado que el pueblo hubiera participado más y no se haya quedado como mero espectador. La verdad es que los masivos dispositivos de seguridad no son particularmente propicios para despertar el calor popular, y en este caso se hicieron extremos por varias razones. (Gesta permanente, 1974, p. 14)

Tenemos ahora el cuadro más completo del ambiente que se vivía en Lima el día del estreno de las obras ganadoras, que se llevó a cabo una hora después de la Declaración de Ayacucho, es decir a las 8 p.m. (*El Comercio*, 9 de diciembre de 1974). Mientras se efectuaba el concierto al menos según el programa oficial de actividades lo anunciado era un banquete y posterior recepción en Palacio de Gobierno, por lo que es altamente probable que la plana mayor gubernamental y los miembros de las delegaciones visitantes no asistieron a la función. La primera parte fue dirigida por Leopoldo La Rosa, en el siguiente orden: Himno Nacional, obras de Valcárcel y Guevara Ochoa; en la segunda se presentó la composición de Iturriaga dirigida por Armando Sánchez Málaga. A diferencia del concierto final del concurso de 1970–1971, esta presentación sí fue de acceso abierto y a precios populares (*El Peruano*, 4 de diciembre de 1974).

Esta actividad cerró la programación de la Orquesta Sinfónica Nacional aquel año. La presente investigación considera que se trata de un hito en la música orquestal peruana y no solo por haber presentado estas importantes obras. El concurso de 1974 puso punto final a un período de desarrollo particularmente intenso de la creación orquestal peruana por lo menos desde 1965, cuando Luis Herrera de la Fuente asumió la dirección titular de la OSN. Pero tanto la producción de composiciones orquestales como la actividad sinfónica en el Perú, habían ido decayendo lentamente en intensidad luego de las fechas centrales del Sesquicentenario en 1971. El concurso de 1974 pareció reanimar la escena, pero fue solo un paréntesis en medio de un proceso de declive –tanto a nivel compositivo como interpretativo–, que se hizo más pronunciado a partir del año

siguiente. Iturriaga, por ejemplo, iniciaría un período de silencio orquestal que duraría dos décadas. La OSN por su parte, comenzaba un fuerte proceso de deterioro, que se agudizaría en la siguiente década; aunque ya en el mismo año 1974 había corrido el riesgo de paralizar su actividad a mitad de temporada debido a problemas económicos. Efectivamente, el factor económico fue decisivo: una crisis internacional severa desde el año anterior, trajo consecuencias políticas en gobiernos como el peruano, cuyo programa de reformas a partir de entonces se hacía cada vez más insostenible sin un marco económico adecuado.

Durante la temporada de Verano de 1975, la OSN presentó los estrenos públicos de las obras no ganadoras del concurso del año anterior, en el Campo de Marte y el Parque Salazar, con repeticiones en diversos lugares de la capital; al parecer, con excepción de la de Bolaños, que no figura en los registros de la OSN. A la par, se siguieron ejecutando las obras ganadoras, principalmente en conciertos en el Teatro Municipal y, a veces, con directores distintos: Carmen Moral empezaría a ser difusora de la obra de Valcárcel mientras que Guevara Ochoa haría lo propio con la suya. Pinilla y La Rosa dirigirían sus propias obras, respectivamente. Además, ese año se publica una segunda edición del disco con la sinfonía de Enrique Iturriaga. En agosto se produce el ‘Tacnazo’, suceso que determina la culminación del gobierno del presidente Velasco Alvarado, y el ascenso de Francisco Morales Bermúdez al poder.

En 1976 se cumplieron 150 años del Congreso Anfictiónico de Panamá, que fue un hecho derivado de la batalla de Ayacucho. Por lo tanto, el sesquicentenario de este congreso no pasó desapercibido, aunque prácticamente fue tratado como un suceso menor. La OSN participó en un concierto dedicado a dicha conmemoración, donde se ejecutó la sinfonía de Iturriaga. Digamos que con esta ejecución, junto con la reposición de *Apu Inqa* pocos meses después –las dos obras musicales premiadas en los concursos oficiales de estos años– se da probablemente por concluida la estela del Sesquicentenario en la música académica peruana. Al menos a nivel de ejecuciones y conciertos, ya que en realidad habría que añadir la publicación del tercer tiraje del disco con la sinfonía de Iturriaga, publicado en 1977.

Nos encontramos entonces, hacia finales de la década de 1970, en un escenario bastante distinto al del inicio del gobierno militar y alejados del entusiasmo de las conmemoraciones del Sesquicentenario: crisis e inestabilidad económica, política y social; agudización de las contradicciones por parte de una diversa multiplicidad de grupos de izquierda que habían tomado ideológicamente las universidades públicas; paros nacionales constantes, represión militar y el inicio de una transición hacia el retorno del gobierno civil. A nivel internacional, países como Italia atravesaban también años ciertamente caóticos. La década del setenta en aquel país corresponde a un período de violencia política y terrorismo que llegó a su cúspide en mayo de 1978 con el secuestro y asesinato del político católico Aldo Moro a manos de militantes de las Brigadas Rojas. Fue un remezón en la sociedad italiana que tuvo diversas repercusiones inmediatas, entre ellas el medimetraje televisivo *Ensayo de Orquesta* de Federico Fellini. Para representar la crisis política entre los extremos de la anarquía y la represión, el cineasta italiano elige como colectivo social a una orquesta sinfónica, en cuya actividad diaria se produce una alegoría del caos de aquella década. En el escenario peruano, con el país encaminándose a una exacerbación de la violencia política y con la expectativa de casi todos los sectores sociales por volver a la democracia y pasar la página del gobierno militar, era bastante probable que el destino inmediato de las obras del concurso sinfónico de 1974, sería el de entrar en un periodo inmediato de olvido y postergación.

Figura 1

Conferencia de prensa del 3 de diciembre de 1974



Nota. *La Crónica*, 1974.

II. Ideas y Sonidos

Una de las grandes polémicas suscitadas en torno al Sesquicentenario tuvo lugar en el seno de la Historiografía, a partir de la tesis de la “independencia concedida”, postulada por Heraclio Bonilla y Karen Spalding. Los autores plantearon que la independencia peruana fue principalmente el resultado de la imposición de fuerzas extranjeras frente a los verdaderos deseos de las élites locales, dado que no se podía hablar entonces de un nacionalismo criollo establecido y que la participación popular habría sido bastante limitada, teniendo como consecuencia que no se generarán cambios sustanciales en las estructuras sociales inmediatamente después de los sucesos de la Emancipación (Bonilla y Spalding, 1972). Era una tesis con un componente marxista importante, síntoma del curso que siguió la Historiografía en la década de 1970, donde la Historia Económica empezó a tener mayor auge con respecto de otras visiones del quehacer histórico (Aguirre *et al.*, 2021).

La antítesis de esta tendencia historiográfica, y en particular de la postura de Spalding y Bonilla, se encontraba representada: institucionalmente, por la Comisión Nacional del Sesquicentenario; políticamente, por el gobierno militar de turno, que auspiciaba a la Comisión; y profesional e ideológicamente, por los historiadores que formaban parte de la Comisión, como representantes de una postura clásica en la Historiografía, que apuntaba más bien a la idea de una “independencia conseguida” como la cristalización de un logro de la sociedad peruana en sus distintos sectores, a partir de la generación de una conciencia colectiva dirigida hacia la lucha por la libertad. Bonilla y Spalding, así como los historiadores cercanos a sus posturas, convenían en que la visión de la Comisión daba como resultado un tipo de historia nacionalista lindante con lo que puede considerarse como patrioterismo (Aguirre *et al.*, 2021). Además, se cuestionaba que la Comisión estuviera auspiciada por el gobierno militar, acusándola de servir a la agenda del gobierno.

Cabe preguntarse si este notorio quiebre en la historiografía peruana llegó a ser conocido en su momento por los compositores que participaron en el concurso de 1974, y de ser así, ¿cuáles serían sus posturas, o impresiones al respecto? A nivel de ideas, se puede decir que ésta sería una arista historiográfica a tener en cuenta: las opiniones, visiones, tendencias personales de cada compositor frente a los hechos de la Emancipación, y cómo todo ello pudo haber influido en las

obras concursantes. Otra puede ser una arista política, es decir, el universo ideológico personal de cada compositor participante respecto a cómo el gobierno militar manejaba las celebraciones del Sesquicentenario según su agenda. Y en general, respecto al gobierno militar, particularmente en ese momento de fines del ‘Velascato’.

Enrique Pinilla señaló que los compositores peruanos frente a los acontecimientos políticos del siglo XX “han permanecido casi indiferentes” (2007, p. 195). No obstante, al ensayar una periodización de la música académica peruana del siglo pasado, comenta que la última etapa que estudió (1968–1985) la hizo comenzar “en la era Velasco porque muchos artistas creyeron en él” (p. 195) y porque “los autores de música erudita de esta época hicieron algunas obras que indirectamente tienen relación con hechos revolucionarios” (pp. 195–196). En cuanto a los compositores que participaron en el concurso de 1974, tenemos algunos testimonios. A propósito del estreno del *Coral a Pedro Vilca Apaza* en 1975, Edgar Valcárcel comentó: “Estoy en contra de todas las poses revolucionarias que veo a diario en gente que se sienta en un escritorio y es ‘revolucionaria’, pero internamente es cualquier cosa. Por eso, en comparación con ellos, yo no soy revolucionario” (Alvarado, 2010, p. 82). En el caso de Iturriaga, es significativo contar con dos testimonios suyos de épocas distintas. El primero es justamente de aquellos años, poco después de haber ganado el concurso de la sinfonía a Junín y Ayacucho. Siendo entonces director de la Escuela Nacional de Música, fue interrogado por la revista *Textual* (1975) acerca de la situación de la formación artística en el país:

A partir de 1968 las perspectivas cambiaron. Desde entonces ya se habló con otro lenguaje. El artista y el arte no sólo eran útiles, sino necesarios. El artista debía servir al país. Tenía deberes: esto era nuevo. Su participación era importantísima, expresaría a su pueblo en la pluralidad de sus culturas; como los dramaturgos de Grecia o algunos escritores y músicos románticos daría ahora testimonio de su realidad. Todo, todo esto era nuevo. Había que virar el timón y hacia 1971 empezó en la Escuela Nacional de Música un movimiento de toma de conciencia y de primera adaptación de los estudios a los nuevos postulados de la Ley General de Educación. En los primeros proyectos participaron, además de autoridades y profesores de la institución, prácticamente todos los compositores de nuestro medio. (pp. 68–69)

El segundo testimonio se da, en cambio, a partir de una distancia cronológica y emocional de los hechos: “después de Velasco el Perú fue diferente. Fue una aventura” comenta Iturriaga en 1998 (p. 70) y, a la vez, confirma que en su momento creyó en el proyecto del período velasquista, pero que finalmente se desencantó: “me di cuenta de que no, que había una cierta cuadratura interior, que se pretendía encajonar todo en marcos finalmente políticos” (Quezada, 1998, pp. 70–71).

Se puede contemplar también una arista derivada de la que acabamos de explorar, pero enfocada en un tipo distinto de relación con el gobierno –o con el Estado en este caso–, en un ámbito estrictamente laboral. La totalidad de músicos involucrados en el concurso, tenía algún tipo de puesto o designación en el Estado. Además de Enrique Iturriaga como director de la Escuela Nacional de Música, Armando Sánchez Málaga se desempeñaba como Director Ejecutivo del Instituto Nacional de Cultura (en períodos de reemplazo interino de su directora general Martha Hildebrandt); Leopoldo La Rosa, era uno de los directores permanentes de la Orquesta Sinfónica Nacional; César Bolaños, director de la Oficina de Música y Danza del INC; Enrique Pinilla, miembro del Consejo Técnico de Música; Edgar Valcárcel, profesor de la Escuela Nacional de Música; Armando Guevara Ochoa, violinista de la Orquesta Sinfónica Nacional. Todos los

cargos mencionados pertenecían al INC. En diversas entrevistas, Iturriaga ha coincidido –medio en broma, medio en serio– en que en cierto modo fue presionado por los militares organizadores para participar (Estenssoro, 2018; Sánchez Málaga, 1999; Vargas, 2010), dado el cargo que ocupaba. En ese sentido, se abre también la posibilidad de que sucediera algo similar con los otros músicos mencionados.

La última arista es estrictamente musical, y se relaciona con la manera en que los compositores tuvieron que abordar y resolver los problemas planteados por las bases del concurso, documento que no ha sido hallado en las fuentes y archivos consultados para esta investigación. Por lo tanto, lo que sigue del capítulo será un intento por reconstruir las bases de manera indirecta, y por explorar las relaciones que pudieron establecer los compositores con dicho reglamento.

Cada participante entraba al certamen con la posibilidad –si resultaba finalista– de tener que escribir una sinfonía completa. La segunda mitad del siglo XX se había iniciado con un escenario desfavorable para la composición de sinfonías, a causa de la preeminencia de las vanguardias. Como tendencia general, esa situación empieza a cambiar a partir justamente de la década de 1970. El Perú, por su parte, no había sido muy propenso a la composición de sinfonías. En la generación de compositores que participaron en el concurso de 1974, había en ese momento solo dos experiencias en el género, y una de ellas correspondía a Armando Guevara Ochoa con su *Sinfonía de los Andes* (1960). Una experiencia con un subgénero relacionado era la *Sinfonietta* (1956) de Edgar Valcárcel. Entre 1968 y 1975 se produce una inusual proliferación de sinfonías como género trabajado por compositores peruanos (Petrozzi, 2009) en parte por el concurso, aunque hay que tener en cuenta que las sinfonías presentadas no fueron todas completadas. En 1975 se estrenó la *Sinfonía Huánuco* (1974) de Rodolfo Holzmann. Habría que preguntarse hasta qué punto la experiencia del concurso de 1974 influyó en el desarrollo a corto plazo del género en el Perú. Por lo menos pareciera haber sido el caso de Guevara Ochoa, quien completa tres sinfonías entre 1975 y 1980.

En la fase eliminatoria se debía escribir un movimiento. Como ya se comentó, la documentación consultada señala que el movimiento a entregar en la fase eliminatoria era el tercero, y es uno de los pocos puntos en los que se han encontrado divergencias con los testimonios de Iturriaga, quien recuerda más bien que se trataba del cuarto (Estenssoro, 2018). Pero definitivamente fue el tercero, porque así se señala explícitamente en dos de las partituras que fueron presentadas en fase eliminatoria (La Rosa, 2012; Pinilla, 1974). La misma constatación se puede realizar en una partitura del propio Iturriaga (Maggiolo, 2018) que corresponde a lo que conocemos como el cuarto movimiento de la sinfonía completada posteriormente, donde figura un número III centrado en la parte superior de la página, al que se ha colocado al lado un IV en un estilo caligráfico informal, mientras que en las *particelli* del estreno sucede lo mismo, y el número III aparece tachado (Iturriaga, 1974).

Estos indicios sugieren que el concurso pudo haber sido concebido inicialmente como conducente a una sinfonía en tres movimientos. Porque las piezas presentadas, en ningún caso podría decirse que corresponden a la figura de un *scherzo*, que sería el típico tercer movimiento de una sinfonía en cuatro tiempos; son más bien movimientos conclusivos. Si fue así la convocatoria inicial, la explicación sería probablemente el poco tiempo disponible para completar luego una sinfonía tetrapartita, o incluso pudo tratarse de una iniciativa unilateral de los organizadores; lo cierto es que finalmente quedó establecido que el objetivo era componer una obra en cuatro movimientos. Se suele decir que quien tenía la obligación de escribir la sinfonía completa era el ganador del primer premio. No obstante, hay grupos bien diferenciados: las tres obras ganadoras

son las únicas que fueron completadas, y las otras tres quedaron como sinfonías inconclusas. Aunque podría haber sido opcional, lo más probable es que los ganadores del segundo y tercer premios tuvieran también la obligación de terminar la obra en cuatro movimientos para presentarla en el concierto de estreno.

Lo cierto es que la sinfonía completa de Valcárcel fue terminada el 15 de septiembre (Valcárcel, 1974), y lo lógico sería que en el concierto de estreno se interpretara como tal, y no como el movimiento presentado de la fase eliminatoria. Se estrenó como *Escaramuza de Corpahuayco* (OSN, 1974–1976), que es como figura en el manuscrito (Valcárcel, 1974), sin mención a la palabra ‘sinfonía’; aunque en la prensa se le señaló con el título de *Sinfonía ‘9 de diciembre de 1824’*. Lo mismo sucedió con la obra de Guevara Ochoa –que obtuvo el segundo lugar–, que en el estreno fue dada a conocer con el larguísimo título de *Homenaje a las Batallas de Junín y Ayacucho y a la convocatoria al Congreso Anfictiónico de Panamá* (OSN, 1974–1976). Si la obra de Valcárcel se estrenó en su versión completa, lo mismo debió suceder con la obra de Guevara Ochoa. La de Iturriaga sí figura siempre como la composición que lleva, además, el título del concurso: *Sinfonía “Junín y Ayacucho: 1824”*. Parece que fue una manera de destacar, en los nombres, que aquella era la obra ganadora, porque al año siguiente la composición de Guevara Ochoa empieza a figurar como *Sinfonía Junín y Ayacucho*, con algunas variantes. Respecto de las sinfonías inconclusas, si bien constaban de un solo movimiento, funcionaban también de manera independiente, por lo que se optó por darles nombres que no transmitieran un sentido de incompletitud al momento de ser estrenadas públicamente en el verano de 1975. Se sabe que Pinilla consideró en el proceso que podría llamarse *Suite sinfónica “Junín–Ayacucho 1824”*, pero finalmente se estrenó como *Poema sinfónico “Ayacucho 1824”*; mientras que la obra de La Rosa figuró en su estreno como *“Ayacucho”. Obertura*. Entonces, el resultado del concurso en cuanto a generación de partituras es el siguiente: seis movimientos sinfónicos entregados para la fase eliminatoria, y tres sinfonías de cuatro movimientos entregadas para el concierto de estreno. En éstas últimas, el movimiento de la fase eliminatoria se estableció como el final de la sinfonía a escribir a partir de entonces, pero no queda claro si se mantuvieron intactos o si sufrieron modificaciones.

Respecto al programa que se habría propuesto para el movimiento de la fase eliminatoria, éste debía girar específicamente en torno a la batalla de Ayacucho. En la partitura de La Rosa se pueden ver los títulos para cada una de las secciones: despertar del día de la victoria; tema del ejército peruano; tema del ejército español; escaramuza de Corpahuayco; despedida y abrazo fraterno de los peruanos de ambos ejércitos; batalla de Ayacucho; tema español; tema peruano; lucha de ambos temas; declinación del español; victoria del ejército peruano; apoteosis por la victoria (La Rosa, 2012). Por su parte, el movimiento de Pinilla fue planteado en las siguientes fases: retirada del ejército realista; repliegue del ejército libertador; escaramuza o combate de Corpahuayco; abrazo fraterno de despedida y llanto entre familiares y amigos; la batalla de Ayacucho (Valcárcel, 1999).

Se aprecian ciertas coincidencias que aparecen en el mismo orden: las referencias a ambos ejércitos, a la escaramuza de Corpahuayco, al abrazo de despedida y a la batalla propiamente dicha. Como veremos luego, en líneas generales coinciden también con la secuencia del cuarto movimiento de la sinfonía completa de Iturriaga, lo que apunta a que los organizadores habrían propuesto un programa para el movimiento de la fase eliminatoria, que después fue seguido por los compositores con ciertas libertades, pero sin salirse del cauce narrativo principal. Las diferencias en la imaginación sonora de estos eventos se ven claramente, por ejemplo, en la idea del amanecer el día de la batalla, al que se han referido textualmente tanto Iturriaga como La Rosa. Mientras que el primero recrea un paisaje, la atmósfera del lento inicio del día que poco a poco va animándose,

el segundo plantea un gesto épico, un despertar con la premonición o la conciencia de que podría tratarse de un día decisivo. En el inicio del cuarto movimiento de la sinfonía completa de Valcárcel (asumiendo que fue así como se presentó en la fase eliminatoria) se propone también un gesto fuerte, pero no épico, sino de tremenda agitación y tensión, como si se estuviera súbitamente en medio de la confusión y el caos del fuego abierto de la batalla.

La escaramuza de Corpahuayco (Corpahuaico, Colpahuayco, Ccollpahuaycco), fue el último episodio bélico antes de los sucesos de la pampa de la Quinua, donde al cruzar la quebrada del lugar, parte de la retaguardia del ejército patriota se ve emboscada por la avanzada del ejército realista. Se desató un infierno de artillería que derivó en una masacre con una considerable cantidad de bajas para los patriotas. No llegaron a enfrentarse todos los batallones de ambos ejércitos, por lo que la victoria realista no pudo ser totalmente capitalizada, aunque de conseguirlo, hubiera cambiado drásticamente el escenario del proceso independentista americano. La referencia a la escaramuza de Corpahuayco se ha podido encontrar al menos en cuatro compositores: La Rosa (2012), Pinilla (1974), Bolaños (Petrozzi, 2009) y Valcárcel. En este último cobra mayor importancia, porque se convirtió en el título de la obra. Vimos cómo fue posible que las composiciones que obtuvieron el segundo y tercer premio no pudieran titularse como sinfonías en el concierto de estreno, y que esta situación cambiara al año siguiente, ya que a partir de entonces la obra de Guevara Ochoa apareció siempre como sinfonía. Sin embargo, al menos durante las cinco veces que se tocó en 1975, la obra completada de Valcárcel siempre figuró como *Escaramuza de Corpahuayco*, y nunca con el epíteto de sinfonía, a pesar de serlo. Llaman la atención la voluntad del compositor de dar a su obra el nombre de este episodio bélico. A juzgar por la música misma, pareciera ser un gesto abiertamente desafiante, y que podría revelar una visión personal y alternativa sobre el proceso histórico de la Emancipación, o quizá también un comentario personal sobre el desarrollo del concurso; o sencillamente, tal vez el programa de la sinfonía de Valcárcel iniciaba con el episodio de Corpahuayco. Probablemente, al no tener las obligaciones que sí tenía la obra que ganó el primer premio, esta sinfonía pudo gozar de una mayor libertad estética e ideológica. El radical cambio de nombre, desde uno eminentemente programático a otro propio de la música absoluta como es el de Sinfonía, que es el título definitivo que dio más tarde a esta obra, ameritaría diversas especulaciones que ya no podremos abordar por motivos de espacio.

El programa para la sinfonía en cuatro movimientos de los compositores ganadores, al parecer también habría sido propuesto por los organizadores, ya que por lo menos se sabe que hay coincidencia entre Iturriaga (1977) y Guevara Ochoa (OSN, 1975): I. para la batalla de Junín; II. para la tristeza por los muertos y heridos; III. para la unión de los pueblos, con danzas latinoamericanas; y IV. para la batalla de Ayacucho.

En general, los compositores se enfrentaban con la realidad de tener que escribir una obra nacionalista. En sus búsquedas, la mayoría de ellos había fluctuado entre el empleo del material de la música tradicional y popular peruana hasta la exploración de aspectos del Perú como tema, como ente sujeto a una reflexión plasmada en su música, pero difícilmente a una posición de exaltación nacionalista que era la que se planteaba en el solo hecho de componer una sinfonía dedicada a un triunfo bélico. Se debe distinguir entonces los tipos de nacionalismo que habrían expresado los propios compositores en el concurso, que irían desde una exaltación de valores o circunstancias nacionales, hasta acercarse al Perú como tema, pero desde una visión crítica, o incluso hacia un antinacionalismo.

Dentro de la temática general sobre el Perú, debían centrarse en la Emancipación y entre los participantes, Valcárcel y Guevara Ochoa tenían experiencia en ese ámbito. En específico, se les

planteaba una obra dedicada a dos batallas decisivas del proceso emancipatorio. Ni los compositores ni los organizadores habrían escuchado la *Sinfonía a la Batalla de Ayacucho* (1832) del compositor Mariano Pablo Rosquellas, dado que recién se ha realizado el rescate y difusión de la misma en 2017, en Argentina. Pero el dato de la existencia de la obra sí estaba presente en la bibliografía musical peruana desde hacía dos décadas (Prieto, 1953). Entonces, las composiciones de este concurso terminarían contribuyendo a una incipiente “tradición latinoamericana” de sinfonías dedicadas a la batalla de Ayacucho.

Si hablamos de obras en general dedicadas a la batalla de Ayacucho, la tradición es definitivamente mayor. Entre las composiciones extranjeras, mencionaremos por ejemplo el poema sinfónico *Ayacucho* del uruguayo José Tomás Mujica (o Múgica), estrenado en 1930 (Prieto, 1953), y que es parte de la producción en torno al centenario del Uruguay como lo fue el propio estadio de fútbol más importante del país, inaugurado el mismo año. Entre varios ejemplos peruanos, destacamos la *Canción a la Batalla de Ayacucho* de José Bernardo Alzedo, y la *Misa Solemne al Centenario de la Batalla de Ayacucho* de Pablo Chávez Aguilar, estrenada el 9 de diciembre de 1924 en la Catedral de Lima; una obra que ameritaría ser rescatada y que, como vemos, tiene un contexto conmemorativo equivalente al de las composiciones del concurso de 1974.

Una tradición mucho más difundida, ha sido la de las obras musicales que emplearon elementos del Himno Nacional. Actualmente, la más conocida de ellas es la *Rapsodia Peruana* de Claudio Rebagliati, donde el Himno cobra el protagonismo principal a lo largo de la pieza, entre una diversidad de citas a otras músicas que se podían escuchar en la Lima de mediados del siglo XIX; es una instantánea de una época y de una ciudad. Mientras que en el poema sinfónico *El Resurgimiento de los Andes* de Daniel Alomía Robles, una cita parcial del Himno aparece primero como referencia lógica a la conclusión de un período histórico (tercer movimiento: “La Colonia”) y luego al final de la obra, probablemente ya como un símbolo nacional. La *Elegía* (1895) de Valle Riestra en su versión orquestal (1908) emplea el Himno Nacional en referencia a un acontecimiento posterior de la vida republicana como la Guerra del Pacífico, y evidentemente no en un sentido apoteósico ni celebratorio. En la zarzuela *Alcedo* (1912), Alomía Robles trabaja el Himno en dos maneras: elaborando una marcha triunfal propia a partir de elementos rítmicos del coro, para la entrada de José de San Martín a Lima y citándolo íntegramente en la representación del concurso musical de 1821 (Raygada, 1954). Un uso distinto, abstracto y sin referencias a sucesos o períodos históricos, se da en la *Fantasia para piano y orquesta* (estreno, 1923) de Ernesto López Mindreau (Raygada, 1954). Son solo algunas de las muchas piezas que han incorporado el Himno Nacional; incluso, aparentemente, el compositor Giacomo Meyerbeer habría empleado un pasaje (Raygada, 1954) para crear un canto a la libertad en su ópera *El Profeta* (1849).

Estos son los antecedentes con los llegamos a uno de los requisitos más comentados sobre el concurso de 1974: la inclusión obligatoria del Himno Nacional del Perú. Habría que preguntarse hasta qué punto los compositores participantes –e incluso los organizadores– conocerían estos precedentes. Iturriaga comenta que la referencia que tuvieron los militares para establecer ese punto en las bases fue la *Obertura 1812* de Tchaikovsky (Estenssoro, 2018). La cita del Himno debería aparecer ya en el movimiento entregado para la fase eliminatoria, algo que “incomodó a la mayoría de los compositores participantes” (Valcárcel, 1999, p. 185). ¿Cómo resolvieron y de qué manera trataron este delicado asunto los compositores? Algunos lo hicieron de manera apoteósica, como gesto conclusivo (Iturriaga y La Rosa por lo menos), algo que recuerda al poema sinfónico de Alomía Robles. Probablemente, era ésta la manera que sería más del gusto de los organizadores, teniendo en cuenta la referencia a la obertura de Tchaikovsky. Iturriaga, sin embargo, va más allá de la cita

aislada. Una de sus principales preocupaciones, y lo que terminó por retrasar un poco el inicio de su trabajo, fue justamente el riesgo de tener que hacer una cita independiente, no integrada al todo de la obra. Finalmente, su solución fue emplear citas de diversos pasajes del Himno Nacional, pero extrayendo de ellas diversos materiales que podrían servir para generar sus propios elementos (Estenssoro, 2018; Sánchez Málaga, 1991), otorgándole así al Himno un papel estructural.

En una reciente tesis (Piachonkina, 2019), se ha realizado un detallado análisis musical de la sinfonía de Iturriaga. Se hacen necesarios trabajos equivalentes con respecto a las otras obras concursantes, algo que queda fuera del alcance de esta investigación. Sin embargo, se pueden comentar detalles que resultan evidentes en una escucha o lectura de las partituras. Por ejemplo, Guevara Ochoa no realiza una cita extensa del Himno Nacional, sino que le da la fisonomía de pequeños llamados de cornetas militares, como se aprecia al menos en el cuarto movimiento de su sinfonía completada. Más bien, hacia el pasaje final le da mayor importancia a la marcha militar *El ataque de Uchumayo*, que hace referencia a un episodio posterior, ya de la historia republicana. No se sabe si estos detalles fueron diferentes cuando el movimiento fue presentado para la fase eliminatoria.

Edgar Valcárcel realiza un empleo distinto del Himno Nacional. El punto de partida es la coincidencia entre la cuarta justa inicial del himno con el mismo intervalo que da comienzo a “Qala Chuyma” (“Flor de Sancayo”), huayno que el compositor venía explorando en diversas obras desde hacía varios años (Fernando Valcárcel comunicación personal, 11 de agosto, 2017). Mientras que “Qala Chuyma” es citado de manera íntegra, clara y reiterada en el tercer movimiento de la sinfonía completa, el Himno Nacional emerge más bien a la superficie brevemente, con apariencia menos reconocible, manifestándose en forma ambigua, tensa, incómoda. Asimismo, la coincidencia entre los inicios del Himno Nacional y “Qala Chuyma” no solo se da a nivel interválico, sino también en el diseño horizontal de las tres primeras notas: en ambos casos, dos notas repetidas y un salto. Aparentemente, este elemento es convertido en una célula, material irreductible que aparece variado de muchas formas, y que le sirve por ejemplo para ensamblar bloques de mayor longitud, como en la enérgica frase ascendente del inicio de la sinfonía completa, que luego reaparece en diversos pasajes.

El caso de Pinilla es poco convencional, y se ha convertido en una especie de anécdota que se comenta sobre este concurso. Realiza una cita textual del Himno Nacional, sin deformarlo, pero casi no se aprecia debido a que aparece en medio de fuerzas orquestales que lo sobrepasan. No es un error de orquestación, sino un gesto intencional, corroborado incluso por testimonios. Esto apunta a una voluntad lúdica e irónica de la obligada cita, distante de los otros usos más “serios” de sus colegas. Sin referirse a esta obra ni al concurso, sino en sentido general, Petrozzi (2009) señala que existe “un caso particular de utilización de elementos de músicas nacionales en las obras académicas: de utilizarse de manera irónica o alienante, estos elementos pueden ser hasta ideológicamente antinacionalistas” (p. 36). Sobre el uso del Himno Nacional en la obra de Bolaños, solo podemos especular que debió ser más cercano al de Valcárcel y Pinilla, que a los otros tres compositores.

Algunos compositores también se autocitan. En el cuarto movimiento de la sinfonía completada de Iturriaga, antes de acabar la primera sección (“Lento”) toda la energía acumulada desde el inicio desemboca en dos incisivos bloques acórdicos descendentes, gesto que se repite inmediatamente pero en sentido inverso. Esto es reminiscente de su primera experiencia orquestal, *Canción y muerte de Rolando* (1947), en donde el gesto aparece al inicio y a lo largo del primer movimiento. Guevara Ochoa, al inicio del cuarto movimiento de su sinfonía completada –justo después de la breve cita del Himno Nacional– sugiere por un instante el tema de su poema sinfónico *Kukuli* (1963), también en las cuerdas graves como en el original.

Si esbozamos, de manera bastante libre, una cierta “línea estilística” que vaya desde un lenguaje principalmente tradicional (tonal, etc.), hacia tendencias vanguardistas en el otro extremo, podríamos empezar por la obra de Guevara Ochoa. La segunda sería la de Iturriaga, con un lenguaje que fluctúa entre el sinfonismo del siglo XIX y el primer modernismo del siglo XX, en particular el neoclasicismo. La composición de La Rosa, un movimiento sinfónico de buena factura escrito en un lenguaje bastante clásico y tradicional, podría situarse en el mismo sitio que la obra de Guevara Ochoa, o como segundo lugar en vez de la de Iturriaga. Sin embargo, La Rosa introduce un elemento que delata su experiencia en la música experimental y de vanguardia: incluye varias secciones con módulos aleatorios. La combinación de estos dos tipos de escritura lo acerca al poliestilismo y, por lo tanto, enmarca su obra en una corriente vigente en aquel momento en el mundo; ocupará entonces la tercera casilla de la línea que venimos planteando. La siguiente, y entrando a un terreno de sonoridades más relacionadas con el modernismo, se encontraría entre la obra de Pinilla y la de Valcárcel. Por testimonios de personas que escucharon la obra de Bolaños, debió ser la más vanguardista de todo el grupo (Aurelio Tello comunicación personal, 5 de septiembre, 2024).

Del mismo modo, se podría elaborar otra línea teniendo en cuenta las visiones personales de cada compositor sobre el proceso de la Emancipación, con base en los elementos que hemos comentado, de manera exploratoria y en ningún caso conclusiva. Un extremo sería más cercano a una visión tradicional (que en la historiografía del momento estaría encarnada en la CNSIP); ahí podríamos ubicar como grupo general sin orden ascendente ni descendente, a las obras de Iturriaga, Guevara Ochoa y La Rosa. En la otra parte se encontrarían los otros tres compositores, con una tendencia a una visión más alternativa o contestataria (actitud que en la historiografía estuvo representada por Bonilla y Spalding). Es decir, se confirmarían dos grupos diferenciados, coincidentes con la línea anterior, además de una correspondencia entre la visión de la historia (entendida como una manifestación particular de una forma de ver y pensar el mundo) y la propuesta de un lenguaje musical propio.

Figura 2

Fragmento de la partitura manuscrita de la obra de Enrique Pinilla

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The staves are labeled on the left: Flauto (Flute), Clarinetto (Clarinet), Fagotto (Bassoon), Oboe, Violini I and II (Violin I and II), Viola, Violoncello (Cello), and Contrabbasso (Double Bass). The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, *pizz*, and *arco*. There are also performance instructions like *dim molto* and *cresc*. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and use.

Nota. Pinilla, 1974.

III. Monumentos

Diversas salas de cine de Lima proyectaron el documental *Ayacucho: La última batalla* (1974) en los días en que se celebraban las actividades centrales por el sesquicentenario de la batalla de Ayacucho, a inicios de diciembre de 1974 (*Veamos esta semana en Lima...*(1974, 5–11 de diciembre). *Ayacucho en la Cultura*), con música especialmente compuesta por Elías Ponce y Rafael Purizaga, según detalla la revista *Sucesos (Ayacucho: la última batalla, 1974)*. Este film contó con la asesoría de la CNSIP, mientras que la Comisión Mixta tuvo a cargo su planeamiento y ejecución. Historiadores peruanos y venezolanos colaboraron con la producción y la elaboración del guión. Se comenta que en esta cinta, por “primera vez en el Perú se han filmado escenas con movimiento de masas, tales como cargas de caballería, ataques de infantería, etc” (*Veamos esta semana en Lima, 5–11 de diciembre de 1974*). Para ello se contó con la participación del Ejército Peruano, y una presencia aproximada de 2000 extras que incluyeron también vecinos y estudiantes de las locaciones escogidas: Lima, Pativilca, Junín, Trujillo y Ayacucho, con vestimenta, ambientaciones y mobiliario de época (*Ayacucho: la última batalla, 1974*).

Por aquellos días, la CNSIP llegaba al final de sus actividades oficiales según lo planeado desde su ampliación en 1971, celebrando su sesión de clausura el 27 de diciembre. En la Memoria de la Comisión (Mendoza, 1974), presentada por el general Juan Mendoza Rodríguez, entre otras cosas, se realiza un compendio de sus resultados, donde figuran largos listados tanto de obras artísticas como de eventos conmemorativos, que entonces ya empezaban a formar parte del legado que dejaba la Comisión. A continuación, se mencionará solo lo relacionado a la denominada etapa bolivariana, y especialmente lo realizado en 1974 para las conmemoraciones de las batallas de Junín y Ayacucho: congresos internacionales, concursos nacionales de Historia, bustos, placas, óleos (realizados por Etna Velarde), fotomurales, maquetas, series filatélicas, series numismáticas, restauraciones, mejoras y adquisición de equipamiento para museos, películas (el documental ya mencionado) y diversos reportajes filmicos, además de monumentos.

Mención aparte merece la Colección Documental de la Independencia del Perú, que hacia fines de 1974 había reunido 70 volúmenes. Para la producción inconclusa se solicitó una extensión de trabajo, debido a que quedaban aún 36 volúmenes por publicar. La colección había adquirido ya un carácter monumental, adjetivo que va muy a tono con la visión del gobierno y de la Comisión para estas conmemoraciones, y que se expresaba sobre todo en otro de los proyectos estrella asumidos por la CNSIP: el “Monumento a los Vencedores de Ayacucho”.

Con tal cantidad de proyectos que se iban planificando y concretando (a los que hay que sumar los de la etapa sanmartiniana), se entiende en su real dimensión la motivación del coronel Zanabria y su equipo al expresar que, en un marco protagonizado por diversas artes y disciplinas “faltaba la música en su más alto nivel de expresión en el género clásico” (*El Peruano*, 4 de diciembre de 1974).

La idea de lo monumental, tan recurrente en aquellas conmemoraciones, está presente también en la búsqueda de los organizadores del concurso musical. Es por ello que apuestan por una sinfonía, como género asociado habitualmente a cierta vastedad de proporciones: sea a nivel vertical (cantidad de instrumentos, y posibles sonoridades resultantes) como horizontal (duración de la obra), y en otras variables como la forma, la estructura, el desarrollo de los elementos y la rigurosidad de su elaboración, así como la requerida potencia creativa y el tiempo de trabajo. Una sinfonía es, en suma, una obra de grandes pretensiones. Por lo tanto, este sentido de lo monumental se manifiesta también en las tres obras ganadoras del concurso.

Se pueden considerar tres acepciones de ‘monumento’ tomadas del diccionario de la RAE (s.f.) que son: “obra pública y patente, en memoria de alguien o de algo”; “construcción que posee valor artístico, arqueológico, histórico, etc”; “obra científica, artística o literaria, memorable por su mérito excepcional”. Éstas apuntalan el razonamiento que venimos siguiendo: las obras ganadoras del concurso de 1974 pueden ser vistas como monumentos sonoros, al haber sido compuestas y estrenadas en memoria de un hecho histórico, por sus valores artísticos y por su mérito, que las llevó a ser premiadas. Retomando la noción de proporción comentada anteriormente, se puede decir que la sinfonía de Valcárcel en cuanto al orgánico orquestal empleado y las sonoridades resultantes, tiene un carácter monumental incluso más pronunciado que el de la obra ganadora. Sin embargo, es finalmente la sinfonía de Iturriaga la que a juicio de los organizadores y el jurado del concurso, se convierte en el monumento sonoro elegido para las conmemoraciones de aquel entonces. Por ello, puede resultar interesante plantear un breve espacio comparativo, de manera libre, entre dos monumentos que gozaron del reconocimiento oficial en la etapa bolivariana del Sesquicentenario: la sinfonía de Iturriaga y el Monumento a los Vencedores de Ayacucho. Una imagen de este último fue incluida en la segunda edición del disco con la obra de Iturriaga. Ambos fueron inaugurados/ estrenados oficialmente el día central de las conmemoraciones, el 9 de diciembre de 1974.

Erigido en la pampa de la Quinua, el Monumento a los Vencedores de Ayacucho constituye, probablemente, el legado arquitectónico–escultórico más notorio del Sesquicentenario. El concurso internacional para su realización fue convocado con gran anticipación, dando como ganador al escultor español Aurelio Bernardino Arias en septiembre de 1968, un mes antes del golpe militar. Se trata de un monumento “de concreto armado, enchapado en mármol nacional, tipo travertino”(Mendoza, 1974, p. 99) y “consta de una pirámide de 44 m. de altura, que simboliza los años transcurridos entre la Revolución de Túpac Amaru en 1780 y la Batalla de Ayacucho en 1824”(p. 99). Comprende esculturas e inscripciones grabadas en mármol:

[...] En el frontis, en la parte central está la inscripción de homenaje: “La Nación a los Vencedores de Ayacucho” [...] En el pedestal del obelisco, se encuentran las 6 figuras escultóricas de bronce de 3m. de alto, de los generales que tuvieron comando en la batalla: Sucre, La Mar, Gamarra, Lara, Córdova y Miller [...] Medallón de Bolívar en bronce de 1.50 m. de diámetro, en la parte inmediata superior a las estatuas, evoca la dirección estratégica de las operaciones [...] Dos ángeles de la fama en bronce de 3 m. de largo con trompeta, también de 3 m. de longitud, colocados a uno y otro lado del monumento, pregonan la gloria de Ayacucho [...] En el lado derecho están grabadas en mármol las arengas del General Sucre antes de la Batalla; en el izquierdo va el orden de Batalla del Ejército Unido Libertador y del Ejército Realista; en este lado está la puerta de ingreso al interior [...] Un friso de bronce de 14 m. de ancho por 3 m. de alto; representando una escena de la batalla, va colocado en la parte posterior del monumento [...] Culminando las gradas de acceso a la plataforma del monumento se encuentra, al lado derecho, la lámpara votiva de bronce; al lado izquierdo, la bandera del Perú y a uno y otro costado de la plataforma del monumento se encuentran las astas para las banderas de las naciones sudamericanas, en orden alfabético: —lado derecho: Argentina, Brasil, Chile, Panamá, Uruguay y España; —lado izquierdo: Bolivia, Colombia, Ecuador, Paraguay, Venezuela e Inglaterra. (pp. 99–100)

Una de las características de un monumento, que es algo que se aprecia bien en esta descripción, es la presencia de símbolos alusivos a aquello que la obra conmemora. Esto se aprecia también en la obra de Iturriaga, a través de un programa claramente establecido:

Primer movimiento: Rememora la batalla de Junín y se inicia con una breve introducción lenta en la que se escucha la frase inicial del Himno Nacional. El movimiento se reinicia con la sección rápida presentando el primer tema (violines) que evoca al Ejército Libertador, melodía que avanza con fuerte impulso ascendente hasta establecer contacto con un segundo tema (iniciado por los cornos) que simboliza al Ejército Español. El desarrollo destaca la violencia de la lucha con la intervención principal de los metales de la orquesta. El tema libertador se impone dando lugar a una “fuga” previa a la coda final.

Segundo movimiento: Trata de dar una imagen de dolor heroico. Sus melodías contienen giros del yaraví andino y están sostenidas por una base temática y armónica mestiza que confiere hondura a la expresión. Se desprende una melodía en la flauta como el canto libre de un ave en los Andes. Tensos y graves acordes en la orquesta ensombrecen el panorama. Una vez más, aparece el canto de la flauta y un recuerdo fugaz del principio de este movimiento termina con el toque de silencio insinuado por la trompeta.

Tercer movimiento: Es la alegría de la victoria expresada por danzas de características latinoamericanas. Se suceden unas tras otras: el tondero se convierte en bambuco, en marinera, hay también ritmos de huaynos entremezclados con otras danzas. Toda esta alegría se esfuma en la noche, sugerida por una nostálgica coda.

Cuarto movimiento: Se refiere a la batalla de Ayacucho. Comienza con una introducción lenta que describe el amanecer en los Andes. Se oyen lejanos toques militares simbolizando el despertar del Ejército Libertador. El movimiento se agita, el Ejército Español está cerca, desciende de las alturas del Cerro Condorcunca. Es necesario ir en busca de él para atacarlo. Ya en marcha, “a paso de vencedores”, se escucha el primer tema de este movimiento que es una modificación del tema libertador del primero. Los violines, en registro grave, apoyados por los cornos, delinean paulatinamente una amplia melodía. Un puente musical describe luego la proximidad de ambos ejércitos. La orquesta expone el segundo tema español que, a su vez, es una modificación del que aparece en el primer movimiento, pero disminuido. Chocan las fuerzas. Es la batalla de Ayacucho, que está expresada por el desarrollo central del movimiento, usual en las formas clásicas. Lo inicia el tema español que es el primero que ataca; responde el tema libertador que a través de sus modificaciones y fragmentaciones expresa la violencia del combate, llegando a un clímax orquestal de gran tensión. Irrumpe una fanfarria, con el ritmo del galope de la caballería, intensificada con los instrumentos de cuerda. Es el final de la batalla con la derrota del Ejército Español. La victoria se expresa con la nueva aparición del tema libertador que canta a plenitud su melodía y se convierte en el Himno Nacional del Perú que reafirma la libertad de América. (Iturriaga, 1977, p.4)

Como se aprecia, el monumento sonoro tiene la capacidad de poner en juego sus símbolos de manera incluso más vívida que su par escultórico, dado que además es un rito en sí mismo. Tal vez por ello, la inauguración del monumento ayacuchano no solo estuvo cargada de ritos y simbolismos, sino que además tuvo el complemento de un acto performativo que consistió en la escenificación de la batalla de Ayacucho en el mismo lugar histórico donde se llevó a cabo. A continuación, algunos detalles de aquel día: amaneció con una intensa lluvia, que no impidió que llegara una gran concurrencia de personas desde Ayacucho y pueblos aledaños, incluyendo los ‘morochucos’, jinetes andinos que tuvieron una importante participación en la Emancipación y que ahora llegaban representados por sus descendientes, en viaje a caballo de dos días desde la pampa de Cangallo; las delegaciones también se hicieron presentes, desde cadetes a dignatarios y representantes militares de los países invitados; se realizó una misa y luego el encendido de la

llama votiva, seguido del izamiento de los pabellones de los países invitados y la entonación del Himno Nacional del Perú; se develó la placa central y en el momento culminante, un integrante del batallón 'Los Cabitos' hizo el toque de silencio "en profunda unción patriótica reinante en el vasto escenario que congregó aproximadamente a 30 mil personas" (CNSIP, 1974, p. 21); luego la banda entonó la *Marcha del Sesquicentenario*, dando inicio al desfile de las delegaciones invitadas y locales, cerrando con los jinetes 'Morochucos' y diversos grupos folklóricos ayacuchanos; más tarde se realizó la escenificación de la batalla de Ayacucho, a cargo de 2000 estudiantes secundarios de colegios ayacuchanos, donde "la multitud vibró como si se tratara de algo real, cuando los realistas fueron derrotados por los patriotas" (CNSIP, 1974, p. 22).

Como vemos, todo un despliegue alegórico y ritual en el escenario mismo donde se dieron los hechos bélicos 150 años antes. Por la noche, la música desplegaría su propio universo simbólico en torno a la conmemoración de ese día, en el escenario del Teatro Municipal de Lima con el estreno de las tres obras ganadoras. Mientras los músicos se alistaban para salir al escenario y el público ingresaba todavía al teatro, a pocas cuerdas, en Palacio de Gobierno, se firmaba la Declaración de Ayacucho. No obstante, el contenido nacionalista de muchos discursos y obras del gobierno aquel año, la declaración tuvo un contenido y un cariz principalmente regionalista, donde los países firmantes proclamaron que la batalla de Ayacucho constituye un "símbolo de la unidad de los pueblos latinoamericanos en su lucha por la liberación" (CNSIP, 1974, p.27), y que el Sesquicentenario es motivo propicio para destacar dicha unión. Afirmaron que la Emancipación propició una independencia política, pero que se hace necesaria la unidad regional en pos de la liberación económica y social, y la superación científica y tecnológica; y que el nacionalismo latinoamericano constituye "la toma de conciencia de nuestros pueblos sobre su realidad profunda y su verdadera personalidad" (CNSIP, 1974, p.28). Condenaron y repudiaron las situaciones coloniales que aún persisten en Latinoamérica; se comprendieron a propiciar un entorno de paz; condenaron el uso de la energía nuclear con fines bélicos señalaron que se deben propiciar cambios estructurales para hacer frente a la profunda crisis mundial (CNSIP, 1974).

Este foco en lo latinoamericano, que también se había podido apreciar en la mañana durante los acontecimientos en la pampa de la Quinua, tiene también presencia en la sinfonía de Iturriaga y por lo menos en la de Guevara Ochoa, aparentemente por un requerimiento de las bases en la segunda etapa del concurso. En general, la sinfonía de Iturriaga puede verse como cercana a la atmósfera y la manera oficial en que se llevaban a cabo las celebraciones del Sesquicentenario. Una obra como la sinfonía de Valcárcel, a pesar de sus notables méritos artísticos, difícilmente podría haber sido la ganadora de este concurso organizado por militares, dentro de un gobierno militar que, por su parte, ya no tenía la fuerza revolucionaria de sus inicios, y en unas celebraciones como las del Sesquicentenario que desde el año 1973 se habían militarizado más al entrar a tallar la Comisión Mixta y pasar la CNSIP a segundo plano organizativo, pero no ideológico, dado que seguía encarnando la visión historiográfica oficial y conservadora del Sesquicentenario. Ni qué decir de obras que no pasaron la primera etapa como las de Bolaños y Pinilla, que se encontrarían en disonancia más pronunciada con aquella atmósfera. En ese sentido, la composición de Iturriaga también hace gala de importantes méritos artísticos, pero los combina con cierta sintonía con el statu quo de las celebraciones del momento.

Hay que decir que, a pesar del marco cada vez más castrense que gobernaba a las celebraciones, queda pendiente por estudiar la figura del coronel Rómulo Zanabria, gestor principal del concurso. En su condición de director de Educación e Historia del Cuartel General del Ejército y Presidente de la Comisión de Historia del Ejército, siendo además un académico e

investigador que tiene en su haber diversas publicaciones, podría responder a la figura del militar ilustrado, como lo fue también el general retirado Juan Mendoza, presidente de la CNSIP, a quien los historiadores empiezan a rescatar recién en estos días (Aguirre *et al*, 2021). En general, las fuerzas armadas tienen una relación permanente con la música, por lo que no es extraño que el concurso viniera del fuero militar. El título de un artículo de la revista peruana *Actualidad Militar* en aquellos meses es bastante sugerente: “Artilería: sinfonía que preludia la victoria” (1975, p. 2), nombre quizá influenciado por las obras del concurso, que para entonces ya estaban ejecutándose públicamente; hay que recordar, por ejemplo, que el término ‘batería’ tiene uso tanto en el terreno orquestal como en el artillero, con significados relacionados.

De todos modos, no deja de llamar la atención la apuesta por el género elegido: otros sectores de las fuerzas armadas tal vez habrían considerado un despropósito la creación de una sinfonía auspiciada por el Ejército, o tal vez preferirían priorizar una marcha militar, o una fanfarria, un himno, un vals o una polka, etc. Zanabria y su equipo, con sus propios sesgos evidentemente, consideraron necesaria una sinfonía, probablemente influenciados también por la noción de lo monumental, tan presente en las conmemoraciones del momento. Convocaron entonces a un concurso cerrado con el propósito de maximizar las posibilidades de éxito artístico y organizativo, y fue así que, aunque en desmedro de la comunicación a la opinión pública durante todo el proceso, lo mantuvieron controlado hasta su última etapa, donde presentaron directamente los resultados. Y a pesar de todo, se trata de uno de los sucesos más importantes para la historia de la sinfonía en el país. Finalmente, encontraron en la obra de Iturriaga la alternativa que representaba mejor el tipo de expresión que estaban buscando.

Por otro lado, a los monumentos por lo general no les va bien en el tiempo: pasan a ser ignorados, olvidados (esto en buena medida le sucedió a estas obras durante varias décadas), vandalizados, mutilados, reemplazados o destruidos. La conservación de monumentos aplicaría en este caso a la preservación de las fuentes (partituras), y también a la difusión. La partitura de Iturriaga es la única que ha sido editada y publicada (ed. Filarmonika). En la conferencia de prensa de 1974 se anunció que las tres composiciones premiadas habían sido grabadas y saldrían publicadas en discos (*La Crónica*, 1974). Finalmente, la obra de Iturriaga se mantuvo como la única publicada, gracias al disco de vinilo grabado y fabricado por Industrial Sono Radio con el auspicio del Ministerio de Guerra, y reeditado luego dos veces (1975; 1977). Se volvió a publicar otra vez en disco compacto en 2002 por la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Instituto Nacional de Cultura, con lo que se convierte probablemente en el disco de música académica peruana más reeditado. Y es en este nuevo siglo en donde se ha retomado el interés por la ejecución de esta obra. En 2008 la revista *Caretas* publicó un nuevo registro, realizado en vivo por la Orquesta Sinfónica de Fort Worth bajo la batuta de Miguel Harth-Bedoya.

Tanto la partitura de Filarmonika como el disco publicado en *Caretas*, se encuentran asociados a la interpretación que realizó la misma orquesta y director en 2008, al conmemorarse los 90 años de vida del compositor. Se trata de un evento significativo, ya que fue la primera ejecución de la sinfonía en el extranjero (Martínez, 2009). Meses después, Harth-Bedoya dirigiría también el estreno europeo junto a la Orquesta Nacional de España, en Madrid; un suceso de gran relevancia, dado que los hechos conmemorados por la sinfonía son también parte de la historia de dicho país. También ha sido importante la reciente ejecución (2018) en Colombia, por la Orquesta Sinfónica EAFIT bajo dirección de Andrés Felipe Jaime, al tratarse de uno de los países que tuvo mayor participación en la batalla de Ayacucho con gran cantidad de efectivos que formaron parte del ejército patriota, además de la participación protagónica del general colombiano José María Córdova.

A estas interpretaciones se suman otras recientes realizadas en el Perú, tanto por orquestas profesionales como juveniles, que confirman un creciente interés por esta obra. Esto apuntala el sentido de “monumento”, que por otro lado, es confirmado por el propio Iturriaga, al comentarle a Juan Carlos Estenssoro (2018) el aparentemente contradictorio éxito que tuvo la interpretación de la sinfonía en España:

[...] los tres días la sala llena, entusiasmo, aplausos, ovaciones, el público de pie. Hay algo que va por encima, más allá, de lo nacional: una narración musicalmente muy fuerte.

Es una cosa heroica, ellos se olvidan la parte política y aplauden el heroísmo. Es un monumento. En realidad, en el fondo, yo quise hacer un monumento. (p. 88)

Figura 3

El día de la inauguración del Monumento a los Vencedores de Ayacucho



Nota. Ayacucho. Revista Nacional (1974), (7).

Rol de autores CrediT

LJRB:	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
Fuentes de financiamiento	La investigación fue en su totalidad autofinanciada por el autor de este trabajo.
Conflicto de interés	El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.
Aspectos éticos	Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de <i>Antec: Revista Peruana de Investigación Musical</i> .

Referencias

- Acha, J. (1971). En busca de un autor para Tupac Amaru: una candente polémica. *Oiga*, (418), 28–30.
- Aguirre, C., De la Puente, J., Loayza, A., López, J. (mod.), Mc Evoy, C., Villanueva, C. (2021). *Cátedra Bicentenario: El legado del sesquicentenario de la independencia del Perú*. [Archivo de video]. YouTube. https://youtu.be/vJ79S63Nnuc?si=fe8IF2b_ASdfQ2Er
- Alvarado, L. (2010). Encuentro de dos mundos: Edgar Valcárcel y la Nueva Música en el Perú. *Hueso Húmero*, (55), 80–100.
- Artillería: sinfonía que preludia la victoria. (1975). *Actualidad Militar*, (209), 2–7.
- Ayacucho: la última batalla. (1974). *Sucesos. Revista peruana de actualidad*, (67), 36.
- Bonilla, H. y Spalding, K. (1972). La Independencia en el Perú: las palabras y los hechos. En Bonilla, H. et al. (Eds.), *La Independencia en el Perú* (pp. 15–64). Instituto de Estudios Peruanos.
- Comisión Mixta de los Sesquicentenarios de Junín, Ayacucho y Convocatoria al Congreso de Panamá (CMSJACCP). (1974, 10 de junio). [A Martha Hildebrand. Directora del Instituto Nacional de Cultura]. Oficio s/Nº. Presidencia. Comité Ejecutivo.
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (CNSIP). (1971). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. (Nº 10. Noviembre – Diciembre).
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (CNSIP). (1973). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. (Nº 16. Septiembre – Diciembre).
- Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (CNSIP). (1974). *Boletín de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú*. (Nº 19. Septiembre – Diciembre 1974).
- El Comercio*. (1974, 4 de diciembre). La Sinfonía “Junín y Ayacucho” estrenará OSN en el Municipal.
- El Comercio*. (1974, 9 de diciembre). Hoy, estreno público de la “Sinfonía Junín y Ayacucho”.
- El Peruano*. (1974, 4 de diciembre). Sinfonía “Junín y Ayacucho; 1824” ganó Concurso Musical del Ejército.
- Estenssoro, J. C. (2018). Conversación con Enrique Iturriaga. *Antec: Revista Peruana De Investigación Musical*, 2(1), 81–91.
- Gesta permanente. (1974). *Caretas*, (507), 13–15. <https://doi.org/10.2307/766696>

- Inauguraciones: labor cumplida. (1974). *Ayacucho. Revista Nacional*, (7), 42–44.
- Instituto Nacional de Cultura (INC). (1974, 8 de abril). [A *Carlos Delta. Inspector de Espectáculos “A” de la Municipalidad de Lima*]. Oficio N.º. 42. Dirección Técnica de Actividades Culturales.
- Instituto Nacional de Cultura (INC). (1974, 8 de octubre). [A: *Dirección Técnica de Actividades Culturales*]. Memorándum N.º. 377–OSN–74. Orquesta Sinfónica Nacional.
- Instituto Nacional de Cultura (INC). (1974, 15 de octubre). [A: *Dirección Técnica de Actividades Culturales*]. Memorándum N.º. 382–OSN–74. Orquesta Sinfónica Nacional.
- Instituto Nacional de Cultura (INC). (1974, 7 de noviembre). [Señora *Teresa Gianella. Directora Técnica de Formación Artística. Encargada de la Dirección General del Ministerio de Cultura*]. Oficio N.º. 63–OSN–74. Orquesta Sinfónica Nacional.
- Iturriaga, E. (1974). *Sinfonía “Junín y Ayacucho: 1824”* [Partichelas manuscritas]. Archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional.
- Iturriaga, E. (1977). *Sinfonía Junín y Ayacucho: 1824* (3a ed.). [Disco de vinilo]. Ministerio de Guerra.
- Junín: preludio de Ayacucho. (1974). *Ayacucho. Revista Nacional*, (6), 4–6.
- La Crónica*. (1974, 4 de diciembre). Iturriaga ganó el 1er. Premio de concurso musical.
- La Rosa, L. (2012). *Sinfonía Junín y Ayacucho. Tercer movimiento. 1974* (Melogr. D. Kudó y J. Llancari). [Partitura. archivo digital]. Archivo de la Orquesta Sinfónica Nacional.
- Maggiolo, G. (2018). *Enrique Iturriaga Romero: obra e influencia en la música contemporánea del Perú 1947 – 1974*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos] https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/7734/Maggiolo_da.pdf
- Martínez, M. (2009). *Batuta heroica. Caretas*, (2089), 67–69.
- Mendoza, J. (1974). *Memoria presentada por el General de División EP(r) Juan Mendoza Rodríguez. Presidente de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú (1969–1974)*. Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Ministerio de Guerra. (1974, 28 de febrero). *Solicita la actuación de la Orquesta Sinfónica Nacional*. Oficio N.º. 37 C–4/a. Cuartel General del Ejército. Dirección de Organización, Doctrina e Instrucción.
- Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (OSNP). (1974–1976). [Registro de actuaciones].
- Orquesta Sinfónica Nacional del Perú (OSNP). (1975). *Temporada de invierno 1975. Noveno concierto*. [Programa de mano]. Instituto Nacional de Cultura.

- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: Identidades en la diversidad* [Tesis de doctorado, Universidad de Helsinki]. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19395/lamusica.pdf>
- Piachonkina, Y. (2019). *La obra orquestal de Enrique Iturriaga*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/15675>
- Pinilla, E. (1974). *3er movimiento de la Sinfonía "Junín-Ayacucho 1824"*. [Partitura manuscrita]. Archivo personal de Enrique Pinilla.
- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En Bolaños et al. (Eds.), *La música en el Perú* (2a ed., pp. 125–213). Fondo Editorial Filarmonía.
- Prieto, J. (1953). El Perú en la música escénica. *Fénix*, (9), 278–351. <https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1953.n9.p278-351>
- Quezada, J. (1998). Cumbres, desiertos y clases: un recuento de vivencias con Enrique Iturriaga. *Lienzo*, (19), 53–72.
- Raygada, C. (1954). *Historia crítica del Himno Nacional* (Tomo I). Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva.
- Real Academia Española (RAE). (s.f.). *Monumento*. Diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es/monumento>
- Roncagliolo, L. (2023). En busca de una música para el Sesquicentenario. La Orquesta Sinfónica Nacional del Perú y la difusión (1970–1976) de un nuevo repertorio relativo a la Emancipación peruana. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 7(2), 140–171. <https://doi.org/10.62230/antec.v7i2.201>
- Sánchez Málaga, A. (1991). *Testimonio del Maestro Enrique Iturriaga*. [Archivo de video]. Archivo de la Imagen y la Palabra.
- Textual* pregunta a Enrique Iturriaga. (1975). *Textual: Revista del Instituto Nacional de Cultura*, (10), 68–70.
- Valcárcel, E. (1974). *Escaramuza de Corpahuayco*. [Partitura manuscrita]. Archivo personal de Edgar Valcárcel.
- Valcárcel, E. (1999). *Enrique Pinilla. Hombre y artista*. Universidad de Lima.
- Vargas, R. (Cond.). (2010). *Peruanos en su salsa: Enrique Iturriaga* [Archivo de video]. YouTube. https://youtu.be/dZWIPA7_8Gw?si=IXOfYAdoPECfotR3
- Veamos esta semana en Lima...* (1974, 5–11 de diciembre). Ayacucho en la Cultura.

Agradecimientos:

Biblioteca Nacional (Hemeroteca); Biblioteca y Archivo Histórico Municipal de Lima; Centro de Estudios Histórico Militares del Perú (Biblioteca, Hemeroteca, Archivo); Ministerio de Cultura (Archivo Central); Universidad Nacional de Música (Sonoteca).

Luis Alvarado, Marco A. Baltazar, Alberto Beraún, César Coloma, Daniel Dorival, Marino Martínez, Carmen Moral, Fabio Núñez, Miguel Oblitas Bustamante, Diana Pinilla, Guillermo Sánchez Ortiz, Aurelio Tello, Fernando Valcárcel.